



HAL
open science

Arts textiles contemporains : quêtes de pertinences culturelles

Julie Crenn

► **To cite this version:**

Julie Crenn. Arts textiles contemporains : quêtes de pertinences culturelles. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012. Français. NNT : 2012BOR30054 . tel-01214745

HAL Id: tel-01214745

<https://theses.hal.science/tel-01214745>

Submitted on 13 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS / Histoire & Théorie

Arts Textiles Contemporains

Quêtes de Pertinences Culturelles

Présentée et soutenue publiquement le 12 octobre 2012

Thèse rédigée par : Julie CRENN

Sous la direction de Mme Sylviane Leprun (†) et M. Bernard Lafargue

Membres du jury :

Monsieur ABOUDRAR Bruno Nassim – Université Paris III.

Madame BOURCIER Marie-Hélène – Université Lille III.

Monsieur LAFARGUE Bernard – Université Bordeaux III - Michel de Montaigne.

Madame SELLIER Geneviève – Université Bordeaux III - Michel de Montaigne.

Madame ZABUNYAN Elvan – Université Rennes II.

REMERCIEMENTS

Je tiens à dédier mon travail de recherche à Madame Sylviane Leprun, professeur en arts plastiques à l'université Bordeaux III – Michel de Montaigne, dont la disparition m'a profondément attristée. Sans elle, son soutien et sa passion pour le continent africain, ma thèse aurait difficilement pu voir le jour.

Je remercie chaleureusement Monsieur Bernard Lafargue d'avoir accepté de reprendre la direction de ma recherche, ainsi que pour sa bienveillance, son aide et son soutien.

Les membres du jury : Monsieur Nassim Bruno ABOUDRAR [Université Paris III] – Madame Marie-Hélène BOURCIER [Université Lille III] – Monsieur Bernard LAFARGUE [Université Bordeaux III – Michel de Montaigne] – Madame Geneviève SELLIER [Université Bordeaux III – Michel de Montaigne] – Madame Elvan ZABUNYAN [Université Rennes II].

Tessa Praun (Magasin 3, Stockholm) ; Clive Adams (Centre for Contemporary Art and the Natural World, Exeter) ; Anne Monjaret (C.N.R.S. Paris) ; Divya Tolia-Kelly (Durham University) ; Nadia Amer ; Kofi Yamgnane ; Laura Auricchio (Parsons The New School for Design) ; Sarah Quinton (Textile Art Museum of Canada, Toronto) ; Mark Duden (The European Centre of Photographic Research, Newport) ; Barry Schwabsky, John Hutnyk (Goldsmiths, University of London), Mary Donaldson-Evans (University of Delaware), Shaheen Merali, Gerardo Mosquera, Zine Magubane (Boston College), Dr. Kailash K. Mishra (Indira Gandhi National Centre for the Arts), Laurie Ann Farrell (Savannah College of Art and Design), Elissa Auther, Dominique Moreau, Colline Millard, Olu Oguibe, Bisi Silva, Octavio Zaya, Perin Emel-Yavuz, Michket Krifa, Christine Eyene, Agnes Kohlmeyer, Catherine Millet.

Les services de communication et archives du Museum Fridericianum (Kassel), de la Serpentine Gallery (Londres), de la galerie Bernice Steinbaum (Miami), du Herzliya Museum of Art (Israël), de la Fondation Blachère, Herlof Hatlebrette (Henie Onstad Kunstsenter, Oslo), Monica Carballas (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid), Livia Gnos (Galerie Guy Bärtschi, Genève), Claire Armstrong (*Art World Magazine*), Sarah Bock (Luhring Augustine Gallery), Liza Solomon (Miami Art Museum), Brianna Anderson et Cheryl Brutvan (Norton Museum of Art, West Palm Beach).

Les artistes : Ghada Amer, Zoulikha Bouabdellah, Cathy Burghi, Orly Cogan, Ana de la Cueva, Kendell Geers, Shadi Ghadirian, Frances Goodman, Naji Kamouche, Alexandra Kawiak, Kimsooja, Aurélie William Levaux, Pascal Lièvre, Michèle Magma, Tania Mouraud, Hassan Musa, Sandrine Pelletier, Maria Magdalena Campos-Pons, Sara Rahbar, Jessica Rankin, Faith Ringgold, Tracey Rose, Joana Vasconcelos et toute son équipe, William Adjété Wilson, Billie Zangewa et Arnaud Cohen.

Mes amis qui n'ont jamais cessé de me soutenir. Ma famille sans qui ces années de recherches auraient été impossibles, je les remercie pour leur patience, leur confiance et de leurs encouragements. À Eugène, Suzanne, Louis et Francine, mes grands-parents.

Un grand merci à Jérôme Diacre.

Un merci particulier à Carolin, Guillaume & Vanessa.

RESUMES FRANÇAIS/ANGLAIS

Arts Textiles Contemporains : Quêtes de Pertinences Culturelles.

L'étude propose une vue d'ensemble de la création textile à travers différents prismes puisque nous abordons les pratiques artistiques utilisant les costumes d'époque, la broderie, l'assemblage textile, les cheveux, les tissus traditionnels, la tapisserie ou encore l'art du quilting. Qu'il s'agisse des œuvres de Yinka Shonibare, Louise Bourgeois, Hassan Musa, Faith Ringgold, Kimsooja ou Tracey Emin, chacun des artistes sélectionnés pour notre étude, propose une recherche visant une pertinence culturelle grâce à l'élaboration d'une pratique plastique où expériences personnelles et collectives s'entremêlent. La pertinence culturelle étant entendue ici comme une reconstruction critique et théorique d'une histoire par l'appropriation de matériaux et/ou de techniques textiles spécifiques. Nous avons opté pour un travail thématique afin d'analyser au mieux ce que nous appelons la scène textile globale. Une première partie propose l'analyse des travaux d'artistes réfléchissant sur l'histoire et la culture noire. Nous étudierons une sélection d'œuvres mettant en lumière deux traumas : l'esclavage et le colonialisme, ainsi que leurs répercussions actuelles sur la culture et la société. Ainsi les travaux de Faith Ringgold, Yinka Shonibare, Hassan Musa et Maria Magdalena Campos-Pons seront analysés afin de parler de problématiques comme « l'hybridité culturelle », la créolisation, la situation de l'art contemporain africain ou encore la représentation du corps noir dans l'art. Une seconde partie est axée sur les notions d'exil, de diaspora et de l'inconfort induit par le nomadisme, le statut « entre-deux ». Les pratiques de Mona Hatoum, de femmes artistes arabes comme Lalla Essaydi, Shadi Ghadirian ou Ghazel, ainsi que les travaux de Kimsooja, Janine Antoni et Ana de la Cueva nous permettront d'entrer au cœur d'une scène artistique dont les enjeux critiques nous portent à réfléchir sur la mondialité, dans ses aspects positifs (enrichissement, échange, dialogue) comme négatifs (uniformisation, standardisation, perte des spécificités locales). Grâce au vecteur textile, chacun de ces artistes appréhende le monde et la société d'une manière à la fois poétique, critique et politique. Une troisième partie est dédiée aux artistes (majoritairement des femmes) ayant choisi l'utilisation de techniques textiles traditionnelles comme la broderie, le tissage ou la tapisserie. Avec l'explosion de la scène féministe depuis les années 1970 jusqu'aux travaux actuels, la broderie n'est désormais plus considérée comme un loisir typiquement féminin, mais comme une véritable arme politique. Une arme dirigée vers

le machisme, le patriarcat ou encore les inégalités liées au genre. Dans ce cadre, les pratiques d'artistes comme Elaine Reichek, Judy Chicago, Louise Bourgeois, Joana Vasconcelos, Tracey Emin, Ghada Amer, Cathy Burghi, permettront d'aborder la broderie dans l'art contemporain de manière diversifiée et hétérogène. À travers ces différentes analyses, nous observons la déconstruction de la hiérarchie des arts et le fait que l'art textile contemporain apparaît comme un art engagé et pertinent, proposant des perspectives de réflexions riches en lien avec les problématiques du monde actuel.

Contemporary Textile Arts: Searches of Cultural Relevancies.

The study advises an overview of the textile creation in the widest sense because we approach the artistic practices using period costumes, embroidery, textile assembly, hair, traditional fabrics, tapestry or quilting art. That it is about works of Yinka Shonibare, Louise Bourgeois, Hassan Musa, Faith Ringgold, Kimsooja or Tracey Emin, each of the artists chosen for the study, is in search of a cultural relevance within his artistic practice where personal and collective experiences are interwoven. The cultural relevance being understood here as a critical and theoretical reconstruction of a (his)story by the mean of appropriation of specific textile materials and techniques. We opted for a thematic work to analyze at best what we call the global textile scene. A first part proposes the analysis of works from artists who think about Black culture and history. We will study works that shade light on two traumas: Slavery and colonialism, as well as their echoes on nowadays culture and society. So the works of Faith Ringgold, Yinka Shonibare, Hassan Musa and Maria Magdalena Campos-Pons will be revealed to speak about issues such as “cultural hybridity”, creolization and the situation of the African contemporary art or also the representation of the Black body in art. A second part is centred on the notions of exile, Diaspora, discomfort caused by nomadism and the “in-between” status. The practices of Mona Hatoum, Arab women artists such as Lalla Essaydi, Shadi Ghadirian or Ghazel, and the works of Kimsooja, Janine Antoni and Ana de la Cueva will allow us to enter the heart of an artistic scene the critical stakes of which carry us to think about the globalisation, within its positive (enrichment, exchanges, dialog) as negatives aspects (standardisation, losing of local specificities). Each of these artists dreads the world and the society in a poetic and political way. The third part is finally dedicated to the women artists who chose the use of traditional techniques as embroidery, weaving or tapestry. Since the explosion of the

feminist scene during the 1970s until current works, embroidery is henceforth no more considered as a typically feminine leisure, but as a real political weapon. A weapon steered towards the male chauvinism, patriarchy or gendered disparities. In this frame, the practices of such artists as Elaine Reichek, Judy Chicago, Louise Bourgeois, Joana Vasconcelos, Tracey Emin, Ghada Amer, Cathy Burghi, will allow to approach the embroidery in contemporary art in a diversified and heterogeneous way. Through these various analyses, we observe the deconstruction of art hierarchy and that contemporary textile art appears as a committed and relevant art, proposing perspectives of rich reflections in connection with the actual issues of our world.

MOTS CLES

ART TEXTILE / POSTCOLONIALISME / GENRE / BRODERIE / HISTOIRE / MEMOIRE / DIASPORA / NOMADISME / INTERCULTURALITE / MONDIALITE / INCONFORT/ FEMINISME.

KEY WORDS

FABRIC ART / POSTCOLONIALISM / GENDER / EMBROIDERY / HISTORY / MEMORY / DIASPORA / NOMADISM / INTERCULTURALISM / GLOBALISATION / DISCONFORT/ FEMINISM.

TABLE DES MATIERES

RESUMES FRANÇAIS/ANGLAIS	3
AVANT-PROPOS	8
INTRODUCTION	9
I. Art textile contemporain et mémoire : Réflexions sur le passé colonial	42
I.1. De la Négritude vers la Créolité : La Question Noire	43
I.2. Faith Ringgold	56
I.2.1. L'héritage de la <i>Harlem Renaissance</i>	56
I.2.2. Artiste, Noire et Féministe	70
I.2.3. Coutures engagées	80
I.2.4. L'art de Conter : <i>Story Quiltings</i>	91
I.3. Maria Magdalena Campos-Pons	100
I.3.1. Quitter Cuba	100
I.3.2. Une Histoire de Femmes	110
I.3.3. Les Fils de la Mémoire : <i>Dak'Art 2004</i>	121
I.3.4. Au-delà des identités	132
I.4. Yinka Shonibare	140
I.4.1. Authenticité africaine ?	140
I.4.2. Du <i>Black British Art</i> aux <i>Young British Artists</i>	152
I.4.3. Une période cruciale	163
I.4.4. <i>Jardin d'Amour</i>	172
I.5. Hassan Musa	183
I.5.1. Un Parcours artistique et critique	183
I.5.2. Fabrication des icônes	193
I.5.3. Développement de l'Artafricanisme	204
I.5.4. De Sawtche à Joséphine Baker	212
II. Tisser l'errance : Les nomades culturels	223
II.1. Artistes Ilots – Pratiques de la Traversée	224
II.2. Un Monde Instable – Mona Hatoum	233
II.2.1. Un Corps Social en Résistance	233
II.2.2. Tissages organiques	247
II.2.3. Le Poids des Symboles	260
II.2.4. Cartographies de l'inconfort	269
II.3. Passages entre Orient et Occident : Femmes Artistes Arabes	278
II.3.1. La Situation des Femmes Artistes Arabes	278
II.3.2. Calligraphies Textiles – Lalla Essaydi	291

II.3.3.	Réflexions autour du voile	301
II.3.4.	Shadi Ghadirian	316
II.4.	Janine Antoni – Ana de la Cueva : Corps Traversés	326
II.4.1.	Transcender l’Héritage Féministe	326
II.4.2.	Les autres Pénélopes	335
II.4.3.	Marcher sur le Fil	344
II.4.4.	Cultures Croisées	356
II.5.	Art de la Transhumance : Kimsooja	368
II.5.1.	Du chevalet aux <i>Bottaris</i>	368
II.5.2.	Du Féminisme à l’Humanisme : Questions Mémoires	380
II.5.3.	L’exil Rhizomique de Kimsooja	393
II.5.4.	<i>A Needle Woman</i>	404
III.	Traditions, genre et mémoire : au fil des transgressions	416
III.1.	Aiguille et Art Contemporain : une histoire récente	417
III.1.1.	Au Mouvement Pionnier	417
III.1.2.	<i>Le Point Subversif</i> : Aline Dallier et Rozsika Parker	429
III.1.3.	Louise Bourgeois	442
III.1.4.	Les Nouvelles Brodeuses : A. William-Levaux – M. Bajevic	454
III.2.	Un Geste lié aux Traditions Culturelles	468
III.2.1.	Anni Albers – Sheila Hicks	468
III.2.2.	Faith Ringgold	479
III.2.3.	William Adjété Wilson	487
III.2.4.	Frances Goodman	498
III.3.	Un Geste Politique	508
III.3.1.	Tracey Emin	508
III.3.2.	Michele Magema	522
III.3.3.	Ghada Amer	533
III.3.4.	Joana Vasconcelos	549
III.4.	Un Geste Poétique	562
III.4.1.	Fileuses Mythiques	562
III.4.2.	Kimsooja – Christian Boltanski – Chiharu Shiota : Lutter contre l’oubli	576
III.4.3.	Les Cartes Mentales de Jessica Rankin	590
III.4.4.	Cathy Burghi	598
	CONCLUSION	608
	LEXIQUE TEXTILE	635
	BIBLIOGRAPHIE	640
	INDEX	675

AVANT-PROPOS

En novembre 2008, eut lieu à Rennes, une journée d'étude consacrée aux arts africains contemporains dirigée par Myriam Odile Blin et Jacques Sauvageot.¹ L'ancien ministre franco-togolais, Kofi Yamgnane y fit une intervention édifiante quant à une possible définition de la notion d'interculturalité. Il affirma :

La culture, c'est donc ce qui permet de relier les hommes, franchir le temps, croiser les regards. Tout comme au sein des identités individuelles, on note une vraie DIVERSITE au sein des cultures. Cette diversité suggère des différences, elle ne peut impliquer ni une hiérarchie (inférieure/supérieure), ni un classement périodique. Elles sont diverses mais égales, c'est-à-dire qu'elles ont TOUTES leurs richesses et leurs insuffisances et c'est en cela qu'elles sont appelées, dans la volonté des hommes à vivre ensemble, à la COMPLEMENTARITE, non pas une complémentarité pour l'UNIFORMISATION, mais plutôt, une complémentarité pour une AMELIORATION réciproque, mutuelle, par influences croisées.²

Kofi Yamgnane a fait référence à une culture qui est à la fois universelle et locale. Il a ajouté que « le problème posé est manifestement celui de la VANITE de vouloir à toute force, ériger en règle universelle des règles qui ne sont que particularistes, tout au plus témoins de leur seul ancrage culturel local. Et il va de l'intelligence comme il va de l'émotion, de l'apprentissage, du psychisme, de l'identité... »³ La notion d'interculturalité, ainsi que l'entend Yamgnane, est au cœur de la présente étude. Nous ne nous sommes pas astreints à des limites géographiques pour notre sujet car les artistes choisis ne sont pas les représentants de telle ou telle culture, mais plutôt les acteurs d'une scène mondiale. Ils travaillent chacun à partir de matériaux textiles en employant non seulement des techniques spécifiques, mais aussi de la photographie, de la peinture, de la vidéo et d'autres mediums artistiques. Ils cousent, brodent, découpent, assemblent les tissus afin de nous parler d'histoires (personnelles ou collectives), de mémoires, d'identités et de genre. Des problématiques entremêlées auxquelles nous allons apporter notre réflexion.

¹ Myriam Odile Blin est présidente de l'association *Africartec* et Jacques Sauvageot a dirigé l'école des Beaux-arts de Rennes de 1983 à 2009.

² Les mots en majuscules sont soulignés par leur auteur.

³ YAMGNANE, Kofi. « Complémentarité et Diversité Culturelle », 27 novembre 2008. Disponible sur Internet : <http://kofi-yamgnane.typepad.com/>.

INTRODUCTION

- **Arts Textiles Contemporains**

Le tissu est souvent synonyme d'avant-garde ou de révolution dans le domaine des arts. Les artistes faisant le choix textile s'inscrivent dans un renouvellement plastique et dans une réactivation de matières et/ou de techniques traditionnellement associées à l'artisanat. Avant d'exploser sur la scène artistique internationale, les pratiques textiles sont timidement apparues à la fin du XIX^{ème} siècle avec le mouvement *Arts and Crafts* (le mouvement de « l'artisanat d'art » pourrait constituer une possible traduction) impulsé par le philosophe, sociologue et critique d'art britannique John Ruskin. Ce dernier considérait l'évolution industrielle comme une menace pour la création parce qu'elle uniformise les productions et entraîne une perte des savoir-faire spécifiques. Selon lui, les artisans sont devenus des ouvriers au service des machines. Il a donc engagé les artistes à revenir aux techniques artisanales, à un travail humanisé et au travail « fait main ». Les idées de John Ruskin vont être suivies par les acteurs de l'Art Nouveau, elles vont également trouver un écho auprès des avant-gardes européennes, au sein desquelles les pratiques textiles sont d'abord représentées par des femmes artistes. Nous pensons notamment à Sonia Delaunay pour la France, aux femmes artistes du Bauhaus Allemand (Anni Albers) et de l'Avant-garde Russe (Natalia Gontcharova). Les pratiques textiles au sein de l'histoire de l'art ont su s'imposer depuis les années 1960-1970, notamment grâce à l'impulsion donnée par l'art féministe produit aux États-Unis et en Europe.

Les femmes artistes des avant-gardes européennes utilisent les matériaux souples pour l'élaboration de costumes de théâtre, de vêtements, d'objets usuels (les prémisses du *design*) et d'œuvres à part entière. Arrêtons-nous sur l'une de ses figures majeures, Anni Albers (1899-1994), qui a intégré en 1923 l'atelier textile au Bauhaus où elle a été formée pendant dix ans. En 1933, alors que les portes du Bauhaus sont brutalement fermées par les Nazis, elle quitte l'Allemagne pour aller enseigner au Black Mountain College (Caroline du Nord) qui vient d'être fondé. Une fois installée aux États-Unis, elle va donner un véritable élan à la création textile américaine. Son œuvre et son enseignement théorique sont les fondements du *Fabric Art* américain. Au Black Mountain College, elle transmet ce qu'elle a appris au Bauhaus, ainsi qu'une vision personnelle et inédite de l'art tissé. Elle dit :

J'ai essayé de mettre les étudiants au point zéro. J'ai essayé de les faire imaginer, disons, qu'ils étaient dans un désert au Pérou, pas de vêtement, rien, et pas de poterie (il a été prouvé archéologiquement que les tissus sont apparus avant la poterie), et de les imaginer à la plage avec rien. Alors que feriez-vous ? [...] Il fait chaud et c'est venteux. Que feriez-vous ? Vous portez la peau de certains animaux pour vous protéger du soleil ou peut-être du vent. Et vous voulez un toit sur quelque chose et ainsi de suite. Comment réalisez-vous graduellement ce que peut être le tissu ? Nous sommes partis de là. Je les ai laissés utiliser n'importe quoi, des herbes, et je ne sais quoi d'autre. Je les ai laissés imaginer ce qu'ils utiliseraient dans cette situation.⁴

Elle retient les propriétés primaires, fonctionnelles et esthétiques des matériaux textiles. Inspirée par ses multiples séjours au Mexique, au Pérou et à Cuba, Anni Albers va produire des œuvres textiles influencées par l'artisanat tissé issus de ces différentes cultures sud-américaines. Elle et son mari, Josef Albers, possédaient une impressionnante collection d'objets précolombiens et de pièces artisanales rapportées de leurs différents voyages en Amérique du Sud (Mexique, Cuba, Pérou, Guatemala). Elle fut la première femme artiste tisseuse à présenter une exposition personnelle au Museum of Modern Art en 1949 à New York. Une exposition faisant date dans l'histoire de l'art et qui montre la considération progressive accordée à la création textile aux États-Unis. En 1965, elle publie *On Weaving*, un texte fondamental pour la compréhension de sa démarche textile.⁵ L'artiste allemande a réussi à transposer l'art tissé traditionnel sud-américain dans une proposition moderne, actuelle. Aujourd'hui encore, ses motifs manifestent un caractère indémodable. Elle est parvenue à dépasser « deux postulats fallacieux : penser que faire de la conception design et faire de l'art sont des métiers en conflit ; et que le travail à partir du médium textile est catégoriquement de l'artisanat et non de l'art. »⁶ Les artistes et les théoriciennes féministes des années 1960-1970 se sont inspirées des travaux et de la figure charismatique d'Anni Albers qui apparaît aujourd'hui comme une référence historique et essentielle dans le domaine de la création textile.

Longtemps considéré comme uniquement fonctionnel ou décoratif, l'art textile est petit à petit devenu un médium artistique à part entière. Les artistes et les critiques

⁴ FESCI, Sevim. *Oral history interview with Anni Albers, 1968 July 5, Archives of American Art, Smithsonian Institution.* Disponible sur Internet : <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/albersa68.htm>.

⁵ ALBERS, Anni. *On Weaving*. Middletown : Wesleyan University Press, 1965.

⁶ JACOBS, Mary Jane. « Anni Albers : A Modern Weaver as Artist », in *The Woven and Graphic Art of Anni Albers*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1985, p.65.

ont mené un combat acharné contre un système hiérarchique qui se révélait être désuet, excluant et stéréotypé. Une hiérarchie qui date de la Renaissance et qui établit une classification stricte entre ce qui est traditionnellement nommé les beaux-arts et les arts appliqués (ou Arts Décoratifs, artisanat d'art). Les arts dits majeurs sont associés à l'idée, au génie, tandis que les arts dits mineurs sont rapportés au matériau, au travail manuel, mécanique et à la fabrication de l'objet. L'œuvre contre l'objet.⁷ Une hiérarchie où les arts textiles sont pensés comme une branche mineure, une sous-catégorie de la création. Emmanuel Kant en a marqué les frontières dans sa *Critique de la Faculté de Juger* (1790), où il écrit :

L'art se distingue aussi de l'artisanat ; l'art est dit libéral, l'artisanat peut également être appelé art mercantile. On considère le premier comme s'il ne pouvait être orienté par rapport à une fin (réussir à l'être) qu'à condition d'être un jeu, i.e. une activité agréable en soi ; le second comme un travail, i.e. comme une activité en soi désagréable (pénible), attirante par ses seuls effets (par exemple, le salaire), qui donc peut être imposée de manière contraignante.⁸

Kant oppose le savoir-faire « mercantile » au savoir faire « libéral », l'artisanat est donc selon lui une source de rémunération, un travail contraignant, tandis que l'art est une activité libre, un jeu « agréable ». Un discours largement partagé par la pensée dominante, imposant ainsi une différenciation implacable véhiculée jusqu'aux années 1970-1980. Le critique américain Clément Greenberg en est un fameux exemple puisqu'il a maintenu dans ses écrits l'énonciation de la hiérarchie des arts prônée depuis la Renaissance. Une tradition théorique que nous retrouvons jusque dans les années 1990 puisque l'historien de l'art Américain, Terry Smith, estime que l'art et l'artisanat diffèrent :

Essentiellement, de toutes les manières ; dans leurs relations privilégiées avec les matériaux (pour les artistes ils sont un véhicule ; pour les artisans ils sont sacrés) ; avec la composition (pour les artistes un arrangement d'imagerie ou d'images va au-delà du médium ou contre lui ; pour les artisans il s'agit principalement d'un effet de surface) ; avec le propos (pour les artistes un acte communicatif sur quelque chose d'une signification habituelle qui va delà de l'art mais souvent sur la représentation elle-même ; pour les artisans l'exécution d'un dessin approprié pour la réalisation d'un objet qui va satisfaire un usage). Et pour ceux qui reçoivent l'œuvre d'art ou le travail artisanal, un plaisir différent pour l'œil : l'un intimement associé à

⁷ Voir : GASPARINA, Gill. Le Cauchemar de Greenberg : sur la Massification de l'Art Contemporain ». *Cahiers du MNAM*, n°101, automne 2007, p.86-108.

⁸ KANT, Emmanuel. *Critique de la Faculté de Juger*. Paris : Gallimard, 1989, p.257.

*la main, le touché (tactile) ; l'autre avec la perception (optique), les idées, les suggestions, les concepts (cognitif).*⁹

Les pratiques textiles étaient envisagées comme une forme d'art décoratif non seulement par les critiques mais aussi par de nombreux artistes comme Louise Bourgeois. En effet, aussi étonnant que cela puisse paraître, Louise Bourgeois, dont l'œuvre textile est aujourd'hui reconnue au même titre que son œuvre sculpté, avait une opinion tranchée sur la question textile. En 1969 se tient l'exposition *Wall Hangings*, au MOMA à New York.¹⁰ L'exposition, organisée par Mildred Constantine et Jack Lenor (deux figures pionnières avec Lucy Lippard dans la construction du mouvement de l'art textile aux Etats-Unis), avait pour objectif de présenter au public les œuvres textiles d'artistes internationaux proposant une reconsidération radicale du tissage traditionnel. Il s'agissait de sculptures molles n'exigeant pas l'utilisation du métier à tisser. Le tissu et les matières fibreuses devenaient au même titre que le bois ou le marbre un matériau artistique en tant que tel. *Wall Hangings* n'a pas retenu l'attention de la critique, qui a volontairement ignoré l'exposition jugeant qu'elle n'avait pas lieu d'être. Un seul texte a été publié, il est signé de Louise Bourgeois, qui à l'époque ne pouvait envisager les œuvres présentées comme des œuvres d'art. Dans le texte, l'artiste estime que « les œuvres ne se libèrent que rarement du décoratif », elles sont donc plus à rapprocher à des objets ornementaux qu'à des œuvres d'art.¹¹ À ce moment de sa carrière, Louise Bourgeois est encore aveuglée par le discours dominant qui restreint la création à des matériaux et des codes auxquels les artistes institutionnalisés se conformaient. Nous sommes-là en 1969 et nous savons que la situation de l'art textile va être profondément bousculée par le minimalisme, les pratiques féministes et plus tard par les artistes inscrits dans la pensée postcoloniale.

Les historiens et critiques d'art ayant une pleine reconnaissance des pratiques textiles en tant que pratiques artistiques, ont mené un combat théorique et institutionnel pour les imposer et les légitimer aux yeux de tous. Les artistes eux-mêmes ont dû batailler pour que leurs pratiques soient considérées au même titre que les arts dits traditionnels. Nous avons à l'esprit Robert Morris et ses sculptures en feutre, une matière que Joseph Beuys a également transcendée, le *Dinner Party* de Judy Chicago, les œuvres monumentales de Sheila Hicks, le couple Jeanne & Claude Christo

⁹ SMITH, Terry. « Craft, Modernity and Postmodernity » in *Craft and Contemporary Theory*. St Leonard : Allen and Unwin, 1997.

¹⁰ Exposition *Wall Hangings*, au Museum of Modern Art, New York, du 25 février au 4 mai 1969.

¹¹ BOURGEOIS, Louise. « The Fabric of Construction at MOMA ». *Craft Horizons Magazine*, vol.29, mars/avril 1969, p.30-35.

recouvrant d'immenses plages de tissus les plus célèbres monuments du monde ou encore, plus tardivement, les œuvres intimes de Louise Bourgeois. Voici les prémices d'une histoire de l'art textile contemporain qui est aujourd'hui exposée, vendue sur le marché de l'art, mais toujours frileusement prise en compte par la critique. Les artistes, depuis la fin des années 1980, ont su s'implanter (partiellement ou totalement) de manière durable dans les institutions et la critique. Nous pensons entre autres aux travaux de Lucy Orta, Tracey Emin, Yinka Shonibare, Ernesto Neto, Do-Ho Suh ou encore Joana Vasconcelos. Chacun participant au développement et au renouvellement des pratiques textiles dont la palette technique est infinie. Une diversité que nous analyserons au fur et à mesure de notre étude.

Les pratiques textiles doivent être ici comprises dans leur plus large sens. Installations textiles, pièces brodées, sculptures molles (le *Soft Art*), tissus photographiés, vêtements transfigurés ou encore utilisation de la chevelure. L'historienne et critique d'art Aline Dallier écrit : « Le *Soft Art*, littéralement, c'est l'art souple. Au premier degré, il s'agit de la non-rigidité des matériaux employés : coton, laine, soie, nylon et fibres de papier, de verre, de caoutchouc ou de plastique. Au second degré, le terme implique une certaine flexibilité entre les notions d'art et d'artisanat, de théorie et de pratique. »¹² La définition même de l'art textile est mouvante. Qu'il s'agisse d'Art Textile, de *Soft Art*, de *Fabric Art* ou encore de *Fiber Art*, la catégorie artistique est non délimitable puisqu'elle s'enrichit et s'étend constamment. Ceci parce qu'elle embrasse des pratiques et des utilisations de matériaux textiles extrêmement différentes. Pennina Barnett explique que « l'art textile et le Fibre Art sont des "fermetures inachevées", des catégories provisoires. » ; des catégories provisoires en pleine expansion depuis les années 1970.¹³ De notre point de vue, la matière textile s'étend d'une mèche de cheveux, un dessus-de-lit traditionnel, un fil de soie à une habitation textile ou un costume d'époque. Grâce à une sélection critique d'artistes issus de divers horizons, géographiques, théoriques et artistiques, une approche globale sera ici menée afin de traiter de sujets fondamentaux comme la mémoire, l'identité, le genre et le déplacement (en particulier les diasporas). Une sélection d'artistes, non exhaustive, qui s'est déterminée au cours de nos recherches pour élaborer un corpus significatif et porteur de nouveaux axes d'analyses liés aux pratiques textiles contemporaines.

¹² DALLIER, Aline. « Le Soft Art et les femmes ». *Opus International*, n°52, septembre 1974, p.49.

¹³ BARNETT, Pennina. « Afterthoughts on curating 'The Subversive Stitch' », in *New Feminist Art Criticism*. Manchester : Manchester University Press, 1995, p.82. Pennina Barnett emprunte l'expression de « fermetures inachevées » (*unfinished closures*) à Stuart Hall (« Minimal Selves » in *ICA Documents 6: Identity the Real Me*. London : Institute of Contemporary Arts, 1987, p.45.).

L'idée est avant tout de produire une critique et une histoire de pratiques mémorielles au travers du prisme textile. Ainsi il faut envisager notre travail comme un dialogue interdisciplinaire. Nous ambitionnons de construire une « thèse dialogue » entre les cultures, les histoires, les genres, les pratiques, les domaines de recherche et les territoires. Il est important de préciser que notre parcours universitaire s'est strictement concentré sur l'histoire de l'art, nous en avons donc gardé la méthodologie et la rigueur quant à la recherche de documents, l'analyse et l'interprétation de ces derniers, les questions iconographiques et le classement bibliographique. Cependant, notre recherche se situe dans un croisement interdisciplinaire, mêlant histoire de l'art, sociologie de l'art, philosophie, ethnologie, anthropologie et esthétique. Une « thèse dialogue » car nous avons choisi, dans la mesure du possible, d'échanger avec les artistes, mais aussi avec les critiques, les universitaires, les commissaires d'exposition et autres auteurs spécialisés. Tout cela afin d'ouvrir au maximum les champs de perspectives critiques. Le croisement des disciplines apporte une richesse formidable au développement de la recherche. En accord avec la pensée postmoderniste, nous pensons qu'actuellement une recherche basée sur le champ artistique ne peut plus se cantonner exclusivement au descriptif et à l'analyse symbolique des pratiques et des œuvres. L'exclusion des autres domaines liés aux sciences sociales et à la théorie esthétique serait donc une gageure pour la compréhension de la scène contemporaine. Les artistes eux-mêmes ont opéré au dépassement de la forme afin de s'inscrire dans des problématiques toujours plus politiques, culturelles, poétiques et sociales. L'étude d'un pan de la scène textile contemporaine est une occasion nouvelle, et peu explorée, d'aborder la création contemporaine sous un angle fortement ancré dans les enjeux des sociétés actuelles et dans la spirale globalisante à laquelle les artistes cherchent des alternatives et des clés de compréhension.

Nous pouvons aussi nous demander pourquoi traiter d'un tel sujet ? À l'heure du développement toujours plus rapide et plus sophistiqué de nouvelles technologies tant au niveau de la communication, de l'information, du son et de l'image. Des images qui appartiennent au quotidien, elles nous entourent constamment, les écrans sont omniprésents et les informations circulent d'un point à l'autre du globe en quelques secondes. L'utilisation de matières textiles peut alors paraître archaïque, décalé, nostalgique ou posséder un caractère anachronique. Le choix textile par un artiste est un choix particulier, le tissu étant un matériau à la fois synonyme du quotidien, de la mémoire (individuelle et collective), de l'Histoire et de la culture. Il détient des propriétés sensibles (tactiles, olfactives, visuelles), mais aussi cognitives, qui chaque

fois nous ramènent à une réflexion axée autour de la mémoire, individuelle et collective. Erik Orsenna écrit dans son ouvrage *Voyage Aux Pays du Coton : Petit Précis de la Mondialisation* : « Pour comprendre les mondialisations, celles d'hier et celle d'aujourd'hui, rien ne vaut l'examen d'un morceau de tissu. Sans doute parce qu'il n'est fait que de fils et de liens, et des voyages de la navette. »¹⁴ Les artistes dont les œuvres seront étudiées ici, explorent ces « fils » et ces « liens » en rapport avec leurs propres histoires, mais aussi avec l'actualité et les questions liées à notre place dans un monde en mutation.

Les recherches menées par les historiens de l'art, les chercheurs universitaires, laissent généralement de côté de larges pans d'études qui la composent, notamment celle des arts extra-occidentaux (du moins en ce qui concerne l'art contemporain) ainsi que les arts encore considérés en Europe comme mineurs : c'est le cas de l'étude des arts textiles. Cependant nous observons aujourd'hui une explosion de ces derniers dans les musées, le marché, les foires d'art contemporains et les galeries. L'Amérique du Nord (États-Unis et Canada) dédie au *Soft Art* des rétrospectives, des musées et des départements d'études universitaires car les arts textiles sont plus fortement ancrés dans la culture Nord Américaine que dans la nôtre. Prenons l'exemple du *Museum of Art and Design* de New York qui a récemment consacré deux importantes expositions aux arts textiles actuels, la première, *Radical Lace and Subversive Knitting* (du 25 janvier au 17 juin 2007) et la seconde, *Pricked : Extreme Embroidery* (de novembre 2007 à mars 2008). Les deux événements regroupant des artistes, hommes et femmes, issus d'une vingtaine de pays, ayant chacun une vision propre de la broderie et de l'art textile dans son ensemble. Leur point commun étant un engagement politique et social transparaissant dans leurs pratiques : un travail féministe, une nouvelle approche de l'histoire et de l'actualité, des transgressions de tabous liés à la sexualité et la religion, et ayant un lien constant à l'identité qu'elle soit culturelle ou sexuelle. Ce type de manifestation efface la hiérarchie traditionnelle des arts et fait entrer de nouvelles techniques au sein des institutions et du public qui peu à peu assimilent de nouvelles formes de création (dont la plupart s'inspirent de traditions ancestrales). Sur le plan européen, les expositions portant une thématique textile (monographique ou non) sont rares. Nous notons cependant la tenue d'une rétrospective de l'œuvre textile de Louise Bourgeois à Venise et à Londres en 2010, ainsi que d'une exposition monographique comportant les tableaux de laine de Rosemarie Trockel au Wiels à Bruxelles, et bien sûr

¹⁴ ORSENNA, Erik. *Voyage Aux Pays du Coton : Petit Précis de la Mondialisation*. Paris : Fayard, 2006, p.17.

l'investigation des jardins et du château de Versailles par Joana Vasconcelos.¹⁵ Les exemples restent clairsemés. En France, si des expositions d'artistes confirmés comme Ghada Amer, Ernesto Neto ou Alighiero e Boetti sont présentées, nous observons que la plupart du temps elles n'ont pas lieu dans les grands musées nationaux, mais dans les galeries et centres d'art éloignés de la capitale, donc peu relayées médiatiquement. Entre 2009 et 2010 s'est tenue, à Lille puis à Sète, *Sur le Fil : Déviances Textiles*, une exposition collective qui présentait un ensemble de pratiques extrêmement diversifiées.¹⁶ Les deux commissaires ont souhaité mêler des artistes reconnus internationalement avec des jeunes artistes. C'est d'ailleurs dans ce sens que nous avons établi notre sélection d'artistes. Notre objectif est avant tout de présenter un pan de la scène artistique actuelle, que l'on peut qualifier de globale ou mondiale, sous le prisme particulier des productions textiles. Celles-ci sont souvent méconnues (ou mal connues) et peu exposées. La création textile qui connaît une certaine exclusion de la part des institutions muséales en Europe, les expositions et les différentes approches critiques restent confidentielles.¹⁷ Le témoignage de Françoise Fisher (professeur de lettres et quilteuse) est révélateur de la situation des arts textiles en Europe, et plus précisément en France. Elle écrit : « Quand on enseigne les arts plastiques, on n'a donc pas à se soucier de cette branche de l'art textile, perçue au mieux comme un artisanat d'art "appliqué" au pire comme de l'ouvrage de dame et on se tournera automatiquement vers les plasticiens en textile plus éloignés par leur pratique de quelque chose de "féminin", plus fait pour occuper les doigts que véritable création à valeur artistique.¹⁸

Un témoignage prosaïque auquel nous nous sommes confrontés durant nos cinq années de recherches, l'art textile étant caricaturé et réduit à une affaire de dames, de chiffons, de mode, d'artisanat régional ou « ethnique ». Une thématique qui étonne et qui fait sourire. Pourtant quelques grands noms de l'histoire et de la critique d'art se sont attachés à son étude. Prenons l'exemple de Seth Siegelaub, personnalité emblématique de l'art conceptuel des années 1970, qui, à la fin des années 1980 a fait le constat d'un manque d'intérêt flagrant envers les pratiques textiles. Pour y remédier, il a

¹⁵ Exposition *Louise Bourgeois – The Fabric Works*, du 5 juin au 19 septembre 2010 à la Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venise. Exposition *Rosemarie Trockel – Flagrant Delight*, du 18 février au 27 mai 2012, au WIELS (Bruxelles). Exposition *Vasconcelos-Versailles*, du 19 juin au 30 septembre 2012, au Château de Versailles.

¹⁶ *Sur le Fil : Déviances Textiles*, à la Maison Folie Wazemmes à Lille, du 10 octobre au 22 novembre 2009 (puis au Musée International des Arts Modestes, à Sète, du 12 décembre 2009 au 19 avril 2010), sous la direction de Barnabé Mons et Pascal Saumade.

¹⁷ Si les pratiques textiles contemporaines sont souvent exclues, ce n'est pas le cas de la tapisserie contemporaine qui trouve une place plus importante au sein des collections muséales françaises, comme celles des F.R.A.C. Elles font également l'objet d'expositions temporaires. Nous pouvons citer l'exemple du musée Jean Lurçat et de la Tapisserie Contemporaine à Angers.

¹⁸ FISHER, Françoise. « Qui a peur du mot Patchwork ? ». Article mis en ligne sur le site personnel de l'auteur en janvier 2009. Disponible sur Internet : http://www.arts-up.info/art_textile/Jacqueline_Fischer_patchwork.htm.

ouvert le *Centre for Social Research on Old Textiles* (CSROT) basé à Amsterdam. Il a également procédé à l'élaboration d'une bibliographie précise et critique de l'histoire textile. Seth Siegelau, commissaire d'exposition et critique d'art américain a donc publié en 1997 : *Bibliographica Textilia Historiae : Towards a General Bibliography on the History of Textiles Based on the Library and Archives of the Center for Social Research on Old Textiles*.¹⁹ Une bibliographie de 416 pages plongeant le lecteur dans une histoire complète des textiles et des arts textiles courant de la période antique jusqu'à la période contemporaine. Un ouvrage de référence qui demeure encore aujourd'hui assez confidentiel. Dans le cadre d'une recherche doctorale à l'EHESS et d'un Master en muséologie à l'École du Louvre, Sara Marinetti lui consacre une étude approfondie et a récemment mis en place une exposition, *The Stuff That Matters*, au centre d'art Raven Row à Londres.²⁰ L'exposition présentait ainsi plus de deux cents références publiées, que Seth Siegelau a réuni pendant plus de trente ans. Des ouvrages, des tapisseries européennes réalisées durant le Moyen-âge, des soies et velours datant de la Renaissance italienne, des coiffes africaines, asiatiques et océaniques, des tissus coptes, du linge domestique brodé produit au cours du XVIII^{ème} siècle et bien d'autres artefacts de l'art textile. Grâce aux activités du C.S.R.O.T., il a permis la constitution d'une impressionnante collection textile, formée de pièces anciennes, modernes et extrêmement rares. En 1999, Seth Siegelau confie à Hans Ulrich Obrist :

Je travaille actuellement sur une bibliographie de l'histoire du textile, et je me suis demandé plusieurs fois pourquoi ce projet n'a pas encore été fait par un musée. [...] La littérature sur le sujet est diverse et dispersée ; il y a la littérature de l'art textile, la littérature politique et économique des textiles, il y a une littérature sur les magnifiques motifs, et elles sont toutes disparates et n'ont jamais été rassemblées. La littérature historique est composée de plusieurs fils ; vous avez des livres sur le lin, sur les tapisseries, les tapis, les vêtements, la soie, les quilts, la broderie, les tissus imprimés, les tentes, etc. Mais il n'y a pas de terrain unitaire de l'histoire textile. Mon travail sur une bibliographie est un essai pour unifier cette littérature et c'est aussi un projet politique, parce que les textiles sont un art, un artisanat et un business aussi, la première grande industrie capitaliste en fait. Il y a aussi l'idée d'un artisanat dans un certain type de société, et le développement historique et social de cet « art appliqué » en

¹⁹ SIEGELAUB, Seth. *Bibliographica Textilia Historiae : Towards a General Bibliography on the History of Textiles Based on the Library and Archives of the Center for Social Research on Old Textiles*. New York : International General, 1997. Disponible sur Internet : <http://egressfoundation.net/>.

²⁰ *The Stuff That Matters – Textiles collected by Seth Siegelau for the Centre for Social Research on Old Textiles*, du 1er mars au 6 mai 2012, à Raven Row, Londres. Commissariat: Sara Marinetti.

« beaux arts » dans une autre forme de société. La raison pour laquelle je pose autant de questions sur le sujet, est que j'essaye d'approcher le sujet avec un œil critique, frais.²¹

Les mots de Seth Siegelaub résonnent encore aujourd'hui quant à la vacuité critique concernant les arts textiles toujours envisagés en marge des courants artistiques dominants. Les arts textiles sont quasi systématiquement, notamment en Europe, associés aux formes artisanales et vernaculaires. Or, il est à noter que les artistes choisis pour notre étude n'entretiennent pas nécessairement un rapport avec l'artisanat, sauf si ces derniers revendiquent une utilisation de certaines formes ou techniques traditionnelles afin d'appuyer leurs propos. Les rapprochements stéréotypés de l'art textile à l'artisanat sont établis de manière consciente ou inconsciente (tissus traditionnels, tapisseries, vêtements folkloriques), il est assez difficile d'évacuer une imagerie partagée collectivement. L'observation et la compréhension technique des modes de productions textiles (artisanaux ou industriels) sont exclues de notre propos, au profit d'une appréhension de l'utilisation faite par les artistes des tissus, fibres, cheveux, broderies et autres matériaux souples. Ceci afin d'explorer, souvent de manière subversive, poétique et politique, les maux de nos sociétés. Notre objectif est de montrer au lecteur que les pratiques textiles ne doivent plus être considérées comme une simple forme artisanale mais comme un moyen d'expression actuel pouvant mêler subversion, poésie, engagement et traditions. En ce sens nous nous poserons la question de la limite, réelle ou fictive, qui existe ou pas entre l'art et l'artisanat. Le prisme textile nous permettra également d'aborder quelques questions cruciales de notre monde : les effets positifs comme négatifs de la mondialité, mais aussi les problématiques liées à l'exil, à la question noire, aux diasporas (et leurs histoires), à la condition des femmes, au genre, aux rapports individuels et collectifs à l'Histoire, et à l'héritage culturel. Chacun des artistes étudiés ici produit une œuvre qui est le fruit d'une conscience claire de l'Histoire et de la symbolique inhérente aux matériaux textiles choisis. Une histoire et une symbolique renvoyant à la fois à une histoire personnelle, mais aussi de façon plus étendue à une culture, une Histoire et une mémoire collective.

Une série de questions nous permet d'introduire notre réflexion sur l'art textile contemporain : depuis la fin des années 1960 nous assistons à un intérêt croissant envers les matériaux et les techniques textiles par les artistes, à l'ère du multimédia et des matériaux technologiques les plus pointus, que signifie ce retour aux tissus, à la matière

²¹ OBRIST, Hans Ulrich. « A Conversation Between Seth Siegelaub and Hans Ulrich Obrist ». *Trans*, n°6, 1999, p.51-63. Disponible sur Internet : http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/interview/i001_text.html.

souple ? Non seulement aux tissus, mais aussi à la fabrication même des objets artistiques : coudre, broder, découper, assembler, déchirer. Nous assistons au retour de gestes oubliés et à des pratiques amenant les créateurs à un travail patient, répétitif et souvent fastidieux. Quelles sont leurs approches aux matières textiles et comment réinventent-ils l'art textile ? Comment l'art textile peut-il toucher des problématiques comme la mondialité, la multiculturalité, les identités, la diaspora, l'exil ou encore le genre ? Quels rôles jouent les notions de race, de culture et de genre dans ce type de pratiques artistiques ? De quelles façons les artistes posent-ils la question du postcolonialisme et de l'Histoire à remanier par le biais de l'utilisation textile ? Une multitude de questions auxquelles nous allons maintenant réfléchir et apporter des réponses.

- **Identité(s)**

Dans chacune des pratiques qui seront analysées dans notre étude, le concept d'altérité et des rapports que nous entretenons avec ce dernier nous est apparu comme étant primordial. Altérités entre Nord/Sud, hommes/femmes, mémoire/oubli, dehors/dedans, privé/public, local/global, art/artisanat ou encore ici/ailleurs. Dans le *Deuxième Sexe* (1949), Simone de Beauvoir, sur le concept d'altérité, a écrit :

La catégorie de l'Autre est aussi originelle que la conscience elle-même. Dans les sociétés les plus primitives, dans les mythologies les plus antiques on trouve toujours une dualité qui est celle du Même et de l'Autre ; cette division n'a pas d'abord été placée sous le signe de la division des sexes, elle ne dépend d'aucune donnée empirique. [...] L'altérité est une catégorie fondamentale de la pensée humaine. Aucune collectivité ne se définit jamais comme Une sans immédiatement poser l'Autre en face de soi.²²

Au fil des pratiques textiles, l'altérité nous porte vers une réflexion sur les identités. Il nous paraît alors important d'explicitier au mieux comment nous aborderons le concept épineux de l'identité. Pour cela, nous débiterons simplement avec la définition du dictionnaire du terme « identité », que nous avons souhaité élargir aux sens donnés par les écrits issus des études postcoloniales et des *cultural studies*. *Le Petit Robert* définit le terme « identité » comme ceci : « Caractère de ce qui est un. Identité personnelle : caractère de ce qui demeure identique à soi-même. Identité culturelle : ensemble de traits culturels propres à un groupe ethnique (langue, religion, art) qui lui

²² BEAUVOIR De, Simone. *Le Deuxième Sexe I : Les Faits et les Mythes*. Paris : Gallimard, 1976, p.17. [initialement paru en 1949].

confère son individualité ; sentiment d'appartenance d'un individu à ce groupe. »²³ Au moment même où nous réalisons notre recherche, le terme « identité », notamment le concept d'identité nationale, a pris le devant de la scène politique en France. Le gouvernement français actuel souhaite en effet définir ce que recouvre pour les Français l'idée d'une identité nationale.²⁴ Entre dérapages et cafouillages sur le concept même de l'identité nationale, qui a systématiquement été associé aux problèmes liés à l'immigration et à de nombreux stéréotypes racistes et xénophobes, le débat s'est rapidement enfoncé jusqu'à écœurer les membres actifs de cette identité nationale : les Français. Maryse Condé nous rappelle que « jusqu'à une époque récente, nous avons considéré l'identité comme un phénomène collectif. C'était un uniforme que tous devaient endosser de gré ou de force. »²⁵ Une identité-uniforme qui enferme les individus et entraîne l'exacerbation des différences. Il s'agit donc là d'une conception de l'identité que nous considérons comme galvaudée puisqu'il existe une diversité d'identités en France et ailleurs. Il est en effet dangereux de vouloir imposer politiquement des frontières à un concept qui par essence n'en possède pas. L'identité nationale existe-elle ? À notre sens, elle est mouvante, fluctuante, changeante, métissée, elle évolue au même rythme que la population d'un pays, d'un continent. Pourquoi vouloir lui imposer une définition figée ? L'identité nationale est une harmonie de tensions actives dans un pays. Définir une identité particulière nous rappelle les plus sombres pages de l'Histoire. Claude Lévi-Strauss a lui-même dénoncé l'utilisation du concept d'identité nationale par les politiques étatiques. Il a prononcé un discours sur ce sujet le 13 mai 2005, à l'Académie Française, lors de la remise du Prix International Catalunya. Il s'est ainsi exprimé : « J'ai connu une époque, où l'identité nationale était le seul principe concevable des relations entre les Etats. On sait quels désastres en résultèrent. [...] L'Eurorégion crée entre les pays de nouvelles relations qui débordent les frontières et contrebalancent les anciennes rivalités par les liens concrets qui prévalent à l'échelle locale sur les plans économique et culturel. »²⁶ Des « liens concrets » entre différentes régions, territoires, continents. Ce sont ces liens que les artistes de notre étude ont choisis d'explorer et que nous avons souhaité approfondir car

²³ Collectif. *Le Petit Robert : Dictionnaire de la Langue Française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1993.

²⁴ Un débat national lancé par l'actuel ministre de l'immigration et de l'identité nationale, Eric Besson, qui a débuté le 24 novembre 2009 par une discussion au ministère, s'en suivirent 96 débats en préfectures, 342 dans les arrondissements de la métropole et des DOM-TOM, pour aboutir à un colloque final le 4 février 2010. Un site Internet a été créé afin que chacun puisse donner son idée de ce qu'est pour lui ou elle l'identité nationale. Disponible sur Internet : <http://www.debatidentitenationale.fr/>.

²⁵ CONDE, Maryse. « Le Monde est une Gigantesque Créole Factory » in *Kreyol Factory : Des Artistes Interrogent les Identités Créoles*. Paris : Gallimard, 2009, p.20.

²⁶ LEVI-STRAUSS, Claude. « L'Ethnologue devant les Identités Nationales ». Discours prononcé lors de la remise du Prix International Catalunya, à l'Académie Française à Paris, le 13 mai 2005. Disponible sur Internet : <http://www.aidh.org/xtref/2005/soc-strauss.htm>.

ils sont porteurs d'un dynamisme et d'un renouvellement esthétique. Dans le même discours, l'ethnologue a ajouté :

Une conscience collective se dégage au-delà des particularismes qui donnaient à chaque culture sa spécificité. En même temps, chacune d'elles se pénètre des méthodes, des techniques et des valeurs de l'Occident. Sans doute cette uniformisation ne sera jamais totale. D'autres différences se feront progressivement jour, offrant une nouvelle matière à la recherche ethnologique. Mais, dans une humanité devenue solidaire, ces différences seront d'une autre nature : non plus externes à la civilisation occidentale, mais internes aux formes métissées de celle-ci étendues à toute la terre.²⁷

L'identité, qu'elle soit culturelle, sexuelle, politique, sociale et autres, est au cœur de notre recherche. Le terme « identité » se fait récurrent lorsque nous nous attachons à la scène artistique globale/mondiale, il faut alors préciser que nous ne tenons aucunement à enfermer les différentes pratiques étudiées dans des cases dites « identitaires ». La notion d'identité comprise ici est complètement libérée des territoires fixes et fermés, le rapport aux origines n'est en aucun cas un outil stigmatisant et stéréotypant, bien au contraire, l'héritage culturel de chacun des artistes de notre étude est à chaque fois juxtaposé à des problématiques collectives d'ordre mémoriel, politique et sexuel. Stuart Hall, le père des *Cultural Studies* au Royaume-Uni, a écrit : « L'identité n'est pas aussi transparente ou non problématique que nous le pensons. Peut-être au lieu de penser l'identité comme une réalité déjà accomplie, ce que les nouvelles pratiques culturelles représentent, nous devrions penser, à la place, à l'identité comme à une "production" qui n'est jamais complète, toujours en processus, et toujours constituée dans, et non pas hors, la représentation. »²⁸ L'idée d'un courant porteur d'évolutions et d'un mouvement constant est le centre de notre compréhension de ce qu'est l'identité.

Aux notions identitaires s'ajoute une autre difficulté. En effet, il paraît toujours délicat pour un auteur occidental de parler d'arts extra-occidentaux ou d'artistes d'origines multiculturelles, sans rencontrer des problèmes terminologiques. Des difficultés qui ont sans cesse dû être adaptées et discutées afin de conserver un regard neutre et toujours critique sur les sujets abordés. Dans la préface de 2003 de son ouvrage *L'Orientalisme* (1978), Edward Said écrit : « L'esprit du chercheur doit

²⁷ Ibid.

²⁸ HALL, Stuart. « Cultural Identity and Diaspora », in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A Reader*. New York : Colombia University Press, 1994, p.392.

toujours faire activement, en lui-même, une place à l'Autre étranger. Et cette action créatrice d'ouverture à l'Autre, qui sinon reste étranger et distant, est la dimension la plus importante de la mission du chercheur. »²⁹ L'altérité est souvent liée aux concepts d'identités qui peuvent cloisonner la réflexion et exclure les individus ou groupe d'individus. Dans notre travail, l'identité est entendue comme un terrain flexible où la mobilité, les translations, les redéfinitions et les transgressions sont mises en lumière. Un terrain flexible et ouvert à toutes relations et réseaux allant de « nous » vers l'« autre », d'ici vers ailleurs. Les artistes dont les pratiques seront étudiées, possèdent ce qu'Édouard Glissant appelle une « identité-rhizome » ou « identité-relation », à propos de laquelle l'auteur martiniquais écrit : « Depuis très longtemps, je pense que l'identité des hommes n'est pas uniforme, qu'elle ne suit pas une ligne. Elle peut être contradictoire mais sans que cela mène nécessairement à des conflits. »³⁰ Dans son *Traité du Tout-Monde*, il réfléchit sur le sort des communautés réprimées du fait de leur différence par rapport au système dominant. Il écrit : « L'idée de l'identité comme racine unique donne la mesure au nom de laquelle ces communautés furent asservies par d'autres, et au nom de laquelle nombre d'entre elles menèrent leurs luttes de libération. Mais à la racine unique, qui tue alentour, n'oserons-nous pas proposer par élargissement la racine en rhizome, qui ouvre Relation ? Elle n'est pas déracinée : mais elle n'usurpe pas alentour. »³¹

Le concept de racine unique est, dans les textes de d'Édouard Glissant, mise en relation avec les cultures ataviques, tandis que les rhizomes correspondent aux cultures composites. L'identité-rhizome refuse la fixité et l'étouffement favorisés par les cultures ataviques, c'est-à-dire des cultures qui se sont développées autour de « l'axe de la filiation et de la légitimité » et qui ne laissent pas d'espace aux altérités. Les cultures composites ou créoles portent « la pensée archipélique » théorisée par Glissant. La pensée archipélique lutte contre la pensée continentale. Les métaphores terrestres et maritimes employées par l'auteur expriment parfaitement les phénomènes actuels quant aux problématiques liées aux identités, aux appartenances et aux mouvements dus à la mondialité. Le monde est ainsi envisagé comme un archipel au sein duquel les îles communiquent entre elles et se nourrissent mutuellement. Le monde selon Édouard Glissant est en perpétuel mouvement car pour lui « la fixité du territoire est

²⁹ SAID, Edward W. *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil, 2005, p.VII.

³⁰ OBRIST, Hans Ulrich. « Édouard Glissant », in *Conversations, Volume 1*. Paris : Manuella Editions, 2008, p.302.

³¹ GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*. Paris : Gallimard, 1997, p.18-21.

terrifiante. »³² L'identité-rhizome s'oppose fermement aux « Etats-nations et [aux] identités nationales, qui ont survalorisé jusqu'au racisme l'identité nationale, justifié le colonialisme, la domination et l'exploitation des peuples, mais qui est aussi à la racine des guerres nationales et mondiales des deux derniers siècles. »³³ En ce sens, ramener systématiquement et unilatéralement l'analyse iconographique des œuvres aux origines des artistes est une catégorisation qui à notre avis est dangereuse, discriminante et extrêmement réductrice. Les textes de l'artiste Hassan Musa, dont nous reparlerons plus longuement dans la première partie de notre étude, sont éclairants quant à la notion d'identité ou d'origine. Il écrit :

L'histoire de la banane est un conte africain. C'est l'histoire d'un petit garçon qui mange une banane avec son grand père et qui lui demande : « Papy, ce fruit que nous mangeons, pourquoi on l'appelle banane ? ». Surpris, le grand père répond : « D'abord parce que ça ressemble à une banane, ensuite parce que ça a le goût d'une banane, et d'ailleurs tout le monde l'appelle banane ». Autrement dit, mon problème à moi c'est que je ne ressemble pas à une banane et que je ne ressemblerai jamais à une banane française, allemande, etc. Il y a beaucoup d'artistes qui comme moi sont nés en Europe, comme Shonibare qui est né à Londres. Son expérience est celle d'un Britannique. Cet artiste comme d'autres n'ont rien à voir avec l'Afrique. Moi j'ai vécu jusqu'à vingt-huit ans en Afrique, mais dans ma tête j'ai toujours été ici, je n'ai jamais vécu en Afrique. C'est le regard de l'Autre qui me renvoie à une image d'artiste exotique.»³⁴

Chacun des artistes de notre étude a choisi de mettre en avant, consciemment ou inconsciemment, explicitement ou non, la notion identitaire devenue extrêmement présente dans nos sociétés. À chacun de voir et d'apprécier s'il faut conforter cette notion ou bien de la transcender et la dépasser. Le choix volontairement éclaté des artistes, dont les œuvres font l'objet principal de notre recherche, affiche une tonalité multiculturelle et hétérogène. Issus de tous les continents, ils sont, selon nous, les dignes représentants de la mondialité culturelle qu'ils tissent, brodent, coupent, filment, performant ou peignent au-delà de toute notion de frontière. Dans son texte *The Globalisation of Art*, le critique d'art italien Achille Bonito Oliva explique que de nos jours s'offrent aux artistes trois possibilités : Celle de la *globalisation* tendant vers une standardisation identitaire et culturelle, donc un effacement de l'originalité au profit d'une homogénéité uniforme. Celle de la *tribalisation* qui est une exacerbation de

³² GLISSANT, Édouard. *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris : Gallimard, 1996, p.88.

³³ ZARKA, Yves Charles. « Frontières sans Murs et Murs sans Frontières ». *Cités*, n°31, 2007, p.4.

³⁴ MUSA, Hassan. Intervention lors du cycle de conférences intitulé « Les jeudis de la Sorbonne », consacré au thème : « Paris : De la création à la visibilité de l'œuvre », tenue le 2 mars 2006. Voir : Texte de restitution de la conférence sur le Blog de l'artiste : Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2007/01/quel-muse-branlydbat-artaficanisme.html>.

l'aspect local pour résister au mouvement aspirant global. La troisième perspective se situe au-delà de ces deux premières propositions, chacune étant bancale et incomplète. Chaque artiste de notre étude évolue dans cet espace de réflexion « entre-deux » où la distance critique est rendue possible. Elle offre des alternatives plastiques et théoriques nouvelles et régénérantes. Édouard Glissant écrit : « La question sera toujours de ramener cet autre à la transparence vécue par soi : ou bien on l'assimile ou bien on l'annihile. C'est là tout le principe et le processus de la généralisation. »³⁵ Pour lutter contre une opacité culturelle globale où la généralisation, le formatage et standardisation font loi, Édouard Glissant, dans *Poétique de la Relation*, pose la question d'une « dégénéralisation culturelle » devenue nécessaire et cruciale aujourd'hui. Une dégénéralisation qui ne serait pas « une outrance renouvelée des spécificités, mais à une liberté totale (rêvée) de leurs rapports, frayée au chaos même de leurs affrontements. »³⁶ Il nous faut être prudents, puisque la généralisation n'est pas nécessairement synonyme de globalisation. En effet, si le rapport à l'« autre » est un rapport motivé par l'échange, l'enrichissement de soi et le partage, alors un métissage (une créolisation) des informations, des cultures voit le jour. Dans ce cadre, un troisième espace est possible. Un espace où l'interrelation culturelle joue un rôle moteur dans le développement non seulement de l'identité même de l'artiste mais aussi de sa pratique, qui va s'enrichir et se créoliser. Achille Bonito Oliva écrit : « L'art contemporain exploite avec succès le dépassement des barrières traditionnelles, pour gagner l'accès aux itinéraires rapides jouant sur le principe de la contamination. Ce principe contre le risque de standardisation, qui est la conséquence de la télécommunication et de la globalisation. »³⁷

Les pratiques artistiques textiles actuelles luttent contre une standardisation mécanique face au phénomène récent de la globalisation culturelle, elle-même liée à un capitalisme dévorant. Elles apparaissent comme une spécificité culturelle exprimant un aspect de la diversité culturelle.³⁸ Ainsi, nous comprenons l'art textile comme étant une des îles de l'archipel constituant l'art d'aujourd'hui. En effet, le monde et le domaine de la création peuvent alors ici être compris comme un archipel, métaphore chère à Édouard Glissant. Un archipel dont chaque îlot entretient une relation avec l'autre. Il

³⁵ GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990, p.62.

³⁶ Ibid. p.75.

³⁷ BONITO OLIVA, Achille. « The Globalisation of Art », in *Belonging and Globalisation : Critical Essays in Contemporary Art & Culture*. London : Saqi, 2008, p.44.

³⁸ Sur le sujet de la standardisation culturelle, Nicolas Bourriaud écrit : « Quant à la fameuse "hybridation culturelle", notion typiquement postmoderne, elle s'est révélée être une machine à dissoudre toute véritable singularité sous le masque d'une idéologie "multiculturaliste", machine à effacer l'origine des éléments "typiques" et "authentiques" qu'elle bouture au tronc de la technosphère occidentale. » Voir : BOURRIAUD, Nicolas. *Radicant : Pour une Esthétique de la Globalisation*. Paris : Denoël, 2009, p.13.

s'agit ici d'un concept clé dans le développement et la compréhension de notre analyse. L'archipel est le symbole de l'ère globale dans laquelle nous sommes entrés de plain-pied. Nicolas Bourriaud écrit que : « Notre civilisation, qui porte les traces de l'explosion multiculturelle et la prolifération de strates culturelles, ressemble à une constellation sans structure, attendant la transformation dans un archipel. »³⁹ La culture, comme le monde globalisé, peut être considérée comme un archipel, où s'entrechoquent et se rattachent les différents îlots. Les nombreux mouvements migratoires, historiques et actuels, ont nourri et continuent de nourrir les réflexions sur les brassages culturels, les métissages et la multiculturalité inhérents à nos sociétés. Edward Said, dans son ouvrage intitulé *Réflexions sur l'Exil*, écrit qu'il y a : « Une prise de conscience du fait que les cultures sont toujours faites de discours mêlés, hétérogènes et même contradictoires, en un sens jamais plus elles-mêmes que lorsqu'elles ne sont pas dans cette position impérieuse, déplaisante et agressive, qui résulte des déformations que lui font subir certains personnages autoritaires se prétendant [...] les porte-parole de leur culture. »⁴⁰ Au sein d'un « monde archipel », la problématique de l'appartenance joue ici un rôle crucial. Chacun d'entre nous appartient à un pays, une nation, une culture, un territoire, une classe, un genre, un foyer, une histoire (des histoires). Une (multi) appartenance qui ne doit pas être aliénante et excluante. Au fil de l'analyse des œuvres et des positions critiques adoptées par les artistes, nous verrons que la notion d'appartenance sera questionnée, bousculée et déconstruite.

- **Études Postcoloniales**

En faisant le choix du matériau textile, notre objectif est de proposer ici un travail reposant à la fois sur les études postcoloniales, les études du genre (nommées plus communément les *Gender Studies*) et les études culturelles (*Cultural Studies*) visant à présenter les différentes dimensions de l'art textile, en tant que médium engagé et pertinent sur le plan critique et visuel au sein des pratiques contemporaines. Il est souvent écrit et dit que l'art produit par les artistes soit extra-occidentaux soit multiculturels (aux identités hybrides), manque cruellement de critique et de théories élaborées hors Occident. Il nous est alors apparu nécessaire que la parole et les écrits des artistes, mais aussi des auteurs (littéraires, poètes, politiques ou compositeurs), critiques d'art ou commissaires d'expositions, devaient être mis en lumière. En cela, les écrits d'Édouard Glissant jouent un rôle crucial dans le développement de notre

³⁹ BOURRIAUD, Nicolas. « Altermodern », in *Altermodern, Tate Triennial*. London : Tate Publishing, 2009, p.12.

⁴⁰ SAID, Edward. *Réflexions sur l'Exil et Autres Essais*. Arles : Actes Sud, 2008, p.13.

recherche. Ils apparaissent comme des points éclairants pour la compréhension de l'art actuel inscrit dans la scène du *Tout-Monde*. Sa pensée rhizomique apporte de nouvelles perspectives de réflexions et une approche nouvelle, ou peu usitée, de la création contemporaine.

À propos de la littérature postcoloniale publiée depuis les années 1980, Pap Ndiaye écrit : « Les analyses postcoloniales sont donc d'abord centrées sur la contestation des catégories d'analyses par laquelle les Occidentaux ont justifié la domination qu'ils ont exercée sur une bonne partie du monde ».⁴¹ Il s'agit alors pour nous de poursuivre la déconstruction du regard dominant et d'ouvrir les champs de recherches en associant aux écrits occidentaux ceux des auteurs et des artistes extra-occidentaux.⁴² Dans ce cadre, il nous paraît important de faire le point sur ce que sont les études postcoloniales aujourd'hui et comment elles sont comprises et considérées en France. Les textes fondamentaux de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard ou encore Pierre Bourdieu, prônent une déconstruction radicale de la pensée occidentale et proposent une pensée qu'il convient d'appeler rhizomique, hétérogène et multiforme. La pensée rhizomique postcoloniale est une clé essentielle pour notre étude, par/grâce/au travers de celles-ci nous avons établi notre analyse et notre réflexion sur l'art textile. Il convient alors d'en expliciter clairement le contenu. Les 15 et 16 janvier 2009, s'est tenu aux Champs Libres à Rennes, un colloque intitulé *Ex-Tensions : Créations Africaines et Postcolonialismes*.⁴³ L'objectif de ces deux journées d'études était d'appréhender au mieux les définitions de leurs applications dans les champs de la culture. Des chercheurs américains, africains et européens se sont réunis pour en discuter et croiser leurs différents points de vue. Il ne s'agit pas ici de faire un compte rendu de ces deux journées, mais d'en exposer les idées fondamentales formulées par les différents intervenants. Les études postcoloniales sont un développement et un dépassement des *Cultural Studies*. Théorisées au Royaume-Uni et aux États-Unis, les *Cultural Studies* amènent une nouvelle manière de penser la Culture dans son ensemble, en poussant des interrogations transversales et en croisant des domaines de recherche multiples comme la sociologie, la science, l'histoire, la littérature. La position française par rapport aux

⁴¹ NDIAYE, Pap. « Les postcolonial studies en débat », in *Histoires Coloniales : Héritages et Transmissions*. Paris : BPI / Centre Pompidou, 2007, p.23.

⁴² Il convient de définir ce que nous entendons lorsque nous utilisons le terme « déconstruction ». La déconstruction est la désarticulation de la signification pour amener à une justice de l'expression. Une justice au sens d'ajustement par rapport aux particularismes et aux différences qui participent à la construction de nos identités.

⁴³ Organisé par Larys Frogier, ancien directeur de *La Criée*, Centre d'Art Contemporain de Rennes et par Myriam-Odile Blin, présidente de l'association *Africartec*.

Cultural Studies, ainsi qu'aux *Postcolonial Studies*, est marquée par un retard flagrant et une frilosité favorisant l'immobilisme. La preuve en est, comme l'a souligné Elvan Zabunyan lors du colloque, la traduction tardive des textes fondateurs de Stuart Hall, Raymond Williams, Edward Said, Arjun Appadurai, Judith Butler, Homi K. Bhabha, Dipesh Chakrabarty, Toni Negri ou encore Gayatri Chakravorty Spivak. Des traductions produites en moyenne une dizaine d'années après la première publication de ces textes.⁴⁴ Elvan Zabunyan a donné l'exemple du texte d'Homi K. Bhabha, « Hybridité, Hétérogénéité et Culture Contemporaine » paru dans le catalogue de l'exposition *Magiciens de la Terre* (1989). Selon elle, le texte n'a pas été reçu et compris à sa juste valeur : un texte clé dans la formation des études postcoloniales en France. Les textes de Bhabha sont au cœur des problématiques formulées par les études postcoloniales, exigeant une rupture totale avec l'impérialisme critique occidental, la production d'un nouveau discours pluridisciplinaire et prenant véritablement en compte les productions critiques et culturelles mondiales. Il écrit :

On invoque l'autre, on le cite, on le cadre et on braque les projecteurs sur lui. L'autre perd sa faculté de signifier, de nier, d'instaurer son « désir », de cliver son « signe » d'identité, d'imposer son discours institutionnel et oppositionnel. Même si on connaît parfaitement la teneur d'une culture autre, même si on la représente en évitant l'ethnocentrisme, c'est sa situation de clôture des grandes théories [...] qui reproduit une relation de dominant à dominé, et fait peser les plus graves soupçons sur les pouvoirs institutionnels de la théorie critique.⁴⁵

L'ouvrage majeur des études postcoloniales est incontestablement *L'Orientalisme* d'Edward W. Said, paru en 1978 et traduit en langue française en 1980. Un ouvrage de référence, qui, contrairement aux autres, a rapidement été traduit, car il est considéré comme un texte fondateur des études postcoloniales. Il propose une déconstruction de la définition même de l'orientalisme, un produit de l'Occident. Il dit :

⁴⁴ Il ne faut cependant pas ignorer les travaux remarquables de chercheurs comme Pap N'Diaye, axés sur la représentation des noirs en France et sur l'histoire coloniale française. Voir : N'DIAYE, Pap. *La Condition Noire : Essai sur une Minorité Française*. Paris : Calmann-Lévy, 2007.

⁴⁵ BHABHA, Homi K. « Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine », in *Magiciens de la Terre*. Paris : Centre Pompidou, 1989, p. 24. Voir aussi : BHABHA, Homi K. *Les Lieux de la Culture : Une Théorie Postcoloniale*. Paris : Payot, 2007. [*Location of Culture*, London : Routledge, 1994]. Elvan Zabunyan propose une critique intéressante quant au titre français de l'ouvrage de Bhabha qui précise qu'il s'agit d'une « théorie postcoloniale », comme une étiquette pour rassurer les lecteurs. Nicolas Bourriaud ajoute sur le même sujet : « L'effet pervers réside dans le fait que l'on en arrive à considérer implicitement les artistes non occidentaux comme des invités avec qui il faudrait être poli, et non comme des acteurs à part entière de la scène culturelle. Quoi de plus méprisant et paternaliste que ces discours qui excluent d'emblée qu'un artiste congolais ou laotien puisse se mesurer à Jasper Johns ou Mike Kelley dans un espace théorique commun, et faire l'objet des mêmes critères d'évaluation esthétique ? [...] Ce prétendu "respect de l'Autre" génère en tout cas un colonialisme à l'envers, tout aussi courtois et apparemment bienveillant que le précédent fut brutal et négateur. » Voir : BOURRIAUD, Nicolas. *Radicant : Pour une Esthétique de la Globalisation*. Paris : Denoël, 2009, p.30.

*L'Orient a permis de définir l'Europe (ou l'Occident) par contraste : son idée, son image, sa personnalité, son expérience. Rien de cet Orient n'est pourtant purement imaginaire. L'Orient est partie intégrante de la civilisation et de la culture matérielle de l'Europe. L'orientalisme exprime et représente cette partie, culturellement et même idéologiquement, sous forme d'un mode de discours, avec, pour l'étayer, des institutions, un vocabulaire, un enseignement, une imagerie, des doctrines et même des bureaucraties coloniales et des styles coloniaux.*⁴⁶

La structuration de l'orientalisme s'est introduite non seulement sur le plan culturel, mais aussi politique et économique. En découle un rapport de domination de l'Occident sur l'Orient, qui a justifié et argumenté le fait colonial. Saïd a été le premier intellectuel arabe à dénoncer ce courant de pensée destructeur et réducteur.

La déconstruction théorique est une donnée essentielle pour les théoriciens français comme Foucault, Derrida et bien d'autres. Notre attention a particulièrement été retenue par la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui publient conjointement l'ouvrage intitulé *Rhizome* en 1976 [ensuite republié dans l'ouvrage *Mille Plateaux* en 1980]. Ils y traitent du statut du livre, de son rapport au monde et aux autres livres, leurs idées étant aussi bien applicables aux livres qu'au domaine de la création. Les livres et les œuvres de manières plus générale, sont interconnectés par le biais de racines, ils sont englobés dans ce qu'ils appellent le « système rhizomique ». Ce dernier est également analysé et comparé à la linguistique, domaine rhizomique par excellence. Les auteurs ne se privent pas d'explicitier les liens existant entre la pensée théorique rhizomique et le système naturel rhizomique. Ils écrivent : « Un rhizome comme tige souterraine se distingue absolument des racines et radicelles. Les bulbes, les tubercules sont des rhizomes. Des plantes à racine ou radicelle peuvent être rhizomorphes à de tout autres égards : c'est une question de savoir si la botanique, dans sa spécificité, n'est pas tout entière rhizomorphique. »⁴⁷ Des principes fondateurs sont ainsi énoncés par analogie avec la linguistique :

N'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. [...] Un chaînon sémiotique est comme un tubercule agglomérant des actes très divers, linguistiques, mais aussi perceptifs, mimiques, gestuels, cogitatifs : il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots, de langues spéciales. [...] C'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet,

⁴⁶ SAID, Edward W. (2005), p.14.

⁴⁷ DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. « Rhizome », in *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille Plateau*. Paris : Les Editions de Minuit, 1980, p.13.

*comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde. [...] Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes.*⁴⁸

Des lignes de connexion, de relation, de rapport liant les uns avec les autres, les territoires avec les autres, les disciplines avec les autres. Les frontières et le cloisonnement sont évacués du système rhizomique, puisque les êtres, les idées et les choses sont reliés entre eux à l'infini, apportant sans cesse des renouvellements et transformations. Il s'agit d'un système de prolifération relationnelle infinie, généreux et imprévisible. Deleuze et Guattari critiquent vivement la racine unique qui selon eux est excluante et empêche, voire interdit, le développement des racines voisines. Dans une même perspective, Édouard Glissant écrit : « La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre. »⁴⁹ Deleuze, Guattari et Glissant favorisent ainsi un épanouissement et un développement de l'individu en corrélation constante avec le *Tout-monde*, afin d'établir une grille infinie d'échanges rhizomiques. Une grille composée de lignes de fuite se rejoignant et se croisant pour former un système de relations qui deviendrait universel. Ceci sans pour autant noyer les individualités dans le flot global. Deleuze et Guattari ajoutent : « Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome. Ces lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres. »⁵⁰

La pensée rhizomique initiée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, est comme nous l'avons compris, poursuivie par l'écrivain et théoricien antillais Édouard Glissant avec la *Poétique de la Relation*. Il s'agit ici d'une créolisation des idées laissant une importante place aux théories autrefois qualifiées de périphériques. Édouard Glissant écrit : « Le Tout-monde est sensible à la chaleur des utopies, à l'oxygène d'un rêve, aux belles errances d'une poétique. Il nomme l'art, et sa divination, au principe de nos politiques globales et de nos paroles partagées. Il nous met à même de pressentir cette

⁴⁸ Ibid. p.14.

⁴⁹ GLISSANT, Édouard (1990), p.23.

⁵⁰ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1980), p.16.

nouvelle région du monde, où nous entrerons tous ensemble, par tant de voies et de recours différents. »⁵¹ Au sein du *Tout-Monde* tel qu'il est explicité par Glissant, nous retenons que le concept de créolisation apparaît comme un prolongement de la pensée rhizomique. Il s'agit là d'un concept déterminant pour notre étude, puisqu'il est placé au cœur de la majorité des pratiques artistiques dont nous avons entrepris l'analyse. Il nous apparaît donc important de le définir et d'en expliciter la portée à la fois culturelle et sociale. Sur le sujet un ouvrage est paru en septembre 2009, *The Creolization Reader : Studies in Mixed Identities and Cultures*.⁵² Une compilation de textes fondamentaux traitant de la créolisation dans le monde qui est devenue un élément critique majeur au sein des théories postcoloniales. Édouard Glissant, dont on peut regretter l'absence dans cet ouvrage, est l'un des chefs de file de la théorisation de la créolisation globale. La créolisation offre en effet une perspective formidable de compréhension du développement de la globalisation culturelle puisqu'elle englobe les différentes formes de métissages : social, racial, religieux et culturel. L'étymologie du terme créolisation est historiquement liée au colonialisme et à la « création » de cultures hybrides. L'écrivain caribéen Kamau Brathwaite écrit : « Le terme lui-même trouve ses origines avec la combinaison de deux mots espagnols *criar* (créer, imaginer, établir, trouver, installer) et *colon* (un colon, un fondateur, un pionnier) en *criollo* : un pionnier dévoué. »⁵³ Au sein du système rhizomique, la créolisation apparaît comme une notion clé dans la compréhension de nos sociétés actuelles. Créolisation, métissage, brassage culturel, mélanges et échanges, sont autant de termes et d'idées véhiculés par les artistes de notre étude. Le métissage des idées venues de tous continents, d'auteurs/artistes « tricontinentaux » comme l'écrit Jean-Loup Amselle, apporte un souffle nouveau sur des concepts occidentaux qu'il était nécessaire de déconstruire, de désarticuler, pour chasser la pensée coloniale.⁵⁴

Le concept de la créolisation est largement développé dans l'ouvrage *Eloge de la Créolité* (1989), de Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. Trois auteurs intimement attachés à la pensée d'Édouard Glissant qui, à propos de la notion de créolité, a dit :

⁵¹ GLISSANT, Édouard ; CHAMOISEAU, Patrick. *L'Intraitable Beauté du Monde : Adresse à Barack Obama*. Paris : Galaade : Institut du Tout-monde, 2009, p.48.

⁵² COHEN, Robin ; TONINATO, Paola. *The Creolization Reader : Studies in Mixed Identities and Cultures*. London : Routledge, 2010.

⁵³ VAUGHAN, Megan. *Creating The Creole Island : Slavery in Eighteenth-century Mauritius*. Durham : Duke University Press, 2005, p.2.

⁵⁴ AMSELLE, Jean-Loup. *L'Occident Décroché : Enquête sur les Postcolonialismes*. Paris : Stock, 2008, p.8. L'auteur y écrit : « Mon statut d'anthropologue m'enjoint bien évidemment de prendre en compte ce que l'on pourrait appeler rapidement la "pensée tricontinentale", c'est-à-dire les philosophies issues d'Afrique, d'Asie et d'Amérique Centrale et du Sud. »

*La créolisation, c'est un métissage d'arts, ou de langages qui produit de l'inattendu. C'est une façon de se transformer de façon continue sans se perdre. C'est un espace où la dispersion permet de se rassembler, où les chocs de culture, la disharmonie, le désordre, l'interférence deviennent créateurs. C'est la création d'une culture ouverte et inextricable, qui bouscule l'uniformisation par les grandes centrales médiatiques et artistiques. Elle se fait dans tous les domaines, musiques, arts plastiques, littérature, cinéma, cuisine, à une allure vertigineuse...*⁵⁵

La créolisation fait bien entendu partie des problématiques soulevées par les artistes, les historiens, les critiques et les commissaires d'exposition depuis la fin des années 1980. En ce sens nous avons observé l'éclosion progressive d'expositions manifestes liées aux études postcoloniales, aux *Cultural Studies* et aux *Gender Studies*. Ainsi, depuis le début des années 1990 ont eu lieu des expositions majeures pour la présentation, la critique et le développement de l'art global. Elles sont le fruit des études postcoloniales qui ont insufflé une nouvelle dynamique au monde de l'art. Nous savons que l'exposition *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou, 1989) représente aujourd'hui un point de départ dans l'historiographie des expositions de type multiculturel. Nous y reviendrons plus largement par la suite, mais nous pouvons d'ores et déjà souligner que l'exposition comportait quelques œuvres textiles. Ainsi le public a pu voir *Poésie de Maître Berang Ramazan* (1988) une série de cinquante broderies multicolores confectionnées par des femmes afghanes.⁵⁶ Ces dernières ont collaboré au projet d'Alighiero e Boetti (né en 1940, à Turin – décédé en 1994, à Rome, Italie) qui a vécu et travaillé en Afghanistan, son pays de cœur. Il a demandé à des femmes afghanes de Peshawar (au Pakistan) de broder le texte d'un poème soufi issu d'un recueil que le Maître Berang Ramazan avait offert à l'artiste italien. Un travail de collaboration que nous retrouvons avec *Orchestre de Femmes* (1989), une série de tapis en paille tressée née d'un dialogue entre Ulay (né en 1943, à Solingen, Allemagne) et des tisseuses marocaines. Mike Chukwukelu (né en 1945, à Awkuzu, Nigeria) présentait une œuvre intitulée *Ijele* (1989), un masque Igbo monumental que l'artiste a assemblé sur place avec des matériaux qu'il a récupéré à Paris.⁵⁷ Trois exemples où l'utilisation des matériaux et des techniques traditionnelles se mettent au service d'une vision altruiste et rhizomique : brouiller les frontières entre le Nord et le Sud, entre l'art et l'artisanat.

⁵⁵ JOIGNOT, Frédéric. «Entretien avec Édouard Glissant». *Le Monde* 2, janvier 2005. Disponible sur Internet : http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/03/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html.

⁵⁶ *Annexes Iconographiques*, p.17.

⁵⁷ *Ibid.*

Nous avons souhaité nous intéresser aux expositions plus récentes, « héritières » de l'exposition parisienne, à l'exemple d'*Unpacking Europe* orchestrée par Salah Hassan et Iftikhar Dadi, deux commissaires africains.⁵⁸ L'objectif de l'exposition était de présenter un pan de la création européenne multiculturelle, produite sur un territoire aux frontières de plus en plus floues, ainsi que l'enrichissement dû aux immigrations sur le sol occidental. Les travaux de Yinka Shonibare, Coco Fusco, Isaac Julien, Nalini Malani ou encore Maria Magdalena Campos-Pons y étaient exposés. Des artistes « tricontinentaux » dont les œuvres amènent le regardeur à réfléchir sur les hybridations culturelles et sur le démantèlement du postulat occidental. Parmi les auteurs du catalogue de l'exposition les textes d'Okwui Enwezor et de Gilane Tawadros ont particulièrement suscité notre attention. Ces derniers font preuve d'un investissement colossal quant au développement théorique et à la présentation publique des arts contemporains postcoloniaux (plus particulièrement de l'art contemporain africain et de la diaspora noire). En effet, Gilane Tawadros a présenté en 2003 *Fault Lines : Contemporary African Art and Shifting Landscapes* dans le cadre de la cinquantième Biennale de Venise (qui s'est tenue entre le 15 juin au le 2 novembre 2003). Quinze artistes rassemblés pour traiter du débat existant autour des artistes africains du continent et ceux de la Diaspora noire. Elle précise que ces « lignes de défauts » ou ces failles « ont été gravées dans le tissu physique de notre monde à travers les effets du colonialisme et du postcolonialisme, de la migration et de la globalisation. »⁵⁹ Okwui Enwezor a été le directeur de la Documenta XI à Kassel en 2002.⁶⁰ À propos de son projet, il écrit :

*Construits dans un emboîtement de constellations de domaines discursifs, les circuits de production artistique et de savoir, et modules de recherche, les paramètres qui ont donné forme à l'organisation de ce projet doivent être trouvés dans les situations délicates complexes de l'art contemporain dans un moment de changement historique profond et la transformation globale. [...] Comme telle, cette exposition pourrait être lue comme une accumulation de passages, une collection de moments, des écarts temporels qui apparaissent dans les espaces qui raniment pour le public la concaténation infinie de mondes, de perspectives, de modèles, de contre modèles et la pensée constituant le sujet artistique.*⁶¹

⁵⁸ *Unpacking Europe*, exposition présentée Museum Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam, du 13 décembre 2001 au 24 février 2002.

⁵⁹ TAWADROS, Gilane ; CAMPBELL, Sarah. *Fault Lines : Contemporary African Art and Shifting Landscapes*. London : inIVA, 2003.

⁶⁰ *Documenta 11_Platform5*, Kassel, du 8 juin au 15 septembre 2002.

⁶¹ ENWEZOR, Okwui. « The Black Box », in *Documenta 11_Platform5*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2002, p.42.

La Documenta XI fut pensée en cinq plateformes composées d'ateliers, de conférences et de diverses rencontres entre le public, les artistes et les critiques, donnant lieu à la publication de six ouvrages.⁶² Cet évènement multiculturel a donc richement été accompagné et les traces écrites qui en résultent font la part belle aux auteurs extra-occidentaux. Il s'agit alors d'une manifestation que nous qualifions d'archipélique puisqu'elle illustre avec cohérence et pertinence les idées de Glissant. L'enrichissement collectif, l'interdisciplinarité, la créolisation, le mélange, ouvrent sans cesse ces relations, nourritures infinies de la création. Okwui Enwezor va poursuivre son travail sur l'art et la mondialisation en organisant la seconde biennale internationale d'art contemporain de Séville (entre le 26 octobre 2006 et le 8 janvier 2007). Intitulée *The Unhomely : Phantom Scenes in Global Society*, la biennale espagnole avait pour objectif de rassembler des artistes venus d'horizons différents ayant comme volonté commune de réfléchir sur les effets de la mondialisation : sur les plans économiques, humains, sociaux et politiques. Enwezor a donc sélectionné des artistes dont l'engagement politique est le moteur principal de leurs créations et de leurs préoccupations. Une biennale explosive au niveau politique à cause des sujets traités et des formes plastiques présentées. L'objectif d'Enwezor était de montrer au public et à la critique internationale que l'art extra-occidental n'est pas en marge des enjeux et défis actuels, bien au contraire, il véhicule les messages les plus cruciaux et ne peut plus se résumer à des pratiques naïves et décoratives. Ici, l'art extra-occidental apparaît comme le reflet des maux de notre monde : injustices, crimes contre l'humanité, guerres, faim, intolérance, misère, isolation, exils et abandons. Enwezor écrit : « L'évident délabrement des structures politique et sociale dans le présent global permet une réévaluation du rôle de l'art et des artistes dans le discours social, mais une énonciation de leur distance par rapport à lui. »⁶³ Plus récemment encore, il a pris la direction de la Triennale à Paris. Un évènement multiforme intitulé *Intense Proximité* reposant sur une confrontation entre le passé et le présent, entre les écrits ethnographiques (Claude Lévi-Strauss, Marcel Mauss, Michel Leiris, Marcel Griaule) et la création contemporaine globale.⁶⁴ Enwezor a souhaité souligner ce qu'il appelle une « poétique de

⁶² Cinq plateformes dans cinq villes différentes, qui ont donné lieu à cinq publications : *Documenta 11_Platform1 : Democracy Unrealized*, du 15 mars au 20 avril 2001 à Vienne (Autriche), puis du 9 au 30 octobre 2001 à Berlin (Allemagne) ; *Documenta 11_Platform2 : Experiments with Truth : Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation*, du 7 au 21 mai 2001 à New Delhi (Inde) ; *Documenta 11_Platform3 : Créolité and Creolization*, du 13 au 15 janvier 2002 à Saint Lucia (West Indies) ; *Documenta 11_Platform4 : Under Siege : Four African Cities - Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*, du 16 au 20 mars 2002 et *Documenta 11_Platform5 : Exhibition*, du 8 juin au 15 septembre 2002. En plus des cinq plateformes a été publié un sixième ouvrage : SILVA, Armando, *Documenta 11 : Urban Imaginaries from Latin America*, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2003.

⁶³ ENWEZOR, Okwui. « The Unhomely : Phantom Scenes in Global Society », in *The Unhomely : Phantom Scenes in Global Society, 2nd International Biennial of Contemporary Art of Seville*. Sevilla : Biacs, 2006, p.13.

⁶⁴ *Intense proximité / 3e Triennale de Paris*, du 20 avril au 26 août 2012, au Palais de Tokyo et dans sept autres lieux dans Paris. Commissariat : Okwui Enwezor.

l'ethnographique » en présentant des œuvres aux interprétations plurielles et aux contextes troubles.⁶⁵ Des œuvres créant des interstices permettant un désapprentissage du savoir, une reformulation des codes et des pensées. Il précise : « Ces formes de désobéissance – que j'aimerais voir comme la dimension de désobéissance critique de l'œuvre d'art – nous offrent des techniques nouvelles, des formes, des champs et des articulations nouveaux, des méthodes de recherche et de propositions philosophiques nouvelles qui sont pour moi très importants, en ce que l'art réside dans sa capacité à remodeler et à reformuler constamment le paysage des jugements hâtifs. »⁶⁶ Nous voyons donc de la part d'Enwezor une volonté d'afficher clairement la valeur de politique, poétique, constructrice de nouvelles perspectives et critique de la scène contemporaine globale. Ce à quoi ajoute le commissaire et professeur Suédois Jan-Erik Lundström :

*L'art est une pratique qui coupe à travers les disciplines, les économies, les espaces sociaux. Il est un discours manufacturé, une position créée ; il n'y a pas de « nature » ou « d'essence » de l'art. La question du politique dans l'art – avec l'art, à travers l'art – est productivement rencontrée lorsqu'on pense l'esthétique et le politique ensemble, non pas comme des entreprises séparées et apposées mais comme des discours entrecroisés et liés. Penser l'art et le politique ensemble est une tâche cruciale et urgente si nous voulons trouver des chemins vers la critique et l'opposition face aux brutalismes de la société globale.*⁶⁷

Les biennales, triennales et autres grandes manifestations d'art contemporain sur chacun des continents sont des plateformes de réflexions, de discussions et de propositions, où les travaux d'artistes dont les œuvres sont peu présentées dans les musées sont mis en valeur par les différents choix opérés par les commissaires d'exposition. En 2009 s'est tenue à la *Tate Modern* la première édition d'une triennale d'art contemporain, dirigée pour cette édition par Nicolas Bourriaud.⁶⁸ *Altermodern* fut l'occasion pour ce dernier d'explicitier son concept d'altermodernisme pouvant être compris comme une nouvelle catégorie artistique. Selon Bourriaud, l'altermodernisme caractérise les productions artistiques actuelles au sein desquelles la notion relationnelle amène une dynamique créatrice et intellectuelle. Une nouvelle scène artistique, ayant assimilé et digéré les périodes précédentes, pour les dépasser afin de proposer un art-

⁶⁵ STAEBLER, Claire. « Entretien avec Okwui Enwezor. Reformuler le paysage des jugements hâtifs ». *Journal de la Triennale #1 / Désapprendre*, janvier 2012, p.51. Disponible sur Internet : <http://www.latriennale.org/fr/le-journal-de-la-triennale>.

⁶⁶ Ibid. p.52.

⁶⁷ LUNDSTRÖM, Jan-Erik. « Notes on The Political Contemporary Art », in *The Unhomely : Phantom Scenes in Global Society, 2nd International Biennial of Contemporary Art of Seville*. Sevilla : Biacs, 2006, p.132.

⁶⁸ *Altermodern : Tate Triennial*, du 3 février au 26 avril 2009, à la Tate Britain, Londres. Commissariat : Nicolas Bourriaud.

autre, une manière différente de créer et d'envisager le monde d'un point de vue esthétique. L'altermodernisme est le résultat d'une longue réflexion entreprise par Nicolas Bourriaud dans son ouvrage *Esthétique Relationnelle* (2001). Les artistes choisis pour notre étude sont inscrits au cœur de l'esthétique relationnelle de Bourriaud, ils produisent un art qui est « un facteur de sociabilité et fondateur de dialogue » où l'œuvre d'art devient un « interstice social ». ⁶⁹ Il écrit : « [Un] espace de relations humaines qui, tout en s'insérant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans le système global, suggère d'autres possibilités d'échanges. [...] Un interstice social à l'intérieur duquel ces expériences, ces nouvelles "possibilités de vie", s'avèrent possibles : il semble plus urgent d'inventer des relations possibles avec ses voisins au présent que de faire chanter les lendemains. C'est tout, mais c'est énorme. » ⁷⁰

Interstice qu'Homi K. Bhabha appelle aussi « L'espace entre-deux » (*in between Space*), notion sur laquelle nous reviendrons au cours de nos différentes analyses. C'est au cœur de cet espace que se joue l'art actuel, au sein duquel les pratiques textiles tiennent une place singulière. Depuis les années 1990, les expositions multiculturelles de grande envergure donnent lieu à de véritables tables rondes participant à l'évolution et au renouvellement de la critique artistique liée à l'art global. De nouveaux courants de pensée nourris des théories culturelles, genrées, postcoloniales et postmodernes, apparaissent pour en finir avec les discours stéréotypés et paternalistes.

- **Organisation de l'Etude**

Depuis le début de l'histoire de l'humanité, des études préhistoriques jusqu'aux recherches contemporaines, les tissus, de la peau de bête aux microfibres les plus sophistiquées, sont intimement liés à l'évolution humaine. Ils font partie de notre quotidien et traduisent notre classe, ils fournissent aux autres des indices sur notre personnalité ou encore sur nos goûts. Depuis que l'homme étudie sa propre histoire, le matériau textile est devenu un véritable objet d'étude, au même titre que la poterie, l'habitation ou les armes. La preuve en est lorsque nous franchissons par exemple du Musée du Quai Branly, les objets textiles occupent une place considérable dans les collections de musées ethnologiques. Nous sommes tous fascinés par le lien textile, ce qu'il contient, ce qu'il implique et ce qu'il nous révèle sur nous-mêmes. Arrêtons-nous

⁶⁹ BOURRIAUD, Nicolas. *L'Esthétique Relationnelle*. Dijon : Les Presses du Réel, 2001, p.15.

⁷⁰ Ibid. p.16 et 47.

sur la formule du lien textile que nous avons choisi de mettre en avant. Qu'est ce que ce lien textile ? En quoi est-il nécessaire d'en apporter une étude aujourd'hui ? Le lien textile est le vecteur matériel et symbolique que chacun des artistes retenus pour notre étude a choisi de transmettre non seulement en partageant une partie de son expérience personnelle, mais aussi un héritage historique et culturel, une histoire collective, un engagement politique et social ou encore une vision décloisonnée du monde. À nos yeux, le lien textile traduit un retour à des idées collectives, un retour à l'humain dans toute sa diversité et toutes ses différences. Le lien textile est inspirant, poétique, esthétique, politique et social. Il ne connaît pas les frontières, à l'image des vêtements que nous portons et qui nous accompagnent dans nos déplacements. Le lien textile implique la mouvance et l'histoire du monde. Lorsqu'un artiste crée une œuvre à partir du matériau textile, il a conscience de la portée des tissus qu'il choisit ou qu'il fabrique en respectant les codes d'une technique spécifique. L'artiste peintre et réalisateur Julian Schnabel écrit à propos du médium artistique : « J'ai toujours pensé qu'il n'y a pas de langage personnel, juste une sélection personnelle, et qui est aussi valable pour les matériaux. Dans tellement de cas, un artiste n'est pas le premier à travailler avec tel ou tel matériau, mais les artistes s'approprient ces matériaux et comme William Carlos le dit, "la vérité est dans les choses". »⁷¹ Ainsi, le médium textile est compris comme un objet, un instrument modelable à l'infini, au même titre qu'une toile, un écran ou un bloc de glaise. Nous allons analyser quelle(s) vérité(s) les artistes choisis pour cette étude veulent transmettre au public, quelles interrogations et quelles propositions ils avancent au fil de leurs réflexions à partir du médium textile. Il est important de noter que la parole et les écrits des artistes seront largement pris en compte, car leurs témoignages et réflexions ne peuvent échapper au sens même de leurs pratiques. Si d'autres historiens et critiques se refusent à cette prise en compte de la parole de l'artiste, elle apparaît selon nous comme une étape importante dans une volonté de dialogue et de partage que nous avons souhaité établir avec l'ensemble des acteurs concernés.

Notre travail s'est construit en trois parties soulevant trois thématiques qui vont nous conduire à une lecture diffractée des pratiques textiles contemporaines. Nous aborderons ainsi l'histoire noire, l'exil et le genre. Nous sommes conscients d'avoir exclu de larges champs d'études comme un rapport à l'espace, incluant l'architecture et le design textile. Des thématiques qui nous semblent être des pistes de recherche

⁷¹ SCHNABEL, Julian. « The Loneliness of the Long-distance Runner », in *Tracey Emin : 20 Years*. Edinburgh : National Galleries of Scotland, 2008, p.11. Il est à noter que William Carlos Williams était un éminent poète et médecin américain (1883-1963).

pertinentes que nous envisageons de poursuivre dans nos recherches futures. Chacune des trois parties axiales est rythmée par cinq sous-parties : la première posant le contexte historique et théorique dans lequel évoluent les artistes étudiés, les quatre autres sont consacrées à l'étude de quatre artistes ayant une pratique textile en lien avec la thématique observée ou bien de quatre problématiques inhérentes à cette même thématique. Le troisième axe est organisé de manière différente puisqu'il repose sur une analyse des techniques textiles à travers le prisme du genre et des théories féministes. Après une remise en contexte de l'art brodé et cousu, trois positions seront mises en avant : la tradition (Anni Albers, Sheila Hicks, William Adjété Wilson et Frances Goodman), le politique (Tracey Emin, Michèle Magéma, Ghada Amer et Joana Vasconcelos) et la poétique (Kimssooja, Christian Boltanski, Chiharu Shiota, les fileuses mythiques, Cathy Burghi et Jessica Rankin). Il convient maintenant d'en expliciter brièvement le contenu.

La première partie intitulée « Art Textile Contemporain et Mémoire : Réflexion sur le passé colonial », s'intéresse aux notions d'histoire, de mémoire, d'engagements personnels, politiques et culturels, à travers la question noire. Les travaux de Faith Ringgold (née en 1930 aux États-Unis), Maria Magdalena Campos-Pons (née en 1959, à Cuba), Yinka Shonibare (née en 1962, au Royaume-Uni) et Hassan Musa (né en 1951, au Soudan) y seront analysés. Quatre artistes issus de cinq pays différents, ayant des parcours extrêmement singuliers, mais qui pourtant réfléchissent aux mêmes problématiques. Chacun d'entre eux se tourne vers le passé pour nous révéler le présent et dresser un portrait actuel de ce que les Anglo-Saxons nomment la *blackness*. Il sera question d'identité noire et de la représentation du corps noir du depuis les années 1980 avec la naissance du *Black Art* jusqu'à nos jours. Une identité commune construite au fil d'une histoire complexe et douloureuse. L'histoire de l'esclavage et l'histoire coloniale jouent un rôle essentiel dans la compréhension de leurs pratiques et de leurs discours. Nous verrons comment, chacun avec des techniques très différentes, réécrit à sa manière l'histoire noire. Malcolm X s'adressant à son auditoire dit que connaître son passé c'est avoir une identité, la mémoire et la compréhension du passé des Noirs est ici au cœur préoccupations artistiques qui seront analysées. Il a dit : « S'intéresser au passé, c'est avoir affaire à l'histoire, aux origines. Connaître les origines, c'est connaître la cause. Ignorer les origines, c'est ignorer la cause. Et méconnaître la cause, c'est méconnaître la raison, c'est être tout simplement déconnecté, en suspens. »⁷² Depuis l'élection de

⁷² X, Malcolm. *Sur l'Histoire Afro-Américaine*. Bruxelles : Aden, 2008, p.8. [*Malcolm X, On Afro-American History*. 1965]

Barak Hussein Obama à la tête des États-Unis, une nouvelle page de l'histoire américaine s'est tournée. Son investiture est le résultat d'un choix audacieux et historique des électeurs américains qui apporte un nouveau souffle à l'histoire noire américaine et à l'histoire américaine dans son ensemble. Quelle heureuse surprise aurait-ce été pour l'écrivain américain James Baldwin, qui écrivait en 1962 : « Les Noirs de ce pays n'obtiendront peut-être jamais de responsabilités gouvernementales, ne seront peut-être jamais véritablement au pouvoir, mais ils sont indiscutablement en très bonne position pour sonner le glas du grand rêve américain. »⁷³

Nous reviendrons alors sur le début de la lutte noire aux États-Unis avec notamment le travail charismatique de Faith Ringgold. Artiste emblématique et historique du mouvement noir, qui, dès les années 1960, s'attaque non seulement aux conditions des femmes noires, à l'histoire des Noirs arrivés quatre siècles plus tôt, mais aussi à la place réservée aux femmes artistes noires dans la sphère artistique nord-américaine. Son œuvre va permettre au lecteur de se plonger dans l'histoire noire américaine. Le corps de la femme noire, son histoire et les liens familiaux sont au cœur de la pratique de Maria Magdalena Campos-Pons, artiste cubaine d'origines nigérianes, exilée aux États-Unis pour des raisons politiques. Une réflexion sur la place de l'art contemporain noir et africain sur la scène artistique globale sera un des fils conducteurs de notre recherche. Comment l'art contemporain africain est-il compris et généré par ses propres acteurs ? Sur cette question, les travaux artistiques et théoriques d'Hassan Musa, nous amenant sur un terrain critique explosif, seront analysés et confrontés à ceux de Yinka Shonibare, artiste anglo-nigérian connu et reconnu disposant d'un statut que nous pouvons qualifier de trouble puisqu'il se situe entre consensualisme, pertinence critique et ironie.

La seconde partie, « Tissage de l'exil : les nomades culturels », est axée autour des notions de déracinement, du nomadisme, de la Poétique de la Relation, des rapports aux traditions culturelles et des diasporas culturelles. Une partie qui va nous permettre d'engager une réflexion sur les concepts de diaspora et d'exil dans le contexte de la mondialité. Puis, nous étudierons les pratiques artistiques de Mona Hatoum (née en 1952, au Liban), ainsi que la situation des femmes artistes arabes (Zoulikha Bouabdellah, Lalla Essaydi, Meriem Bouderbala, Majida Khattari, Zineb Sedira, Ghazel, Shirin Fakhim et Shadi Ghadirian). Nous développerons ensuite une étude

⁷³ BALDWIN, James. *La Prochaine Fois, le feu*. Paris : Gallimard, 1996, p.116. [1962].

croisée des pratiques de Janine Antoni (née en 1964, aux Bahamas) et d'Ana de la Cueva (née au Mexique) ; et nous terminerons notre réflexion par une étude de l'œuvre textile de Kimsooja (née en 1958, en Corée du Sud). L'exil tissé prend ici une ampleur globale et il est tourné vers des femmes artistes engagées, exigeantes et percutantes. Le lecteur prendra conscience de la dimension corporelle qui joue un rôle important dans chacune de leurs pratiques. Ces dernières impliquent le déplacement physique (et parfois psychique), l'utilisation du corps ou d'éléments corporels afin de traduire des expériences liées à l'exil. Ainsi nous analyserons successivement de la chevelure – traduite et considérée comme un fil par les artistes – la peau, les traces corporelles, le voile et le corps compris comme une aiguille (selon les termes de l'artiste sud coréenne Kimsooja). La pensée rhizomique d'Édouard Glissant sera posée en rapport avec les œuvres choisies, le concept relationnel et racinaire, mais aussi l'hybridité et le voyage étant des clés interprétatives importantes. Jean Fisher écrit : « Les racines sont déjà rhizomiques et multilingues ; le soi est déjà doublé ou même inscrit de manière multiple avec l'autre. "Ici" est aussi "ailleurs" ». ⁷⁴ Chacune des artistes sélectionnées ayant dû quitter son pays natal pour des raisons professionnelles, politiques ou personnelles, amène alors sa vision du déracinement et du voyage engagé. Toutes évoquent explicitement ou implicitement la souffrance causée par la séparation, non seulement des proches, mais aussi d'une culture dans son ensemble, de souvenirs et de détails souvent liés au quotidien. Sur le déracinement, Julian Zugazagoitia écrit : « Tout changement de lieu est d'abord vécu comme une rupture, par rapport à une unité perdue à jamais. Tout déplacement implique de se couper du lieu de sa naissance, de ses racines ancestrales. Il existe des exilés volontaires porteurs de bonne fortune, qui ont atteint une vie meilleure. Mais au plus profond de soi, reste toujours la blessure secrète persistante, du déracinement. » ⁷⁵

Leurs travaux d'abord perçus comme autobiographiques ont une portée bien plus large et complexe, car en faisant part de leurs exils, elles pointent du doigt les problèmes politiques, genrés et sociaux à la fois de leurs pays natals et d'un monde en constant bouleversement. Comme l'écrit Rosa Martinez : « L'artiste peut être un guérisseur, un inventeur de mondes, un travailleur qui active des relations sociales, un chercheur à la recherche de paradis perdus, un électricien générant de nouvelles connexions, un théoricien étudiant les identités culturelles et leurs déplacements, ou un

⁷⁴ FISHER, Jean. « Where Here Is Elsewhere », in *Belonging and Globalisation: Critical Essays in Contemporary Art & Culture*. London : Saqi, 2008, p.62.

⁷⁵ ZUGAZAGOITIA, Julian. « Incantation à la Présence », in *Kimsooja : Conditions d'Humanité*. Lyon : Musée d'Art Contemporain, 2003, p.30.

ouvrier déboulonnant les constructions hermétiques des pouvoirs en place.»⁷⁶ Les artistes nomades traversent des espaces « entre-deux » (entre deux territoires, cultures ou mondes) dans lesquels ils développent des problématiques symptomatiques du XXI^{ème} siècle, qui sont l'inconfort, la déstabilisation, l'appartenance et celle des frontières (lignes, murs ou utopies). Une citation d'Homi K. Bhabha conceptualise parfaitement les problématiques qui seront étudiées dans ce deuxième chapitre. Il écrit : « La démographie du nouvel internationalisme est l'histoire de la migration postcoloniale, les récits de la diaspora culturelle et politique, des vastes déplacements sociaux de communautés paysannes et aborigènes, la poésie de l'exil, la sombre prose des réfugiés politiques et économiques. »⁷⁷ Il sera donc question de traversées artistiques de notre monde en pleine ébullition.

Notre troisième partie, « L'art et la Manière : le fil subversif » constitue la dernière analyse de notre étude consacrée aux pratiques textiles traditionnelles et plus spécifiquement ici aux travaux nécessitant une manipulation de l'aiguille. Il s'agira alors de mettre en lumière l'origine des œuvres brodées et cousues dans l'art contemporain et d'observer comment la nouvelle génération d'artistes assume, digère et réactualise ce que lui a transmis l'héritage féministe. Apparues à la fin des années 1960, les œuvres brodées majoritairement produites par des femmes artistes apparaissent aujourd'hui comme des œuvres slogans en faveur de la lutte des femmes. Aline Dallier écrit en 1977 : « Dès le début des années 1970, les artistes femmes comprennent qu'elles vont pouvoir se mettre ou se remettre à la couture, soit pour intégrer le travail d'une majorité de femmes dans leur propre pratique picturale soit pour pousser l'expérience jusqu'à l'abstraction pure, ce qui pourrait élever le travail artisanal des femmes à la "dignité artistique". »⁷⁸

Comment les femmes artistes pionnières sont-elles parvenues à inscrire des techniques traditionnelles jusque-là exclusivement envisagées en arts appliqués ou en artisanat, dans le champ de l'art ? Pour y répondre, nous ferons un état des lieux des œuvres pionnières et des écrits fondateurs d'une critique des arts brodés et cousus. En particulier les écrits d'Aline Dallier pour le contexte français et de Rozsika Parker pour le contexte anglo-saxon. Ensuite nous développerons trois thématiques : traditions, politique et poésie. Trois thématiques développées autour d'un seul geste : celui de

⁷⁶ MARTINEZ, Rosa. « Between Nostalgia and Suspicion : The New Places of Art », in *Looking For A Place*. Santa Fe : SITE Santa Fe, 2000, p.17.

⁷⁷ BHABHA, Homi K. (1994), p.34.

⁷⁸ DALLIER, Aline. « La broderie et l'anti-broderie ». *Sorcières*, n°10, novembre 1977, p.15.

coudre manuellement, collectivement ou conceptuellement. Par ce biais nous découvrirons et redécouvrirons des pratiques textiles au sein desquelles l'aiguille et le fil sont véritablement envisagés comme des instruments politiques. La broderie, une activité liée à la sphère domestique, longtemps associée à l'ennui, la docilité, la politesse, l'effacement et à la patience « féminine », a été transformée par les femmes artistes en pratique artistique à part entière. Amanda Vickery écrit que « les arts domestiques étaient vénérables, multiples et éloquents – nous avons simplement perdu le pouvoir de les lire. »⁷⁹ Les femmes artistes ont souhaité leur donner une nouvelle destinée : critique et subversive. L'aiguille a remplacé le pinceau, afin de confier aux regardeurs une intimité souvent emprunte de la vie familiale (maternité, relations mère-enfant, souffrances liées à l'enfance), de sexualité (transgressions de tabous, provocations et subversion) et de pensées autobiographiques. Une intimité liée à des expériences personnelles, qui, une fois partagées publiquement, deviennent universelles, collectives. L'art brodé est emblématique du célèbre slogan féministe américain, scandé dans les années 1970, *The Personal is Political*, « le personnel est politique ». Les théories postcoloniales et féministes auront alors toute leur place dans ce troisième chapitre. Elles ont permis la prise en compte, dès les années 1970, des domaines sociaux et des catégories comme les classes sociales, les races, le genre et le langage. Des critères fondamentaux pour notre analyse puisqu'ils ont produit une déhiérarchisation progressive des images, des mediums et des techniques dans nos cultures.

La combinaison des trois parties de notre recherche tend à apporter au lecteur de nouvelles pistes de réflexions quant à l'existence d'une scène textile qui trouve ses origines dans un contexte historique et social explosif. Notre intention n'est pas de présenter analyse exhaustive de la scène textile contemporaine. Pour cette raison nous avons opté pour un travail thématique qui va nous permettre de mettre en lumière plusieurs perspectives d'analyses actuelles et innovantes. Ceci afin d'ôter aux pratiques textiles une réputation poussiéreuse et souvent réductrice.

⁷⁹ VICKERY, Amanda. « A Stitch in Time ». *The Guardian*, 17 octobre 2009. Disponible sur Internet : <http://www.guardian.co.uk/books/2009/oct/17/amanda-vickery-handicrafts-delany/print>.

I. Art textile contemporain et mémoire : Réflexions sur le passé colonial

*J'ai deux langues dans ma bouche qui disent
deux choses contradictoires sans jamais mentir.
J'ai deux cœurs dans ma poitrine qui battent
pour diverses passions sans jamais trahir.
Je suis deux chemins opposés qui mènent
vers le même destin.
Qui suis-je ?*

H. Musa (1997)

De même qu'un arbre sans racine est un arbre mort, un peuple sans racine culturelle est un peuple mort.

Malcolm X. (1975)

I.1. De la Négritude vers la Créolité : La Question Noire

À cette question de la provenance, il s'agit de substituer celle de la destination. « Où aller ? » Telle est la question moderne par excellence.

Nicolas Bourriaud, *Radicant* (2009).

Une difficulté sémantique quant à l'identification du terme « noir » est apparue lors de nos recherches. Mettre une majuscule ou non ? Soulever la question de l'origine en identifiant un artiste comme étant noir américain, africaine-cubaine, anglo-nigérian, ou franco-béninois. Nous avons alors éprouvé quelques réticences à l'emploi de certaines terminologies, accentuant toujours plus le regard occidental porté sur l'« autre ». La lecture de l'ouvrage *Noir : De Toussaint Louverture à Barack Obama* (2009) d'Alain Foix, nous a grandement aidés dans cette réflexion épineuse. Il écrit :

Pourquoi accepterais-je sans rechigner ce manteau noir qui me recouvre et qui m'étouffe, si monochrome est triste, toute la lumière qui vient de moi, de ma particularité, ma singularité, mon existence irremplaçable, indépassable ? Par convention ? Il est donc acquis que toute personne dont la peau révèle un certain taux de mélanine est appelée noire indépendamment de son individualité, de son histoire, de son origine, de sa société ou de sa nation. Une convention qui ne convient vraiment qu'à celui qui l'impose. Mais toute convention révèle un horizon, un système de pensée, des choix de signification. Imposée de l'extérieur ou par la force de l'habitude, elle est appelée un jour ou l'autre à être repensée, mises en pièces, remplacée.⁸⁰

Il convient alors de ne pas tomber dans les pièges sémantiques d'une conception schizophrénique du genre humain. La première partie de notre étude porte sur quatre artistes aux horizons différents, qui partagent une volonté commune : tracer une relecture plastique et théorique de l'histoire noire et de la représentation noire. Un combat qui a commencé dans les années 1960, à partir desquelles nous avons assisté à la naissance de travaux critiques au sein des divers groupes minoritaires (femmes, homosexuels, Noirs et tous les autres groupes discriminés). Des travaux, tant visuels que théoriques visant une restructuration de l'histoire de l'art qui jusque-là était

⁸⁰ FOIX, Alain. *Noir : De Toussaint Louverture à Barack Obama*. Paris : Galaade, 2009, p.2-3.

principalement dirigée et construite par des hommes blancs hétérosexuels. Ces nouvelles études pleinement inscrites dans l'ère postcoloniale, au sens théorique du terme, souhaitent trouver de multiples réponses à la question posée par Nicolas Bourriaud : « Où aller ? ». Où et comment se diriger dans des histoires complexes de communautés maintenues dans l'invisibilité ? Comment sortir une histoire aux versions multiples d'un marasme sans précédent ?

Une nouvelle vision artistique et critique de l'impérialisme, du colonialisme et du patriarcat est ainsi proposée par des artistes travaillant aussi bien au Sud qu'au Nord du globe. Les artistes sélectionnés pour notre première partie sont Faith Ringgold, Maria Magdalena Campos-Pons, Yinka Shonibare et Hassan Musa. Ils travaillent chacun sur la représentation et la réinscription de l'histoire des Noirs dans leurs œuvres où les matériaux textiles participent à la construction de leurs discours. Par le biais de l'histoire du colonialisme et de l'esclavage, mais aussi en mettant en lumière les problématiques liées à la mémoire, aux identités et aux inégalités économiques, politiques et sociales. Ils s'emploient activement à faire valoir une différence culturelle et à lutter contre l'oubli et l'ignorance. Au moyen de pratiques artistiques multiples ils produisent des œuvres critiques aux contenus politiques amenant le regardeur à une prise de conscience des répercussions du passé sur le présent. L'évacuation systématique du concept d'exotisme, dans son acceptation la plus négative, concernant l'interprétation et la compréhension des œuvres que nous avons choisi d'étudier, est un objectif majeur non seulement pour nous mais surtout pour les artistes qui se refusent d'être enfermés dans un discours réducteur. Ils sont unis par la même volonté critique et par le lien textile qui les engage dans un combat à la fois plastique, théorique et politique.

Vivant et travaillant dans des « zones de contacts interculturels » ou des « cultures transnationales », les artistes de notre étude portent en eux une double identité culturelle, mêlant le Nord et le Sud.⁸¹ Une dualité qu'ils mettent à profit et qu'ils explorent dans leurs pratiques. Le critique d'art et commissaire d'exposition, Allan deSouza, écrit : « La valeur des artistes diasporiques n'est pas la simple construction d'identités nouvelles qui leur sont propres [...], mais ils exposent et déconstruisent aussi ces identités préexistantes. »⁸² Faith Ringgold, Maria Magdalena Campos-Pons, Yinka

⁸¹ PEFFER, John. « The Diaspora as Object », in *Looking Both Ways : Art of the Contemporary African Diaspora*. New York : Museum for African Art : Gent : Snoeck, 2003, p.28.

⁸² SOUZA, Allan de. « Name Calling », in *Looking Both Ways : Art of the Contemporary African Diaspora*. New York : Museum for African Art : Gent : Snoeck, 2003, p.19.

Shonibare et Hassan Musa sont inscrits dans ce que nous appelons la diaspora noire. Ils agissent activement au renouvellement des codes esthétiques et critiques en apportant de nouveaux éclairages sur une histoire commune depuis trop longtemps laissée à l'abandon. Celles et ceux qui construisent, protègent et diffusent l'histoire noire doivent sans cesse lutter contre une invisibilité imposée par les institutions politiques et culturelles. Des artistes tels que Yinka Shonibare, Kara Walker ou encore Kehinde Wiley sont les représentants de la nouvelle génération participant au mouvement artistique multiculturel et global. Les quatre artistes que nous avons choisis ici, extériorisent visuellement leurs histoires et leurs expériences personnelles afin de traiter de sujets cruciaux ayant une portée significative sur l'histoire de l'art et l'histoire noire. Leurs souffrances et leurs interrogations sont exposées pour que jaillisse la critique. Il est alors question d'exil, de déracinement, mais aussi des problématiques liées à leurs identités et à leurs origines qu'ils développent, dépassent ou remettent en cause de manière plastique. Ils souhaitent atteindre ce qu'Okwui Enwezor appelle le statut de « citoyens flexibles », autrement dit devenir les détenteurs d'une identité transnationale, transculturelle. Des « citoyens flexibles » refusant tout enfermement et toute catégorisation, mais qui se doivent de mettre en avant une histoire (liant histoire collective et histoire personnelle), ainsi qu'un héritage extrêmement lourd. Okwui Enwezor écrit : « La citoyenneté flexible nous amène à voir le monde dans la rubrique d'un projet de décolonisation qui est une leçon vitale de postcolonialité. »⁸³

Comme nous l'avons noté, les quatre artistes que nous avons retenu participent pleinement à la diaspora culturelle noire, à propos de laquelle Stuart Hall écrit : « L'expérience de la diaspora comme je l'entends ici est définie, non pas par une essence ou une pureté, mais par la reconnaissance d'une hétérogénéité et une diversité nécessaires ; par une conception de "l'identité" qui vit à travers, et non pas contre la différence ; par l'hybridité. Les identités diasporiques sont celles qui se produisent et reproduisent constamment à nouveau, à travers la transformation et la différence. »⁸⁴ Si le statut d'artiste diasporique leur offre un espace critique ample, le concept même des diasporas peut représenter un obstacle car les institutions culturelles et le marché de l'art attendent souvent d'eux qu'ils mettent en avant leurs origines et une certaine idée de l'authenticité culturelle. Les mouvements prônant un retour à une « authenticité

⁸³ FREIMAN Lisa D. *Maria Magdalena Campos-Pons : Everything is Separated by Water*. Indianapolis : Indianapolis Museum of Art, 2007, p.80.

⁸⁴ HALL, Stuart. « Cultural Identity and Diaspora », in *Identity, Culture, Difference*. London : Lawrence and Wishart, 1990, p.235.

africaine » sont apparus avec les indépendances africaines à partir des années 1950.⁸⁵ Il s'agissait alors de se débarrasser des marques du colonialisme en africanisant les monnaies, les patronymes, les noms des pays et des villes, en revitalisant les langues ethniques, les pratiques religieuses et culturelles qui structuraient les sociétés avant la colonisation. Il s'agissait d'un repli identitaire nécessaire pour retrouver la maîtrise de sociétés blessées. Alors, des politiques de gommage sont mises en œuvre pour tenter d'effacer toute forme de présence occidentale et pour se réappropriier un continent. Ce qui a été une des expressions du panafricanisme est aujourd'hui devenu une idée absurde et réductrice de « l'identité africaine » telle qu'elle est conçue par les Occidentaux. Il est ainsi demandé aux artistes issus du continent ou appartenant à la diaspora noire, d'être les représentants d'une « authenticité africaine », nous assistons alors à une conception exotique et néocoloniale d'une expression identitaire et culturelle inscrite dans une histoire spécifique du continent. L'artiste et critique sénégalais, Ery Camara parle de la « fiction d'authenticité » africaine générée par les Occidentaux. Une image cristallisée d'une identité africaine conçue par l'Occident. Une fiction dont les acteurs principaux, les penseurs et les créateurs africains, sont totalement exclus. L'auteur écrit :

L'Occident a répandu un nombre incalculable de fictions, qui ont toujours été et continuent d'être des articulations basées sur le pouvoir supposé qu'il a exercé sur les peuples colonisés. Lorsqu'elles deviennent des légendes, des nouvelles, des films, des prétextes et des théories, elles constituent une série de définitions qui a été publiée et distribuée dans le monde entier pour établir une manière particulière pour approcher, comprendre et exploiter ces peuples qu'elle définit. Nous devrions noter que le seul objectif de toutes ces tentatives était d'accroître la faisabilité de l'entreprise coloniale et la future expansion du capitalisme. Heureusement, à travers leurs actions et nombreuses formes de résistance, les peuples africains ont réussi à faire face à ce phénomène avec des réponses créatives. Evidemment, ces procédés de domination ont laissé des marques, qui jouent encore un rôle actif dans la manière dont chacun invente ses propres notions de l'identité africaine.⁸⁶

Les artistes sont malheureusement confrontés à cette vision essentialiste d'une identité africaine. Prenons l'exemple de Yinka Shonibare, artiste anglo-nigérian, qui, lorsqu'il était étudiant en art à Londres, subissait une grande pression de la part de ses professeurs qui lui demandaient de produire des œuvres inspirées de l'art traditionnel africain. À leurs yeux, ses origines devaient être inscrites dans sa pratique. Pire encore,

⁸⁵ Des indépendances qui se sont succédées entre le 1^{er} janvier 1956 avec l'indépendance du Soudan et le 24 mai 1993 avec l'indépendance de l'Erythrée.

⁸⁶ CAMARA, Ery. « Demystifying Authenticity », in *A Fiction of Authenticity – Contemporary Africa Abroad*. St Louis : Contemporary Art Museum St. Louis, 2003, p.80.

elles primaient sur le reste. Ce dont l'artiste s'est défendu : « Je suis un hybride postcolonial. L'idée d'une sorte d'identité fixe d'appartenance à une culture authentique est assez éloignée de mon expérience ». ⁸⁷ Une hybridité qui permet à de nombreux artistes de s'engager avec une certaine liberté sur des terrains complexes, voire tabous. Le fait colonial, son histoire et ses conséquences sur nos sociétés actuelles, est au cœur des pratiques artistiques que nous allons analyser.

Arrêtons-nous un instant sur la notion d'hybridité dans le domaine culturel, celle-ci est en effet placée au cœur des textes de nombreux auteurs comme Stuart Hall, James Clifford, Iain Chambers et en particulier dans ceux du théoricien indien Homi K. Bhabha. Dans son important et complexe ouvrage *Les Lieux de la Culture*, Homi K. Bhabha compare l'hybridité culturelle à un « camouflage ». L'hybridité serait une catégorie dans laquelle il est assez facile de répertorier les diverses productions culturelles où les notions de métissage et de double culture est mise en avant. John Hutnyk pense que : « L'hybridité est un terme évocateur pour la formation de l'identité ; il est utilisé pour décrire les innovations linguistiques (le Créole, le patois, le pidgin, l'argot des "voyageurs" etc.) ; c'est le code pour la créativité et la translation. » ⁸⁸ Une translation dans laquelle circulent les artistes diasporiques qui vont ensuite intégrer dans leurs œuvres un langage créole, métisse. Lorsqu'Hassan Musa, artiste Soudanais, installé en France, superpose dans ses peintures sur tissus, des éléments iconographiques issus de l'histoire de l'art occidental et des éléments en lien avec les cultures du Sud, il opère à une créolisation de son langage plastique. La créolisation ou l'hybridation des idées, des cultures, apporte un renouvellement plastique et thématique nécessaire.

L'hybridité culturelle inhérente à chacun des artistes que nous allons présenter transpose la créolisation de leurs pratiques. Depuis la naissance des théories postmodernes, le terme même d'hybridité est couramment utilisé à bon et à mauvais escient. Aussi, Paul Gilroy émet des craintes quant à l'utilisation abusive du terme « hybridité », qui pour lui est une étiquette sociale dangereuse car liée à une pureté raciale ou à une valeur biologique développée depuis le XIX^{ème} siècle en Europe. Il écrit :

⁸⁷ SHONIBARE, Yinka. « Fabric, and the Irony of Authenticity », in *Mixed Belongings and Unspecified Destinations*. London : inIVA, 1996, p.40.

⁸⁸ HUTNYK, John. « Hybridity ». *Ethnic and Racial Studies*, vol. 28, n°1, janvier 2005, p.81.

Si le processus de mélange est présenté comme étant fatal ou rédempteur, nous devons être préparés à renoncer à l'illusion que la pureté culturelle et ethnique n'a jamais existé [...]. L'absence d'une langue conceptuelle et critique adéquate est sapée et compliquée par la charge absurde qui essaye d'employer le concept d'hybridité est complètement détruit par les résidus actifs de l'articulation de ce terme au sein du vocabulaire technique de la science raciale du dix-neuvième siècle.⁸⁹

Bien entendu, dans le cadre de notre étude, le terme « hybridité » lié au domaine culturel, n'entretient à notre esprit aucun rapport avec l'idée de race. L'hybridité est comprise ici comme une zone de contacts culturels en constantes interactions, dont les acteurs principaux seraient des *hommes mêlés* selon la formule de Michel de Montaigne.⁹⁰ Un homme/une femme, un artiste « mêlé » fort d'une identité rhizomique. Comme nous l'avons noté en introduction, le concept d'identité rhizomique est développé dans les écrits d'Édouard Glissant en continuité des travaux de Félix Guattari et Gilles Deleuze. Une identité multiple, en lien avec le *Tout-monde*. Favorisée par l'explosion de l'urbanisation, l'hybridité culturelle est aujourd'hui visible au quotidien dans les villes de taille moyenne et grande. Elle s'est développée avec les mouvements de populations, les translations migratoires (choisies ou subies) amenant une formidable diversité culturelle au sein des villes les plus importantes partout dans le monde. Lorsqu'elle devient un sujet artistique à part entière, l'hybridité devient un espace d'échanges artistiques où une critique à la fois de l'Histoire, de la culture et de la société, est devenue possible. Une zone qu'Homi K. Bhabha appelle « le tiers espace » qui amène les artistes (ainsi que les auteurs, les poètes ou les musiciens) à réfléchir sur la notion du *Tout-Monde* (Édouard Glissant) et aux relations interculturelles qui les entourent. Un *Tout-Monde*, un *tiers espace*, qui est en fait une zone créole qui apporte, lorsqu'elle est bien appréhendée, un renouvellement des idées et une reconstruction critique qui, aujourd'hui, est plus que vitale.

Il est souvent implicitement demandé aux artistes diasporiques d'être les dignes représentants de leurs continents, de leurs cultures, d'où qu'ils viennent. Les acteurs culturels exigent d'eux une authenticité culturelle, voire ethnique. L'ethnicité doit être ici comprise au sens donné par Stuart Hall, c'est-à-dire une notion positive et non contraignante pour l'artiste. Stuart Hall écrit : « Ce qui est en jeu ici, c'est l'éclatement de la notion d'ethnicité entre, d'une part, la notion dominante qui la relie à la nation et à la "race", et, de l'autre, ce que je considère comme les prémisses d'une conception

⁸⁹ GILROY, Paul. *Between Camps : Nations, Culture and the Allure of Race*. London : Allen Lane, 2000, p.250-251.

⁹⁰ MONTAIGNE, Michel de. *Essais, III, ix, « De la vanité »*, 1588.

positive de l'ethnicité des marges et de la périphérie. À savoir une reconnaissance du fait que nous parlons tous à partir d'un lieu particulier, d'une histoire particulière, sans pour autant être confinés à cette position en tant qu'artistes ou cinéastes "ethniques". »⁹¹ Les institutions culturelles sont demandeuses d'exotisme. Un exotisme contre lequel se battent les artistes choisis pour notre étude. Il leur est demandé d'être les porte-parole de leurs cultures respectives, comme si leurs identités nationales devaient être signifiées visuellement afin de procéder à des classifications : artistes africains, chinois, arabes, indiens, sud américains. Une étiquette leur est imposée pour être identifiés sur le marché de l'art, par la critique et le public. Pourtant les artistes comme Hassan Musa ou Faith Ringgold, refusent ce système discriminant et simplificateur, parce qu'ils sont libres et conscients de leur multiculturalité. À l'ère d'un mouvement global explosif, ils recherchent sans cesse leur place dans un monde de plus en plus individualiste et égoïste. Une place dans une histoire commune et complexe qui ne doit plus être enfouie ou occultée. Ils prennent alors une part active dans « l'altermodernisme » (Nicolas Bourriaud). L'Altermodernité qui peut être comprise comme un dépassement de la postmodernité et du postcolonialisme. Il s'agit d'un nouveau mouvement artistique et critique développé par Nicolas Bourriaud depuis quelques années. Un courant de pensée qui a la particularité de ne porter aucune norme précise et aucun signe distinctif. Les artistes altermodernes sont les artistes d'aujourd'hui : en exil, multiculturels, anticapitalistes, dressant les constats heureux et malheureux de la mondialité. Ils sont les îlots participant activement au fonctionnement de l'archipel global. Leurs travaux sont marqués par un fort engagement politique et culturel, ils ne laissent jamais le regardeur indifférent car ils amènent à réfléchir non seulement sur l'histoire de chacun, mais également sur la situation actuelle du monde, où les inégalités du passé sont toujours présentes. Nicolas Bourriaud écrit : « Envisageant le temps comme une multiplicité plutôt que comme un progrès linéaire, l'artiste altermoderne considère le passé comme un territoire à explorer, et navigue aussi bien à travers l'histoire que toutes les zones planétaires. L'altermoderne est hétérochronique. »⁹² L'auteur a d'ailleurs développé la Triennale de la Tate Modern (2009) autour de son concept d'altermodernité. L'exposition *Altermodern : Tate Triennial* a été une mise en pratique de la théorie. Après la lecture des différents ouvrages de Bourriaud et en particulier du catalogue de la triennale, il nous est apparu que Yinka Shonibare, Hassan Musa, Maria Magdalena Campos-Pons et Faith Ringgold sont des artistes altermodernes. Leurs

⁹¹ HALL, Stuart. *Identités et Cultures : Politiques des Cultural Studies*. Paris : Editions Amsterdam, 2007, p.210.

⁹² ENWEZOR, Okwui. « Modernity and Postcolonial Ambivalence », in *Altermodern, Tate Triennial*. London : Tate Publishing, 2009, p.32.

œuvres impliquent une rencontre et nous plongent dans leurs réflexions sur une histoire collective, l'histoire noire, ainsi que dans leurs manières de l'appréhender et de la retranscrire au sein de leurs pratiques artistiques. Une histoire et une identité noire qui manquent cruellement de représentation.

En ce sens, il nous paraît important de faire un point sur ce qui pourrait être une brève historiographie des expositions marquantes d'art contemporain africain présentées en Europe. Ces expositions marquent le développement progressif de la visibilité des arts dits extra-occidentaux au sein des institutions occidentales. Une visibilité pour laquelle des artistes pionniers comme Faith Ringgold ont combattu dans les années 1960-1970. Les expositions en question ont bénéficié d'une portée significative au niveau médiatique ainsi que sur la vision souhaitée et véhiculée par les différents commissaires. La première exposition ayant présenté publiquement une partie de la création contemporaine africaine, fut *Magiciens de la Terre* au Centre Georges Pompidou et à la Grande Halle de la Villette en 1989. L'exposition est aujourd'hui considérée comme un évènement pionnier et incontournable, elle a donc naturellement autant de défenseurs que de détracteurs. En effet, les expositions des arts dits extra-occidentaux sont systématiquement accompagnées d'une forte polémique : Quant au choix des artistes (Quels sont les critères de sélection retenus par les commissaires d'exposition ? Quelle méthodologie ? Quelle approche ?), quant à la scénographie, aux thématiques développées, aux mécènes et aux sponsors commerciaux. Les polémiques naissant essentiellement à cause de l'aspect trop souvent ethnographique voire anthropologique donné aux expositions multiculturelles. Les artistes y sont acheminés comme des objets de curiosité, des êtres exotiques offerts aux yeux des regardeurs occidentaux. Nous analyserons dans la sous partie consacrée à l'étude des travaux d'Hassan Musa, le développement du concept « d'Artafricanisme » élaboré par l'artiste dès le début des années 1990. L'Artafricanisme représente selon lui un danger pour les artistes africains ou de manière plus générale pour les artistes extra-occidentaux. Hassan Musa l'explique clairement :

L'Artafricanisme est une dynamique inventée par les institutions qui ne correspond pas à la réalité sociologique des Africains. C'est un art qu'on suppose que les Africains produisent ; c'est un art qui est pensé en Europe par les Européens pour les Africains. Cet art, exposé lors de manifestations autour de la culture africaine, s'adresse à un public européen. Tout se fait ici : le mécénat est européen, les artistes vivent souvent en Europe et, s'ils vivent en Afrique, leur regard est tourné vers l'Europe, etc. Donc l'Artafricanisme fait partie de cette machine d'exclusion qui a conscience que les artistes nés en Afrique font partie de cette scène

*contemporaine mais ne peut pas les accepter sur cette scène, même s'ils sont parfois très inventifs. On les met alors dans une sorte de réserve pour les arts extra-européens.*⁹³

Le terme de « réserve » employé par Hassan Musa pour désigner les expositions multiculturelles, est très fort d'un point de vue historique. Il nous renvoie aux expositions coloniales qui exhibaient non seulement les créations artisanales extra-occidentales mais aussi les individus. Des objets, les œuvres, les animaux et les hommes étaient placés au même niveau. Robert Bogdan écrit qu'entre 1840 et 1940 environ en Europe et aux Etats-Unis :

*Les grands cirques et les principales salles de spectacle embauchaient à plein temps des chercheurs de phénomènes chargés d'écumer le monde pour ramener des curiosités culturelles. Avec un terrain de chasse aussi vaste que « le reste du monde » et à une époque où l'opinion n'était pas sensibilisée au problème de l'exploitation, ils disposaient d'une réserve inépuisable de figurants que rien ni personne ne les empêchait de capturer en usant de stratégies oppressives.*⁹⁴

Concernant les expositions d'arts actuels extra-occidentaux et en particulier d'art africain, nous pouvons nous interroger sur la tenue d'expositions étant exclusivement consacrées à des artistes africains ou d'origines africaines. Des expositions amenant forcément un enfermement des artistes dans une classification strictement Occidentale. Ne serait-il pas plus intéressant de présenter des expositions dont les problématiques seraient plus transversales, connectées à d'autres champs de recherches et d'autres territoires ? Opérer à des croisements plastiques, critiques et théoriques afin de produire des expositions qui seraient réellement rhizomiques et multiculturelles. Ne faut-il pas éluder le caractère géographique en tant que critère commun entre les artistes sélectionnés pour ces événements (toujours très médiatisés) ? L'exposition *Magiciens de la Terre* a été un point de départ vers d'autres expositions comme la Biennale de Lyon : *Partage d'Exotismes* (2000), la *Documenta 11* (2002), l'exposition itinérante *Africa Remix* (2005) ou encore la première présentation du pavillon africain lors de la Biennale de Venise de 2007.⁹⁵ À propos de l'exposition *Africa Remix*, Philippe Dagen dit ceci lors d'une conférence traitant du rôle du musée Quai Branly : « *Africa Remix*, qui est probablement à bien des égards discutabile sur son mode de présentation et de

⁹³ TOUYA, Lucie ; KOUDEDJI, Thierry William. « Je Pars d'un Principe très Simple : les gens sont intelligents ! Entretien avec Hassan Musa ». *Africultures*, novembre 2005, Disponible sur Internet http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=4094.

⁹⁴ BOGDAN, Robert. « La Mise en Spectacle de l'Exotique », in *Zoos Humains : Au temps des Exhibitions Humaines*. Paris : La Découverte, p.53.

⁹⁵ Sur la Biennale de Lyon de 2000, voir : ANTOINE, Jean-Philippe. « Biennale de Lyon : l'exotisme pour seul partage ? ». *Multitudes*, n°4, mars 2001, p.17-28. Disponible sur Internet : <http://multitudes.samizdat.net/Biennale-de-Lyon-l-exotisme-pour>.

sélection, mais qui relève à mes yeux purement et simplement d'un exercice de contrition pour se donner, une fois par décennie, une relative bonne conscience par rapport à une partie du monde dont les questionnements artistiques au bout du compte ne sont pas pris en considération. »⁹⁶ Ne faudrait-il pas en finir avec des présentations où l'exotisme prime sur le discours des artistes, pour enfin atteindre un juste équilibre qui mettrait les acteurs concernés au premier plan ? Il s'agit alors de travailler ensemble et non pas de montrer l'« autre » comme un objet exotique ou « une curiosité culturelle » dont le public occidental serait friand. Une nouvelle manière d'envisager la présentation des artistes extra-occidentaux accompagnée d'une nouvelle pédagogie muséale, apporterait un regard neuf sur leur travail et une meilleure réception/compréhension des œuvres.

Nous terminerons cette brève historiographie avec l'exposition *Kréyol Factory* (2009) qui s'est tenue dans la Grande Halle de la Villette à Paris. Le choix de la Grande Halle rappelle le second volet de l'exposition *Magiciens de la Terre* présentée vingt années plus tôt.⁹⁷ *Kréyol Factory* était essentiellement consacrée à la création caribéenne, au sein de laquelle le concept de la créolisation a joué un rôle moteur. La commissaire de l'exposition, Maryse Condé, explique que le choix même du titre de l'exposition est un signe de créolité : un terme créole et un terme anglais, signifiant une « usine où se fabriquent des produits culturels créoles. [...] Par une série de glissements, ou si l'on préfère, de sauts sémantiques, *Kréyol Factory* veut dire en clair "Régions de culture créole". »⁹⁸ Les œuvres présentées traduisaient l'actualité pressante et l'urgence des revendications caribéennes. Il s'agissait de réunir les acteurs d'une scène artistique bouillonnante et productrice d'œuvres à la fois critiques, politiques et poétiques. L'exposition *Kréyol Factory* constituait un moyen de montrer au public métropolitain

⁹⁶ DAGEN, Philippe. Intervention lors du cycle de conférences intitulée « Les jeudis de la Sorbonne », consacré au thème : « Paris : De la création à la visibilité de l'œuvre », tenue le 2 mars 2006. Voir : Texte de restitution de la conférence sur le Blog de l'artiste : Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2007/01/quel-muse-branlydbat-artafricanisme.html>. Hassan Musa, qui a participé à l'exposition *Africa Remix*, se plaint à critiquer le mécénat du groupe *Total* pour une exposition dédiée à la création contemporaine africaine. Il explique : « Il y a quelques mois, lors d'une assemblée d'actionnaires, M. Thierry Desmarest, le Président-Directeur Général de *Total*, s'est vanté d'avoir réalisé douze milliards d'Euros de profit en une année. "Quatrième compagnie pétrolière mondiale, *Total* a - selon les termes de T. Desmarest dans sa préface pour le catalogue français d'*Africa Remix* - un engagement fort et ancien depuis près de soixante-dix ans pour l'Afrique. Implanté dans plus d'une quarantaine de pays africains, dans l'exploration-production-distribution des produits pétroliers, le groupe se doit de connaître et comprendre les communautés qui l'accueillent et être particulièrement attentif à leurs spécificités culturelles, sociales et économiques". Je ne sais pas combien de dispensaires et combien d'écoles on peut construire en Afrique avec un milliard d'Euros, mais il est scandaleux que les responsables de *Total*, qui se prétendent attentifs aux spécificités sociales et économiques des communautés africaines qui les accueillent, ne contribuent pas de manière significative au développement des pays africains. Mais une fois exprimé mes critiques à l'égard des investisseurs qui ne veulent pas investir dans le développement social et économique de l'Afrique, qu'est-ce qu'on fait ? » Voir : MUSA, Hassan et PINTHER, Kerstin. « Black Paris », publié sur le Blog de l'artiste. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2007/01/black-paris.html>. Entretien publié dans le catalogue *Black Paris : Art et culture de la diaspora Noire*, 2006.

⁹⁷ Nous nous sommes d'ailleurs interrogés sur les raisons qui expliqueraient le fait qu'une exposition de la création créole n'a pas pu être présentée dans un musée national.

⁹⁸ CONDE, Maryse. « Le Monde est une Gigantesque Créole Factory », in *Kreyol Factory : Des Artistes Interrogent les Identités Créoles*. Paris : Gallimard, 2009, p.14.

que la création créole existe, qu'elle souffre d'un manque de visibilité et de reconnaissance non seulement en France métropolitaine, mais aussi sur la scène occidentale de manière globale. L'exposition allait bien au-delà de la stricte création créole, elle pouvait être envisagée comme un manifeste esthétique de la créolisation dans le monde. « Tous métis donc, mêlés, mestizos, métèques, kréyol, Créoles. Que l'on choisisse le terme que l'on voudra ! Tous unis contre les Bastilles des sociétés univoques ! Le monde est une gigantesque Créoles Factory, personne ne doit l'oublier ! »⁹⁹ Nous revenons ainsi à une conception archipélique de la mondialité, que Patrick Chamoiseau traduit ainsi :

Pour ces derniers [les peuples des Caraïbes], les îles n'étaient pas des isolats, mais les pôles d'un séjour archipélique au long duquel, de rivage en rivage, au gré des événements, des fêtes et des alliances, ils naviguaient sans cesse. Leur espace englobait l'archipel et touchait aux lèvres continentales. Pour eux, la mer liait, et reliait, précipitait en relations. Le colon européen, lui, se barricade dans l'île : rival des autres fauves colonialistes, il élève des remparts, dessine des frontières, des couleurs nationales, il divise, s'enracine, confère force religieuse à son enracinement : il crée un territoire. Il scelle dans sa tête les barreaux de l'exil.¹⁰⁰

Nous pensons que l'exposition, bien que présentée à l'écart des musées, a été une véritable bouffée d'oxygène et une interpellation esthétique pour le public français. Elle a également mis en lumière les conséquences de l'esclavagisme sur l'actuelle diaspora noire et sur la conscience des artistes contemporains d'être les héritiers et les passeurs d'une histoire collective. L'Afrique est toujours au cœur de leurs problématiques. Ils procèdent à de constants allers-retours entre présent et passé, entre ici et là-bas. En parlant de l'Afrique et des conséquences de l'histoire coloniale sur la diaspora noire, Stuart Hall écrit : « Elle est passée, en même temps que des éléments issus des cultures espagnoles, anglaises, françaises, hollandaises, portugaises, indiennes, chinoises et libanaises, à travers le vortex violent du syncrétisme colonial, dans une hybridité concoctée au cœur même de la marmite coloniale. [...] La logique culturelle ici à l'œuvre est manifestement transculturelle, c'est celle de la 'créolisation'. »¹⁰¹

Les artistes appartenant à la diaspora noire sont les producteurs d'une culture créole qui est le reflet du métissage généré par la mondialisation. Un métissage dynamique et libéré. Le rapport entretenu avec le continent africain reste fondamental, il

⁹⁹ Ibid. p.16.

¹⁰⁰ CHAMOISEAU, Patrick. *Ecrire en Pays Dominé*. Paris : Gallimard, 1997, p.41.

¹⁰¹ HALL, Stuart. (2007), p.249.

est une source importante d'inspiration. L'Afrique, son histoire et son actualité, ses bouleversements comme ses sursauts, est le point qui unit les artistes choisis pour notre première partie. Ils réfléchissent chacun sur la représentation, l'histoire et la place des Noirs dans l'Histoire mondiale. Aucun d'entre eux ne vit sur le continent africain, ils procèdent à des allers-retours. Ils éprouvent chacun un attachement particulier pour une terre et des cultures singulières. Un attachement lié à leurs identités et leurs expériences personnelles. Par exemple, nous verrons combien l'émotion fut grande pour l'artiste africaine-cubaine, Maria Magdalena Campos-Pons, lorsqu'elle est arrivée pour la première fois au Sénégal. Une émotion qu'elle est parvenue à exprimer à travers une œuvre réalisée sur place. L'idée d'appartenance ou d'identité noire est forte dans leurs travaux, ils se réclament d'une communauté tout en l'enrichissant et en la renouvelant. Stuart Hall écrit : « Le fait est que [l'identité] "noire" n'a jamais été juste là. Elle a toujours été une identité instable, psychologiquement, culturellement et politiquement. »¹⁰² Une instabilité sur laquelle les artistes mènent une réflexion critique et apportent chacun à leur façon des clés pour mieux la comprendre. Ils offrent une vision personnelle d'un héritage historique, personnel et culturel, assumé, digéré et retransmis toujours de manières pertinentes. Nous les envisageons donc comme les poursuivants actuels de la Négritude développée par Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Alioune Diop. Aimé Césaire, lors d'une conférence à Miami en 1987, dit : « [La Négritude] c'est une manière de vivre l'histoire dans l'histoire : l'histoire d'une communauté dont l'expérience apparaît, à vrai dire, singulière avec ses déportations de populations, ses transferts d'hommes d'un continent à l'autre, les souvenirs de croyances lointaines, ses débris de cultures assassinées. »¹⁰³

Dans un premier temps, nous analyserons la construction du mouvement noir sur la scène artistique, développé principalement aux États-Unis et en Angleterre depuis les années 1920. Les travaux et l'activisme de Faith Ringgold (née en 1930, Harlem, États-Unis) sont dans ce sens des témoins historiques de la structuration et de développement du mouvement artistique noir, tandis que ceux de Maria Magdalena Campos-Pons constituent à la fois un renouvellement et un prolongement critique des revendications passées. L'étude de l'œuvre de Campos-Pons nous plongera dans le domaine complexe de la réflexion diasporique d'une artiste cubaine aux origines nigérianes installée aux États-Unis. Une pratique où interagit la dualité identitaire, ainsi que le poids

¹⁰² HALL, Stuart. « Minimal Selves », in *Black British Cultural Studies: A Reader*. Chicago : University of Chicago Press, 1996, p.116.

¹⁰³ CESAIRE, Aimé. *Discours sur le Colonialisme, suivi de Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, 2004, p.82.

extrêmement présent du passé esclavagiste sur le continent américain. Puis, nous nous dirigerons vers une analyse de la pratique de Yinka Shonibare, considéré aujourd'hui comme une « superstar » de l'art contemporain, qui sera axée sur la conception d'une création hybride, ainsi que sur son rapport à l'histoire coloniale. Nous terminerons notre première partie avec une étude de l'œuvre d'Hassan Musa, artiste et historien de l'art, qui apportera un point de vue critique de ce qu'est l'art contemporain africain (selon deux points de vue : le sien et celui de l'Occident) mais aussi de la représentation du corps noir, notamment le corps des femmes, par le biais d'une étude des histoires parallèles de Sawtche (dite « la Vénus Hottentote ») et de Joséphine Baker. Quatre artistes qui sont chacun en « quête douloureuse d'une pensée plus fertile, d'une expression plus juste, d'une esthétique plus vraie. »¹⁰⁴ Ils ont pour cela adopté un langage plastique textile qui prend la forme d'installations, de sculptures textiles et peintures quiltées et cousues. Les matériaux textiles sont pour chacun rattachés à son histoire personnelle et culturelle (liée à des traditions), qu'il ou elle souhaite transmettre au public tout en mettant en avant une critique toujours pertinente du passé et de la situation actuelle.

¹⁰⁴ CHAMOISEAU, Patrick ; BARNABE, Jean ; CONFIAANT, Raphaël. *Eloge de la Créolité*. Paris : Gallimard, 1993, p.13.

I.2. Faith Ringgold

I.2.1. L'héritage de la *Harlem Renaissance*

L'art de Faith Ringgold est méconnu, mal-connu en France et plus largement en Europe. À ce jour, son travail n'a jamais fait l'objet ni d'une exposition monographique en France, ni d'un ouvrage monographique en langue française.¹⁰⁵ Les recherches se concentrent exclusivement aux États-Unis. Nous nous sommes longuement interrogés sur cette rupture avec l'Europe, un continent que l'artiste affectionne puisqu'il est très présent dans ses peintures quiltées. Nous avons donc souhaité donner une modeste visibilité à son travail, qui, depuis les années 1970, est un formidable territoire de recherche quant aux successifs développements de l'histoire de l'art noir et de l'histoire africaine-américaine. Elle a produit ses premières peintures sur toile à une époque où la colère et l'espoir d'une communauté ont bousculé une société américaine aveuglée. Voici comment Jane Blocker, historienne de l'art, décrit la situation artistique durant les années 1970 aux États-Unis :

Une ère d'expérimentation intense dans laquelle les artistes, enflammés contre l'engagement économique des institutions artistiques dans la guerre du Vietnam, méfiants envers la transformation marchande de l'art, ou en colère contre le racisme, le sexisme, et l'élitisme de la galerie et des expositions muséales, ont tenté de manières diverses de démocratiser et de disséminer l'expérience de l'art. L'art conceptuel, le Land Art, les installations, la vidéo, le Body Art et la performance ont tous travaillé activement pour redéfinir les espaces dans lesquels l'art était vu.¹⁰⁶

C'est dans ce contexte historique, politique, économique, social et culturel bouillonnant que l'art de Faith Ringgold a su, non sans efforts, prendre sa place sur la scène artistique américaine. L'artiste est désormais considérée comme une icône de l'art africain-américain, parce qu'elle a mené (et continue de mener) différentes luttes contre toutes les formes de discriminations raciales et sexuelles. Pour mieux comprendre l'ampleur de son travail, il est nécessaire de revenir sur les prémices historiques de l'art noir américain. Une histoire qui débute aux États-Unis dans les années 1920 avec ce que les historiens nomment la *Harlem Renaissance* (« la Renaissance d'Harlem »), quartier

¹⁰⁵ Pour ce qui est de la situation française, la peinture intitulée *Flag of The Moon : Die Nigger* (1967) est présentée lors de l'exposition collective *Face A l'Histoire* au Centre Georges Pompidou, décembre 1996-avril 1997. En ce qui concerne la présentation de son œuvre en Europe, elle a participé à une autre exposition collective *New Developments in American Fibert Art : USA Today*, au Netherlands Textile Museum à Tillburg (Pays-Bas) de mars à juin 1993, puis au Museum of Applied Arts à Helsinki (Finlande) de juin à aout 1993.

¹⁰⁶ BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta ? Identity, Performativity and Exile*. London : Duke University Press, 1999, p.5.

de la ville de New York choisi par les intellectuels et artistes noirs. L'abolition de l'esclavage est proclamée en 1865, la communauté noire américaine obtient le droit de vote, pourtant elle continue à subir de plein fouet la séparation raciale dans tous les domaines. Aux origines de la *Harlem Renaissance* il y a des hommes et des femmes ayant, dès les années 1910, parcouru le long chemin entre le Sud des États-Unis et le Nord où ils ont pu trouver un véritable refuge et un début de liberté. Ils se regroupent dans ce qui devient le ghetto, un espace majoritairement noir, pour travailler ensemble à la mise en place de ce que nous nommons la *voix noire*. Alors qu'elle a obtenu le droit de vote, la communauté noire américaine reste en marge de la société. Elle est contrainte au silence et à l'isolement puisque sa présence dérange. C'est dans un contexte extrêmement rude, où règne un racisme exacerbé, une ségrégation systématique, des lynchages (civils et policiers) et d'autres formes de violences et d'exclusions, que s'est développée une scène artistique et intellectuelle qui va par la suite s'implanter durablement. Les revendications des acteurs de la *Harlem Renaissance* ont été posées dans un manifeste, paru en décembre 1925, *The New Negro* d'Alain Locke.¹⁰⁷ Ce dernier, professeur de philosophie à l'université de Harvard, souhaitait offrir aux lecteurs un aperçu de l'étendue de la culture africaine-américaine, en publiant *The New Negro*, un recueil d'articles, d'essais, de poèmes, de nouvelles et de photographies. Le but étant d'ouvrir les yeux de la société américaine, blanche et noire, sur une culture en résistance, possédant une histoire, réclamant une visibilité et des droits égaux. C'est à ce moment qu'est apparu pour la première fois le mot « noir » (*negro/black/blackness*) dans les textes, les poèmes et les discours. Un terme qui jusque-là contenait une valeur négative, employé dans une perspective profondément raciste, va devenir le symbole fédérateur d'une communauté désormais fière de son histoire et de sa couleur de peau. À l'image des textes d'Aimé Césaire, Alioune Diop, Léopold Sédar Senghor qui ont chanté et déclamé la Négritude dès la fin des années 1930.

L'ère de la *Blackness* est en marche, un combat pour une affirmation et une pleine acceptation d'une communauté qui ne veut pas se résumer à une minorité sans droits et sans voix. Les artistes vont jouer un rôle moteur dans la propagation de la *voix noire*. Entre les années 1920 et 1930, Harlem est un quartier bouillonnant où prend son essor la musique jazz incarnée par des figures charismatiques comme Duke Ellington, Ella Fitzgerald ou encore Louis Armstrong. La *voix noire* est véhiculée par la musique,

¹⁰⁷ LOCKE, Alain. *The New Negro*. New York : Albert and Charles Boni, 1925. Sur la *Harlem Renaissance*, voir aussi : HUGGINS, Nathan Irvin. *Harlem Renaissance*. London : Oxford University Press, 1971.

la peinture, la photographie, la littérature, les associations politiques et la multitude de journaux créés à ce moment-là. C'est au cœur de cette splendide effervescence que sont nés les écrits de l'historien et sociologue W.E.B. Dubois qui a développé le concept de « double-conscience » dont la portée critique est encore aujourd'hui pertinente et éclairante. Au moment même où les Européens se partagent et s'approprient le continent africain, W.E.B. Dubois publie en 1903 (avant l'essor de la *Harlem Renaissance*) un recueil d'essais intitulé *Les Ames du Peuple Noir*. Une œuvre majeure dans la fondation et la formulation de l'histoire africaine-américaine, et dont les premières lignes donnent le ton du discours : « Une grande partie de ce qui est enfoui dans ces pages peut aider un lecteur patient à saisir dans toute son étrangeté ce que signifie être Noir, ici, à l'aube du XX^{ème} siècle. Cette signification n'est pas sans intérêt pour toi, noble lecteur ; car le problème du XX^{ème} siècle est le problème de la ligne de partage des couleurs. »¹⁰⁸ C'est bien sur « le problème de la ligne de partage des couleurs » que vont se concentrer les acteurs de la *Harlem Renaissance*. Leur objectif premier était de déchirer le *Voile* (Dubois) séparant deux mondes : celui qui existe entre les blancs et tous les « autres ».

La Harlem Renaissance correspondait ainsi à une renaissance critique, littéraire et artistique menant peu à peu à une prise de conscience du statut discriminatoire de l'homme noir vivant dans une société majoritairement blanche. Un combat pour une affirmation et une pleine acceptation d'une identité et d'une histoire collective. Les artistes noirs américains du début du siècle ont dû, et ce jusqu'aux années 1960-1970, se battre non seulement pour la présentation publique de leurs travaux mais aussi pour le respect de leurs préoccupations, de leurs convictions politiques et sociales. Elvan Zabunyan, historienne de l'art spécialiste des pratiques artistiques africaines-américaines contemporaines, écrit : « À partir du moment où l'on s'accepte comme Noir, il y a une nouvelle façon de considérer son passé et sa culture. On n'est plus prisonnier d'une culture Negro, c'est-à-dire d'un terme créé par les blancs, mais c'est aussi dans cette perspective que peut se construire une forme artistique de protestation et de refus d'une condition imposée. »¹⁰⁹ Avant les années 1920, les artistes noirs américains se conformaient aux codes artistiques occidentaux et plus spécifiquement aux modèles européens, pour avoir une chance d'obtenir un minimum de visibilité de leurs travaux au sein des institutions. Or, au début du XX^{ème} siècle, s'opère un renversement, notamment grâce au fait que les artistes européens, Paul Gauguin ou les

¹⁰⁸ DUBOIS, W.E.B. *Les Ames du Peuple Noir*. Paris : La Découverte, 2007, p.7.

¹⁰⁹ ZABUNYAN, Elvan. *Black is a Color : Une Histoire de l'Art Africain-Américain Contemporain*. Paris : Dis Voir, 2004, p.22.

cubistes comme Pablo Picasso et plus tard les surréalistes, se soient inspirés des arts dits « primitifs africains ». Sur ce sujet Eugene W. Metcalf écrit :

*L'art Africain fut estimé pour ses qualités esthétiques, particulièrement ses qualités stylistiques, et il a influencé les travaux de plusieurs artistes Européens, spécialement les cubistes. Tout ceci fut utile pour les Noirs Américains, leur offrant un héritage culturel de valeur et une tradition esthétique enracinée non pas dans la culture Blanche Occidentale ni dans l'expérience de l'esclavage Américain, mais dans une tradition ancestrale fière et vitale et vers laquelle la culture Blanche Occidentale s'est elle-même maintenant tournée pour trouver l'inspiration.*¹¹⁰

À partir du moment où les artistes occidentaux puisaient dans l'art africain, les artistes africains-américains ont estimé ne plus avoir à exclure un patrimoine culturel et identitaire auquel ils avaient renoncé. La première génération a donc puisé son inspiration dans la culture africaine, pour y (re)trouver une identité culturelle qui serait en adéquation avec les préoccupations de la période. Une quête de réappropriation culturelle et historique qui leur permettait de produire un art cohérent avec des besoins collectifs urgents. En effet, les artistes africains-américains souhaitaient mettre en avant une appartenance culturelle afin de s'inscrire sur la scène artistique américaine à la fois dans la différence mais aussi dans une volonté égalitariste et d'intégration. L'objectif était de démontrer aux institutions culturelles, mais aussi à la société américaine, que l'histoire noire ne pouvait être éternellement exclue. L'histoire noire fait partie intégrante de l'histoire américaine. Les générations suivantes d'artistes et d'intellectuels vont largement radicaliser la position initiale en mettant plus volontiers en avant le fait d'être noir et de revendiquer nettement leur différence. Une radicalisation associée à l'avènement à la fin des années 1960 des mouvements liés au concept du *Black Power* qui clament la fierté d'être noir. Floyd McKissick, qui avec Stokely Carmichael était à l'initiative du concept, a dit en 1966 : « Nous devons développer notre propre culture. [...] que 1966 soit l'année où nous n'accepterons plus l'usage du mot *Nègre*, mais où nous nous définirons comme *Noirs* ! ». ¹¹¹

Faith Ringgold tient une place intermédiaire entre le mouvement pionnier et la radicalisation des années 1960-1970. Née à Harlem en 1930, durant la Grande Dépression et l'ascension artistique de la *Harlem Renaissance*, elle vient au monde dans une période trouble pour la communauté africaine-américaine en quête d'égalité et de

¹¹⁰ METCALF, W. Eugene. « Black Art, Folk Art, and Social Control ». *Winterthur Portfolio*, vol.18, n°4, hiver 1983, p.275.

¹¹¹ BACHARAN, Nicole. *Les Noirs Américains : Des Champs de Coton à la Maison Blanche*. Paris : Panama, 2008, p.303.

droits. Jeune femme, elle poursuit ses études au *City College* de New York où elle obtient son M.A. en 1955. Elle étudie, tout en enseignant, non sans grandes difficultés en tant que femme noire, dans les écoles publiques de New York. Jusque dans les années 1970 elle peint et se cherche artistiquement en se penchant sérieusement sur son héritage culturel africain. Son attachement à la culture et à l'histoire africaine était un moyen d'affirmer une identité refoulée à l'époque. Elle explique : « J'ai utilisé l'art Africain comme mon modèle artistique "classique". Plutôt que regarder vers la Grèce, j'ai regardé vers l'Afrique. »¹¹² Dans son travail, elle se concentre sur la recherche et l'enseignement des études africaines-américaines, tout en étant investie dans la lutte féministe. Avant 1963, elle produit des peintures sur toile aux couleurs vives et aux perspectives déformées. Elle souhaite traduire une vision personnelle et innovante de la réalité. Entre 1963 et 1967, elle travaille sur la série *The American People*, une série peinte qui va la faire connaître du public grâce à une iconographie innovante et au traitement de sujets polémiques. *The American People* marque une maturation de sa pratique, elle y aborde ce qu'elle appelle le « super réalisme ».¹¹³ Elle instaure désormais un style plus graphique, utilisant des aplats colorés, proche des pratiques développées par le Pop Art. Faith Ringgold s'attaque aux questions raciales et sexuelles, elle mène avec ses peintures un véritable combat politique. C'est d'ailleurs pendant cette période qu'elle va chercher à rendre plastiquement les différentes tonalités de la peau noire. Elle souhaite représenter la figure noire, dont l'absence lors de sa formation artistique la choque profondément. La question de l'intégration de la communauté africaine-américaine est au cœur de ses problématiques. Pour elle, peindre la série *The American People* est comme « faire un *statement* [...] à propos du mouvement des Droits Civiques et de ce qui se passait avec le peuple Noir à l'époque ».¹¹⁴ *The American People* offre au regardeur une vision sombre de la société américaine : raciste, intolérante et ségrégationniste.¹¹⁵ Si ses premières préoccupations picturales sont liées aux mouvements sociaux et à une volonté de changement, voire de révolution sociale, sa pensée va rapidement se radicaliser et se tourner vers les mouvements prônant la *Blackness*. À propos de la série *The American People*, elle écrit : « La série traite de la condition de l'Amérique Noire et Blanche. Il se passait tellement de choses à cette période de notre histoire. James Baldwin a écrit *The Fire Next Time*, [...] Malcolm X

¹¹² BUCKNELL UNIVERSITY. *Since the Harlem Renaissance : 50 Years of Afro-American Art*. Lewisburg : Center Gallery, 1985, p.37.

¹¹³ RINGGOLD, Faith. *We Flew Over The Bridge : The Memoirs of Faith Ringgold*. New York : Bulfinch Press Book, 1995, p.144.

¹¹⁴ FARRINGTON, Lisa. *Faith Ringgold*. San Francisco : Pomegranate, 2004, p.15.

¹¹⁵ Pour une étude plus détaillée de son travail peint, voir : SIMS, Lowery S. « Race Riots. Cocktail Parties ; Black Panthers. Moon Shots and Feminists : Faith Ringgold's Observations on the 1960's in America », in *Expanding Discourses Feminism and Art History*. Oxford : Westview, 1992, p.467-473.

parlait "d'aimer notre être Noir", et Martin Luther King menait les marches et prêchait le mot. [...] Je me suis sentie appelée à créer ma vision de l'expérience Noire dont nous étions les témoins. »¹¹⁶

Les textes des auteurs noirs, et notamment ceux de James Baldwin et d'Amiri Baraka résonnent en elle et transforment sa pensée. Ses premières peintures sont les illustrations directes de ses lectures, elles sont indissociables. *The American People* entraîne une forte polémique dans les années 1970, notamment à cause d'une peinture, aujourd'hui devenue emblématique de son œuvre, *The Flag is Bleeding* (« le drapeau saigne »).¹¹⁷ Sur un drapeau américain aux bandes rouges ensanglantées, sont superposés trois personnages, un homme noir dont le cœur saigne, une fillette blanche et un homme blanc. L'œuvre est symptomatique d'une nation divisée, de la contestation montante contre l'engagement armé au Vietnam, les violences policières envers les minorités raciales et sexuelles, mais aussi pour la lutte pour les Droits Civiques et la lutte des femmes. *The Flag is Bleeding* incarne une situation politique et sociale insupportable, suffocante, ainsi que le besoin de combattre une société qui ne se reconnaît plus. James Baldwin écrit en 1962 :

*Considérez ce qui arrive à ce citoyen, après tout ce par quoi il est passé lorsqu'il revient chez lui. Mettez-vous dans sa peau tandis qu'il cherche du travail, un appartement, mettez-vous à sa place dans les autobus où est appliquée la ségrégation, voyez avec ses yeux les écriteaux indiquant « blancs » et « de couleur » et en particulier ceux qui indiquent « DAMES blanches » et « FEMMES de couleur ». Regardez dans les yeux de sa femme ; regardez dans les yeux de son fils ; écoutez, de ses oreilles, des discours politiques dans le Nord et dans le Sud. Imaginez qu'on vous dit d'ATTENDRE. Et tout cela se produit dans le pays le plus riche et le plus libre au monde, au milieu du XX^{ème} siècle. La subtile et pernicieuse évolution qui se produirait sans doute dans votre esprit prendrait en considération le fait que de méchantes gens ne suffisent pas à détruire une civilisation.*¹¹⁸

Les artistes africains-américains ne veulent plus attendre et se soumettre à des codifications sclérosées. Faith Ringgold participe en 1966 à la première exposition présentant des artistes noirs américains depuis les années 1930, et va s'engager dans la lutte pour une représentation égalitaire au sein des institutions muséales. La reconnaissance tardive de son travail est liée à l'exclusion systématique des artistes de couleur au sein des institutions culturelles. En 1976, alors qu'elle a 46 ans, elle confie à

¹¹⁶ RINGGOLD, Faith. (1995), p.146.

¹¹⁷ *Annexes Iconographiques*, p.3.

¹¹⁸ BALDWIN, James. *La Prochaine Fois, le feu*. Paris : Gallimard (Folio), 1996, p.79-80. [1962].

Lucy Lippard : « Je vais définitivement faire des vagues. Je vais pratiquer mon art, et je vais le montrer ; je vais le montrer à quelqu'un. C'est là le combat. »¹¹⁹ Ce sont là les mots que pourrait prononcer une jeune artiste, pourtant en 1976, Faith Ringgold n'est pas une débutante : elle est diplômée de deux écoles, professeur d'art, artiste prolifique, mère et militante.

Dans les années 1970, elle expérimente d'autres mediums et tend vers une pratique de la peinture où toile et textiles cohabitent. À partir des années 1980, elle quitte le medium traditionnel de la peinture sur toile au profit de peintures réalisées sur des toiles de coton épaisses, débarrassées du châssis devenu trop lourd et encombrant. Un choix technique qui lui procure une plus grande liberté quant au transport et à la circulation de ses œuvres. Le textile favorise la mobilité et facilite la diffusion de son œuvre. Il s'agit là d'une première étape franchie par l'artiste avant d'approcher la peinture quiltée qui a fait d'elle une figure incontournable de la scène américaine. Elle précise : « La toile est tissée pour la durabilité. J'utilise une toile de duck en coton [cotton duck] blanche finement tissée. Je fais cela depuis trente ans et ceci reste un mystère pour la plupart des gens du monde de l'art. La seule différence entre les quilts peints et mes peintures tendues sur châssis est que les peintures sont quiltées (à la main) pour leur donner de la structure comme elles sont grandes et non tendues sur châssis. »¹²⁰ Un renversement technique qui va donner naissance à des œuvres dont la toile est extrêmement travaillée puisque l'artiste procède à différentes interventions selon les œuvres : peinture, broderie, couture, écriture, appliqués de bandes et de carrés de tissus. Elle va mettre à profit sa technique à la fois peinte et cousue, pour transmettre des messages politiques spécifiques. Entre 1991 et 1997, Faith Ringgold confronte deux sources culturelles : européenne et africaine-américaine dans une série de douze peintures quiltées intitulée *The French Collection*. Une série à travers laquelle l'artiste défie non seulement les maîtres de la peinture européenne comme Pablo Picasso, Henri Matisse, Vincent Van Gogh ou encore Claude Monet, mais elle y dénonce également le manque de représentation des Noirs dans les chefs-d'œuvre reproduits et étudiés dans les ouvrages d'art. Les institutions imposent des modèles immuables et uniformisés, dont le caractère sexuel et exotique est systématiquement mis en avant. *The French Collection* est aussi une manière pour l'artiste de rendre hommage à la France qui a été le refuge de nombreux artistes et intellectuels noirs américains au début du XX^{ème} siècle.

¹¹⁹ LIPPARD, Lucy. « Faith Ringgold's Black, Political, Feminist Art », in *From The Center : Feminist Essays on Women's Art*. New York : Dutton, 1976, p.258.

¹²⁰ Message électronique de l'artiste, envoyé le 24 avril 2011.

Un refuge où la différence raciale était présente de manière latente, mais moins violente qu'aux États-Unis.

Les peintures formant *The French Collection* sont à envisager comme les pages d'un conte retraçant une biographie visuelle d'un personnage fictif créé par Faith Ringgold. Richard J. Powell écrit qu'elle est une « créatrice adepte de personnages fictifs et de rencontres impossibles, elle mélange l'actuel avec l'improbable pour remanier les scénarios de la vie. »¹²¹ Le personnage en question, Willia Marie-Simone, est une femme artiste noire, venue en Europe pour percer et s'épanouir dans le monde de l'art. Nous comprenons rapidement que Willia Marie-Simone est une synthèse réunissant à la fois l'alter ego de Faith Ringgold et celui de sa mère. Cette dernière, Willi Posey, voulait être danseuse et connaître l'Europe. Elle n'a pas pu réaliser ses rêves et est devenue une couturière renommée à Harlem. Le personnage de Willia Marie-Simone, dont le prénom fait référence à celui de Madame Posey, incarne l'histoire désirée de Faith Ringgold et de sa mère. Dans le récit fictionnel, nous comprenons que pour accéder à la reconnaissance du public et de la critique, Willia Marie-Simone a dû poser pour les artistes français, afin de pouvoir mettre un pied dans le milieu de l'art. Avant de s'emparer des pinceaux, elle est le sujet de la peinture des « autres ». Faith Ringgold a offert à son personnage les clés de compréhension du monde de l'art, qu'elle n'a pas eu au début de sa propre carrière. Elle dit à propos de Willia Marie-Simone : « Elle est un composite. Elle a beaucoup de succès avec les Français. Et elle va rester en France. Elle ne va pas retourner en Amérique où elle ne pourrait y arriver nulle part. Elle n'a pas à se battre. La lutte est un problème avec lequel elle n'a pas à se confronter. Elle a une situation bien meilleure que n'importe quelle femme Afro-américaine n'aura jamais. »¹²²

Faith Ringgold dans *Picasso's Studio (The French Collection, Part I : #7, 1991)* y représente Willia Marie Simone.¹²³ Elle apparaît non pas en tant qu'artiste en devenir mais en tant que modèle. La composition centrale montre sur la gauche le peintre Pablo Picasso, vêtu d'un short noir et torse nu, debout devant une toile posée sur un chevalet. En face de lui pose Willia Marie-Simone, dont nous notons que les traits physiques sont proches de ceux de Faith Ringgold. Elle est assise sur un amas de tissus colorés et

¹²¹ POWELL, Richard J. « Introduction », in *Faith Ringgold's French Collection and Other Story Quilts : Dancing at The Louvre*. Berkeley : University of California Press : New York : New Museum of Contemporary Art, 1998, p.2.

¹²² WALLACE, Michele. « The Mona Lisa Interview: With Faith Ringgold », 2000. Disponible sur Internet : <http://www.faithringgold.com/ringgold/guest.htm>.

¹²³ *Annexes Iconographiques*, p.4.

imprimés. Elle est totalement nue, les bras relevés et les mains derrière la tête. Son attitude et son regard dégagent une impression de grande sérénité. Derrière elle est disposée la célèbre toile *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), ainsi que les diverses esquisses et études pour la préparation d'une œuvre considérée comme un chef-d'œuvre à travers le monde.¹²⁴ Au-dessus du peintre espagnol, sont peints deux masques en bois de style « primitif » issus du continent africain. Faith Ringgold fait évidemment référence à l'engouement de Picasso pour l'art traditionnel africain, qu'il a retranscrit dans son travail au tout début du XX^{ème} siècle. La fille de l'artiste, Michèle Wallace, précise à propos de Willia Marie-Simone : « Alors qu'elle pose pour Picasso, elle est en communion avec les esprits de ses masques africains et avec les femmes dans *Les Demoiselles d'Avignon*. »¹²⁵ Pourtant en mettant en scène le corps nu de Willia Marie-Simone (ou le sien par le biais de son personnage), Faith Ringgold impose une nouvelle réalité à la conception que pouvait avoir Pablo Picasso de l'art africain et du corps noir. L'image centrale de la peinture quiltée est encadrée d'abord d'un fin carré de tissu pourpre, puis d'une autre bande plus large construite à partir de divers morceaux de tissus multicolores et aux imprimés floraux. En haut et en bas de l'œuvre sont disposées deux bandes de tissu blanc, sur lesquelles est inscrit le texte d'une lettre écrite par Willia Marie-Simone et adressée à sa tante Melissa. Une correspondance fictive qui permet à l'artiste d'explicitier sa réflexion, son discours engagé en tant que femme noire et en tant qu'artiste. Au sein de cette narration, la tante de Willia Marie-Simone a joué un rôle déterminant dans son développement personnel puisqu'elle l'a poussée à s'installer à Paris et à rencontrer les peintres cubistes. Elle l'a soutenue dans son désir de créer et d'être reconnue pour son travail artistique. Dans le texte reproduit sur les tissus, Willia Marie-Simone se pose des questions quant à son activité de modèle et écrit ceci : « Je pense vraiment qu'être modèle est ennuyeux. Rester debout, assise, allongée. *Peu importe !* [...] Tu dois savoir que faire avec tes mains, tes pieds, le regard sur ton visage. Mais que faire avec ton esprit, avec ton *identité* égarée ou erronée ? Que faire avec le temps. Et *l'artiste*, que ressens-tu pour lui ? »¹²⁶ Elle questionne les raisons qui l'ont poussée à faire ce travail, exposer son corps pendant des heures alors qu'elle aurait dû tenir les pinceaux et être à la place de Picasso. Elle réfléchit non seulement aux sacrifices qu'elle réalise volontairement pour entrer dans le milieu de l'art et au regard posé sur elle, sur son corps nu. Un regard européen, blanc, dominant. Willia Marie-Simone poursuit sa lettre et écrit à sa tante :

¹²⁴ Ibid. p.5.

¹²⁵ WALLACE, Michele (2000).

¹²⁶ Faith Ringgold's *French Collection and Other Story Quilts : Dancing at The Louvre* (1998), p.136. Les mots soulignés en italique apparaissent en français dans le texte original.

Les Européens ont découvert ton image en même temps qu'ils ont découvert le potentiel de l'Afrique pour l'esclavage et la colonisation. Ils ont enterré des siècles de nos civilisations, nous ont ensuite appelés les sauvages et ont fait de nous des esclaves. D'abord, ils ont pris le corps, puis l'âme ou peut-être l'âme, puis le corps. L'enchaînement importe peu. [...] Tu m'as demandé une fois pourquoi je voulais devenir une artiste et je t'ai répondu que je ne le savais pas. Maintenant je le sais. C'est parce c'est le seul chemin que je connais pour être libre. Mon art est ma liberté de dire ce qu'il me plaît. Peu importe ta couleur, tu peux faire ce que tu veux avec ton art. Ils ne l'aiment peut-être pas, ou ne l'achètent pas, ou même ne te laisseront pas l'exposer ; mais ils ne peuvent pas t'empêcher de le faire.¹²⁷

La suite de la lettre est intéressante puisqu'elle nous apprend que lorsque Willia Marie-Simone posait dans l'atelier de Picasso, le masque en bois ainsi que les femmes du tableau *Les Demoiselles d'Avignon* se sont adressées à elle. Ces dernières lui ont chuchoté : « La seule chose que tu dois faire c'est créer un art qui a de l'importance pour TOI. Montre-nous une nouvelle manière de regarder la vie. »¹²⁸ Des voix qui ont renforcé sa volonté d'être artiste et de vivre librement de son art. L'idée de liberté que ce soit des mouvements, de son corps, de ses idées, de sa parole et de toutes autres formes d'expressions, est placée au cœur de la réflexion de Faith Ringgold. À travers le personnage de Willia Marie-Simone, elle exprime son propre besoin de liberté en tant que femme, en tant qu'individu de couleur et en tant qu'artiste. Une liberté que son personnage va peu à peu acquérir dans la série qui lui est consacrée. La preuve en est avec la peinture sur toile quiltée intitulée *Jo Baker's Birthday (The French Collection, Part II : #10, 1993)* qui est une reprise de deux peintures d'Henri Matisse.¹²⁹ Faith Ringgold a en effet rassemblé et transformé deux compositions de Matisse : *La Desserte Rouge* (1908) apparaissant en second plan et *L'Odalisque aux Magnolias* (1923-1924) au premier plan.¹³⁰ Au centre est allongée, bras étendus vers le haut et jambes écartées, la célèbre chanteuse et danseuse, Joséphine Baker (née le 3 juin 1906 à Saint Louis, Missouri, États-Unis et décédée le 12 avril 1975 à Paris). Elle regarde fixement le spectateur, les yeux brillants et avec un large sourire. De la même manière que l'odalisque de Matisse, Joséphine Baker porte une tunique blanche, ouverte sur son buste, laissant apparaître sa poitrine et son ventre. Elle porte des boucles d'oreilles saillantes et un collier de perles blanches à quatre rangs descendant sur sa poitrine. Elle est allongée sur une couche aux couleurs vives, entourée d'une corbeille de fruits et d'une plante verte. À l'arrière plan, nous voyons une femme blanche disposant des

¹²⁷ Reproduction de qualité de l'œuvre dans le catalogue : *Faith Ringgold's French Collection and Other Story Quilts : Dancing at The Louvre*. (1998), p105.

¹²⁸ Ibid. p.137.

¹²⁹ *Annexes Iconographiques*, p.6.

¹³⁰ Ibid. p.7.

fruits sur une table. Faith Ringgold fait non seulement référence à deux œuvres d'Henri Matisse, mais aussi à *L'Olympia* (1863) d'Edouard Manet.¹³¹ *L'Olympia* est une femme blanche, nue, allongée, à côté de laquelle se tient une domestique noire dont la silhouette est camouflée par l'obscurité. Il y a là une inversion des rôles : la femme noire est servie par la femme blanche. De plus, le personnage de Joséphine Baker n'est pas représenté comme les traditionnelles odalisques soumises au regard du regardeur en quête d'orientalisme. Au contraire, Baker est ici une femme épanouie, libre, fière de son corps et de sa beauté, elle semble parfaitement maîtriser l'espace et la pose. Elle est née à Saint Louis, dans l'État du Missouri, « la ville aux 100 000 Nègres » comme elle l'a confié à Marcel Sauvage dans ses *Mémoires*.¹³² La situation financière de sa famille étant critique, elle quitte très jeune l'école et se lance dans une carrière de danseuse, qui va la mener jusque New York. Face aux discriminations et à la ségrégation, elle tente sa chance en Europe, à Paris, où elle arrive en 1925. C'est à Paris que le succès lui sourit, grâce à ses prestations dans le cadre de la *Revue Noire* qui la fait connaître du grand public. La danseuse se décrit ainsi dans ses *Mémoires* : « Joséphine Baker, voilà ! Je fais tourner mon épaule comme une roue de machine dans la chair. Je joue aux billes avec mes yeux. J'allonge mes lèvres quand cela me plaît. Je marche sur les talons quand cela me plaît. Je cours à quatre pattes quand cela me plaît. Je secoue tous les regards. Je ne suis pas une pelote à épingles, après tout. Je vous raconte qui je suis avec mes mains, mes bras. Je rame dans l'air. Je sue, je saute, et voilà ! »¹³³

Le choix même du modèle est judicieux, puisque toute sa vie Joséphine Baker a su utiliser son corps et son image comme elle l'entendait. Elle jouissait d'une liberté et d'une reconnaissance internationale qui ont fait d'elle une icône noire. Le personnage de Willia Marie-Simone n'apparaît pas dans l'œuvre, Faith Ringgold laisse supposer au regardeur qu'il s'agit d'une œuvre de Willia Marie-Simone, l'artiste peintre. Contrairement à la peinture quiltée *Picasso's Studio* (1991), elle n'est plus le modèle, elle est créatrice de son œuvre. Alors que Picasso a peint la jeune femme en s'inspirant de l'art dit primitif africain, Willia Marie-Simone représente une figure actuelle et symptomatique de l'essor de la *voix noire*. Picasso s'inspire du passé, tandis que la jeune peintre s'inscrit dans le présent et annule la vision exotique. Avec *Jo Baker's Birthday* (1993) le personnage franchit une étape importante dans son épanouissement personnel et dans sa quête d'identité. Elle est désormais une femme peintre noire

¹³¹ Ibid.

¹³² BAKER, Joséphine ; SAUVAGE, Marcel. *Les Mémoires de Joséphine Baker*. Paris : Dilecta, 2006, p.35.

¹³³ Ibid. p.66.

nourrie de références de l'histoire de l'art européen et de la culture noire dans son ensemble. Le texte d'une lettre adressée à sa tante Melissa est retranscrit autour de la peinture, sur le cadre en tissu. Voici un extrait de la lettre, dont Willia Marie-Simone est l'auteur fictif :

Oh ! Tout cela est tellement Français, je pourrais mourir. J'ai toujours voulu peindre une belle femme allongée comme un modèle de Matisse. Contrairement aux artistes pour qui je pose je veux voir sa beauté non pas comme une vulnérabilité, mais comme une force. Et elle est très forte, aussi forte que belle. Je suis fière de peindre cette image, mais juste être dans la même pièce qu'elle aurait été suffisant. [...] Elle est d'une beauté qui dure. Sa beauté est la liberté. Et la liberté dure, mais pas sans la lutte.¹³⁴

Dans sa lettre, Willia Marie-Simone parle également de la différence de réception entre les États-Unis et la France. Elle compare Joséphine Baker à d'autres chanteuses africaines-américaines comme Bessie Smith ou Billie Holiday, reconnues à l'époque pour leurs voix exceptionnelles et non pas pour leurs corps. Willia Marie-Simone écrit qu'elles « ne sont pas exotiques » aux États-Unis, et que contrairement à la France, le public américain ne souhaitait en aucun cas les voir nues.¹³⁵ Faith Ringgold, par le biais de sa narratrice, pose la question de l'authenticité de l'attraction du public et de la critique française envers Joséphine Baker. Un public qui selon Willia Marie-Simone n'avait pas encore l'habitude de voir des femmes noires danser, chanter, rire et exhiber leurs corps avec autant de liberté. Elle écrit à propos des Français : « C'est comme s'ils n'avaient jamais vu de femme noire auparavant. »¹³⁶ Hélas pour Joséphine Baker, la réalité de la société américaine de cette période ne lui a laissé aucune chance de montrer ses talents et ses facéties. En ce sens elle devient un alter ego de Willia Marie-Simone, deux femmes noires venues à Paris pour s'affirmer en tant qu'artistes et pour trouver une reconnaissance qu'elles ne pouvaient trouver aux États-Unis. L'artiste fictive a dû poser nue pour les artistes français avant de s'imposer en tant que peintre, tout comme Joséphine Baker a dû exhiber son corps pour s'imposer en tant que danseuse et chanteuse. Elles ont utilisé leurs corps, manipulant sciemment le concept d'exotisme pour trouver leurs places et s'épanouir librement. Il y a là un jeu de correspondance entre les personnages et Faith Ringgold, qui à travers son personnage et les modèles emblématiques choisis, nous révèle les épreuves qu'elle a endurées et les barrières auxquelles elle s'est confrontée depuis le début de sa carrière.

¹³⁴ Faith Ringgold's *French Collection and Other Story Quilts : Dancing at The Louvre* (1998), p.140-141. Les mots soulignés en italique apparaissent en français dans le texte original.

¹³⁵ Ibid. p.141.

¹³⁶ Ibid.

Faith Ringgold renouvelle les références, les modèles et impose de nouveaux codes de représentation de la femme noire qui est désormais libre de son image, de ses mouvements et de l'emprise du créateur. Géraldine Chouard écrit à propos de l'utilisation et la subversion faite par l'artiste de l'histoire de l'art européenne qu'elle est « une façon de fabriquer une autre vérité, et de refonder sa propre origine, et de tirer son irrévérence. »¹³⁷ Une pratique, qui comme nous le verrons dans la suite de notre étude, se retrouve dans les travaux de Yinka Shonibare et d'Hassan Musa. Une irrévérence inhérente à son œuvre qui met constamment en avant des manques. Un manque de représentation du corps noir, des artistes noirs, un manque critique et un manque éducatif quant à la question noire, non seulement aux États-Unis mais aussi en Europe. Depuis la fin de ses études en 1959, Faith Ringgold ne cesse de se battre. Tout en développant sa pratique artistique, elle donne de nombreuses conférences, mettant en avant un discours féministe, antimilitariste et de lutte en faveur des droits civiques pour les minorités raciales.¹³⁸ Un combat qu'elle continue à mener contre les institutions et le marché de l'art qui, selon elle, écartent encore aujourd'hui les artistes de couleur et les femmes. Elle s'interroge sur un rejet latent des artistes issus des minorités et sur les barrières qu'ils rencontrent pour accéder à la pleine visibilité de leurs œuvres. Dans un texte qu'elle a posté sur le Blog de *Black Art in America* (BAIA), elle écrit :

*Est-on en 2010 ou en 1910 ? Qu'est-ce que le Black Art ? [...] De nombreuses personnes sont mortes pour le droit d'être fier d'être NOIR. Elles [les institutions] l'appellent l'histoire Noire et maintenant en 2010 l'art du peuple Noir ou le BLACK art est en lutte. J'espère que certains artistes Noirs profitent de cela parce que tant que les artistes Noirs et les autres intéressés à l'art n'interviendront pas, nous resterons en suspens sans identité culturelle et sans une place réelle dans l'histoire de l'art. Dans quels musées accrochons-nous nos œuvres ? La réponse est : Nulle part.*¹³⁹

Les questions que se posaient les artistes africains-américains au début du XX^{ème} siècle peuvent encore être posées aujourd'hui, le combat est loin d'être terminé. Si beaucoup d'entre eux sont aujourd'hui des « superstars » de l'art contemporain, nous pensons à des artistes comme Chris Ofili, Kara Walker, Julie Mehretu ou Yinka

¹³⁷ CHOUARD, Géraldine. « L'Amérique comme Patchwork ». *Revue Française d'Etudes Américaines*, vol.3, n°89, 2001, p.70-85. Disponible sur Internet : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RFEA_089_0070.

¹³⁸ En 1999, elle crée la fondation *Anyone Can Fly*, dédiée à la représentation, la critique et l'exposition des arts diasporiques américains. La fondation développe également des projets artistiques destinés aux enfants, en collaboration avec les artistes diasporiques. Elle consacre un journal sur le site Internet de la fondation, ce journal relayant les pratiques artistiques diasporiques, des bourses attribuées par la fondation aux artistes, les prix décernés etc. Nous constatons que Faith Ringgold poursuit son combat en s'investissant dans une meilleure visibilité des arts diasporiques. Disponible sur Internet : <http://www.anyonecanflyfoundation.org/index.html>.

¹³⁹ RINGGOLD, Faith. « What is Black Art ? ». *Black Art in America*, mis en ligne le 12 juin 2010. Disponible sur Internet : <http://www.blackartinamerica.com/profiles/blogs/what-is-black-art>.

Shonibare, d'autres sont écartés des galeries et des musées. Une question de visibilité qui est valable pour tous les artistes de couleurs et les femmes artistes. Si nous observons une progression positive de la part des institutions, ce sont deux catégories inscrites dans une marge. Le travail de Faith Ringgold met en exergue les problèmes rencontrés par les minorités raciales et sexuelles à participer activement dans le monde de l'art.

I.2.2. Artiste, Noire et Féministe

Faith Ringgold dit en 1976 : « Je ne me sens pas limitée du fait d'être une femme, je ne me sens pas non plus limitée du fait d'être Noire ou d'être Américaine – ce sont les réalités de ma vie. C'est puissant de savoir qui tu es. La restriction vient en ne le sachant pas. »¹⁴⁰ Ses mots résonnent dans son art, l'artiste n'a jamais nié ou occulté son identité hybride, son genre, son histoire et son expérience personnelle. Depuis le début de ses études en art jusqu'aujourd'hui, elle clame artistiquement et politiquement son identité culturelle et sexuelle. Dans les années 1950, alors qu'elle est étudiante en art, elle s'est rapidement confrontée à un mur de dissuasion construit par une partie de ses professeurs. À leurs yeux, une femme, de surcroît noire, ne pouvait mener une carrière artistique professionnelle. À force de lui répéter qu'elle ne possédait aucun talent, son désir s'est renforcé et elle a persévéré. Son expérience l'a conduite, lors de ses cours avec ses étudiants, à les encourager plutôt qu'à les restreindre à une critique étroite. Une limitation patriarcale qu'elle ne souhaitait pas subir autant professionnellement qu'au sein de la sphère privée. En effet, en 1967 elle a une prise de conscience quant à son statut de femme (épouse et mère), elle décide de quitter temporairement le foyer familial. Il ne s'agissait pas d'abandonner ses enfants, ces derniers étaient en séjour linguistique en Europe, mais de prendre du temps pour elle et de réfléchir à sa condition de femme artiste. Deux mois passés isolée et seule, à penser et à peindre. Elle écrit : « Vivre seule était une nouvelle expérience pour moi. Toute ma vie j'avais été soit une fille vivant avec ses parents, ou une épouse et une mère vivant avec son mari et ses enfants. Je pouvais alors me lever quand je le voulais et je n'avais à cuisiner que pour moi-même, laver après, m'amuser, et à prendre en considération plus généralement. C'était solitaire mais plaisant parce que pendant deux mois il n'y avait rien d'autre entre moi et mon travail. »¹⁴¹

Cette expérience personnelle est aujourd'hui comprise comme un aboutissement de son cheminement vers un engagement profond pour la lutte des femmes. Un combat commencé dès le début de ses études et qui se poursuit encore aujourd'hui. En 1971, elle fonde un groupe de femmes artistes africaines-américaines, appelé *Where We At*. Au sein des femmes artistes noires américaines, une grande partie d'entre elles prônait la pratique textile comme la confection de *patchworks* ou de *quilts*, en tant qu'éléments fédérateurs d'une culture spécifique. Sa fille, Michèle Wallace, cite les mots de Faith

¹⁴⁰ LIPPARD, Lucy. (1976), p.260.

¹⁴¹ RINGGOLD, Faith. (1995), p.156.

Ringgold dans un article publié en 1973 : « Aucun autre domaine n'est aussi fermé à ceux qui ne sont ni blancs ni hommes que celui des arts visuels. Après avoir décidé d'être artiste, la première chose que je devais croire était que, en tant que femme Noire, je pouvais pénétrer la scène artistique, et qu'en plus, je pouvais le faire sans sacrifier un iota de ma *blackness*, de ma féminité ou de mon humanité. »¹⁴² Son combat était triple : lutter contre le sexisme, le racisme et s'imposer en tant que femme artiste dans un milieu extrêmement cloisonné. Une position plus qu'inconfortable explicitée par Audre Lorde qui en 1978 écrivait : « Nous, femmes Noires, avons le droit et la responsabilité de nous définir et de rechercher des allié-e-s pour faire cause commune : avec les hommes Noirs contre le racisme, avec chacune d'entre nous et avec les femmes blanches contre le sexisme. Mais plus que tout, nous, femmes Noires, avons le droit et la responsabilité de nous ouvrir aux autres sans crainte, et d'aimer qui nous voulons. »¹⁴³ Faith Ringgold a rencontré de nombreux obstacles pour obtenir la reconnaissance non seulement de son travail, mais aussi ceux de ses camarades artistes femmes noires. La cause féministe aux États-Unis étant majoritairement portée par des femmes blanches, par conséquent il était souvent difficile pour les femmes noires d'y intégrer leurs propres revendications. D'où la nécessité de la formulation d'un féminisme noir qui va être porté par des femmes comme Mary Ann Weathers, Patricia Hill Collins, Audre Lorde, Angela Davis ou bell hooks. Mary Ann Weathers rédige en 1969 le premier texte manifeste du féminisme noir, où elle écrit : « Nous ne pouvons pas rester assises sur nos derrières en attendant que quelqu'un d'autre le fasse pour nous. Nous devons nous sauver nous-mêmes. »¹⁴⁴ Faith Ringgold va s'investir politiquement en faveur des femmes et des minorités raciales, un engagement qu'elle va transposer sur ses peintures quiltées.

Depuis son enfance, elle entretient un rapport privilégié et intime avec la couture. Les tissus font partie de son quotidien puisque sa mère, Willi Posey Jones, était couturière et styliste (elle était d'ailleurs connue et reconnue à Harlem sous le nom de « Madame Posey »).¹⁴⁵ Dès son plus jeune âge, elle manipulait les tissus et apprenait à coudre. Elle restait à la maison avec sa mère à cause d'un état de santé fragile qui

¹⁴² WALLACE, Michèle. « Daring to Do the Unpopular ». *Ms*, n°7, 1973, p.25. Le terme anglais *blackness* apparaît en italique car la traduction du mot en français ne parvient pas à rendre sa véritable signification.

¹⁴³ LORDE, Audre. « Egratigner la Surface : Quelques Remarques sur les Femmes et les Obstacles à l'Amour », in *Sister Outsider. Essais et Propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme ...* Genève : Mamamélis : Québec : Trois, 2003, p.53. Ce texte est publié pour la première fois en 1978 dans la revue *The Black Scholar*, vol.9, n°7.

¹⁴⁴ WEATHERS, Mary Ann. « An Argument for Black Women's Liberation As a Revolutionary Force ». *No More Fun and Games : A Journal of Female Liberation*, vol. 1, n°2, février 1969.

¹⁴⁵ Willi Posey Jones avait commencé sa carrière en confectionnant des vêtements pour l'armée américaine durant la Première Guerre Mondiale, puis elle a étudié le stylisme à la *New York Fashion Institute of Technology*.

l'empêchait d'effectuer une scolarisation normale. C'est durant cette période de convalescence qu'elle a développé non seulement un intérêt particulier pour la fabrication d'objets textiles, mais aussi une ferme volonté de devenir artiste. Sur cette période précise, elle écrit dans son autobiographie :

Un jour alors que je me remettait d'une attaque d'asthme, Mère m'avait élevée sur des coussins dans mon lit. Elle faisait du ménage, de la cuisine et du rangement, elle lavait et repassait pendant que je lisais, écrivais, dessinais et coloriais dans mes livres. Je ne me rappelle pas un seul moment où je ne faisais pas de l'art. Avoir de l'asthme était parfait pour faire de l'art. Je pouvais m'asseoir dans ma chambre sans m'épuiser, et dessiner et faire des choses avec des morceaux de vêtements que ma mère me donnait.¹⁴⁶

Sa mère lui a donc enseigné la couture et l'art du *quilting* qui lui venait de son arrière grand-mère. Cette dernière était une esclave, qui en plus de son travail ménager quotidien produisait des *quilts* pour ses « maîtres ». Faith Ringgold écrit : « Nous avons une ancienne machine à coudre Singer, avec une pédale à pied, qui avait appartenu à Ida Posey, ma grand-mère. Mère avait appris à coudre sur elle et moi aussi. »¹⁴⁷ Il y a donc, en plus d'une histoire personnelle et familiale, une notion importante de transmission d'une pratique enseignée par les femmes et pour les femmes. Les *quilts* sont des couvertures, servant le plus souvent de couvre-lits, ils sont soit figuratifs, représentant des scènes de vies quotidiennes, soit abstraits, couverts de dessins géométriques. L'art du *quilting* tient une place importante dans la culture populaire américaine, il est en lien étroit avec l'histoire d'une famille et la passation des traditions entre générations de femmes. La pratique du *quilting* fait partie intégrante de l'histoire des États-Unis puisqu'il s'agit d'une pratique brodée et cousue importée lors des invasions coloniales sur le territoire américain. Dans son essai « Quilts : The Great American Art » (1982), l'artiste et historienne de l'art américaine, Patricia Mainardi, nous offre une excellente compréhension de l'importance du *quilting* dans l'histoire des femmes aux États-Unis.¹⁴⁸ Elle explique que les femmes à défaut de pouvoir entrer dans le monde de l'art, se sont exprimées par le biais de l'espace cousu. La couture « est un art féminin universel, qui transcende la race, la classe sociale et les frontières nationales. »¹⁴⁹ Mainardi ajoute : « Le contraste entre la nécessité utilitaire de coudre et de quilter et les

¹⁴⁶ RINGGOLD, Faith (1995), p.9.

¹⁴⁷ Ibid. p.71.

¹⁴⁸ MAINARDI, Patricia. « Quilts : The Great American Art », in *Feminism and Art History : Questioning the Litany*. New York : Harper and Row, 1982, p.331-346. Dès les années 1970, les travaux de Patricia Mainardi, Rachel Maines, Sally Garoutte, Elaine Hedge, Maude Wahlman et la figure importante de Cuesta Benberry, ont permis la construction et le développement d'un domaine d'étude laissé volontairement à l'abandon.

¹⁴⁹ Ibid. p.331.

belles œuvres d'art que les femmes en ont fait, et le contraste entre les traditions du patchwork et des quilts fabriquées ici depuis la période coloniale jusqu'à nos jours, donne une grande preuve que les quilts sont Le Grand Art Américain. »¹⁵⁰

Faith Ringgold va réactiver un héritage matriarcal et historique avec une appropriation personnelle du *quilting*. Après la fin de ses études en 1959, elle part en Europe en 1961, accompagnée de ses filles et sa mère, pour rencontrer et expérimenter la culture européenne. Elle est immédiatement fascinée par les peintres français allant de l'impressionnisme au cubisme. Une fascination que nous retrouvons dans la série quiltée *The French Collection*. En 1972, elle retourne en Europe. Ce second séjour va s'avérer être un tournant décisif pour sa pratique puisqu'elle y découvre d'autres formes artistiques cousues et textiles issues de la culture tibétaine et africaine. Elle va notamment être influencée par sa visite des collections du Rijksmuseum à Amsterdam, où sont exposés des *thangkas* tibétains. Le choc de sa rencontre avec les peintures traditionnelles tibétaines la mènera vers de profondes transformations dans ses futures productions. Elle raconte :

*Nous sommes arrivés dans une galerie de peintures Tibétaines et Népalaises du XIV^{ème} et du XV^{ème} siècle. Je n'avais jamais prêté attention à ces peintures sur soie avant. Alors j'ai commencé à inspecter les anciens cadres en tissus brochés autour d'elles, ils étaient si anciens qu'ils s'effilocheaient. [...] Je pouvais le faire, me suis-je dit. Je peux me débarrasser de mes cadres, de la vitre et du châssis lourd et encombrant et encadrer mes peintures avec du tissu.*¹⁵¹

Les *thangkas* sont des peintures sur soie, sans châssis (permettant une grande mobilité car elles se roulent) et le plus souvent de formats modestes.¹⁵² Ce sont des supports religieux invitant le public à la méditation. Les moines-peintres tibétains y représentent Bouddha dans différentes postures de sagesse, ce sont avant tout des icônes. Nous y trouvons aussi des *mandalas* très colorés (il s'agit de représentations concentriques et symboliques du monde), ainsi que d'autres scènes au revers desquelles les inscriptions religieuses (les *mantras* bouddhiques) jouent un rôle important. Les peintures doivent incarner la lumière de Bouddha et expriment « le propre de l'expérience humaine ».¹⁵³ Les *thangkas* sont réalisés par des moines-peintres professionnels, qui transmettent leur savoir-faire de génération en génération. La

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ RINGGOLD, Faith. (1995), p.194.

¹⁵² *Annexes Iconographiques*, p.8.

¹⁵³ GOLDBERG, Joshua. *Tibetan Tankas*. Tucson : University of Arizona Museum of Art, 1980, p.4-16.

réalisation des *thangkas* est régie par des lois sacrées très strictes. Les moines-peintres reçoivent des commandes pour des occasions spécifiques : un deuil, une période de maladie ou de souffrance. Les *thangkas* doivent apporter une forme de réconfort spirituel aux personnes à qui ils sont destinés. Faith Ringgold fut immédiatement séduite par la beauté, la luminosité et la mobilité de ces peintures spirituelles. Les *thangkas* ont été une véritable révélation esthétique. Les formats de ses travaux peints étant parfois immenses elle y a vu un gage d'indépendance supplémentaire. Seule, elle déplaçait difficilement ses peintures parce qu'elles étaient trop lourdes, trop grandes et trop encombrantes. Le poids et le format généraient des frais de transport plus onéreux, mais aussi le fait qu'elle avait constamment besoin d'aide. Lors d'un entretien en 1989, elle a confié qu'elle ne voulait plus dépendre des hommes et des autres pour transporter et déplacer son travail.¹⁵⁴ La légèreté des matériaux et le fait de pouvoir les rouler lui ont permis de faire voyager ses œuvres et de les exposer plus librement. À son retour aux États-Unis, elle présente ses premières peintures sur toiles en coton tissé libérées du châssis, principalement dans les universités américaines et dans les galeries. La mobilité de ses travaux a suscité une plus grande visibilité de son art. Elle a ainsi adopté le format des *thangkas* afin d'y inscrire ses propres préoccupations comme la séparation raciale, les discriminations sexuelles et la représentation du corps noir au sein des arts visuels. À ce moment précis de sa carrière, elle poursuit son travail de peinture sur toile auquel elle va joindre ses expérimentations textiles.

Suite au voyage en Europe, Faith Ringgold a procédé à un mélange technique entre la peinture, le *quilting*, pratique culturelle africaine-américaine et les *thangkas* tibétains, afin d'offrir au regardeur un format artistique qui soit inédit, personnel et générateur de sens. Un format innovant qu'elle va réinscrire dans une tradition familiale puisqu'elle a collaboré dans un premier temps avec sa mère pour la réalisation des *thangkas* entre 1972 et 1981 (date du décès de Willi Posey). Elle raconte dans son autobiographie que sa mère n'était pas d'accord avec le fait qu'elle devienne une artiste. Pourtant lorsque Willi Posey a découvert dans une galerie américaine des *thangkas* anciens et restaurés, elle a immédiatement été séduite par le projet de sa fille. Elle écrit : « Mère m'a amené dans l'un de ses endroits préférés pour acheter des tissus brocards et nous en avons acheté beaucoup. Mère a fait les *thangkas* pour toutes mes peintures et ils étaient merveilleux, même si à l'époque j'étais horrifiée par les libertés asymétriques

¹⁵⁴ NADELMAN, Cynthia. « Faith Ringgold : Archives of American Art Oral History ». Retranscription d'un entretien réalisé entre le 6 septembre et le 18 octobre 1989. New York : Washington D.C. : Archives of American Art, p.61. Disponible sur Internet : <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-faith-ringgold-11497>.

qu'elle prenait avec la composition. J'ai réalisé plus tard avec quelle habilité elle a traduit les *thangkas* tibétains [...] en une expression unique Africaine-Américaine. »¹⁵⁵ Les deux femmes étaient des partenaires artistiques, conjuguant leurs talents pour produire un art unique à l'époque. À ce propos l'historienne de l'art Lisa Farrington écrit : « Trois points rendent ses premiers travaux exceptionnels : l'absence de châssis, les inscriptions de style oriental et le thème rare de la femme noire nue. »¹⁵⁶ Dès son retour à New York en 1972, elle peint *The Feminist Series*, un ensemble de vingt peintures sur toiles de duck en coton reposant sur son appropriation de la peinture traditionnelle tibétaine et des écrits des femmes noires américaines allant de la période esclavagiste aux années 1970. Des citations qu'elle a extraites de l'ouvrage *Black Women in White America* de Gerda Lerner.¹⁵⁷ Faith Ringgold précise : « Le livre de Lerner est arrivé à un moment dans ma vie où j'avais vraiment besoin de connaître le passé et l'histoire féministe des femmes Noires. Je me suis sentie revivre lorsque j'ai découvert que, avec Harriet Tubman et Sojourner Truth, il y avait de nombreuses autres femmes noires qui étaient dans l'avant-garde du mouvement féministe. »¹⁵⁸

Un travail réalisé en collaboration avec sa mère qui préparait et brodait les bandes de tissus intégrées dans chacune des compositions. *And Man Is So Selfish : The Feminist Series #16* (1972) est une peinture sur toile reprenant l'art des *thangkas*.¹⁵⁹ Au centre de la composition est peint un paysage en camaïeu de bleus parsemé de taches de couleur marron. Le paysage est encadré par des bandes de tissus différents par leurs couleurs, leurs textures et leurs motifs. Ces bandes sont collées directement sur la toile épaisse. Dans le haut de la composition, à gauche et à droite, sont fixées deux tresses de cheveux de l'artiste. Un texte est peint au-dessus du paysage, des lettres majuscules disposées à la verticale à la manière des écrits asiatiques. Il s'agit d'une citation de l'auteur Sojourner Truth : « Et l'homme est tellement égoïste qu'il a les droits des femmes et les siens ; et il ne donnera pas encore aux femmes leurs droits. Il les garde pour lui. Sojourner Truth 1867 NYC. Peint par Faith Ringgold, NYC 1972. » Sojourner Truth (née vers 1797-1843) était une fille d'esclaves, esclave elle-même et mariée à un esclave. Une femme qui a choisi de s'enfuir de la ferme où elle travaillait dans l'État de New York, pour rejoindre le Canada en 1827 (une année avant l'abolition de

¹⁵⁵ RINGGOLD, Faith. (1995), p.197.

¹⁵⁶ FARRINGTON, Lisa. *Art on Fire : The Politics of Race and Sex in the Paintings of Faith Ringgold*. New York : Millenium Fine Arts, 1999, p.10.

¹⁵⁷ LERNER, Garda. *Black Women in White America*. New York : Vintage Books, 1972.

¹⁵⁸ RINGGOLD, Faith. (1995), p.195.

¹⁵⁹ *Annexes Iconographiques*, p.9.

l'esclavage dans cet État). À son retour aux États-Unis, Truth se réfugie dans la religion et mène une vie spirituelle austère. Elle a été une fervente militante pour l'abolitionnisme et pour les droits des femmes. Ses mémoires, dont est extraite la citation empruntée par Faith Ringgold, ont été publiées en 1850. Dans une autre pièce de la série, *Of My Two Handicaps : The Feminist Series #10* (1972), l'artiste exprime à la fois sa volonté de mettre en avant des femmes oubliées mais aussi une problématique inhérente à son expérience personnelle : être une femme noire.¹⁶⁰ La composition de l'œuvre est proche du premier exemple, un paysage aux tons chauds est encadré de plusieurs bandes de tissus. Nous retrouvons la même verticalité de la composition et le texte est peint sur le bleu du ciel du paysage : « De mes deux handicaps, être une femme pose plus d'obstacles sur mon chemin que d'être Noire. Shirley Chisholm, 1970 in Wash. DC. Peint par Faith Ringgold, 1972, NYC ». Ici, l'artiste s'approprie les mots de la première femme noire élue au Congrès Américain en novembre 1968. Shirley Chisholm (1924-2005) s'est portée candidate à l'investiture présidentielle en 1972, elle estimait, malgré son échec, qu'elle se devait de bousculer les idées reçues et de lutter contre toute forme de discrimination. Faith Ringgold confie d'ailleurs que Shirley Chisholm a été « la première femme qui a inspiré » *The Feminist Series*.¹⁶¹ Elle s'est personnellement investie dans la campagne de Chisholm, en vendant des peintures pour lui apporter des fonds. Les peintures en question contenaient des fragments de discours et des citations à caractère politique. L'artiste rend hommage aux femmes qui ont amorcé la lutte à laquelle elle a pris et continue de prendre part aujourd'hui. Elle a choisi de transmettre les mots d'écrivains et de femmes politiques africaines-américaines ayant lutté avant elle contre les barrières sexuelles et raciales. En cela, elle s'inscrit en tant qu'héritière d'une histoire de femmes où les traditions orales et écrites jouent un rôle essentiel.

Avec l'appui de l'art des *thangkas*, elle redonne vie au *quilting*, tradition africaine-américaine importée par les femmes esclaves qui, n'ayant pas le droit de lire et d'écrire, y ont trouvé un moyen de résistance. Elles sont parvenues à retracer à travers leurs couvre-lits une histoire à la fois personnelle et collective. À défaut d'écriture, elles brodaient et cousaient pour ne pas être oubliées. Leslie King-Hammond précise que les quilts sont : « Les premiers souvenirs vitaux venant des cœurs et des esprits des femmes [Africaines-Américaines]. Ces femmes ont commencé à transformer un [medium] traditionnel pour créer de nouveaux langages visuels à travers la fibre. Ceci a élevé le

¹⁶⁰ *Annexes Iconographiques*, p.10.

¹⁶¹ RINGGOLD, Faith. (1995), p.196.

quilt à un nouveau niveau de compréhension, critique envers l'expérience Africaine-Américaine. »¹⁶² Faith Ringgold a repris un médium traditionnel, chargé en histoires, pour véhiculer un nouveau langage visuel qui est à la fois spirituel et politique. Elle retient la dimension hautement spirituelle des *thangkas* tibétains en évitant toute figuration, le texte et le paysage amène le regardeur à la réflexion et au souvenir. Les deux cultures se nourrissent dans la pratique de Faith Ringgold qui provoque une rencontre entre l'Orient et l'Occident, entre le personnel et le politique, entre l'art et l'artisanat et entre la petite histoire et la grande Histoire. Elle inscrit dans sa pratique une vision multiculturelle de l'art, à l'image de sa vision de la société américaine : métisse.

Un métissage qu'elle traduit non seulement dans le format, les matériaux mais aussi dans son style. Elle développe ainsi un langage plastique extrêmement riche avec lequel elle poursuit sa réflexion sur les femmes noires avec une série intitulée *The Slave Rape Series* (1972-1973).¹⁶³ Une série de peintures quiltées à travers laquelle elle fusionne le format des *thangkas*, l'esprit du *quilting* et une iconographie personnelle qu'elle formule depuis les années 1960. L'objet de la série est la situation des femmes africaines durant la traite négrière. Des femmes qui devaient se cacher, cacher leurs enfants et se défendre face à leurs agresseurs venus pour les enlever. L'artiste quitte le caractère méditatif de *The Feminist Series* pour revenir à la figuration en imposant un style graphique et coloré. Ses personnages sont représentés en aplats, les couleurs y sont très vives, elle utilise sans réserve la couleur noire afin de clairement délimiter les traits de ses motifs. Pour ces raisons, Lisa Farrington y voit une forte influence du cubisme, ainsi que de l'art africain (lui-même source d'inspiration des cubistes et de Picasso en particulier). Lowery Sims ajoute que : « Cette stylisation permet à Ringgold de présenter un portrait des Noirs qui n'était ni une caricature ni une adaptation des standards blancs, qui n'était pas non plus purement africain ou simplement décoratif ». ¹⁶⁴ L'artiste joue effectivement avec la naïveté de son trait pour donner une nouvelle impulsion à la représentation noire.

The Slave Rape Series est une concentration de seize peintures acryliques sur toile de *cotton duck* présentant des femmes noires nues, ce qui est une thématique

¹⁶² KING-HAMMOND, Leslie (Dr). *Gumbo Ya-Ya : Anthology of Contemporary African-American Women Artists*. New York : Midmarch Art Press, 1995, p.vii-viii.

¹⁶³ *Annexes Iconographiques*, p.11-12.

¹⁶⁴ SIMS, Lowery S. « Race Riots. Cocktail Parties ; Black Panthers. Moon Shots and Feminists : Faith Ringgold's Observations on the 1960's in America », in *Expanding Discourses Feminism and Art History*. Oxford : Westview, 1992, p.471

innovante et subversive dans les années 1970. Elle souligne une réalité de l'histoire de l'esclavagisme : les captures, les enlèvements, les assassinats, les viols. Une réalité rarement représentée que la société américaine préfère enfouir dans les livres d'histoire. Les personnages féminins peints par Faith Ringgold viennent dénoncer le manque de modèles noirs dans l'histoire de l'art. Un manque de visibilité du corps noir. Lisa Farrington écrit : « *The Slave Rape Series* de Ringgold est le résultat d'une femme artiste Noire souhaitant récupérer ce que la culture occidentale lui a usurpé – le contrôle de son propre corps et le vocabulaire avec lequel en parler. »¹⁶⁵ L'artiste offre au regardeur des portraits de femmes esclaves qui sont non seulement ses ancêtres mais aussi les ancêtres de l'ensemble de la communauté noire américaine. Une série réalisée avec l'aide de sa mère, en charge de la partie cousue de l'œuvre. Elle raconte :

*Je n'étais pas sûre que les thangkas aillent avec la série Slave Rape. Les thangkas tibétains que j'avais montrés à Mère étaient coupés dans une seule pièce de tissu et n'étaient pas rapiécés. Lorsqu'elle était une petite fille grandissant en Floride, Mère avait appris le quilting avec la technique de rapiècement libre que sa grand-mère, Betsy Bingham, lui avait transmis. Le résultat était que les thangkas de Mère étaient un mélange étonnant et original : un thangka tibétain et africain, et qui venait profondément de la tradition quiltée des femmes Africaines-Américaines.*¹⁶⁶

Avec ses portraits, elle redonne une existence visuelle à l'histoire de ces femmes. Parallèlement elle a construit le vocabulaire critique et visuel qui manquait jusque-là. Les femmes de Faith Ringgold apparaissent toutes au sein de paysages, elles sont armées ou en action. Elles n'incarnent jamais la passivité. *Fight to Save Your Life : The Slave Rape Series #3* (1972) est une peinture à l'huile sur toile présentant une femme noire entièrement nue et aux formes généreuses.¹⁶⁷ Elle est debout dans un paysage feuillu aux tonalités chaudes, elle regarde fixement le spectateur. Sa main droite est posée contre son ventre arrondi, nous indiquant qu'elle attend un enfant. Elle tient une hache de la main gauche. Ses cheveux noirs sont courts et surmontés d'un fin bandeau. Elle ne craint pas le regard du public, bien au contraire elle affiche une volonté ferme d'autoprotection. La hache symbolise la défense de sa vie et de celle de son enfant à venir. Même si elle est représentée nue et seule dans un environnement apparemment hostile, elle est prête à se battre pour préserver les générations à venir. Faith Ringgold admire la résistance de ses ancêtres, de ces femmes qui ont lutté,

¹⁶⁵ FARRINGTON, Lisa E. *Faith Ringgold*. San Francisco : Pomegranate, 2004, p.56.

¹⁶⁶ RINGGOLD, Faith. (1995), p.76.

¹⁶⁷ *Annexes Iconographiques*, p.12.

chacune à leur manière, contre l'oppression coloniale. Une lutte que l'artiste poursuit dans son travail et dans sa vie personnelle.

I.2.3. Coutures engagées

Faith Ringgold est aujourd'hui considérée aux États-Unis comme le symbole d'une triple lutte : raciale, féministe et artistique. Dans son ouvrage *Black is a Color*, Elvan Zabunyan souligne que pour les femmes artistes noires, le combat à mener était plus rude que pour une femme artiste blanche ou un homme artiste noir. Les femmes artistes noires sont doublement « autres », elles sont femmes et noires, elles ont dû se battre contre une double altérité et leur histoire liée à celle de l'esclavage.¹⁶⁸ Elvan Zabunyan écrit à propos de Faith Ringgold :

En sa qualité de femme noire dans un mouvement largement blanc, Faith Ringgold vit à la fois l'exclusion des Noirs par le monde de l'art du mainstream et l'expérimentation de positions féministes controversées au sein du Mouvement noir (Black Movement). Impopulaire aux yeux de ses collègues masculins, son œuvre dérange : en 1963, Spiral refuse de la laisser prendre part au groupe (elle a alors trente trois ans et est déjà bien engagée dans sa carrière de peintre) et le Studio Museum de Harlem ne l'expose pas avant 1983, date à laquelle une rétrospective de son œuvre est organisée.¹⁶⁹

Au fait d'être une femme et d'être noire, nous pouvons ajouter que sa pratique artistique inédite en elle-même pouvait « déranger » le monde de l'art. En se situant volontairement à la frontière entre ce qui était considéré comme une forme artisanale (certains artistes comme William Adjété Wilson parlent « d'artisanat d'art ») et un art à part entière, Faith Ringgold déplace les limites de la définition traditionnelle de l'œuvre d'art. Elle développe un style résolument naïf, des formes et couleurs généreuses qui font de son œuvre un livre dont la lecture est universelle. Universelle entre les civilisations, les cultures dont elle mélange les codes. Une représentation plurielle grâce à laquelle elle réfléchit à la fois à l'Histoire et aux sociétés actuelles. Universelle entre les genres, mais aussi entre les âges, puisque l'artiste offre son message aussi bien aux adultes qu'aux enfants. Son œuvre navigue entre les frontières et les classifications traditionnelles. La preuve en est avec la production temporaire de sculptures textiles. En effet, comme nous l'avons noté auparavant, au début des années 1970, elle travaille en collaboration avec sa mère qui l'initie au *quilting*, ensemble elles produisent des pièces à quatre mains. Elles fabriquent non seulement des quilts, mais aussi des sculptures textiles et des masques cousus. À partir de 1973, l'artiste souhaite que son art ait « une

¹⁶⁸ ZABUNYAN, Elvan. (2004), p.173-175.

¹⁶⁹ Ibid. p.179.

dimension plus humaine que les thangkas plats. »¹⁷⁰ Elle crée alors avec sa mère des personnages et des masques en trois dimensions fabriqués à partir d'objets, de rebuts et de chutes de tissus. Les matériaux de récupération sont la base de leurs œuvres : tissus imprimés, laine, perles, coquillages, raphia, bois. L'influence africaine que ce soit dans le processus de création ou dans la forme finale est ici clairement identifiable. Les personnages et les portraits, majoritairement des femmes et des enfants, ont été conçu grâce aux connaissances de Faith Ringgold quant aux arts africains et au savoir-faire de sa mère.

Alors qu'elle enseignait l'art, ses étudiants ont exprimé leur surprise quant à l'absence de masques dans sa pratique artistique. À ce moment précis de l'histoire de l'art noir américain, l'inclusion d'éléments ayant trait à la culture africaine était un passage incontournable pour les artistes en mal de racines et engagés dans la mouvance du *Black Power*. En 1973, elle décide de fabriquer plusieurs séries de masques inspirés de cultures traditionnelles nigérianes et ghanéennes. Au départ, elle produit uniquement des masques féminins constitués de bois, de perles, de tissus et de raphia. Faith Ringgold confie dans son autobiographie qu'elle ne souhaitait pas dans un premier temps ajouter de costumes aux masques, une réticence qu'elle explique aisément, elle ne voulait pas se perdre et donner une mauvaise direction à son travail. Pourtant, au fil des productions, les costumes vont rapidement faire leur apparition avec les masques. Des costumes qui vont accompagner un travail performatif. Elle précise : « Je savais que le costume était une part intégrante du fait que les masques ne sont pas seulement des objets que l'on accroche au mur mais ils sont aussi faits pour être portés. Je voulais que mes masques soient comme cela. Une fois que j'avais fabriqué un costume, je ne pouvais plus reculer – maintenant tous mes masques ont des costumes. »¹⁷¹

Les masques et les costumes sont les fruits d'un travail de collaboration avec sa mère qui cousait la quasi-totalité des costumes. Lucy Lippard écrit en 1976 : « Les pièces de l'appartement de Faith Ringgold à Harlem sont pleines de gens – son art : des poupées (des modèles pour une sculpture plus grande et une originale sénégalaise), des masques grotesques cependant adorables, des peintures encadrées de tissus éclatants, de grandes figures en mousse et en caoutchouc. »¹⁷² En 1973, elles réalisent un ensemble

¹⁷⁰ MUNRO, Eleanor. *Originals : American Women Artists*. New York : Simon and Schuster, 1979, p.413.

¹⁷¹ RINGGOLD, Faith. (1995), p.198.

¹⁷² LIPPARD, Lucy. (1976), p.257.

sculptural intitulé *Mrs. Jones and Family*.¹⁷³ L'installation montre une femme assise, vêtue de rouge et portant un petit enfant sur ses genoux. Deux autres personnages entourent la femme assise, Madame Jones, l'un debout et l'autre blotti contre sa cuisse droite. Les quatre personnages sont vêtus de tissus à motifs géométriques et colorés, ils portent chacun un masque en satin violet et une chevelure fabriquée à base de fils laine tressés. Les détails des visages brodés sur les quatre masques nous rappellent ceux des masques africains. Des yeux ronds, une bande droite au centre du visage signifiant le nez et une bouche ronde ou en losange. L'artiste dit s'être inspirée des masques du peuple Dan de la Côte d'Ivoire, caractérisés par des grands yeux ronds et une bouche entrouverte.¹⁷⁴ Une bouche qui nous donne l'impression que le visage est en train de hurler ou de chanter. L'artiste restitue et accentue l'expression criante de ses personnages. Nous voyons donc une simplification des traits physiques et corporels, puisque les corps sont cachés par les costumes aux formes amples. Il est à noter qu'elle produit ses sculptures durant une période difficile pour les artistes qui sont en pleine lutte pour leurs droits à la visibilité de leurs travaux. Une période marquée par un repli culturel et une revendication claire de leurs origines africaines. Une revendication culturelle qu'elle ne cesse de mettre en lumière. Ses sculptures sont directement inspirées de l'art traditionnel ouest africain et des vêtements de cérémonies spécifiques. Des costumes issus des cours royales ou bien spécialement confectionnés pour les danses cérémonielles.¹⁷⁵ L'influence de l'art du peuple Igbo (Nigeria) est notamment prégnante. L'art du tissage et de la confection de costumes cérémoniels Igbo est extrêmement riche de par les techniques et les matériaux employés. La personne qui revêt le costume Igbo, porte un masque en bois et un vêtement conçu en un seul morceau. Il s'agit d'une combinaison sur laquelle sont appliquées les pièces textiles dont les motifs sont souvent des formes géométriques extrêmement colorées. Des formes géométriques variées qui sont en fait des codes et des messages racontant une histoire du peuple Igbo. Aux motifs en appliqués de tissus s'ajoutent les broderies et la pose d'une multitude de perles multicolores. Faith Ringgold s'est imprégnée des différentes traditions et a confectionné avec sa mère des costumes hybrides et personnels. Des vêtements et des masques que l'artiste et ses assistants ont eux-mêmes portés à partir de 1973 lors de performances réalisées en public. Ses deux filles, Barbara et Michèle Wallace participent à une performance filmée en 1973, durant laquelle,

¹⁷³ *Annexes Iconographiques*, p.13.

¹⁷⁴ *Annexes Iconographiques*, p.14.

¹⁷⁵ *Ibid.* p.15-16.

vêtues des masques et des costumes fabriqués par leur mère et leur grand-mère, elles devaient se mouvoir avec le plus de spontanéité possible.

En 1976, elle réalise sa première véritable performance multimédia, *The Wake and Resurrection of the Bicentennial Negro*, dont l'objectif constituait une réponse de l'artiste aux événements célébrant les deux cents années d'indépendance des États-Unis.¹⁷⁶ Elle estimait, avec l'ensemble de la communauté africaine-américaine, qu'il n'y avait strictement rien à fêter. Elle écrit : « La quasi moitié de ce temps nous avons été des esclaves, et pour les années qui ont suivi nous avons continué à nous battre pour devenir totalement libre. »¹⁷⁷ Elle a alors souhaité traduire physiquement et métaphoriquement ce sentiment d'exclusion et de malveillance envers sa communauté. *The Wake and Resurrection of the Bicentennial Negro* raconte l'histoire d'un couple marié, Bena et Buba, tous deux morts, l'un d'une overdose, l'autre a succombé du chagrin de la mort de son aimé. Le public était invité à porter les masques mis à leur disposition, pour accompagner les quatre personnages de la scène : Bena, Buba et leurs deux mères. De cette performance est née une installation textile éponyme, où les deux protagonistes sont allongés au sol l'un à côté de l'autre, tandis que leurs mères se tiennent debout près de leurs corps apparemment sans vie. L'artiste a souhaité restituer une ambiance spirituelle, une bande sonore diffusait le discours de Martin Luther King, *I Have a Dream*, ainsi qu'un enregistrement de « Amazing Grace » chantée par le chœur de l'église Abyssinienne Baptiste de Harlem. Autour des personnages centraux, le public, silencieux et masqué, assistait à la scène funéraire. Faith Ringgold a accentué le caractère émouvant de la scène par le biais de symboles sonores fédérateurs. Lucy Lippard qualifie l'œuvre de « tableau funéraire ».¹⁷⁸ L'artiste, en mêlant des références africaines-américaines et des croyances africaines, a procédé à des danses pour faire revenir le couple à la vie. À la fin de la performance, Ringgold a dit : « Buba est devenu un homme nouveau, un homme plus sensible sans dépendance aux drogues, et Bena est devenue une femme nouvelle, libérée et consciente. »¹⁷⁹ La réalité et le quotidien de la communauté africaine-américaine, troublés par la violence, la drogue, l'insalubrité et la pauvreté, ont aggravé son besoin de reconnaissance au sein de la société américaine. L'artiste a pourtant choisi de donner une issue optimiste et positive au conte performé. Elle s'est servie de la culture traditionnelle africaine pour donner une identité et des

¹⁷⁶ Ibid. p.7.

¹⁷⁷ RINGGOLD, Faith. (1995), p.205.

¹⁷⁸ LIPPARD, Lucy. (1976), p.264.

¹⁷⁹ GOUMA-PETTERSON, Thalia. « Faith Ringgold's Journey : From Greek Busts to African American Dilemma Tales », in *Faith Ringgold's French Collection and Other Story Quilts : Dancing at The Louvre*. Berkeley : University of California Press : New York : New Museum of Contemporary Art, 1998, p.41.

racines à ses personnages perdus dans leur chagrin. Chaque personnage porte un masque réalisé à partir de satin noir sur lequel l'artiste a brodé, cousu, ajouté des éléments (sequins, perles, raphia, cordelettes.) « Les masques terminés sont lumineux et confortables à porter. [...] Parce qu'un masque en tissu est un bon masque pour les danseurs. En fait, de nombreuses troupes de danse africaine portent ce type de masques aujourd'hui. »¹⁸⁰ L'artiste a assoupli sa technique pour l'adapter aux mouvements du corps. Elle ajoute : « *The Wake and Resurrection of the Bicentennial Negro* était une expression des différents aspects de l'art que j'avais déjà fait – le masque, la peinture, les figures et les installations – combinée avec de nouveaux médias : la musique, l'histoire, et la performance en direct. »¹⁸¹ Sa pratique évolue rapidement à la fin des années 1970, après un bref passage performatif, elle choisit de revenir vers la sculpture textile.

Si ses premières sculptures textiles revendiquent la part africaine de son identité et de ses influences, celles produites dans les années 1980 lui permettent d'aborder les problèmes politiques du quotidien. En 1981, elle réalise *The Screaming Woman*, une sculpture textile représentant une femme noire américaine debout, les cheveux longs lâchés.¹⁸² Elle est vêtue d'un tailleur, elle porte des gants noirs et une paire de chaussures à talons hauts. À ses pieds sont étendus un sac de courses alimentaires et un sac à main rempli d'objets personnels. Les deux sacs semblent être tombés des mains de la femme, cette dernière ayant manifestement interrompu ses activités pour montrer au public une feuille de papier (faisant référence à un journal d'informations) sur laquelle est écrite « Save our children in Atlanta » (« Sauvez nos enfants à Atlanta »). L'affiche fait écho à une série d'assassinats d'enfants noirs commis dans la ville d'Atlanta la même année. La sculpture de la jeune femme moderne et élégante, au visage horrifié, dénonce des actes intolérables et avertit le public de la situation. Nous voyons également que Faith Ringgold choisit volontairement une prédominance des couleurs noire, verte et rouge qui sont les trois couleurs du drapeau du mouvement radical noir américain. *Atlanta Children* (1981) est une seconde installation dédiée aux enfants assassinés dans la ville d'Atlanta.¹⁸³ L'artiste a recréé la moitié d'un damier, sur chaque case noire sont disposées des figures de petites tailles incarnant les enfants morts. Leurs yeux sont levés au ciel, ils sont ligotés avec des fils de laine. Derrière le groupe de vingt

¹⁸⁰ RINGGOLD, Faith. (1995), p.206.

¹⁸¹ Ibid. p.206.

¹⁸² *Annexes Iconographiques*, p.18.

¹⁸³ Ibid.

figurines sont disposées deux figures de plus grandes dimensions. Il s'agit d'une femme et d'un homme également ligotés et portant un badge où il est écrit : *Save our Children* (« sauvez nos enfants »). Chaque figurine semble implorer le ciel de lui venir en aide pour sortir d'une situation d'une rare violence. En présentant ces deux installations, elle non seulement relaye des informations sur un contexte social complexe et troublé, elle s'associe également au chagrin des familles tout en rendant hommage aux enfants disparus.

Les sculptures textiles et autres personnages rembourrés conçus à quatre mains vont disparaître de l'œuvre de Faith Ringgold après le décès de sa mère en 1981. Arrêtons-nous un instant sur le qualificatif choisi pour ses œuvres que nous avons sciemment appelées des sculptures textiles, mais qui dans la plupart des ouvrages et articles consultés sont décrites comme étant des « poupées ». L'artiste s'est elle-même interrogée sur la qualification donnée par les critiques et les historiens de l'art à ses propres sculptures. Pourquoi parle-t-on de « poupées » non pas de sculptures à part entière ? Elle a alors pris pour exemple les œuvres textiles de l'artiste suédois Claes Oldenburg qui sont qualifiées de sculptures et non pas de « poupées ». Elle pense en effet que tout dépend de l'artiste : son genre, sa race et sa classe. Le fait que Claes Oldenburg soit un artiste blanc fait de ses réalisations de l'art et non pas de l'artisanat ou du bricolage. Il est à noter au sujet des sculptures textiles d'Oldenburg, qu'il travaillait en collaboration avec son épouse Coosje Van Bruggen (1942-2009) qui s'occupait justement de la partie textile. Mais le nom et la réputation de Claes Oldenburg suffisaient au fait que sa production soit considérée comme de l'art. Les choix de Faith Ringgold qui l'ont poussée à quitter la peinture sur toile avec châssis pour aller vers une pratique textile : les *thangkas*, le *quilting* et la sculpture textile, font d'elle une artiste textile. Les choix artistiques et techniques opérés étaient en totale contradiction avec les principaux courants de la période, le minimalisme et l'art conceptuel. Deux écoles avec lesquelles elle n'avait aucune affinité. Elle précise : « J'aime répéter et répéter encore. Les formes d'art fragmentées, élégantes, ou minimalistes me frustrant. Je veux les finir. Dans les années 1960 l'esthétique minimaliste recommandait "le moins est le plus". Pour moi, le moins est encore moins et le plus n'est pas encore assez. »¹⁸⁴ Un statut artistique hors norme difficile à imposer dans le cercle artistique non seulement américain, mais aussi international.

¹⁸⁴ RINGGOLD, Faith. (1995), p.210.

C'est au début des années 1980, après la mort de sa mère, qu'elle trouve le médium adéquat pour s'insérer et présenter son travail dans les institutions culturelles. Suite à la création de ses sculptures textiles, Faith Ringgold décide d'axer son travail sur la réalisation de peintures quiltées afin de perpétuer une tradition à la fois familiale (privée) et culturelle (politique). Dans son autobiographie, elle raconte que peu de temps avant la mort de sa mère, elles avaient prévu de réaliser une œuvre qui serait un mélange entre une sculpture textile et un quilt. Une œuvre où deux techniques textiles auraient été mêlées. Un projet qu'elle n'a finalement pas réalisé, mais qui a abouti à une œuvre quiltée fabriquée en hommage à sa mère : *Mother's Quilt*.¹⁸⁵ Elle écrit à ce propos : « Le quilt comprend huit silhouettes de poupées (une mère et sept filles) découpées dans un morceau de satin noir (elles portent toutes une robe de poupée dessinée par Mère) et appliquées sur fond de tissu rouge lumineux. Les visages ont été peints et les détails brodés, les cheveux sont faits de laine tressée rouge, orange et bleue. *Mother's Quilt* est mon œuvre préférée et j'ai décidé de ne jamais la vendre – elle est dans ma collection privée. »¹⁸⁶

Mother's Quilt est une œuvre charnière dans son corpus artistique. Elle marque la fin d'une longue collaboration avec sa mère et le début d'une nouvelle période avec la réalisation de ses peintures quiltées. Elle écrit que « la peinture est l'ultime acte magique avec lequel vous transformez une surface plane en une illusion de forme et d'espace tridimensionnels. »¹⁸⁷ En 1983, elle réalise son premier *story-quilt* (quilt historié ou narratif) intitulé *Who's Afraid of Aunt Jemima ?* (« Qui a peur de Tante Jemima ?), qui raconte l'histoire de « Tante Jemima », un personnage noir inventé par des publicitaires américains pour vanter une marque de pancakes.¹⁸⁸ Il s'agit du premier quilt réalisé sans l'aide de sa mère. Elle n'était d'ailleurs pas convaincue de l'importance de l'œuvre puisqu'elle l'avait étendue sur son lit et ne voulait pas la présenter publiquement. C'est grâce à l'impulsion de Moira Roth et de Mary Schmidt (alors directrice du *Studio Harlem*) que l'œuvre est exposée en 1984 et a fait l'objet de la couverture du catalogue de l'exposition. *Who's Afraid of Aunt Jemima ?* est aujourd'hui considérée comme une œuvre fondamentale dans le travail de Faith Ringgold. « Tante Jemima » est le stéréotype par excellence de la femme noire bien en chair, en tablier et portant un fichu à carreaux rouges et blancs sur la tête. Le personnage

¹⁸⁵ *Annexes Iconographiques*, p.19.

¹⁸⁶ RINGGOLD, Faith. (1995), p.78. Il est à noter que l'œuvre comprend en fait neuf silhouettes noires, une mère et ses huit filles.

¹⁸⁷ Ibid. p.196.

¹⁸⁸ Ibid. p.20.

créé pour une gamme de produits alimentaires est devenu l'archétype de la cuisinière africaine-américaine, qui passe ses journées aux fourneaux en souriant et en chantant.¹⁸⁹ L'artiste reprend cette malheureuse figure populaire pour en faire une femme d'affaire qui va connaître une brillante carrière et qu'elle renomme Jemima Blakey. Elle raconte :

*L'histoire de Jemima Blakey, le nom que j'ai donné pour ma révision radicale du personnage et de l'histoire de Tante Jemima, s'écoulait de moi comme le sang coulant d'une blessure profonde. Je ne voulais pas l'écrire – je devais le faire. J'étais fatiguée d'entendre les Noirs parler négativement de l'image de Tante Jemima. Je savais qu'ils faisaient référence à une grosse femme noire et je l'ai pris personnellement. Les blancs avaient Betty Crocker mais je n'ai jamais entendu aucun d'entre eux dire des choses haineuses à son encontre.*¹⁹⁰

Faith Ringgold voulait à cette époque travailler en collaboration avec sa fille, Michèle Wallace. Elle lui a demandé de rédiger un texte qui raconterait l'histoire de Tante Jemima, ce qu'elle a catégoriquement refusé de faire car elle estimait que sa mère devait s'attaquer seule à cette histoire et en proposer son propre point de vue. Michèle Wallace est l'auteur d'un ouvrage manifeste fondamental dans le développement du féminisme noir, *Black Macho and the Myth of Superwoman* (1979). Un ouvrage où elle soulève une problématique importante qui est celle de l'oppression subie par les femmes noires dans leur propre communauté. Elles devaient supporter non seulement le regard blanc mais aussi le machisme noir. Elle écrit par exemple que si les femmes noires s'organisaient contre le machisme et le sexisme, les hommes noirs « n'auraient plus à admirer une autre femme sur un piédestal. Le piédestal serait le leurs. Ils n'auraient plus à faire leur propre lutte. Ils se battraient pour elles. Le chevalier en armure blanche viendrait pour elles. La belle princesse féerique serait noire. »¹⁹¹ Michèle Wallace a contribué à une prise de conscience politique, sociale et sexuelles du statut des femmes noires dans la société américaine. Elle a par la suite rédigé de nombreux essais sur le manque de visibilité du corps noir au sein des arts visuels nord-américains.

L'histoire de Jemima Blakey provient de cette prise de conscience que les femmes noires ne se résument pas uniquement à des mères au foyer attentionnées (aveuglément dévouées) envers leurs enfants et leurs maris. L'œuvre retrace donc le parcours personnel et professionnel de cette mère de famille et femme d'affaire avérée.

¹⁸⁹ Ibid. p.21.

¹⁹⁰ RINGGOLD, Faith. (1995), p.251.

¹⁹¹ WALLACE, Michele. *Black Macho and the Myth of Superwoman*. New-York : The Dial Press, 1979, p.161-162.

Elle réunit les sphères privée et publique pour déconstruire un discours stéréotypé, raciste et sexiste. Son parcours est véhiculé par les images peintes et le récit de son histoire. D'un point de vue strictement technique l'œuvre s'apparente aux techniques traditionnelles du patchwork et des dessins de l'art Kuba originaire de la République Démocratique du Congo.¹⁹² Un art que Faith Ringgold a découvert lors de son premier séjour en Afrique en 1976, à propos duquel elle écrit :

Je suis allée pour la première fois en Afrique lors de l'été 1976. Depuis les années 1960 je voulais visiter l'Afrique de l'Ouest pour voir les tissus, les masques tribaux, et la sculpture du Nigeria et du Ghana qui avait tellement fondé mon art. [...] Je n'ai jamais été si complètement acceptée, ni me suis sentie faisant partie d'une majorité que lorsque que j'étais au Nigeria et au Ghana. Ce que ce doit être d'être blanc en Amérique est ce que j'ai ressenti en tant que femme noire en Afrique.¹⁹³

L'art Kuba se distingue par ses dessins composés de cases formant des damiers. L'artiste reprend cette forme traditionnelle africaine, dans ses quilts les cases étant à la fois remplies de personnages (féminins et masculins, noirs et blancs), de motifs textiles imprimés et de textes. La technique permet un fourmillement de détails et d'informations, il a d'ailleurs fallu une année à l'artiste pour achever l'œuvre. Les cases contenant le texte forment un conte (ce que les américains appellent le *storytelling*). La case centrale de l'œuvre contient le titre et la signature de l'artiste. Chaque case évoque les différentes étapes de la vie de Jemima Blakey, de son mariage heureux jusque sa mort après laquelle ses enfants lui ont offert des funérailles africaines. Faith Ringgold raconte non seulement l'histoire d'une réussite économique et sociale mais aussi de la vie d'une femme africaine-américaine moderne et libérée des contraintes patriarcales. Elle poursuit ainsi le travail critique engagé quelques années auparavant par une autre artiste, Betye Saar (née en 1926, à Los Angeles, États-Unis) qui a réalisé en 1972 une œuvre tridimensionnelle intitulée *The Liberation of Aunt Jemima*.¹⁹⁴ Il s'agit d'une œuvre composée de matériaux divers, présentant Tante Jemima dans un cadre en bois. Elle est vêtue de la même manière que dans les publicités ou sur les emballages. Elle tient de la main droite un balai qui symbolise la stigmatisation des femmes au foyer, et un fusil de la main gauche qui lui symbolise la lutte en marche des femmes africaines-américaines. Son attitude figée et son regard vide attestent de la disparition du personnage stéréotypé. Tante Jemima est ici un personnage fantomatique, il n'existe

¹⁹² *Annexes Iconographiques*, p.22.

¹⁹³ RINGGOLD, Faith. (1995), p.209.

¹⁹⁴ *Annexes Iconographiques*, p.23.

plus puisqu'il est libéré de l'emprise raciale et sexuelle. Sur la partie inférieure de son corps est incrusté une caricature d'une femme noire, une nourrice qui tient un bébé blanc sous son bras. Betye Saar possède une large collection de ces caricatures qui ont contribué au développement du stéréotype de la femme noire docile et souriante incarnée par Tante Jemima. Par-dessus le portrait est collée une silhouette du poing noir, symbole de la lutte noire investie entre autres par Malcolm X et les *Black Panthers*. *The Liberation of Aunt Jemima* est une œuvre multiréférentielle qui récapitule l'histoire des femmes qui sont passées, non sans heurts, de l'esclavagisme à la libération individuelle et sexuelle. Le collage successif des images exprime la montée en puissance du mouvement noir. Avec d'autres artistes noires américaines, Betye Saar et Faith Ringgold ont mené une véritable révolution visuelle en luttant contre une représentation stéréotypée de la femme noire aux États-Unis. Faith Ringgold utilise l'histoire et l'image de Tante Jemima pour montrer la réussite, tant professionnelle que personnelle, des femmes africaines-américaines. L'artiste dit : « Il s'agit d'un *statement* féministe sur le stéréotype de la femme noire aux formes généreuses, Tante Jemima transmet les mêmes connotations négatives que l'Oncle Tom, simplement à cause de son apparence. »¹⁹⁵ La notion même de travail est extrêmement importante dans la pensée féministe noire aux États-Unis, le travail était au cœur même de la vie des femmes noires depuis leur arrivée sur le continent Américain. Elvan Zabunyan écrit à ce sujet : « Alors que la femme blanche de la classe moyenne est à la recherche d'une "libération par le travail", la femme noire a, depuis qu'elle a posé le pied sur le continent américain, toujours travaillé. Seulement, elle effectuait un travail imposé qu'elle devait accomplir au risque de sa vie, de sa santé et de celles de ses enfants. »¹⁹⁶

Ne supportant plus cette image de la femme noire domestique, cuisinière, nourrice ou paysanne, Faith Ringgold a voulu transformer une femme constamment montrée comme un être vulnérable et inoffensif, en une *superwoman* capable de gravir les échelons de la société et de s'imposer professionnellement. Une femme s'attaquant, sans aucun compromis et sans crainte des jugements, aux fronts privés et publics. En bousculant la représentation « traditionnelle » de la femme noire, l'artiste fait partie du courant « Afrofémincentrique » (selon les termes de Freida High W. Tesfagiorgis). Un mouvement de pensée mettant en avant la réaffirmation d'une femme engagée, d'un personnage pensant, « plutôt que la démystification du corps féminin et la réponse au

¹⁹⁵ FREUDENHEIM, Betty. « An Artist Traces Her Life in Quilts ». The New York Times, 27 mai 1990.

¹⁹⁶ ZABUNYAN, Elvan. (2004), p.173.

sexisme » qui seraient selon l'auteur les principaux objectifs des artistes féministes.¹⁹⁷ L'artiste s'attache à produire de nouvelles représentations du corps noir ainsi que de nouveaux contenus aussi bien iconographiques, narratifs et théoriques. Son œuvre participe au repositionnement des femmes noires dans l'histoire de l'art. Audrey Lorde écrit : « Le féminisme Noir n'est pas le visage noir du féminisme blanc. Les femmes Noires ont des problématiques spécifiques et légitimes qui influencent nos existences de femmes Noires. »¹⁹⁸ Les mots de Lorde trouvent une forte résonance dans les travaux de Ringgold qui axe sa réflexion non seulement sur la communauté noire américaine, mais aussi sur les moyens d'intégration de cette dernière dans un système blanc et patriarcal. Une intégration ne sera pas possible si les médias blancs et la société en général ne changent pas leur manière de voir et de présenter la communauté noire américaine. En posant la question : « Qui a peur de Tante Jemima ? », Faith Ringgold ironise sur ces images publicitaires d'hommes et de femmes noirs, qui ont largement contribué à une forme de représentation stéréotypée des noirs dans les médias. Tante Jemima est l'équivalent de l'envahissante publicité pour le chocolat en poudre *Banania* en France, qui, dès 1915 a exploité l'image d'un tirailleur sénégalais afin de faire l'aberrante promotion d'un produit originaire d'Amérique Latine. Ce type d'images commerciales, assimilées et intégrées par la masse, impose (de manière consciente ou inconsciente) une représentation dégradante et simpliste de l'homme noir. Faith Ringgold déconstruit cette imagerie collective en proposant un discours plastique et théorique alternatif. L'association entre couture, peinture et conte fait du travail artistique de Faith Ringgold un exemple unique d'activisme artistique aux États-Unis.

¹⁹⁷ TESFAGIORGIS, Freida High W. « Afrocentrism and its Fruition in the Art of Elizabeth Catlett and Faith Ringgold », in *Expanding Discourses Feminism and Art History*. Oxford : Westview, 1992, p.478.

¹⁹⁸ LORDE, Audre. « Sexisme : Le Visage Noir d'une Maladie Américaine », in *Sister Outsider. Essais et Propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme ...* Genève : Mamamélis : Québec : Trois, 2003, p.63. Le texte est publié pour la première fois en juin 1979 dans la revue *The Black Scholar*, vol.10, n°9.

I.2.4. L'art de Conter : *Story Quiltings*

Au début des années 1980, Faith Ringgold comprend qu'elle doit s'impliquer personnellement dans un travail performatif engagé depuis quelques années. Si elle avait choisi de ne pas être actrice de ses mises en scène, l'artiste décide de performer seule sur scène afin de partager son histoire avec le public. Alors qu'elle termine la rédaction de son autobiographie, l'artiste souhaite la mettre en scène. Vêtue de masques et de costumes qu'elle a spécialement fabriqués, elle offre au public la lecture des extraits issus de ses propres écrits. Au départ, il s'agissait de se faire remarquer non seulement auprès du public mais aussi des institutions new-yorkaises qu'elle n'arrivait pas à atteindre depuis plus de dix ans. « J'étais impatiente de décrire mon expérience en tant que femme artiste noire – cela me semblait aussi important que de respirer. »¹⁹⁹ La performance lui est apparue comme une alternative pertinente. Son corps, sa voix et son histoire ne faisaient plus qu'un sur scène. Ses performances innovantes combinaient avec brio tous les aspects de son art. En 1980, elle crée *Being My Own Woman: An Autobiographical Masked Performance Piece*, où, seule sur scène, elle déclame des extraits de son autobiographie tout en projetant des images de ses œuvres.²⁰⁰ Faith Ringgold rejetait toute influence des arts performatifs avant-gardistes de l'époque, elle a puisé son inspiration dans ses connaissances et ses rencontres des cultures africaines, où les productions performatives mélangent sans complexes différents arts. Un héritage assumé et formulé de manière personnelle avec non seulement ses appareils (masques, costumes et bijoux), mais aussi avec son utilisation de l'oralité, de la danse et de la musique. L'artiste s'est produite sur scène pendant cinq ans, en déclinant l'œuvre en deux parties : *No Name Mask Performance #1* et *#2*. La première traduisait son expérience personnelle avec une tonalité joyeuse, enthousiaste. La seconde version a été créée suite aux décès successifs de sa mère et de sa sœur, traduisant ainsi une période de deuil et l'expression d'un besoin de recueillement. Elle dit : « Le médium de la performance était alors non seulement un médium de conte mais aussi une forme curative pour moi. »²⁰¹ Comme dans les autres performances, elle arborait des masques souples agrémentés de perles, de raphia, de sequins et autres ornements. La confection des masques lui prenait un temps considérable. Elle portait des longues robes blanches sur lesquelles elle peignait directement et brodait des motifs. Son visage et son corps étaient entièrement recouverts de tissus, le regardeur ne voyait que ses mains. Il

¹⁹⁹ RINGGOLD, Faith. (1995), p.237.

²⁰⁰ *Annexes Iconographiques*, p.24.

²⁰¹ RINGGOLD, Faith. (1995), p.240.

devait se concentrer sur les mouvements effectués par l'artiste, les bruits émis par son costume et par sa voix. Elle explique :

Autour de mes chevilles je portais des coquillages Africains pour créer des bruits cliquetants alors que je marchais d'un pas lourd lors des intervalles dramatiques dans la performance. J'avais vu cela en Afrique lors d'une performance avec une centaine de danseurs venus du Swaziland, ils portaient tous plusieurs rangs de coquillages sur leurs jambes et pressaient le pas créant une magnifique polyrythmie assourdissante – plusieurs rythmes joués simultanément.²⁰²

Ses performances étaient un moyen de s'exprimer en tant que femme artiste noire et de relater de manière plastique, corporelle et sonore un quotidien dominé par l'exclusion. Nous comprenons alors que l'art de conter apparaisse de manière progressive dans son travail. Il se déploie dans ses peintures, ses performances et ses peintures quiltées que nous allons maintenant étudier.

En combinant l'art traditionnel du *quilting*, la peinture figurative et le conte, Faith Ringgold jette non seulement un trouble sur la frontière entre art et artisanat, mais s'inscrit également au sein d'une longue tradition de quilts narratifs (*story-quilts*) dont l'histoire va de paire avec celle des esclaves amenés sur le territoire américain à partir du XVII^{ème} siècle. Sa passion pour le *storyquilting* vient probablement d'un modèle historique. Nous pensons en effet qu'elle s'est inspirée d'une figure devenue mythique dans l'histoire du quilt : Harriet Powers (1837-1911). Harriet Powers est née esclave le 29 octobre 1837 en Géorgie. Une couturière talentueuse qui a laissé comme seul héritage deux magnifiques quilts, aujourd'hui conservés dans deux institutions prestigieuses aux États-Unis (le *Smithsonian Institution* à Washington et le *Museum of Fine Art* de Boston).²⁰³ L'historienne américaine Gladys-Marie Fry, qui a consacré un texte à la pratique et la vie d'Harriet Powers, écrit que : « Ses quilts sont des chefs-d'œuvre visuels, des bijoux de l'imagination créative et de l'expression artistique. »²⁰⁴ Powers était une femme pieuse. Fascinée par les traditions orales, elle puisait son imagination dans trois types de ces traditions : les légendes locales, les histoires bibliques et les phénomènes astronomiques. Ne sachant ni lire ni écrire, elle écoutait les sermons à l'église, les histoires racontées autour d'elle, elle observait la nature et le ciel. Gladys-Marie Fry précise : « Ainsi elle enregistrerait ces histoires qui l'ont

²⁰² Ibid. p.238-239

²⁰³ *Annexes Iconographiques*, p.25.

²⁰⁴ FRY, Gladys-Marie. « Harriet Powers : Portrait of an African American Quilter », in *Stitched from the Soul : Slave Quilts from the Ante-Bellum South*. New York : Dutton Books, 1990, p.84.

impressionnée, comme si dans le quilt lui-même Harriet Powers exprimait à la fois ses expériences de vie et son héritage africain. »²⁰⁵ Tout comme l'a fait Powers, Faith Ringgold déploie dans ses quilts une véritable autobiographie visuelle. Ses peintures quiltées mettent en scène sa vie et celle de ses proches, mais aussi la vie de son quartier, Harlem. Il existe des similitudes frappantes entre les deux femmes, dans leurs intentions et leurs techniques. Histoires privées et histoires publiques s'entremêlent dans l'espace cousu.

À la lecture de l'autobiographie de Faith Ringgold, il apparaît clairement que son goût pour la narration lui vient de son père, pasteur et excellent narrateur selon ses dires. L'artiste utilise depuis les années 1980 le format *story-quilt* pour nous offrir des morceaux de son expérience personnelle. Elle écrit :

*Je suis devenue une artiste parce que je voulais raconter mon histoire dans mes peintures. En 1980, j'ai terminé mon autobiographie We Flew Over the Bridge : The Memoirs of Faith Ringgold. Cependant, je n'ai pas pu la publier avant 1995 (quinze années plus tard). Pour amener mon histoire au dehors j'ai commencé à écrire sur mon art. Les quilts étaient une forme d'art qui pouvait me donner la liberté de créer aussi largement qu'avec une peinture. [...] Non seulement les quilts sont légers à transporter, mais le Quilt est une forme d'art que le peuple Noir (particulièrement les femmes) a amené avec lui en Amérique comme les esclaves l'ont fait avec leur musique.*²⁰⁶

La pratique du *quilting* fait partie intégrante de l'histoire des femmes noires américaines. Les pièces fabriquées retracent une histoire collective. Les femmes quilteuses peuvent travailler seules mais aussi à plusieurs mains lors de ce que l'on appelle des *quilting bees* ou *quilting parties*. Des réunions où les femmes fabriquent et cousent une pièce collective, qui est bien souvent le prétexte de la formation d'un fort sentiment de solidarité mais aussi à la conversation, la confidence et l'échange. Depuis la période de l'esclavagisme, les femmes ont perpétué ce qui est devenu une tradition en péril, se rassembler après une longue journée de travail pour coudre ensemble. Coudre pour se confier, pour oublier le présent et se remémorer le passé, pour se détendre et pour partager. Les textes brodés et les conversations échangées lors des *quilting bees* trouvent leurs places sur les quilts qui apparaissent comme des témoins de ces moments partagés. Revenons à la série de peintures sur toiles quiltées *The French Collection*, et plus spécifiquement à l'œuvre intitulée *The Sunflowers Quilting Bee at Arles (The*

²⁰⁵ Ibid. p.91.

²⁰⁶ RINGGOLD, Faith. « Why Story Quilts ? ». *Black Art in America (BAIA)*, mis en ligne le 17 juin 2010. Disponible sur Internet : <http://blackartinamerica.com/profiles/blogs/why-story-quilts-61710>.

French Collection, Part I : #4).²⁰⁷ Comme nous l'avons vu précédemment, *The French Collection* est le récit biographique d'un personnage fictif, Willia Marie-Simone, qui vient tenter une carrière artistique en France. *The Sunflowers Quilting Bee at Arles* est la représentation de ces réunions de femmes brodant et cousant ensemble. Il s'agit ici d'une réunion singulière puisque Faith Ringgold rassemble Sojourner Truth, Madame Walker, Rosa Parks, Mary McLeod Bethune et d'autres grandes femmes ayant marqué l'histoire noire. Comme il est inscrit sur le quilt, elles sont « une forteresse du courage des femmes afro-américaines, avec assez d'énergie pour transformer une nation pièce par pièce. »²⁰⁸ Elles sont réunies autour d'un quilt recouvert de tournesols. Willia Marie-Simone n'est pas représentée, nous pouvons imaginer qu'elle se trouve en face du groupe de femmes. Elle est confrontée à ses modèles qu'elle représente afin d'honorer leurs mémoires et leurs actions. Derrière elles, en retrait, figure une représentation du peintre Vincent van Gogh dont les bras sont chargés de tournesols. L'œuvre rend un double hommage, à la fois au peintre hollandais qui a vécu à Arles, et aux femmes noires qui ont lutté pour l'égalité raciale. Faith Ringgold voulait également montrer que l'art du quilt africain-américain est un art majeur, au même titre que les toiles de Van Gogh pour l'art moderne européen. Les quilts jouent un « rôle séminal » de toute une histoire et une tradition artistique.²⁰⁹ Ses contes lui permettent de représenter ce type de rencontres improbables qui réinscrivent des hommes et des femmes noirs oubliés de l'Histoire.

S'il est nécessaire pour l'artiste de mettre en scène les héroïnes de l'histoire noire, cela ne l'empêche pas de livrer des événements de sa vie intime. En effet, elle fait elle-même partie de cette histoire et transforme sa vie et ses expériences en contes. Comme nous l'avons étudié précédemment, l'artiste a réalisé plusieurs performances autobiographiques. En 1986, elle produit un *story-quilt* intitulé *Change : Faith Ringgold's Over 100 Pounds Weight Loss Performance Story Quilt*.²¹⁰ Son corps est placé au cœur d'une réflexion dirigée non seulement sur le corps noir mais aussi sur les normes imposées aux femmes de manière générale. En cela, elle s'inscrit dans une pratique féministe, de la même manière que des artistes comme Adrian Piper, Eleanor Antin, Carolee Schneemann, Marina Abramovic ou encore Yvonne Rainer.

²⁰⁷ *Annexes Iconographiques*, p.26.

²⁰⁸ RINGGOLD, Faith. « The Sunflowers Quilting Bee at Arles (The French Collection, Part I : #4) », in *Faith Ringgold's French Collection and Other Story Quilts : Dancing at The Louvre*. Berkeley : University of California Press : New York : New Museum of Contemporary Art, 1998, p.133.

²⁰⁹ *Ibid.* p.10.

²¹⁰ *Annexes Iconographiques*, p.27.

En 1986, Faith Ringgold a perdu un peu moins de cinquante kilos. Une perte de poids considérable qu'elle a voulu célébrer au moyen d'une performance et d'une série de trois peintures sur toiles quiltées. Lors de la performance, elle portait un manteau quilté, qui, nous le savons aujourd'hui a constitué une base de travail déterminante pour la suite de son œuvre quiltée.²¹¹ Il s'agit d'une réflexion basée sur la nourriture, le corps des femmes et de ses changements. *Change* est à la fois une peinture quiltée et un manteau quilté composé d'un montage de photographies de l'artiste couvrant les années 1930 jusqu'aux années 1980. Une série de photographies qui lui a fait prendre conscience de l'impact des différentes étapes de sa vie sur son corps. Les photographies, transférées sur les tissus, sont accompagnées de textes très denses, résumant soixante années de sa vie intime. Le fait de revêtir ce manteau chargé de sa propre histoire, textuelle et visuelle, exprimait une valeur hautement symbolique. Il s'agissait de la « documentation précieuse » de son histoire.²¹² L'artiste assume son corps, elle le montre, parle de ses bouleversements et de ses failles. Le critique d'art et commissaire d'exposition américain, Dan Cameron, écrit à propos de l'œuvre :

*Nous sommes plongés dans chaque étape de la crise de l'artiste : la première, en tant que femme qui veut se sentir bien en elle-même ; la seconde, en tant qu'individu luttant pour conformer son corps aux normes culturelles de beauté ; la troisième, en tant que personne dont la sensibilité intellectuelle et politique lui permet de voir toutes les contradictions inhérentes à sa position ; et finalement, en tant qu'artiste qui est inspirée à transformer ce dilemme dans une œuvre.*²¹³

Pour la première fois, elle n'apparaissait pas masquée face au public. La performance était composée de six actes correspondant aux six décennies de sa vie, durant lesquels l'artiste partageait avec le public ses habitudes alimentaires, ses pertes et ses prises de poids. Un partage réalisé sous forme de rap ou de slam, accompagné de percussions, afin de dédramatiser le sujet. La performance, déclinée en trois versions jusqu'aux années 1990, a donné lieu à la production de trois *story-quilts*, *Change* (1986), *Change 2* (1988) et *Change 3* (1991).²¹⁴ Le premier comme nous l'avons noté auparavant est composé de photographies de l'artiste, le second contient de nouvelles photographies, ainsi que les paroles de la chanson déclamée sur scène et une peinture autoportrait. Au centre de la composition de *Change 2*, Faith Ringgold se tient debout,

²¹¹ Il est à noter que le manteau a malheureusement disparu en 1989.

²¹² RINGGOLD, Faith. (1995), p.241.

²¹³ CAMERON, Dan. « Living History : Faith Ringgold's Rendezvous with the Twentieth Century » in *Faith Ringgold's French Collection and Other Story Quilts : Dancing at The Louvre*. Berkeley : University of California Press : New York: New Museum of Contemporary Art, 1998, p.9.

²¹⁴ *Annexes Iconographiques*, p.28-29.

fière, en maillot de bain rose, les mains sur ses hanches, elle est extrêmement mince et souriante. *Change 3* présente les corps nus de dix-sept femmes noires, la scène est encadrée de trois rangs conçus à partir de carrés de tissus imprimés et cousus entre eux. Ce sont dix-sept autoportraits de l'artiste à différents stades de sa vie. Deux bandes de textes sur fond blanc se démarquent. Le texte raconte une fête imaginaire où chacune des convives serait l'artiste elle-même, à différents âges et poids. Elle écrit : « Toutes mes invitées sont venues nues à la fête. Elles étaient tous les stades de perte et de prise de poids que j'ai eu pendant 40 ans. J'étais choquée bien qu'enchantée de toutes les rencontres face à face. »²¹⁵ Il s'agit là d'une célébration du corps noir et du corps féminin. *Change : Faith Ringgold's Over 100 Pounds Weight Loss Performance Story Quilt* constitue un prolongement de sa recherche critique sur une iconographie de femmes noires aux formes généreuses. Des images stéréotypées et profondément racistes ancrées dans l'imagerie collective américaine, dont nous avons sondé la teneur avec l'analyse du personnage de Tante Jemima. Faith Ringgold interroge son propre corps pour s'adresser aux femmes africaines-américaines dans leur ensemble. Non seulement aux femmes, mais à tous ceux qui souhaitent donner une nouvelle direction à la représentation du corps des femmes noires.

Si l'artiste s'attache à nous faire part de son expérience personnelle par le biais des *story-quilt*, elle s'attache également à remplir les manques flagrants de l'histoire noire américaine. Avec un souci d'ordre pédagogique, puisque ses œuvres sont autant destinées aux adultes qu'aux enfants, Faith Ringgold produit des peintures quiltées dont le contenu exprime la richesse d'une culture et d'une histoire qu'elle souhaite partager en la présentant à travers ses contes et ses personnages fictifs. Ainsi *Born in a Cotton Field* [*The American Collection #3*, 1997] est un magnifique *story-quilt* dépeignant la naissance d'un enfant dans un champ de coton.²¹⁶ La peinture centrale est un camaïeu de bleus et de gris, évoquant une scène nocturne. Au milieu d'un champ de coton en fleur, un couple noir, agenouillé, accueille avec tendresse un enfant nu entre leurs bras. Ce dernier est assis à la manière d'une icône bouddhique, en tailleur, les bras relevés et écartés. Il est nimbé d'une auréole dorée. L'enfant est une figure syncrétique évoquant Bouddha et le Christ. Au-dessus de la famille est représenté un homme noir géant aux bras tendus, il regarde le spectateur fixement et paisiblement. Il porte une veste noire, un collier de perles, sa chemise dont le trait n'est pas clairement défini, se fond avec les

²¹⁵ RINGGOLD, Faith. (1995), p.248. Extrait du texte inscrit sur la peinture quiltée intitulée *Change 3 : Faith Ringgold's Over 100 Pounds Weight Loss Performance Story Quilt*.

²¹⁶ *Annexes Iconographiques*, p.30.

fleurs de coton. Ses bras tendus tout le long de la peinture lui confèrent un rôle de personnage protecteur. Parmi les fleurs de coton, nous pouvons distinguer vingt-quatre visages noirs et un visage blanc. Des hommes et des femmes, aux regards méfiants, qui se cachent dans la plantation. Ils paraissent à la fois inquiets et curieux de l'heureux évènement qui se déroule sous leurs yeux. En arrière plan est peint un ciel nuageux, traversé d'une ligne lumineuse jaune orangé, évoquant le lever du jour. La peinture centrale est encadrée par deux rangs de tissus cousus entre eux, ces derniers contrastent avec la scène centrale par leurs couleurs chaudes et vives. L'œuvre est accompagnée d'un texte qui s'avère être une lettre.²¹⁷ Celle d'une fille à sa mère, *Dear Mama*, qui souhaite lui faire part d'un conte qu'elle a écrit et qui raconte l'histoire d'une princesse noire qui allait sauver son peuple. Le conte se situe dans le Sud des États-Unis, dans un petit village nommé *Village Visible*, où vivait un couple : *Mama* et *Papa Love*. Ils étaient surnommés de cette manière car ils aimaient profondément les enfants, mais n'en avait jamais eu. Ils ne voulaient pas avoir d'enfant par peur du *Captain Pepper*, le riche maître blanc de la plantation, qui aurait immédiatement vendu l'enfant. Pourtant, *Mama Love* tomba enceinte d'une petite fille. La nouvelle lui fut annoncée par La Grande Dame de la Paix (*The Great Lady of Peace*), qui lui précisa que sa petite fille deviendrait une princesse qui apporterait la paix, l'amour et la liberté dans le petit village d'esclaves. *Mama Love*, heureuse et effrayée par la nouvelle, demanda à La Grande Dame de la Paix de cacher et de protéger son bébé. La Grande Dame de la Paix confia au Prince de la Nuit (*The Prince of Night*) la vie de l'enfant. Le conte dit : « Alors la Grande Dame de la Paix chargea le Prince de la Nuit de cacher la jolie princesse dans sa grande cape de nuit et de la protéger pour toujours des regards humains. »²¹⁸ Nous comprenons maintenant le sens de la peinture centrale : le couple, *Mama* et *Papa Love*, entourant la petite princesse auréolée, est protégé par le Prince de la Nuit. La représentation syncrétique de l'enfant, traduit son importance aux yeux de ses parents, il est un miracle et un secret qui ne doit être révélé. Faith Ringgold a peint un épisode particulier de son conte : le moment de la venue au monde de la petite princesse. Une princesse noire comme l'avait souhaitée Michèle Wallace dans son ouvrage *Black Macho* (1979). Faith Ringgold raconte ainsi : « Alors que le joli bébé princesse venait au monde, le Prince de la Nuit apparut et répandit sa grande cape noire à travers le ciel, faisant virer le jour en une nuit sombre. »²¹⁹ La suite du conte nous

²¹⁷ Nous n'avons malheureusement pas pu voir l'œuvre, nous ne savons donc pas si le texte apparaît autour de la peinture ou derrière l'œuvre. Le texte est reproduit dans le catalogue d'exposition *Faith Ringgold's French Collection and Other Story Quilts : Dancing at The Louvre*. Berkeley : University of California Press : New York : New Museum of Contemporary Art, 1998, p.146-148.

²¹⁸ *Faith Ringgold's French Collection and Other Story Quilts : Dancing at The Louvre* (1998), p.146.

²¹⁹ *Ibid.*

apprend que le Prince de la Nuit a emporté la petite princesse dans un sombre orage, laissant le couple et le village en deuil. Le Prince de la Nuit, un ancien esclave ayant réussi à s'échapper d'un Négrier, avait caché l'enfant en la rendant invisible au monde. Le *Captain Pepper*, dont la femme fut foudroyée dans le champ de coton, le soir de la naissance et de l'orage, eut vent de l'existence de la petite princesse invisible. L'unique visage blanc caché dans les fleurs de coton est donc celui de la femme du *Captain Pepper*, témoin malheureux du miracle. La princesse invisible alerta ses parents de son existence et de la volonté du maître de les vendre pour une autre plantation. La princesse avait été élevée par différents personnages de la nature, ces derniers organisèrent la libération définitive du *Village Visible* en rendant les esclaves invisibles à leur tour. Le *Village Visible* se transforma alors en *Village Invisible* où chaque individu était libre et en paix. *Patience*, la fille de *Captain Pepper*, partit elle aussi pour ce village invisible, laissant son père seul dans la plantation, dans la solitude et le remords. La Grande Dame de la Paix, ayant eu pitié de son chagrin, lui proposa de rejoindre sa fille et les autres villageois, à la seule condition qu'il vive, lui aussi en paix avec les hommes et les femmes auxquels il avait fait tant de mal. *Captain Pepper* accepta et rejoignit le *Village Invisible*.

Le conte de Faith Ringgold, dont le texte et les personnages semblent enfantins, exprime avant tout les idées fondamentales à son œuvre : la liberté, le respect, l'amour et la tolérance. Ses contes sont toujours imprégnés de valeurs et de concepts profondément humains. Ses *story-quilts*, qu'ils soient basés ou non sur son expérience personnelle deviennent de véritables mythes populaires. Des mythes qui, sous une apparence naïve, participent activement à la réécriture de l'histoire noire, et plus particulièrement l'histoire africaine-américaine. Elle écrit : « L'idée du story-quilt était inspirée par le fait de grandir en écoutant les paroles de ma famille et les récits de leurs vies. Dans les années 1980 j'étais le seul membre de ma famille proche encore en vie. Le besoin d'écrire est devenu de plus en plus pressant. C'était comme si, avec tous mes conteurs partis, je m'autorisais à devenir une conteuse. »²²⁰ En 1991, elle publie son premier ouvrage destiné aux enfants, *Tar Beach*, le premier d'une longue liste de contes illustrés traduisant la volonté de l'artiste de sensibiliser les plus jeunes aux problématiques raciales. *Born in a Cotton Field* [*The American Collection #3*, 1997] est devenu *The Invisible Princess*, publié en 1998. Une publication survenue après une réflexion de l'artiste sur le manque et « l'invisibilité » des princesses noires américaines

²²⁰ RINGGOLD, Faith. (1995), p.250.

dans les contes pour enfants. Le combat qu'elle mène en tant qu'artiste pour une représentation égale, existe aussi dans ses contes multiculturels où les noirs ont leur place et leur histoire. Elle écrit : « Avec de nombreux autres artistes de couleur et femmes, j'ai maintenant la douce chance d'avoir un public d'enfants qui va grandir en sachant qu'un artiste ne doit pas forcément être blanc ou un homme. Ceci seulement va changer le monde de l'art dans la prochaine décennie. Ces jeunes gens seront nos prochains artistes, directeurs de musées, commissaires d'expositions, critiques d'art et professeurs d'art. »²²¹ Parce que ses messages sont collectifs, son art est compréhensible par tous. Lucy Lippard écrit à propos de Faith Ringgold : « Avec panache et enthousiasme, Ringgold accompli la fonction de griot avec des matériaux domestiques, narrant des contes dramatiques de guerres étrangères et de vie urbaine, d'esclavage et de résistance, de passion et d'avidité, de jazz et de la Harlem Renaissance, des enfants assassinés à Atlanta, d'intrigue familiale et de tragédie, tout cela peint avec compassion, humour, et souvent avec colère dans une fière tradition vernaculaire. »²²² Elle est une artiste conteuse, qui utilise la matière textile et la peinture pour se libérer de son histoire, la grande et la petite. Une libération qui s'accompagne d'un devoir de transmission qu'elle formule depuis les années 1970. Un travail mémoriel portant sur l'histoire noire mais aussi sur son expérience personnelle qu'elle partage sans concession au moyen d'un style et d'une iconographie foisonnants. Ses œuvres imposent à l'histoire de l'art non seulement des représentations d'hommes et de femmes noirs, mais aussi la formulation plastique d'une constellation de modèles historiques comme actuels issus de l'histoire noire. Sojourner Truth, Rosa Parks, Martin Luther King ou Malcolm X. Une constellation formée à partir de héros et héroïnes, mais aussi de personnes ordinaires ou fictives dont l'artiste s'est attachée à transformer en héros du quotidien. Des figures emblématiques qui trouvent enfin leur place dans un domaine où elles étaient rarement présentées et représentées. De nombreuses plasticiennes noires américaines ont suivi le chemin tracé par Faith Ringgold : Renée Cox, Kara Walker, Lorna Simpson ou encore Carrie Mae Weems. Nous avons choisi de poursuivre notre étude avec une analyse de l'œuvre de Maria Magdalena Campos-Pons, une artiste africaine-cubaine, qui, avec la même énergie que son aînée, véhicule les blessures d'une histoire complexe.

²²¹ Ibid. p.269.

²²² LIPPARD, Lucy. *Mixed Blessings : New Art in a Multicultural America*. New York : Pantheon Books, 1990, p.73.

I.3. Maria Magdalena Campos-Pons

La patrie est une herbe

Qui prospère

Sur les terres vagabondes

La pluie des larmes l'enracine

Dans l'humus

L'exil est son engrais.

Alain Mabanckou. *Tant que les Arbres s'enracineront dans la Terre* (2003).

I.3.1. Quitter Cuba

Maria Magdalena Campos-Pons (née en 1959 à La Vega, Cuba) est l'une des figures majeures de la scène artistique cubaine actuelle, elle ne suscite pourtant pas assez l'intérêt de la critique et des historiens de l'art. Son œuvre reste entièrement à découvrir, notamment en Europe où l'artiste y est quasiment inconnue du public et des institutions. Vouloir catégoriser son œuvre dans le domaine des pratiques textiles serait largement erroné puisqu'elle s'étend de la peinture à la sculpture en bois, ainsi qu'à la vidéo, la performance et l'installation. Notre choix s'est porté sur une partie de sa production qui met en avant des liens perlés, brodés, mais aussi organiques avec l'utilisation de ses propres cheveux ou plus triviaux avec la mise en scène de vêtements ayant une portée spécifique. Des liens fibreux ou textiles qui entretiennent systématiquement un dialogue avec son histoire et celle de sa famille. Son œuvre repose en effet sur l'histoire d'une odyssee personnelle à laquelle se joint et se confond l'histoire de l'odyssee noire, africaine-cubaine.

Au début de sa formation artistique, à Cuba, Maria Magdalena Campos-Pons peignait des sujets abstraits au moyen de formats intimistes. Elle s'est ensuite peu à peu tournée vers une peinture plus politique en s'attaquant aux problématiques liées à la condition des femmes en Amérique Latine, à leur place dans la société, leurs corps et leurs sexualités. À l'image de femmes artistes cubaines comme Amelia Pelaez ou Antonia Eiriz, deux représentantes emblématiques de la scène cubaine. Elle a donc

exploré la répression et les inégalités sexuelles par le biais de formes géométriques hautement symboliques qui lui ont permis de contourner la censure du régime castriste. De manière générale, la représentation symbolique du sexe féminin a été une pratique courante chez les artistes féministes, comme Judy Chicago, Mira Schor, Miriam Shapiro ou encore Louise Bourgeois. Entre 1984 et 1985, Maria Magdalena Campos-Pons peint *Cinturon de Castidad* (« Ceinture de Chasteté ») où l'objet central de l'œuvre est un triangle renversé vers le bas.²²³ Le titre de l'œuvre et le choix des formes sont plus qu'évocateurs, l'artiste impose ainsi une résistance à l'encontre des diktats patriarcaux. Selon l'historienne de l'art américaine, Lisa Tickner, la représentation symbolique du sexe féminin participait à la déconstruction du discours patriarcal porté sur le corps des femmes et à leur décolonisation, qui, jusqu'aux années 1970 subissaient l'oppression masculine.²²⁴ Elle a rapidement été identifiée comme étant une artiste féministe importante de sa génération. Une identification notamment réalisée par le critique d'art cubain Gerardo Mosquera qui dès 1989 lui consacre des essais. Il a repéré l'artiste dont le travail était pour lui un « hymne à la fertilité universelle » exprimant « une libération sans réserve et joyeuse ».²²⁵ Son œuvre est inscrite dans une mouvance initiée par une génération de femmes artistes ayant pris le parti des femmes à travers des œuvres engagées, comme Ana Albertina Delgado, Rocio Garcia ou encore Marta Maria Pérez Bravo. Maria Magdalena Campos-Pons distille le caractère subversif de son œuvre dans chaque détail, lorsqu'elle peint *El Mamey*, une œuvre extraite de la série *Sabor a Cuba* (« Saveurs de Cuba »), le choix du fruit n'est pas innocent, il est à la fois un symbole alimentaire latino-américain et un motif subversif. Lorsqu'il est ouvert, le fruit laisse apparaître une chair rouge orangée et recèle un noyau noir. Les mamey ouverts sont des personnifications du sexe féminin. L'œuvre en question nous rappelle les natures mortes de Frida Kahlo, où chaque élément traduit une sexualité féconde.²²⁶ Gerardo Mosquera rédige en 1991 un article pionnier intitulé « ¿ Feminismo en Cuba ? » dans lequel il inscrit le travail de Maria Magdalena Campos-Pons dans le mouvement féministe cubain réprimé et étouffé par un machisme écrasant.²²⁷ Elle explique : « Je considère ma culture comme étant très patriarcale, dominée et orientée par les hommes. J'estime que c'est la raison pour laquelle les problématiques des femmes ne sont pas si visibles

²²³ *Annexes Iconographiques*, p.31.

²²⁴ TICKNER, Lisa. « The Body Politic : Female Sexuality and Women Artists since 1970 ». *Art History*, vol.1, n°2, juin 1978, p.236-251.

²²⁵ MOSQUERA, Gerardo. « Six New Cuban Artists », in *Contemporary Art from Havana*. London : Riverside Studios, 1989, n.p.

²²⁶ *Annexes Iconographiques*, p.31.

²²⁷ MOSQUERA, Gerardo. « ¿ Feminismo en Cuba ? ». *Revolucion y Cultura*, n°6, juin 1990, p.52-57.

dans l'art Cubain. [...] Le manque d'encouragement a tenu au silence tout sentiment féministe. »²²⁸

Elle développe ainsi une pratique fondée sur une iconographie chargée en symboles qu'elle a étendue à la sculpture et à l'installation avec une œuvre comme *Erotic Garden or Some Annotations on Hypocrisy – Jardin Erotico* (1988).²²⁹ Une œuvre prenant en compte de nouveaux matériaux comme le bois et une approche différente de l'espace. L'artiste a très tôt développé une conscience féministe, qu'elle a exprimée dans un travail poétique et politique. Un engagement qui se devait être discret dans les premiers temps, puisqu'il n'était pas toléré à Cuba. Aujourd'hui encore, les femmes y subissent des pressions machistes importantes qui accentuent les inégalités sociales et professionnelles entre les hommes et les femmes. Dans cet « environnement principalement masculin, elle a développé un travail qui s'adressait à l'identité des femmes cubaines. »²³⁰ Elle a rapidement souhaité s'extraire de ce carcan totalitaire et a profité des programmes d'échanges culturels afin de poursuivre sa formation aux États-Unis et au Canada. En effet, le ministère de la culture de l'époque incitait les jeunes artistes cubains à faire rayonner leurs talents en dehors de l'île. Ils étaient ainsi considérés par le gouvernement comme des ambassadeurs culturels, des vitrines de la nouvelle scène cubaine. Dans ce cadre, elle a ainsi participé à différentes résidences artistiques aux États-Unis, et a poursuivi ses études au Massachusetts College of Art à Boston en 1988. Ses différents séjours nord américains lui ont permis de participer à des expositions collectives et de rencontrer des artistes qui ont donné une nouvelle orientation à sa pratique. Des artistes décisives comme Lorna Simpson et Carrie Mae Weems, deux photographes postmodernes et féministes dont elle va s'inspirer. Elle dit :

*J'ai produit entre 1984 et 1989 trois corps de travail qui ont joué un rôle pivot dans la solidification des idées et des positions qui ont éventuellement participé au circuit de préoccupations centrales à l'intérieur du cercle féministe. Je dois dire qu'à cette époque nous n'avions pas à Cuba de plateforme féministe menant des investigations théoriques mais il y avait des organisations féministes. Dans mon cas, je pense que le féminisme a grandi en observant ma mère, ma grand-mère et mes tantes, une base domestique.*²³¹

²²⁸ FREIMAN, Lisa D. « Maria Magdalena Campos-Pons : Everything is Separated by Water », in *Maria Magdalena Campos-Pons : Everything is Separated by Water*. New Heaven : Indianapolis Museum of Art, 2007, p.22.

²²⁹ *Annexes Iconographiques*, p.32.

²³⁰ FREIMAN, Lisa D. (2007), p.23.

²³¹ Message électronique échangé avec l'artiste le 10 février 2011.

À partir de 1989, Maria Magdalena Campos-Pons s'est donc tournée vers la photographie, la vidéo et les installations. Si elle avait auparavant réalisé des œuvres sculptées tridimensionnelles, elle quitte désormais la planéité de la toile pour axer son travail sur son propre corps et son histoire personnelle. Un tournant artistique qui s'accompagne de son départ de Cuba pour venir s'installer et travailler d'abord au Canada, puis à Boston.

D'un point de vue historique, il y a eu deux grandes vagues migratoires de Cuba vers les États-Unis, l'une au début des années 1960 et l'autre au début des années 1980. La première fut d'ordre économique, tandis que la seconde a été une véritable fuite du régime castriste. En 1990, elle a alors fui les restrictions imposées par Castro pour atteindre des libertés dont elle ne pouvait pas simplement jouir. L'ignorance des droits de l'homme, la censure, le contrôle des médias, l'isolation politique et économique, ont provoqué un exode massif vers le Nord. Les artistes cubains subissent encore actuellement les censures du ministère culturel et n'ont donc pas d'autre choix que de quitter l'île s'ils veulent continuer à pratiquer et vivre de leur art. Le phénomène touche le domaine culturel dans son ensemble, puisque les poètes, les écrivains et autres intellectuels fuient également. C'est le cas de l'écrivain Zoé Valdès (née en 1959, La Havane, Cuba), qui, depuis son départ, ne cesse de lutter contre le régime castriste, tout en développant une littérature nostalgique et critique sur son pays. Dans son roman *Café Nostalgia*, Cuba est « cette île là » qui tiraille le personnage principal parti de Cuba par désir de liberté, mais qui, tout au long de l'histoire, va devoir apprendre à vivre sans elle et malgré elle. Dans un autre ouvrage, *La Fiction Fidel* (2008), Zoé Valdès écrit sur la vie d'exilé qu'elle et ses compatriotes mènent depuis des années :

Nous devons faire la différence entre exode et exil : l'exode, c'est l'idée de l'expulsion fondée sur le nomadisme ou la marche à l'infini, un incessant voyage vers un lieu, toute la vie ou pour un temps indéfini ; un espoir vagabond. Je me sens ainsi, dans une attente éternelle, où sans aucun doute j'ai perdu des choses et j'en ai gagné d'autres. Ma nostalgie est ma mémoire, et je n'ai pas honte, au contraire. Je suis une exilée cubaine et fière de l'être. L'exil contient l'exode.²³²

Les artistes exilés cubains partagent un sentiment nostalgique et la nécessité du retour qui transparait d'une manière ou d'une autre dans leurs œuvres. Nous verrons que le souvenir et la nostalgie sont également des terrains mémoriels que Maria Magdalena Campos-Pons va explorer dans son œuvre.

²³² VALDES, Zoé. *La Fiction Fidel*. Paris : Gallimard, 2008, p.273-274.

Depuis son installation au Nord, elle est considérée comme étant un membre actif de la *Renaissance Cubaine* (ou du mouvement nommé le *New Cuban Art*) engagée avec l'ouverture de la première édition de la biennale de la Havane en 1984, à laquelle elle a participé.²³³ Elle fait partie d'une nouvelle génération d'artistes non soumis à la dictature, ayant de nouvelles ambitions pour la culture cubaine qu'ils exportent via la diaspora. Fondée pour la présentation des pratiques artistiques du Sud, la biennale de la Havane est aujourd'hui un évènement incontournable de l'art contemporain international, elle présente non seulement des artistes latino-américains, mais aussi des artistes venus du monde entier. Les artistes cubains diasporiques jouent un rôle important dans l'organisation de la biennale, ils sont un fil conducteur et un lien entre l'île et le reste du monde. Parce qu'elle appartient à la diaspora cubaine, elle mène une réflexion artistique sur le déracinement culturel, la représentation du corps noir dans l'art et la mémoire.²³⁴ Sa pratique est multiple : photographies (notamment des Polaroids grand format), peintures, installations, performances et vidéos. Elle travaille essentiellement sur l'histoire du peuple africain-cubain et africain-américain, en explorant des thématiques telles que la créolisation, l'appartenance territoriale, l'histoire de l'esclavagisme et le multiculturalisme dans les sociétés.²³⁵ Elle interroge ces problématiques par le biais de son expérience personnelle et de son propre corps. Le déplacement et la diaspora noire (forcée ou choisie) sont deux éléments également importants pour l'artiste qui s'attache à une réflexion sur son histoire, ses racines.

Le tiraillement entre deux pays, Cuba et les États-Unis, joue un rôle clé pour la compréhension de son œuvre. Les deux pays ont en effet une histoire difficile et lourdement conflictuelle. Un déchirement, physique et intellectuel, que nous décelons dans les œuvres de nombreux artistes cubains en exil. Au cours de notre étude de l'art de Maria Magdalena Campos-Pons, un parallèle s'est naturellement établi entre sa pratique et celle d'Ana Mendieta, une artiste cubaine exilée aux États-Unis. Ana Mendieta (1948-1985) a participé à la première vague migratoire et faisait sans cesse référence au tiraillement culturel et à son expérience d'artiste en exil. Un tiraillement physique et psychologique qu'elle a manifesté de manière radicale dans son travail performatif où son corps était rudement mis à l'épreuve. L'historienne de l'art

²³³ Elle a présenté ses œuvres au sein d'une exposition collective intitulée *El ISA Saluda la Bienal* durant la première édition de la biennale de la Havane en 1984.

²³⁴ En plus de sa pratique artistique, Maria Magdalena Campos Pons enseigne à la *Boston Museum School*. Elle a également fondé en 2004, avec son mari, le musicien Neil Leonard, le G.A.S.P. (*Gallery Artists Studio Projects*).

²³⁵ En janvier 2006, Kara Walker et Maria Magdalena Campos-Pons ont participé à une exposition intitulée « Legacies : Contemporary Artists Reflect on Slavery » au New York Historical Society. L'exposition, rassemblant 32 artistes noirs américains, pointait du doigt l'importance de l'histoire de l'esclavage et des inégalités raciales dans l'art actuel.

américaine, Jane Blocker, qui lui a consacré un ouvrage, écrit à propos de l'expérience diasporique : « Les qualités exiliques de l'identité demandent que celle-ci soit encore attachée mais séparée de ses origines, groupes, noms, catégories d'existence, par lesquels un individu est forcé de se définir lui-même. Le paradoxe de l'essence est le paradoxe de l'identité ; il est construit à travers la perte. Il n'y a pas d'essence, seulement la recherche de l'essence ; il n'y a pas d'identité, seulement le nom ; il n'y a pas d'origine, seulement les cendres. »²³⁶ Les deux artistes partagent une même culture, ainsi que l'expérience diasporique et un attachement dans leurs œuvres au corps des femmes, à l'expérience féminine. Elles ont toutes les deux procédé à un renversement du discours patriarcal ; Ana Mendieta en s'attaquant au mythe de la mère nature et Maria Magdalena Campos-Pons en donnant une nouvelle visibilité et une nouvelle lecture du corps noir. Elles établissent une déconstruction des conceptions stéréotypées de la représentation du corps des femmes. Leurs corps sont devenus un matériau à travailler et à réinterpréter, ils sont les vecteurs du déracinement et d'une souffrance.²³⁷ Contrairement à Ana Mendieta, elle va accentuer sa réflexion sur son statut d'expatriée, sa recherche identitaire et sur son appartenance à la diaspora noire dont elle se fait actrice dans son œuvre.

L'artiste décide de quitter Cuba en 1990 pour s'installer et travailler aux États-Unis, un départ qu'elle a mûrement choisi afin d'explorer un nouveau monde et l'expérience de l'exil qu'avaient subi ses ancêtres africains. Angelika Bammer dans son ouvrage *Displacements* propose une réflexion sur les phénomènes migratoires caractéristiques du XX^{ème} siècle, sur les individus déplacés, les migrants ayant choisi ou subi le déplacement. Elle écrit : « Ce qui est déplacé – dispersé, différé, refoulé, écarté – est, de manière signifiante, toujours là : *Déplacé mais pas remplacé.* »²³⁸ L'individu déplacé ne perd pas son existence, son histoire et son identité. Ailleurs il reste lui-même, avec des carences, des souvenirs, des manques et des absences liées à la séparation avec sa culture, ses proches et des lieux. Pourtant Maria Magdalena Campos-Pons refuse d'être catégorisée en tant qu'artiste en exil, comme pourraient l'être les Cubains ayant fui le communisme pour s'installer à Miami. Okwui Enwezor explique que pour l'artiste, ce refus est une catégorie qui « porte en elle des implications idéologiques troubles, elle exprime la condition exilique à travers sa manifestation culturelle la plus profonde, comme une condition d'une existence à la fois globale et

²³⁶ BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta ? Identity, Performativity and Exile*. London : Duke University Press, 1999, p.34-35.

²³⁷ *Annexes Iconographiques*, p.32.

²³⁸ BAMMER, Angelika. « Introduction », in *Displacements : Cultural Identities in Question*. Indianapolis : Indiana University Press, 1994, p.XIII.

contemporaine. »²³⁹ Nous verrons que dans son œuvre elle puise dans les tréfonds de sa mémoire afin de proposer de nouvelles approches et interprétations de son déracinement.

En 1991, elle intègre le Boston Institute of Contemporary Art, où elle se concentre essentiellement sur une pratique photographique. Maria Magdalena Campos-Pons a réalisé de nombreux autoportraits photographiques au sein desquels la couleur et les « accessoires » jouent un rôle prépondérant. Ils sont généralement présentés sous formes de triptyques et ce sont des autoportraits en buste. En 1996 elle présente une série de six Polaroids en couleurs intitulée *When I'm Not Here / Estoy Allà. Identity Could be a Tragedy*. Six autoportraits en buste où elle apparaît nue et où sa peau est recouverte de boue blanche.²⁴⁰ Sur son corps sont inscrits les mots du titre. Ses yeux sont clos, elle est immobile et semble plongée dans ses pensées. Ses cheveux qui paraissent courts, sont tressés de manière anarchique. Il est important de noter que les six autoportraits connaissent au fur et à mesure une altération de lumière, l'artiste procède à un blanchissement progressif de ses images jusqu'à obtenir un autoportrait sur lequel sa peau est totalement blanche. Elle explique :

*Je suis intéressée par la possibilité de ne pas utiliser le mot « universalité » parce que je ne sais pas ce qu'il signifie. Je pense aussi que la prétendue « recherche d'identité » est terriblement mal interprétée et réduite à des lectures stéréotypées et simplistes de l'ethnicité, du genre et ainsi de suite. La recherche et la quête de qui je suis sont une enquête complexe et atroce du sens, du but et de la dimension ontologique : un filtre à travers lequel la compréhension est tentée.*²⁴¹

Son travail n'est pas sans rappeler l'histoire de l'esclavagisme aux États-Unis. En effet, une fois arrivés dans le Nouveau Monde, les Africains devaient se mettre au travail dans les diverses plantations, les chantiers, mais aussi dans les maisons des maîtres. Avec le temps s'est installée une double communauté entre les Noirs : les peaux claires et cheveux lissés (favorisant une ressemblance avec la société blanche pour mieux l'intégrer) et les peaux sombres et cheveux touffus (considérés comme des « sauvages » et des parias). Bien plus tard et encore aujourd'hui, nous assistons à un véritable phénomène de « mode » quant au blanchissement de la peau de manière chimique et le lissage des cheveux. Maria Magdalena Campos-Pons, à travers ses

²³⁹ FREIMAN, Lisa D. (2007), p.78.

²⁴⁰ *Annexes Iconographiques*, p.33.

²⁴¹ MURRAY, Derek Conrad ; MURRAY, Soraya. « Conversation with Maria Magdalena Campos-Pons », in *Diaspora, Memory, Place*. Munich : Prestel : 2008, p.245.

autoportraits, montre ce passage de la femme noire sombre aux cheveux touffus vers la femme noire devenue blanche. L'identité peut effectivement être tragique lorsqu'on la renie et que l'on décide de favoriser à tout prix la ressemblance à une autre culture pour s'y intégrer. L'altération de son propre corps (la peau, les cheveux, les mouvements du corps et même les habitudes vestimentaires) amène forcément à une perte de soi, un oubli. L'oubli et le déni d'un héritage africain commun. Il est intéressant d'observer que pendant toute la période esclavagiste aux États-Unis, et ce même après l'abolition et jusque dans les années 1960, les Africains-Américains conformaient leurs coiffures à celles des blancs. La situation s'inverse avec le début de la lutte pour les droits civiques des Noirs Américains, les cheveux ne sont plus cachés ou lissés, ils reprennent également leurs droits et s'affichent comme un élément extérieur d'identité noire/africaine. Dans son autobiographie parue en 1965, Malcolm X explique qu'il se lissait lui-même les cheveux avec des produits faits maison qui lui brûlaient la peau du crâne, il va ensuite prendre conscience de son geste et écrire :

*Nous détestions nos traits africains. Nous détestions nos cheveux. Nous détestions la forme de nos nez, et la forme de nos lèvres, la couleur de notre peau... C'est comme cela [que les Blancs] nous ont emprisonnés. Pas seulement en nous amenant ici et en faisant de nous des esclaves. Mais l'image que vous vous êtes créé de votre terre natale et l'image que vous vous êtes créé de notre peuple sur ce continent était un piège, était une prison, était une chaîne, il s'agissait de la pire forme d'esclavage n'ayant jamais été inventée.*²⁴²

When I'm Not Here / Estoy Allà. Identity Could be a Tragedy est une représentation de la double conscience culturelle : africaine et européenne. « L'identité peut être une tragédie », cette phrase inscrite sur la peau de l'artiste est emblématique des artistes diasporiques. Elle peut être une tragédie si une personne s'enferme dans un concept erroné de l'identité, celle-ci peut se révéler être un poids ou une pression sociale trop importante. L'identité peut également être une tragédie lorsqu'elle est vécue comme un deuil, celui de ses ancêtres ou celui d'une histoire collective douloureuse que les nouvelles générations doivent porter pour la transmettre. La perte d'une culture, africaine-cubaine, causée par son départ aux États-Unis, est une perte qu'elle doit sans cesse dépasser.

Dans son ouvrage *Radicant* (2009) Nicolas Bourriaud mène une réflexion sur les individus diasporiques qui tentent d'implanter leurs racines dans une nouvelle société,

²⁴² X, Malcolm ; HALEY, Alex. *The Autobiography of Malcolm X*. New York : Grove Press, 1995. [Parution française, Paris : Grasset, 1993].

pour ne rien oublier et pour trouver un point d'attache. Il écrit : « Ce sont les *racines* qui font souffrir les individus : dans notre monde globalisé, elles persistent à la manière de ces membres fantômes dont l'amputation procure une douleur impossible à combattre, puisqu'elles affectent une substance qui n'existe plus. »²⁴³ Maria Magdalena Campos-Pons n'entretient pas ce type de rapport avec son histoire et l'histoire de Cuba. Elle ne s'accroche pas à ses racines culturelles pour se morfondre dans une impasse, au contraire elle soulève des points cruciaux quant à son histoire et les personnifie dans sa pratique artistique. Si le manque et les difficultés liés au fait de ne pas pouvoir retourner à Cuba sont présents dans son travail, elle ouvre des questions plus larges quant à son statut d'artiste inscrite dans la diaspora noire. En ce sens elle est une artiste *radicante*, dont voici la définition donnée par Nicolas Bourriaud. Ce dernier écrit : « Être radicaux : mettre en scène, mettre en route ses racines dans des contextes et des formats hétérogènes ; leur dénier la vertu de définir complètement notre identité ; traduire les idées, transcoder les images, transplanter les comportements, échanger plutôt qu'imposer. »²⁴⁴ Il s'agit ici d'une définition artistique importante à nos yeux et qui est transposable à chacun des artistes choisis pour l'ensemble de notre recherche. Maria Magdalena Campos-Pons est une artiste *radicante* parce qu'elle repousse les limites de son identité propre, elle questionne avec intelligence l'appartenance, l'errance, l'Histoire et les notions liées aux territoires.

Le fait de quitter Cuba volontairement va la conduire à un travail sur le déracinement culturel et familial, sur la séparation, mais aussi sur le dépassement identitaire afin de s'enrichir et d'expérimenter des nouveaux domaines. En se référant aux artistes de la diaspora, John Peffer écrit qu'ils sont « temporellement présents et contemporains, mais ils sont toujours spatialement en transit, non installés et doublement aliénés » car ils tentent de fusionner deux cultures (voire plus) afin de trouver un troisième espace d'épanouissement et de réflexion.²⁴⁵ Un espace transnational et multiculturel permettant de critiquer et d'observer à la fois le pays d'origine et le pays d'accueil. En quittant Cuba, l'artiste va entrer dans une « double conscience »²⁴⁶, elle se situe dans un nouvel espace, un espace créole, assumant sa double identité et son histoire troublée. La double-conscience telle que W.E.B. Dubois l'a développée est une manière d'envisager son propre statut et le fonctionnement d'une

²⁴³ BOURRIAUD, Nicolas. *Radicaux : Pour une Esthétique de la Globalisation*. Paris : Denoël, 2009, p.13.

²⁴⁴ Ibid. p.23-24.

²⁴⁵ PEFFER, John. (2003), p.28.

²⁴⁶ La notion de « double conscience » est développée dans l'ouvrage de W.E.B. Dubois, *Les Ames du Peuple Noir*, paru en 1903.

société, que les artistes non seulement la diaspora noire, mais aussi de toutes les autres diasporas et mouvements migratoires, soulignent dans leurs travaux. Sur la double-conscience, Dubois écrit :

C'est une sensation bizarre, cette conscience dédoublée, ce sentiment de constamment se regarder par les yeux d'un autre, de mesurer son âme à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle, comme un amusement teinté de pitié méprisante. Chacun sent constamment sa nature double – un Américain, un Noir ; deux âmes, deux pensées, deux luttes irréconciliables ; deux idéaux en guerre dans un seul corps noir, que seule sa force inébranlable prévient de la déchirure.²⁴⁷

Dans son travail, la notion de « double-conscience » est traduite par son propre corps, qui la transforme en l'instrument de sa réflexion. Au sein de cette « double-conscience », elle produit des œuvres dont l'engagement vers l'histoire et la cause des femmes est captivant. Nous allons désormais nous diriger vers son analyse de la condition des femmes à Cuba et ailleurs à travers une recherche plastique axée sur son histoire et celle des femmes de sa famille.

²⁴⁷ DUBOIS, W.E.B. *Les Ames du Peuple Noir*. Paris : La Découverte, 2007, p.11.

I.3.2. Une Histoire de Femmes

Les femmes jouent un rôle prépondérant dans la pratique de Maria Magdalena Campos-Pons. Afin d'entrer au cœur du sujet, nous avons choisi d'analyser une installation intitulée *Spoken Softly With Mama* (1998), le deuxième volet d'une œuvre intitulée *History of a People Who Were Not Heroes*.²⁴⁸ « L'histoire d'un peuple qui n'étaient pas des héros ». L'histoire d'individus ordinaires, c'est exactement cette histoire, ces histoires, que l'artiste traduit dans ses photographies, installations et vidéos. L'histoire des membres de sa famille, des héros et héroïnes ordinaires, anonymes, invisibles aux yeux de tous, aux yeux de l'histoire collective. Une invisibilité à laquelle l'artiste a modestement souhaité donner une part de visibilité. *Spoken Softly With Mama* pose une profonde réflexion sur plusieurs générations de femmes appartenant à la famille de l'artiste. L'œuvre fut réalisée après une dizaine d'années de séparation avec son île natale, elle retrace donc la souffrance causée par le manque et le souvenir. L'installation consiste en plusieurs transferts de portraits photographiques sur de grandes pièces de soie. Chaque portrait est installé de manière verticale sur des panneaux dont la forme est proche de celle d'une table à repasser, d'un cercueil ou encore de l'enceinte de vitraux présente dans le chœur d'une église. Certains critiques y voient même la forme symbolique d'une coque de bateau, se rapportant alors aux négriers de la période esclavagiste. Les panneaux sur lesquels sont montées les pièces de soie sont disposés en demi-cercle autour de petites pièces en pâte de verre, en bois et en verre dispersées au sol. Des éléments en forme de fers à repasser, de dessous de plat et de pelles à gâteau. La disposition des objets en pâte de verre est une reconstitution symbolique du *Collar de Mazo*, un lourd collier en perles Yoruba (Nigeria) déposé sur les autels dédiés à Yemaya, la déesse de l'atlantique.²⁴⁹ Miguel Ramos précise : « Yemaya contrôle les organes reproducteurs et leur fonction, ainsi que le processus de gestation. Elle remplit le ventre des femmes infertiles et régule la production dans la poitrine des femmes. [...] Yemaya est considérée comme une divinité très maternelle, compréhensive et aimante qui console ses enfants en période de malheur. »²⁵⁰ Le choix de la déesse Yemaya n'est pas anodin, il porte sur un océan traversé par les ancêtres de l'artiste. Nous voyons alors que rien n'est laissé au hasard et que chaque détail porte une signification qui est directement en lien avec les traditions africaines-cubaines et

²⁴⁸ *Annexes Iconographiques*, p.34.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ RAMOS, Miguel. « Afro-cuban Orisha Worship », in *Santeria Aesthetics in Contemporary Latin American Art*. Washington : London : Smithsonian Institution Press, 1996, p.67.

avec une iconographie personnelle. En effet, chacun des objets en pâte de verre se rapporte aux tâches ménagères liées aux vêtements (la lessive et la préparation du linge) et à la cuisine. La commissaire d'exposition et critique, Sally Berger, écrit que le choix des matériaux exprime « la transcendance de leurs efforts et la fragilité interne des relations humaines. »²⁵¹ Maria Magdalena Campos-Pons explique : « Je m'intéresse à la mémoire, parce que les souvenirs sont comme des petits carreaux de verre. Ils sont fragiles, ils sont vulnérables ; ils sont stables et résistants. Ils sont extrêmement délicats. [...] Je dis toujours que la mémoire est un lieu glissant. Ces choses que je dis maintenant, de la manière dont je les formule, je ne les possède plus, comme je le veux. Ils sont devenus autre chose. »²⁵²

L'artiste s'attaque de manière poétique aux stéréotypes liés à la condition des femmes. Des stéréotypes qui expriment et symbolisent les souvenirs que la jeune Maria Magdalena Campos-Pons garde de sa grand-mère, sa mère, ses sœurs ou ses tantes. Les symboles d'une vie domestique et d'une vie de famille, perdues par l'artiste exilée. Des objets qui traduisent aussi le labeur de ces femmes, qui ont travaillé durement pour survivre. Elles quittaient la maison pour laver et repasser le linge des familles plus aisées. Les portraits des femmes de sa famille reproduits sur la soie sont comme des autels devant lesquels l'artiste a déposé des offrandes. Elle a brodé sur chaque portrait les noms de chacune d'entre elles, ainsi que les souvenirs de détails vestimentaires extrêmement précis comme le dessin d'une fleur sur une robe. L'installation met ainsi en œuvre le souvenir de moments intimes d'une famille, d'instantanés passés entre femmes et de détails ayant trait à l'affectif qui jouent un rôle crucial pour la compréhension de l'installation. L'artiste traduit visuellement un doux dialogue avec sa mère. Les mots d'Aimé Césaire résonnent en son œuvre : « Ma mère dont les jambes pour notre faim inlassable pédalent, pédalent de jour, de nuit, je suis même réveillé la nuit par ces jambes inlassables qui pédalent la nuit et la morsure âpre dans la chair molle de la nuit d'une Singer que ma mère pédale, pédale pour notre faim et de jour et de nuit. »²⁵³ L'artiste rend hommage aux femmes qui l'ont élevée et qui ont fait d'elle une femme à son tour. Elles sont chacune des souvenirs et des modèles à partir desquels elle s'est construite en tant que femme, en tant que mère et en tant qu'artiste. Une construction personnelle qui l'a amenée à un détachement et à un positionnement fort par rapport aux rôles domestiques des femmes auxquels elle ne veut pas se cantonner et se conformer.

²⁵¹ BERGER, Sally. « History of a People Who Were Not Heroes, Part II ». Disponible sur Internet : <http://www.lehman.cuny.edu/vpadvance/artgallery/gallery/campospons/SpokenText.html>.

²⁵² MURRAY, Derek Conrad ; MURRAY, Soraya. (2008), p.245.

²⁵³ CESAIRE, Aimé. *Cahier d'un Retour au Pays Natal*. Paris : Présence Africaine, 1983, p.18. [Initialement publié en 1939].

L'œuvre traduit le passage vers l'âge adulte et vers l'élaboration de son identité en tant que femme. Elle semble d'ailleurs être le résultat d'un rituel ou d'une cérémonie religieuse durant laquelle Maria Magdalena Campos-Pons aurait remercié les femmes de sa famille. Une cérémonie relevant de la *Santeria*, une religion syncrétique issue des traditions religieuses Yoruba et catholique. Tout comme les pratiques issues du Vaudou, du Rastafarisme ou encore du Candomblé, la *Santeria* est le fruit de l'esclavage et de la colonisation, une religion créole qui trouve ses origines à la fois au Nigeria et en Europe. Les pratiques Yoruba étaient interdites aux esclaves débarqués sur le continent américain, ils ont alors dû s'adapter et contourner les interdictions. La communauté Yoruba est celle qui a le plus influencé la culture du Nouveau Monde. Une fois arrivés, ils ont choisi d'en perpétuer les rites et les cérémonies afin d'entretenir un lien avec le continent noir auquel ils ont violemment été arrachés. Isabel Castellanos parle ainsi de « résistance culturelle grâce à laquelle les esclaves ont été capables de retenir ce qu'ils ont pu de leur passé ». ²⁵⁴ La *Santeria* est pratiquée à Cuba, en Colombie et au Venezuela. Sa pratique et ses croyances ont une forte incidence sur la création des artistes latino-africains qui en retiennent les rites, les gestuelles, les matériaux et le vocabulaire iconographique. Son nom fut choisi par les missionnaires catholiques, mais les pratiquants préfèrent les termes *Lukumi* ou *Regla de Ocha*. Une religion composée d'un panthéon de plusieurs divinités protectrices appelées les *Orishas*. Chacune d'entre elle a une signification précise, elle est incarnée par des objets, des matériaux, des couleurs et des formes spécifiques. Les détails y sont sacrés et révélateurs. Le mélange des rites et des croyances a influé sur l'art, l'artisanat, la danse ou encore les vêtements. Au sein de la communauté africaine-cubaine, la *Santeria* est présente au quotidien. Maria Magdalena Campos-Pons a grandi selon ces croyances, qu'elle a à son tour injectées dans sa pratique plastique. Lors des vernissages de ses expositions personnelles, elle réalise systématiquement une performance de type shamanique où les rites et les cérémonies issus de la *Santeria* se mêlent au message véhiculé par son propre corps. Au centre de ses installations, elle entre dans un état de transe, conférant ainsi une aura spirituelle à son œuvre. Elle y parle aussi bien l'espagnol, l'anglais que le yoruba, preuve d'une créolisation assumée et revendiquée.

Dans la continuité de ses recherches autour du rite, du lien textile et d'une mémoire transcendée, elle réalise entre 1999 et 2000 *Meanwhile the Girls Were*

²⁵⁴ CASTELLANOS, Isabel. « From Ulkumi to Lucumi : A Historical Overview of Religious Acculturation in Cuba », in *Santeria Aesthetics in Contemporary Latin American Art*. Washington : London : Smithsonian Institution Press, 1996, p.41.

Playing, une installation mêlant textiles, son, sculpture et vidéo.²⁵⁵ Dans une salle obscure, se détachent trois cercles au sol et un écran vidéo. Chaque cercle possède une couleur distinctive : bleue, jaune et verte. Au-dessus des bordures des cercles textiles brodés par l'artiste, composés de soie et d'organza métallique, sont disposées des fleurs en pâte de verre translucides et colorées. Les images projetées sur l'écran montrent des vues fragmentées du torse de l'artiste vêtue d'une robe blanche. Assise sous un baldaquin blanc, elle brode des cercles. L'œuvre caractérisée par un mouvement circulaire lancinant fait appel à ses souvenirs d'enfance. Les cercles évoquent de manière symbolique l'artiste et ses deux sœurs, Maria Magdalena, Amparo et Marta Campos-Pons. Leur mère avait cousu et brodé trois jupes pour le dimanche, une jaune pour Maria Magdalena, une verte pour Amparo et une bleue pour Marta. Les rosettes en pâte de verre sont disposées de manière concentrique sur les jupes symboliques. Au centre de chaque jupe sont projetées des images dont le contenu est spécifique à chacune des fillettes : sur la jupe verte, des oisillons encerclent leur mère qui les nourrit ; sur la jupe bleue des enfants s'amuse à faire rouler un cercle de bois avec un bâton ; sur la jupe jaune, celle de l'artiste, nous y voyons du sucre. Ce dernier apparaît sous différentes formes : des bonbons colorés, il est dissolu dans un verre d'eau, il est aussi répandu dans les airs et vient couvrir la tête de Maria Magdalena Campos-Pons. Le sucre est la ressource principale de la région de Matanzas, l'artiste a grandi dans les plantations, il fait donc partie intégrante de ses souvenirs mais aussi de sa vie puisqu'il est lié à Cuba et à son histoire. Il est la cause de l'arrivée de ses ancêtres nigériens devenus esclaves dans ces plantations. Le sucre incarne une facette du trauma de l'esclavagisme et de la communauté africaine-cubaine. À la fin de la période esclavagiste à Cuba, la famille de l'artiste est restée à La Vega et a continué le travail de la canne à sucre jusque très récemment. Elle suggère ainsi que l'apparente innocence des enfants impliquait également une conscience de la réalité et des enjeux du monde adulte. Elle ne restitue pas simplement d'anciens souvenirs, elle souhaite montrer comment ces fragments mémoriels façonnent notre présent et notre avenir. Ils influent de manière circulaire sur notre quotidien, puisque le passé ressurgit, s'évanouit et revient afin que les clés de notre histoire ne tombent pas dans l'oubli. Elle fait appel à sa mémoire et applique des allers-retours constants (une mémoire circulaire) entre le passé et le présent, entre Cuba et Boston. La remémoration est un travail nécessaire, puisqu'elle entretient le lien qui ne doit pas être rompu, entre elle-même, Cuba et sa famille. Pour cela elle opère à une fouille archéologique de sa vie antérieure à La Vega.

²⁵⁵ *Annexes Iconographiques*, p.36-37.

Chaque détail compte et lui permet de reconstruire sa propre identité. En ce sens, le motif floral choisi par l'artiste est issu du livre de couture qu'utilisait sa mère. Un livre de motifs traditionnels cubains que sa mère lui a envoyé lors de son installation à Boston et à partir duquel elle choisit soigneusement les motifs qu'elle brode à son tour dans son travail artistique. Elle les a brodés sur chacun des cercles colorés disposés au sol. Après son départ de l'île, l'artiste a commencé à échanger des objets avec sa mère et ses sœurs, des livres, des photographies, des vêtements, des chansons. Des éléments personnels qu'elle distille discrètement dans ses œuvres. Nous y retrouvons une forme de circularité dans ses échanges entre Cuba et les États-Unis, entre ici et là-bas. Des échanges entretenant un lien fondamental pour Maria Magdalena Campos-Pons. Elle précise : « J'aime transposer une vision et un point de vue dans la forme matérielle qui est riche et abordable par les gens qui sont à la fois familiers et non familiers avec mon histoire. Je veux qu'ils soient capables d'y entrer à travers le langage. »²⁵⁶ Elle développe un langage basé sur les émotions, les sensations provoquées par le souvenir et la distance. Des formes, des goûts, des odeurs, des vêtements, qui touchent autant l'artiste que le public qui trouve des échos personnels dans sa propre histoire. Un langage où art et artisanat dialoguent discrètement. Elle utilise aussi bien la broderie que la vidéo, les effets de lumière et le son. Elle raconte : « Depuis mon enfance, j'ai toujours été fascinée par les possibilités que l'image mouvante offre à la communication. Et je suis fascinée par le moment de l'engagement des formes très traditionnelles de peinture ou de sculpture avec les nouveaux médias. Je suis intéressée par ces interstices, par le moment où ces deux choses colludent. Ce sont des eaux troubles, des territoires troublés où les gens se salissent, où les gens ne veulent pas aller. »²⁵⁷

Un mélange technique annulant toute volonté nostalgique ou passéiste de sa part. Les souvenirs sont implantés dans le présent, ils sont réinterprétés et réactivés car ils font partie de son processus et de sa quête de Soi. Une atmosphère sonore a été créée pour l'installation, le regardeur peut ainsi entendre la voix de l'artiste qui chante des comptines de son enfance et qui parle de jeux qu'elle aimait. Elle affectionnait particulièrement faire des rondes avec ses sœurs. Le lien circulaire est omniprésent. Lisa D. Freiman précise que « même le mouvement du spectateur alors qu'il marche autour

²⁵⁶ MURRAY, Derek Conrad ; MURRAY, Soraya. (2008), p.245.

²⁵⁷ Ibid. p.248.

des trois points focaux principaux de l'installation réinscrit ce motif circulaire ».²⁵⁸ Nous comprenons là l'effort mémoriel produit par l'artiste, qui nous transmet non seulement des souvenirs intimes provenant de son enfance mais aussi une histoire familiale de femmes véhiculée par l'aiguille. Il y a là une mémoire matérielle, textile, colorée, formelle et gestuelle. *Meanwhile the Girls Were Playing*, « alors que les filles étaient en train de jouer », le quotidien d'une mère fonctionnait au travers de gestes répétés, circulaires. Alors que les filles étaient en train de jouer, les adultes subissaient un quotidien harassant et les conséquences traumatisantes d'une histoire collective complexe. À travers un dispositif intime, l'artiste rend hommage à toute une culture et à une histoire douloureuse dont elle est imprégnée. Un lien qu'elle a traduit quelques années auparavant dans *Umbilical Cord* (1991), un portrait photographique de plusieurs femmes de sa famille, symbolisant la mémoire et les racines.²⁵⁹ L'œuvre se présente en douze cadres alignés horizontalement, reliés entre eux par une cordelette rouge et noire, et un portrait d'une femme âgée assise, la grand-mère de l'artiste. Les photos encadrées représentent d'abord le ventre de femmes (l'artiste elle-même, sa mère, ses sœurs et ses nièces), puis leurs bras gauches tendus les unes vers les autres afin de constituer une ligne matriarcale. Les bras sont reliés entre eux par la cordelette qui symbolise à la fois une veine et le cordon ombilical. À Cuba, il y a une expression populaire disant que la main gauche est la main du cœur.²⁶⁰ Sous chaque photographie des ventres, sur lesquels sont peintes des croix blanches, sont disposés des cartels indiquant le prénom de chaque femme. Il s'agit d'un véritable arbre généalogique matriarcal, le dernier prénom étant celui de l'artiste elle-même.

Il nous paraît intéressant de nous pencher sur la signification de la récurrence de la fragmentation des corps dans l'œuvre photographique de Maria Magdalena Campos-Pons. Les corps sont découpés en plusieurs photographies présentées dans différents cadres, ou bien ils sont séparés et liés par un lien fragile. Une fragmentation qui serait en partie due selon Charles Merewether à l'embargo américain sur Cuba. Si le musée national des beaux-arts de la Havane présentait d'importantes expositions de sa collection, l'embargo a tout de même interdit l'accès aux étudiants en art et les artistes à un large nombre d'œuvres clés de l'histoire de l'art extra-cubain. Ils se sont donc formés à partir d'originaux soigneusement sélectionnés par l'État castriste et à partir de reproductions d'œuvres dont la planéité se retrouvait dans les œuvres des artistes des

²⁵⁸ FREIMAN, Lisa D. « Maria Magdalena Campos-Pons », in *Unpacking Europe : Toward a Critical Reading*, Rotterdam : Museum Van Beuningen / NAI Publishers, 2001, p.316.

²⁵⁹ *Annexes Iconographiques*, p.38.

²⁶⁰ « La mano izquierda es la mano del corazón.»

années 1980. L'embargo a également empêché la libre circulation de l'information entre l'Ouest et Cuba. Pour les artistes Cubains « l'Ouest semble discontinu, fragmenté et irrégulier ».²⁶¹ Une discontinuité qui peut également s'expliquer par les influences multiples de l'artiste, qui, dans son travail, souhaite exprimer une identité hybride, plurielle. Elle précise : « J'étais pleinement inspirée et motivée à chercher dans les archives culturelles kaléidoscopiques de Cuba et des Amériques. J'ai regardé avec attention la créolisation de la culture cubaine, le pastiche, les additions et les juxtapositions comme les fragmentations qui étaient (sont) à Cuba. Alors les aspects formels de mon travail étaient plus déterminés par ce point de départ : les influences africaines, espagnoles ou européennes et indigènes. »²⁶²

Dix ans plus tard elle réalise *Replenishing* (2001), un double portrait de femmes, une mère et sa fille sont reliées par des colliers de perles.²⁶³ Il s'agit de Maria Magdalena Campos-Pons et de sa mère. Les portraits sont scindés en sept Polaroids : le buste, le corps jusqu'aux genoux et les mains tenant le collier, puis le bas du corps. À gauche, sa mère, une femme noire aux cheveux blancs, portant une longue robe à fleurs, bleue et blanche, elle tient un collier bleu et blanc. À droite, l'artiste, porte une longue robe blanche et tient un collier de perles jaunes, rouges, vertes et marron. Sa mère porte des sandales tandis que l'artiste se tient pieds nus. Elles fixent le regardeur frontalement. Entre les deux femmes se trouve la septième photographie montrant les deux colliers noués entre eux, ils symbolisent l'attachement familial et culturel. Selon les traditions issues de la *Santería*, le nœud contient les secrets des Orishas, il incarne un mystère. Le collier rappelle également les chaînes que portaient les esclaves, ici, la lourde chaîne devient un fin collier, léger, fragile et cassant. Les couleurs des deux colliers ont une signification spécifique. Le collier bleu et blanc tenu par sa mère, personnifie la déesse Yemaya dont nous avons étudié la symbolique précédemment. Le collier de perles jaunes, rouges, vertes et marron, lui, invoque Olokun, le dieu de l'océan (l'équivalent de Poséidon dans la mythologie grecque). Yemaya est son épouse. À Cuba, Olokun est considéré comme un homme ou une femme selon chacun, il est pensé comme une divinité androgyne. *Replenishing* s'inscrit dans une réinterprétation de l'art traditionnel Yoruba au sein duquel la notion de filiation et de transmission est essentielle. Nous avons choisi d'établir un parallèle avec un exemple de la statuaire

²⁶¹ MEREWETHER, Charles. *Made in Havana : Contemporary Art from Cuba*. Sydney : Art Gallery of New South Wales, 1988, p.9.

²⁶² Message électronique échangé avec l'artiste le 11 février 2011.

²⁶³ *Annexes Iconographiques*, p.39.

Yoruba, un couple sculpté dans le bois.²⁶⁴ Un homme et une femme nus reliés entre eux par une tresse de cheveux. Isabel Castellanos explique : « La chaîne de transmission religieuse basée sur le lignage a été tranchée par les brutales conditions de l'esclavage. »²⁶⁵ L'art africain-cubain a rétabli une iconographie de filiation pour panser les blessures de la séparation. Maria Magdalena Campos-Pons participe à ce rétablissement iconographique symbolique, en insistant toutefois sur les liens entre les femmes d'une même famille. Nous verrons par la suite l'importance qu'elle accorde à la chevelure et plus particulièrement aux tresses comme symboles rhizomiques entre son propre corps et l'espace. Elle mène une réflexion sur l'histoire coloniale de Cuba, dont son histoire familiale et personnelle en est un miroir. Ce collier est le lien entre les générations, la transmission de la mémoire familiale, c'est pourquoi elle a choisi comme titre à ce double portrait : *Replenishing*, qui signifie « remplir à nouveau ». Remplir la mémoire et la conscience de la nouvelle génération afin qu'elle n'oublie jamais son histoire et donc son identité. Se remplir elle-même. L'identité peut devenir une obsession entraînant des dérives importantes, l'artiste rappelle donc qu'il faut savoir la dépasser sans pour autant la mettre de côté.

Afin de poursuivre et d'élargir notre propos axé sur une réflexion portée sur les liens culturels et sur les femmes, nous avons souhaité mener une étude comparée entre la pratique artistique récente de l'artiste sud-africain Kendell Geers et l'œuvre photographique de Maria Magdalena Campos-Pons où les colliers de perles sont un symbole à la fois de transmission, d'héritage et de filiation entre les générations. Enfant terrible de l'art contemporain, Kendell Geers (né en 1968 en Afrique du Sud) est connu pour son goût de la provocation et pour son positionnement radical par rapport aux normes du monde de l'art. La violence et la transgression sont les moteurs de son art. Son visage est internationalement connu grâce à ses autoportraits montrant son visage recouvert du mot « FUCK ». Artiste anarchiste, Punk et contestataire, il est avant tout un homme révolté et engagé. Il est en conflit avec son pays d'origine, l'Afrique du Sud, qui selon lui ne sait pas garder, présenter et promouvoir ses artistes. Il a grandi à travers l'horreur de l'Apartheid. À dix-neuf ans, il refuse d'intégrer le service militaire et part s'installer à New York où il devient l'un des assistants de Richard Prince. Il revient à Johannesburg en 1990 après la libération tant attendue de Nelson Mandela, il y reste dix ans puis décide de vivre et de travailler à Bruxelles. Un choix dû au manque d'espace et de visibilité réservé aux artistes sud-africains. Son parcours lui a permis de développer

²⁶⁴ Ibid. p.40.

²⁶⁵ CASTELLANOS, Isabel. (1996), p. 42.

une conscience hautement critique de la situation sud-africaine. Il n'envisage pas le futur culturel de l'Afrique du Sud avec un œil positif, il dit : « Un pays qui ne respecte pas ses travailleurs culturels, qui permet la fermeture de ses compagnies de danse et le départ de ses peintres, ne peut grandir. L'aspect humanisant est perdu. »²⁶⁶ Il travaille à partir de multiples matériaux : métal, bois, verre, cuir. Il pratique aussi bien la photographie, la sculpture, la vidéo, l'action ou l'installation. Parmi cette constellation de médium se trouve une série de tabliers en cuir et en perles de verre intitulée *Ritual Slip* (2010).²⁶⁷ Il a travaillé en collaboration avec les femmes de la communauté Ndebele qui vivent et travaillent de manière traditionnelle. Les Ndebele sont un peuple d'Afrique du Sud issu de l'ethnie des Nguris. Ils vivent au Nord-est et à l'Est de Pretoria ainsi qu'au Zimbabwe. Littéralement Ndebele signifie « ceux qui disparaissent sous leurs longs boucliers ». Ils ont développé un art singulier qu'ils transposent sur leurs habitations, leurs vêtements et leurs tissus d'ameublement.²⁶⁸ Un art exclusivement produit par les femmes Ndebele, qu'il voulu mettre en lumière. Sur cette collaboration singulière, il explique : « Je leur ai donné des dessins et des images de mon propre travail et nous avons essayé de trouver une imbrication entre mon "folk art" et le leur. »²⁶⁹ Les œuvres ont été réalisées à partir de pièces de cuir découpées et travaillées par les femmes Ndebele. Les perles en verre sont ensuite fixées et enfilées sur le cuir. Les dessins formés par l'assemblage des perles respectent à la fois des motifs récurrents dans la pratique de Kendell Geers, mais aussi l'art traditionnel Ndebele. Sur chacun des tabliers est inscrit un mot dont les lettres en majuscules s'entremêlent : « LOVE », « HOPE », « BELIEVE », « HATE ». Les dix tabliers marquent de façon symbolique chacune des étapes de la vie des femmes Ndebele. « De la vierge vers la matriarche, en passant par le mariage et l'initiation. »²⁷⁰ Non seulement, l'artiste travaille avec les femmes Ndebele pour mettre en lumière leurs traditions artistiques et artisanales, mais il y ajoute une touche ethnographique puisque leurs rites et rythme de vie sont intégrés dans les tabliers. Les femmes Ndebele qui ont réalisé les tabliers ne répondaient pas uniquement à une commande, elles y ont introduit une part de leur histoire. Il précise : « J'ai essayé de trouver des femmes qui travaillent toujours de manières traditionnelles, qui ne soient pas touchées par la logique moderne, des femmes qui fonctionnent toujours d'une manière païenne et ancienne. [...] Avec les tabliers perlés, j'ai essayé de trouver un moyen de travailler [...] à partir d'une

²⁶⁶ RUTTER, Karen. « Still edge after all these years ». *Sunday Times*, 6 juin 2010.

²⁶⁷ *Annexes Iconographiques*, p.41.

²⁶⁸ Ibid. p.42.

²⁶⁹ Message électronique échangé avec l'artiste le 14 juin 2010.

²⁷⁰ Message électronique échangé avec l'artiste le 15 juin 2010.

conscience centrée sur le masculin vers une tradition plus féminine. »²⁷¹ Kendell Geers a trouvé en l'art Ndebele des similitudes avec sa propre pratique. L'art Ndebele revendique l'existence et l'histoire d'un peuple, d'une communauté. Il écrit :

*La « tradition » Ndebele n'est pas aussi traditionnelle que l'on pourrait le penser. Les murs lumineux que nous pensons comme étant traditionnels étaient en fait une invention moderne et une réponse au système de l'Apartheid : le peuple Ndebele a adapté ses traditions pour les rendre plus visibles pour protéger leurs territoires du gouvernement de l'Apartheid. Ils ont adapté leur imagerie et leurs techniques anciennes en y ajoutant des signes modernes comme des rasoirs, des avions ou des pylônes électriques.*²⁷²

L'art Ndebele est devenu un art de résistance, tout comme celui de Kendell Geers. Chacun à sa manière lutte activement contre une uniformisation culturelle et visuelle, contre la dictature du *mainstream* et contre l'effacement des pratiques traditionnelles. L'artiste met en avant les pratiques artistiques des femmes Ndebele, un héritage matriarcal, que nous retrouvons d'une manière plus personnelle dans l'œuvre de Maria Magdalena Campos-Pons. La collaboration artistique menée avec les femmes Ndebele est un témoignage de son profond attachement à la culture et aux traditions noires sud-africaines. Il explique : « Mon dernier travail a une approche plus shamanique et alchimique. Il s'agit de développer des signes et des symboles qui sont universellement reconnus. Ce que je fais c'est un type d'art populaire contemporain. »²⁷³ Les tabliers en perles marquent un tournant significatif dans sa réflexion et sa pratique plastique. À travers eux, l'artiste affiche un désir de revenir aux sources et d'entamer une relation plus sereine avec l'Afrique du Sud, qui jusque-là était envisagée uniquement par le prisme de la violence. Christine Macel écrit : « S'inscrivant dans une critique radicale qui congédie la modernité, Kendell Geers travaille à une position originelle de l'art qui consiste en une opération intéressée, en un véritable stimulant de l'instinct de liberté. Et pour Geers, il faudra toujours préférer être en liberté qu'en sécurité. »²⁷⁴ Une liberté à laquelle il accède avec son langage artistique et ses choix singuliers.

Par le biais de la perle, matériau important dans l'art et l'artisanat traditionnels africains, Maria Magdalena Campos-Pons, tout comme Kendell Geers, véhicule un

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ibid.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ MACEL, Christine. « Dangereux de se pencher au-dedans », in *My Tongue in Your Cheek*. Dijon : Les Presses du Réel, 2001, n.p.

attachement au continent. Lorsqu'elles relient les membres de sa famille, les perles incarnent non seulement son lien avec le Nigeria mais aussi la transmission d'une histoire commune de génération en génération. La relation que l'artiste entretient avec le continent africain a connu un bouleversement en 2004 lors de sa participation à Dak'Art au Sénégal. Un projet dont nous allons maintenant étudier la portée sur son œuvre et sur ses créations futures.

I.3.3. Les Fils de la Mémoire : *Dak'Art* 2004

Depuis les années 1990, Maria Magdalena Campos-Pons rassemble ses souvenirs et interroge son histoire. Dans son œuvre, elle formule un langage plastique tourné vers son africanité qui pour elle constitue une partie majeure de son identité. Comme nous l'avons observé, son africanité transparaît non seulement à travers l'histoire de ses ancêtres, mais aussi à travers la culture africaine-cubaine qui porte les traces de l'esclavagisme. Une culture syncrétique dans laquelle l'artiste puise son imaginaire et son répertoire iconographique. Son enfance auprès de sa grand-mère dans la plantation de canne à sucre et son expérience de l'exil apparaissent aussi comme deux facteurs essentiels dans la matérialisation artistique de ses origines africaines qu'elle n'a de cesse d'explorer et de régénérer. Ce n'est qu'en 2004, qu'elle va fouler pour la première fois la terre africaine. Une rencontre qui va lui permettre de questionner ses liens et son attachement viscéral au continent. En effet, dans le cadre de l'édition de la Biennale de Dakar au Sénégal, fut présentée une exposition en marge de l'événement (*Dak'Art*). Celle-ci reposait sur trois projets élaborés par trois artistes : David Hammons, Pamela Z. et Maria Magdalena Campos-Pons. Trois artistes qui ont, chacun à leur manière, traité de problématiques liées à l'histoire noire, mais aussi à la diaspora noire dont ils sont membres actifs.

À cette occasion, Maria Magdalena Campos-Pons était la représentante du pavillon américain de la Biennale. Sa participation reposait sur deux interrogations qu'elle a posées comme les fils conducteurs de son projet : « Pouvez vous revenir à un endroit où vous n'aviez jamais été auparavant ? » et « Est-ce que le temps est un cordon en verre construit par des araignées invisibles ? ». Deux interrogations mettant en avant le lieu et le temps, donc l'Histoire, ainsi qu'une vision poétique de son rapport au continent africain, à son passé et à celui de sa famille. Pour son exposition, elle a produit une installation intitulée *Threads of Memory*, « les fils de la mémoire », spécialement pensée pour *Dak'Art*.²⁷⁵ Il s'agit d'un dialogue entre l'artiste et le continent africain, une terre jusqu'alors inconnue pour elle et avec qui elle partage un morceau d'histoire. Elle raconte : « Lorsque je suis arrivée à Dakar le 18 décembre, 2003, à 9h15, j'ai été accueillie par un courant d'air frais en sortant de l'avion. J'ai pensé pendant longtemps que je m'étais préparée pour un tel voyage. Bientôt je

²⁷⁵ *Annexes Iconographiques*, p.43-49.

comprendrai à quel point je savais et ne savais pas.»²⁷⁶ L'artiste est secouée physiquement par sa venue au Sénégal. Elle foule de ses pieds la terre de ses ancêtres et effectue un retour qu'ils ont tant souhaité et attendu.

Pour la réalisation de l'imposante installation de type pluridisciplinaire (sculpture et vidéo), elle s'est entourée d'une équipe : des étudiants de l'Ecole Nationale des Arts de Dakar, l'architecte Tom Postma, ainsi que d'une vingtaine d'ouvriers sénégalais. Au sein du projet global initié pour *Dak'Art*, il était demandé aux artistes de réactiver et revitaliser des endroits oubliés de la ville. Ils devaient l'explorer et la sonder afin de pouvoir s'approprier des espaces abandonnés, ainsi ils ont chacun tissé un lien spécifique avec une facette de l'histoire de Dakar. Après avoir circulé attentivement dans la ville, elle a procédé à plusieurs repérages, un long bâtiment a capté son attention. Le lieu choisi par l'artiste est une ancienne usine textile de cinq mille mètres carrés, située dans la zone industrielle. Un choix qu'elle interprète ainsi :

*L'endroit choisi était/est des ruines, un fantôme de ce que je pense a été autrefois une zone productive vitale de la ville. Tous les vestiges sont des structures squelettiques de la modernisation et de la technologie. Je ne connais pas les circonstances du déclin du lieu que j'ai choisi. L'extraordinaire manteau de poussière recouvrant tout parle de la longue absence d'activité, mais une grande énergie est toujours sur place. Ceci était mon point d'entrée ou de départ. Les araignées ont construit une toile prodigieuse délimitant et marquant l'espace.*²⁷⁷

L'usine inactive est aujourd'hui le C.A.C.A.O. Dakar (Centre d'art contemporain d'Afrique de l'Ouest). Plongée dans une obscurité totale, *Threads of Memory* était composée de six écrans vidéo et de plusieurs sculptures aux dimensions variables. Les écrans vidéo constituaient l'unique source de lumière pour l'ensemble de l'exposition. Les sculptures ont été produites à partir des machines textiles, laissées à l'abandon, ainsi que d'autres éléments trouvés sur place. Des pièces métalliques, du fil, des perles et des morceaux de tissus que l'artiste et ses collaborateurs se sont appliqués à assembler pour leur donner une nouvelle vie, de nouvelles significations. Ils étaient les ruines d'une histoire récente dont l'artiste s'est servie pour parler non seulement de la ville, de l'espoir autrefois suscité par l'usine, mais aussi de sa propre histoire partagée entre Cuba et l'Afrique. Les machines textiles étaient à considérer comme des éléments sculpturaux à part entière. Au sol étaient disposées d'autres sculptures réalisées à base

²⁷⁶ HASSAN, Salah M. ; FINLEY, Cheryl. « Introduction Diaspora / Memory / Place / Three Artists / Three Projects », in *Diaspora, Memory, Place*. Munich : Prestel : 2008, p.30.

²⁷⁷ HASSAN, Salah M. ; FINLEY, Cheryl. (2008), p.31.

de résine et de métal. Au centre de la pièce trônait une sculpture en forme de chandelier élaborée à partir de perles multicolores trouvées sur le site. En plus de l'équipe de travail, Maria Magdalena Campos-Pons a aussi fait appel à des femmes, des marchandes de perles sur le marché central de Dakar (le marché *Sandaga*).²⁷⁸ Leur travail des perles étant réputé pour être extrêmement soigné et solide. Certaines perles de la pièce centrale étaient fluorescentes, un détail qui a amené le public et la critique à associer la sculpture à un chandelier. Formellement, elle est également proche des couronnes portées par les anciennes reines Yoruba. D'une manière métaphorique, l'artiste illumine l'histoire de sa famille, puisque l'œuvre dissémine symboliquement son héritage nigérian dû à ses ancêtres.²⁷⁹ Produite avec une même volonté, la série de sculptures fantomatiques était une forme de célébration et un hommage personnel aux membres de sa famille, arrachés de leur pays. Là, se pose la question initiale : « Pouvez-vous revenir à un endroit où vous n'aviez jamais été auparavant ? ». L'histoire et la culture africaine, en particulier nigériane, font partie intégrante de la vie de l'artiste depuis son enfance. Un héritage qui joue un rôle considérable sur sa pratique artistique. Pourtant, à ce moment précis de sa vie, elle ne connaissait pas l'Afrique, elle n'y était jamais allée. Elle foulait donc pour la première fois la terre de ses ancêtres et se devait d'élaborer une œuvre en lien avec sa mémoire et la leur. L'installation apparaissait alors comme un fil tendu entre eux et elle, le passé et le présent. Ce projet au Sénégal faisait partie de son voyage « à rebours » dans sa quête personnelle.

Le choix du lieu est important pour la compréhension de l'installation, l'artiste s'est appropriée l'ancienne usine et a donné une nouvelle existence à ses vestiges puisque depuis cette première exposition l'usine s'est métamorphosée en centre d'art contemporain. Nous pouvons également y voir une pratique courante dans l'art africain, celle de l'art de la récupération et du recyclage. Maria Magdalena Campos-Pons s'est intéressée à l'histoire du lieu et à son ancienne portée sociale et économique sur la ville. Il est ici question de l'échec de la modernisation dans cette partie de Dakar, un échec de l'industrialisation. L'usine qui autrefois était un symbole de vie meilleure et d'enrichissement, est aujourd'hui le malheureux fantôme des promesses passées. Les machines servaient à la confection de pulls en coton. Elles ont une apparence humaine, en cela elles sont comprises comme « les fantômes des ouvriers de l'ancienne usine. Comme les squelettes du passé, les machines étaient ornées avec des bijoux ressemblant à des bobines de fil coloré, poussiéreux, qui les drapaient et encerclaient comme une

²⁷⁸ *Annexes Iconographiques*, p.45.

²⁷⁹ *Ibid.* p.46.

toile d'araignée. »²⁸⁰ L'artiste a voulu redonner vie à l'usine et à son histoire, « elle a choisi de fouiller le site justement comme elle fouille ses propres souvenirs. »²⁸¹ Il y a une interconnexion entre l'ancienne usine et sa volonté de lutter contre l'oubli. Le fait qu'il s'agisse d'une ancienne usine textile est révélateur de la pratique de Maria Magdalena Campos-Pons, pour qui, les tissus détiennent un rôle prépondérant depuis le début de sa carrière. Sally Berger souligne : « L'ancienne usine textile était une référence parfaite au rôle essentiel des tissus sans ses travaux, où les robes, jupes, et draps sont élevés à une nouvelle signification. »²⁸²

Sur les écrans était diffusée *Threads of Memory – One Thousand Ways of Saying Goodbye / Mil Maneras para Decir Adiós*, une œuvre vidéo débutée aux États-Unis en 2003, présentée en Norvège et réactualisée pour son exposition au Sénégal.²⁸³ Sur cinq longs et grands écrans, étaient projetées des images faisant référence à l'enfance de l'artiste à Cuba et à son héritage africain. Une mosaïque disparate dont chaque image traduisait un fragment de son odyssée personnelle et capturait « la multiplicité de l'expérience hybride de Campos-Pons ».²⁸⁴ Grâce à ces captures symboliques, l'artiste navigue entre le passé et le présent, entre ici et ailleurs, entre rêve et réalité. Elle voyage dans les eaux troublées de son expérience et de son histoire. Pour atteindre les écrans, le regardeur devait franchir un étrange rideau de perles en plastique, géantes et translucides. Le rideau perlé faisait écho aux machines augmentées de perles colorées. L'artiste a souhaité reproduire à grande échelle un élément architectural traditionnel et populaire à Cuba.²⁸⁵ En effet, depuis la période coloniale les fenêtres des maisons cubaines sont décorées et protégées par des grilles en métal ou bien par des claustras en bois. Ces grilles ont un double emploi puisqu'elles aident à protéger l'intérieur de la maison et à orner les fenêtres, elles sont donc fonctionnelles et décoratives. Lorsque nous nous trouvons dans la maison, elles servent aussi à regarder sans être vu et à se protéger des regards extérieurs, à l'image des moucharabiehs présents dans l'architecture arabe. Maria Magdalena Campos-Pons a procédé à un mélange entre ces grilles et les rideaux de perles que l'on trouve à l'intérieur des maisons, pour créer cinq nouveaux rideaux, hybrides, servant de transitions entre les sculptures en métal et l'œuvre vidéo.

²⁸⁰ HASSAN, Salah M. ; FINLEY, Cheryl. (2008), p.31-32.

²⁸¹ BERGER, Sally. « Threads of Memory – Invisible Lines », in *Diaspora, Memory, Place*. Munich : Prestel : 2008, p.214.

²⁸² Ibid.

²⁸³ *Annexes Iconographiques*, p.48-49.

²⁸⁴ WENDT, Selene. « Patterns of Remembrance », in *Diaspora, Memory, Place*. Munich : Prestel : 2008, p.230.

²⁸⁵ *Annexes Iconographiques*, p.47.

Les rideaux apportaient un caractère intimiste à la vidéo. En les franchissant, le regardeur-voyeur pénétrait dans l'intimité et dans l'histoire de l'artiste. Les écrans étaient ainsi envisagés comme des fenêtres donnant sur ses souvenirs à travers lesquelles était distillée son histoire racontée au moyen d'images fragmentées, de lieux, de corps et d'objets. Placé entre les rideaux et les écrans, le regardeur franchissait un espace entre-deux, intime/extime, intérieur/extérieur, vu/caché, public/privé. Cinq rideaux verticaux pour cinq écrans horizontaux, une nouvelle grille était formée de manière symbolique. Elle conservait ses caractères fonctionnel et décoratif, auxquels s'ajoutaient des propriétés mémorielles et culturelles. La sculpture et la vidéo formaient une même œuvre, harmonieuse et homogène. Les lumières diffusées par les images se reflétaient et interagissaient avec les perles en plastiques, rouges, bleues et mauves. Les images étaient elles-mêmes extrêmement colorées et lumineuses, elles dégageaient une atmosphère poétique et joyeuse, où fruits, vêtements, fleurs, corps en mouvement et paysages étaient reliés par une corde, qui allait d'écran en écran. La corde blanche était le lien qui rattachait toutes ces images entre elles, elle symbolisait le parcours de l'artiste dont l'expérience personnelle se trouvait au centre du projet. Selene Wendt précise : « Elle coud avec attention les fils pendants de son passé dans une tapisserie complexe définie par l'hybridité. [...] Son œuvre est comme un quilt complexe ; chaque détail est important, mais c'est lorsque nous considérons les œuvres en relation les unes aux autres que les subtiles nuances deviennent réellement claires. »²⁸⁶

Si aucune de ces images n'a été tournée à Cuba, l'esprit de l'île était omniprésent à travers l'évocation d'une architecture spécifique, mais aussi des fruits que l'artiste a choisi de peler et d'ouvrir, des couleurs et des lumières. Elle a volontairement souligné ce qui caractérise la vie à Cuba, pour amener le regardeur à penser à la culture et au quotidien cubain. Une scène du film montrait l'artiste, assise et vue de dos. Elle portait un vêtement de couleur corail, dans le bas de son dos était disposé un grand châle rouge (un *batik*) avec des motifs multicolores. Au départ, elle faisait face à un écran noir qui contrastait nettement avec sa tenue lumineuse. Elle retirait ensuite délicatement son châle et commençait à l'enrouler pour former une corde. Le plan se resserrait sur ses mains qui enroulaient et nouaient le tissu. Puis, son corps, superposé à l'image d'une ville embrumée, s'évaporait lentement jusqu'à sa disparition complète. La corde rouge devenait blanche. La scène était une interprétation symbolique de son expatriation et de son arrivée à Boston où a débuté son sentiment de

²⁸⁶ WENDT, Selene. (2008), p.230 et 233.

perdition et d'arrachement. La corde blanche s'immisçait ensuite dans la ville et entre les gens, elle traversait et s'adaptait à de nouveaux paysages. Elle partait ainsi à la rencontre de l'« autre », qui à son tour nouait et augmentait la corde. De la couleur rouge, invoquant la tension, l'arrachement, la colère, les tissus blanchissaient, révélant alors un apaisement des sentiments. À la question posée : « Est-ce que le temps est un cordon en verre construit par des araignées invisibles ? », l'artiste a renversé les données. La corde était formée de tissus enroulés, solides, tandis que les cinq rideaux qui semblaient être faits de verre, étaient formés à partir de polymère, un plastique très résistant. Maria Magdalena Campos-Pons a évacué la fragilité des liens historiques et émotionnels, en les renforçant et en les augmentant de ses rencontres, de ses voyages et de ses expériences. Le lien de perles que nous avons auparavant observé dans son travail photographique n'est désormais plus cassant, il résiste à l'oubli et aux doutes. L'artiste est résolument tournée vers le *Tout-monde*, ce qui explique son choix porté vers les fenêtres symboliques matérialisées par les cinq écrans. Selene Wendt précise : « En tant que symbole, une fenêtre ou une porte est bien plus qu'un détail architectural ; elle signifie aussi la frontière entre la rencontre et la séparation. »²⁸⁷ La tapisserie symbolique que forme *Threads of Memory – One Thousand Ways of Saying Goodbye* implique le quotidien de l'artiste, qui apparaissait dans le film sans jamais montrer son visage, tout comme les gens qui partageaient sa vie ou qu'elle a rencontré. Elle a choisi de filmer les détails, les mains, le dos, les pieds de ces personnes. Chaque écran révèle des images du quotidien dont elle a accentué la beauté. Un quotidien cubain, américain et diasporique.

Un des cinq écrans mettait en scène mille manières de se dire au revoir (comme l'indique le titre de l'œuvre), mille possibilités de quitter une personne. Serrer une main, enlacer, offrir un bouquet de fleurs, embrasser, effleurer, ne rien dire. Il ne s'agit pas d'adieux, mais d'au revoir. Il indique un départ, l'au revoir induit aussi une promesse de retour. La corde, ou le fil mémoriel, qui traversait les écrans indiquait une continuité entre le passé et le présent, entre l'ici et l'ailleurs. Les images du film débutaient sur ses impressions cubaines, poursuivait avec son installation à Boston, parcours auquel l'artiste a ajouté des images tournées à Dakar pendant la préparation de l'exposition. Le film *Threads of Memory* est extensible comme la vie de son auteur ; il est augmenté, alimenté au fur et à mesure de son expérience et de ses rencontres. Dans cette perspective, la corde de tissus est une figuration esthétisée du discours sur le rhizome

²⁸⁷ WENDT, Selene. (2008), p.234.

énoncé par Deleuze et Guattari, puis par Édouard Glissant. Les fils de la mémoire procèdent à des allers-retours constants et circulaires entre le passé et le présent qui interagissent et se complètent. Deleuze et Guattari ont écrit : « Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature (les lois de combinaison croissent donc avec la multiplicité). [...] Il n'y a pas de point ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes. »²⁸⁸ Au cœur de son expérience personnelle et de son histoire, l'artiste favorise les allers-retours, les passerelles entre les territoires, les concepts et les histoires. Venir au Sénégal à l'occasion d'un projet artistique était une manière pour elle de franchir une nouvelle étape de sa réflexion fondée sur son histoire partagée avec l'Afrique. Ce retour symbolique vers le continent africain fut un retour sur son histoire familiale, sur son héritage culturel africain. Le fait même de projeter *Threads of Memory* dans une ancienne usine textile était une juxtaposition pertinente. Pour la réalisation des sculptures elle a travaillé en collaboration avec des artisans de Dakar, des femmes avec qui elle a partagé une gestuelle et un mélange des compétences. Le lien textile est présent dans les productions de l'artiste depuis son départ de Cuba. Il incarne le souvenir, la continuité, la transmission et le prolongement. Selene Wendt écrit :

*Campos-Pons est depuis longtemps à l'aise avec le langage des tissus, bien consciente de la manière de bien utiliser une aiguille et un fil afin de rendre ses messages lisibles. Elle rend hommage à ses ancêtres femmes, dont les techniques sont passées de génération en génération. Campos-Pons démêle le fil emmêlé de la couture, typiquement reléguée aux rôles traditionnels des femmes, et le redéfinit à l'intérieur de ses installations multimédia comme faisant partie du langage intime et partagé de l'héritage et de l'histoire familiale.*²⁸⁹

Le fil de la mémoire s'étire, les souvenirs et les émotions d'entrechoquent entre le passé et le présent. Dans cette usine textile désaffectée, l'artiste a réussi à métamorphoser les anciennes machines, à leur donner une seconde existence. Elle dit : « La poussière et les toiles d'araignées contiennent les graines d'une nouvelle vie. »²⁹⁰ À partir de ces carcasses métalliques devenues inutiles, elle a construit des créatures oniriques aux allures royales et sacrées. Dans cet espace sombre, la lumière jaillissait des œuvres, le film *Threads of Memory* réchauffait l'atmosphère fantomatique du lieu grâce aux couleurs flamboyantes et aux lumières distillées harmonieusement. Elle a

²⁸⁸ DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. (1980), p.14-15.

²⁸⁹ WENDT, Selene. (2008), p.235.

²⁹⁰ BERGER, Sally. (2008), p.215.

redonné vie à une partie de l'histoire de la ville en investissant l'usine, qui est aujourd'hui un centre d'art contemporain. La circularité si présente dans son œuvre se retrouve avec la renaissance du lieu. Ici, l'artiste a rassemblé trois mondes croisés où elle se trouvait à l'intersection. Cuba, les États-Unis et l'Afrique ont formé la femme qu'elle est aujourd'hui. Ce retour symbolique sur le continent noir marque la fin d'un cycle de recherche et de réflexion sur elle-même. La boucle est bouclée. L'artiste a dit au revoir et non adieu à son passé, elle a tourné la page de son histoire pour se lancer vers une nouvelle réflexion plastique et théorique davantage tournée vers l'autre et son statut diasporique.

Un statut diasporique qu'elle fouille afin de mettre en avant les différentes facettes de sa propre identité. Comme nous l'avons noté, elle attache une importance considérable à ses origines africaines, elle est tout autant investie dans l'histoire noire américaine. En effet, au début des années 2000, elle réalise *Windows of Opportunity* (2001), une œuvre conçue comme un hommage à la mémoire d'Amadou Diallo (1975-1999), jeune homme africain-américain abattu le 4 février 1999 en bas de chez lui à New York par quatre policiers.²⁹¹ Ces derniers ont tiré quarante et une balles en direction de d'Amadou Diallo, qui a été touché par dix-neuf d'entre elles. Plus qu'une bavure policière, l'affaire a déclenché une vive polémique aux États-Unis. La victime ne possédait pas d'arme, n'avait aucun casier judiciaire et menait une vie sans encombre. Les quatre policiers, qui étaient à la poursuite d'un violeur en série, ont confondu le véritable suspect avec le jeune homme. L'acharnement des policiers rendait compte d'un délit de facies grave et d'une brutalité sans commune mesure. La communauté noire américaine était en émoi suite à ce carnage, de multiples associations ont lancé des manifestations à New York en signe de protestation et d'indignation. Des manifestations ont également eu lieu en Guinée, pays d'origine d'Amadou Diallo. Les quatre policiers ont été acquittés lors de leurs procès, ce qui a renforcé l'écœurement non seulement de sa famille, de toute la communauté africaine-américaine, mais aussi de l'ensemble des Américains. Maria Magdalena Campos-Pons a souhaité rendre hommage à la mémoire d'une victime qui appartient aux sombres pages de l'histoire nord américaine. *Windows of Opportunity* est une installation textile impliquant l'intérieur et l'extérieur de l'immeuble d'Amadou Diallo. Conçue pour le musée Henie-Onstad (Norvège), l'artiste a disposé de chaque côté d'une baie vitrée, deux voiles blancs translucides sur lesquels elle a brodé au fil noir les dessins de deux traces

²⁹¹ *Annexes Iconographiques*, p.50.

d'impact de balle dans une vitre. Les impacts placés à l'intérieur comme à l'extérieur du musée, indiquent la course poursuite dans la rue et dans l'immeuble du jeune homme. Le fait d'avoir choisi un voile pour la vitre et un dessin brodé pour incarner la violence des tirs, révèlent la fragilité d'une vie. La broderie n'est habituellement pas utilisée pour représenter ce type de motif qui soulève une agression, une grande violence et dans le cas d'Amadou Diallo, la mort. L'œuvre traduit le sentiment d'injustice ressenti par l'artiste face à cette situation insupportable. Ici, son expérience personnelle n'est pas la base de l'œuvre, elle offre au regardeur la lecture personnelle d'une tragédie publique. Par le biais d'une œuvre symbolique, elle affiche un soutien, une solidarité et une prise de position politique sur une problématique cruciale aux États-Unis (le cas de Diallo n'étant pas isolé). Peu à peu, l'artiste se détache de l'autobiographie et ouvre son champ de recherche à une expérience collective. Elle s'attache particulièrement à une observation et une analyse de la diaspora noire, à Cuba, aux États-Unis et en Europe.

Après un long travail de déconstruction sur les problématiques féministes, personnelles, culturelles, historiques, Maria Magdalena Campos-Pons a, depuis le début des années 2000 atteint une nouvelle étape dans sa pratique artistique : celle d'une production reconstructrice. Ses recherches sur ses racines, ses souvenirs et les différentes facettes de son identité l'ont naturellement conduite à une forme de dépassement de ce type d'objectifs, désormais l'artiste vit en paix avec elle-même et se consacre à des sujets en marge de son expérience. Elle s'est appropriée les codes d'une identité rhizomique qu'elle met à profit dans son travail. Sergio Risaliti écrit : « Nous découvrons et admirons sa manière erratique et déterritorialisée de travailler et d'aimer le monde, l'humanité, la vie, un monde protéiforme et syncrétique, qui bouge à travers plus d'un registre au sein d'une stratégie éclectique. »²⁹² En 2006, elle a réalisé une série de dessins/aquarelles/collages instaurant un retour à la figuration. Une nouvelle étape dans son processus artistique liée au choix de s'installer une année à Padoue en Italie. L'artiste accompagnée de son compagnon, s'est volontairement replongée en situation d'exil. Elle a quitté Boston sans aucune affaire personnelle et a loué un atelier à Padoue, où elle a travaillé à partir de matériaux locaux, de ses échanges et des paysages italiens. Elle produit alors des œuvres multimédias où les matières textiles jouent un rôle clé. *Pied à Terre, Everybody needs his Oba-Oba* (2006) représente un homme noir vêtu d'un jean bleu, un tee-shirt blanc et une casquette rouge.²⁹³ Il ne

²⁹² RISALITI, Sergio. « When I am not here, *estoy allà*. The Artwork of Maria Magdalena Campos-Pons as paradigm of the post-colonial revolution », in *Maria Magdalena Campos Pons*. Milan : Galleria Pack, 2007.

²⁹³ *Annexes Iconographiques*, p.51.

regarde pas le spectateur, il penche la tête vers le sol. Il nous présente sur une planche de carton des bracelets en tissus multicolores. De chaque bracelet s'échappe des fils, reliant l'homme aux quatre coins de l'œuvre. Il s'agit d'un vendeur à la sauvette nigérian que l'artiste a rencontré dans les rues de Padoue. Elle a récupéré des morceaux de cuir servant à la fabrication des bracelets. Des pièces qu'elle a elle-même retravaillé et auxquelles elle a ajouté des motifs floraux. Sergio Risaliti précise qu'elle « a manuellement travaillé sur des objets et des produits qui sont fabriqués et conditionnés de manière industrielle.»²⁹⁴ De cette manière, elle donne une nouvelle lecture de ces objets vendus par des vendeurs ambulants, des contrefaçons aux matériaux moins nobles que ceux employés pour les modèles originaux. En réalisant le portrait de cet homme, Maria Magdalena Campos-Pons lui donne un visage, une stature, une existence. Elle dit : « L'accent pour moi est mis sur le fait qu'il y a des points de vue, des histoires qui nécessitent d'être racontées et d'être protégées. Je veux les traduire et les rendre visibles aux autres avec l'apport et l'énergie de ma perspective, qui est certainement constituée par les expériences de l'endroit d'où je suis originaire. »²⁹⁵ Il quitte le halo d'ignorance et d'invisibilité dont il est la victime au quotidien. De plus, dans un pays comme l'Italie où la xénophobie est exacerbée dans certaines régions, la présence des vendeurs africains constitue le plus souvent une nuisance. Une nuisance ambivalente puisque s'ils vendent des contrefaçons cela implique la présence d'un marché potentiel et donc, celle de clients. L'artiste a souhaité rendre compte de ses rencontres avec des exilés africains qui se fondent dans les villes occidentales. Ils sont les représentants et les victimes de la mondialité. Elle partage avec eux le voyage et le déracinement. Zoé Valdès écrit :

L'exil définit qu'on est arrivé quelque part où l'on pense rester, un port, un havre sur le quai duquel s'ancrera le navire avec le désir de trouver un repos éphémère, et même le rêve de s'établir. Alors on commence à travailler doublement, les forces se multiplient, on se dit que demain sera le grand jour du retour. C'est là que l'expérience devient enrichissante. [...] Le pays est une valise qui pèse trop lourd mais qui se porte avec plaisir. Je connais des personnes qui, depuis cinq décennies, vivent en tenant prêt leur bagage, pour le retour, luttant pour ne pas effacer de leur esprit un seul trait de la géographie de leurs racines. Quel que soit l'endroit où ils vivent, ils demeurent en constant exode. Un exode à l'envers, en arrière, parcourant leurs propres pas d'autrefois mais sans but précis, sur un chemin qui a éternisé la

²⁹⁴ RISALITI, Sergio. (2007).

²⁹⁵ MURRAY, Derek Conrad ; MURRAY, Soraya. (2008), p.245.

*douleur de la mémoire. Je propose de défaire mes valises et de laisser les racines pénétrer dans le sol où nous nous trouvons.*²⁹⁶

Maria Magdalena Campos-Pons a dû parcourir un long chemin avant de pouvoir déposer ses valises et laisser les nouveaux territoires traversés pénétrer et amplifier son histoire. Elle a acquis une conscience du monde diasporique, débarrassée des douleurs du retour et de la mémoire. Avec *Pied à Terre, Everybody needs his Oba-Oba*, elle opère à une rencontre de type rhizomique puisqu'elle introduit dans ses œuvres les matériaux issus des bracelets censés incarner « l'authenticité africaine » recherchée par les Occidentaux. Des accessoires exotiques vendus par des immigrés dont l'aura est dépourvue de cet exotisme tant convoité. Elle entremêle sa propre technique avec celle utilisée par les vendeurs et procède à un portrait de la diaspora noire. Un portrait où plusieurs niveaux de lectures s'harmonisent : l'exil de l'artiste, ainsi que celui du jeune homme, le lien avec l'Afrique et le Nigeria en particulier. Le Nigeria est un trait d'union entre les deux individus, il est le point de départ pour chacun d'entre eux. Sergio Risaliti note :

*L'artiste célèbre la marche, la Diaspora, la vie elle-même comme on pourrait faire une procession sacrée, une danse magique, rituelle. Comme eux, les immigrants, les exilés, émigrent, marchent toute leur vie comme des hommes qui cherchent une direction, un sens, un peu de paix et de calme. [...] La Diaspora et les migrations sont une tragédie de nos jours, mais c'est aussi une possibilité de développement culturel, de renaissance, de délivrance et de renouveau, précisément parce que ce qui est à venir est protéiforme et croisé, hétéroclite.*²⁹⁷

Au cœur de la diaspora noire, l'artiste envisage son corps et son expérience comme étant un îlot rattaché à un immense archipel dont chaque îlot communique avec tous les autres. Un dialogue mutuel qui vient nourrir et enrichir sa propre histoire. Nous allons désormais nous concentrer sur l'ouverture et une conception relationnelle à l'Histoire, aux mémoires et aux cultures qu'elle matérialise au moyen d'œuvres où la mer et l'océan jouent un rôle important. Des œuvres qui soulignent la métaphore archipélique chère à Édouard Glissant.

²⁹⁶ VALDES, Zoé. (2008), p.274.

²⁹⁷ RISALITI, Sergio. (2007).

I.3.4. Au-delà des identités

Nous avons observé que Maria Magdalena Campos-Pons mène un travail de type autobiographique, au sein duquel l'expatriation et l'expérience de l'exil représentent des enjeux fondamentaux. Elle superpose à son expérience diasporique l'histoire de ses ancêtres nigériens, en établissant un parallèle symbolique entre leur histoire, forcés de quitter l'Afrique pour rejoindre Cuba et son expérience en tant que femme cubaine installée aux États-Unis. L'histoire même de l'esclavage est placée au cœur de sa pratique. Ceci l'amène à produire des œuvres critiques et profondes portant sur l'identité culturelle au sens le plus large. Une série d'œuvres développe cet attachement à l'Afrique et à son histoire familiale. Sur son intense rapport avec l'Afrique et son histoire, elle écrit :

Dans mon pays, dans mon décor, dans ma ville, le « problème » d'être africain n'était pas en rapport avec le placement physique ou avec la terre. Lorsque nous parlions de l'Afrique, nous [à Cuba] ne parlions pas du continent. L'Afrique était dans mon histoire. Mon père parlait de mes grands-parents, qui sont venus du Nigeria, d'une telle manière que nous ne parlions même pas du Nigeria. Le Nigeria était dans mon passé. Nous n'avions pas l'idée de revenir en Afrique. Nous n'en avions pas besoin. L'Afrique était là [dans ma famille]. Je ne sais pas comment l'expliquer, mais le centre de mes ancêtres n'était pas fixé sur le déplacement comme c'est le cas aux États-Unis... Tout ce que nous avons besoin de déterrer de notre passé était là... Je n'avais pas besoin de déterrer profondément pour trouver mon passé.²⁹⁸

Dans ce rapport à l'histoire, à l'esclavage et à l'exil, Maria Magdalena Campos-Pons, depuis les années 1990, produit des œuvres où l'élément marin joue un rôle crucial. La mer sépare les deux continents qui lui sont chers, elle recèle l'histoire de celles et ceux qui l'ont traversée, soit en quête d'un Nouveau Monde, soit contre leur gré. Ses ancêtres ont connu un déracinement violent et brutal. Un arrachement et une séparation qui sont à la base d'une œuvre comme *Everything is Separated by Water, Including my Brain, my Heart, my Sex, my House* (1990) [« Tout est séparé par l'eau, mon cerveau, mon cœur, mon sexe, ma maison »].²⁹⁹ Une installation présentant le corps d'une femme nue en deux parties, chacune d'entre elles est séparée des autres par

²⁹⁸ WONG, Linda. « *Estoy Ella* : Sculptor Maria Magdalena Campos-Pons on the question of color and race in Cuba ». *Sojourner : The Women's Forum*, septembre 1997, p.28.

²⁹⁹ *Annexes Iconographiques*, p.52.

une colonne de type architecturale formée d'une cascade d'eau. Au sommet de la colonne sont inscrits les mots *BRAIN* (« cerveau ») et *HEART* (« cœur »). La colonne bleue et blanche fait référence à la déesse Yemaya et par conséquent à l'océan atlantique. Les deux parties du corps sont encerclées de fils de fer barbelé dont la disposition forme une enceinte grillagée. Le barbelé est mêlé à des fils de laine de couleurs différentes. Leurs jambes respectives sont prolongées par des petites habitations stylisées. L'œuvre traduit sa double conscience, son désir d'être ici et là-bas, en Afrique et à Cuba. La mer sépare les deux morceaux de son être. Les barbelés indiquent la violence du sentiment de l'arrachement entre ces deux terres et de l'histoire qui les lie. Ils révèlent aussi l'incompréhension et la rancœur à l'encontre de Fidel Castro qui a depuis 1959 anéanti un pays et l'isole du reste du monde. Zoé Valdès a rédigé un véritable réquisitoire pour dénoncer ses méfaits sur le peuple cubain :

*J'accuse le dictateur d'avoir dévasté le pays, d'avoir ruiné son économie et sa culture, d'avoir plongé la conscience politique du peuple cubain dans le plus profond des abîmes, celui de la terreur. J'accuse le dictateur de nous avoir menti jour après jour, à nous, enfants prétendument heureux parce que nés l'année 1959, fils du déchirement historique, en nous faisant croire qu'on nous bâtissait un avenir lumineux et digne. J'accuse le coupable d'avoir divisé tant de familles. [...] J'accuse le dictateur pour tant de destins noyés dans la mer, dévorés par les requins ; ce sont nos disparus. La seule porte que le dictateur ouvre en temps de crise est celle de la mer. Permis officiel de mourir.*³⁰⁰

Alors que Maria Magdalena Campos-Pons quitte Cuba et s'installe aux États-Unis, le sentiment d'arrachement est prégnant. La notion de voyage, de déplacement est induite dans chacune de ses œuvres. Un voyage extérieur, celui de son expatriation et un voyage intérieur, mental, entre le passé et le présent. La critique d'art italienne, Martina Cavallarini, écrit : « Le mur de l'intériorité à l'intérieur duquel l'individu est censé se sentir protégé et complet est exposé par l'artiste pour éclairer toutes ses fissures et ses faiblesses. Pour mettre en avant ces problèmes, Campos-Pons ne travaille pas sur un dialogue continu, mais plutôt pour elle-même, en cherchant à l'intérieur d'elle-même sans rhétorique et dans les confins de son voyage personnel pour trouver une clé de cohérence qu'elle peut offrir en aide aux autres. »³⁰¹ Le vecteur de cette réflexion est incarné par ses longues tresses, qui relient son corps à la mer et à d'autres territoires. La mer symbolise les troubles et la violence de la diaspora, elle sépare et unit en même temps. Elle est un gouffre immense où se cachent les vestiges de l'esclavagisme, de vies

³⁰⁰ VALDES, Zoé. (2008), p.26.

³⁰¹ CAVALLARINI, Martina. « Maria Magdalena Campos-Pons: A Voyage Devoid of Rhetoric within the Rhetoric of Reality », in *Maria Magdalena Campos-Pons*. Milan : Galleria Pack, 2007.

brisées qui ont sombré dans l'anonymat le plus total.³⁰² La mer est un espace entre-deux, entre les époques, les territoires, les civilisations, les langues et les hommes. Un territoire inconnu, un *no man's land* entre les continents, angoissant et captivant. Christopher L. Connery écrit : « L'océan est le premier activateur du trope du sublime : sans limite, insondablement profond, infini. »³⁰³ Maria Magdalena Campos-Pons introduit son propre corps dans cet espace entre-deux marin et tente de reconstruire son identité en regardant derrière elle mais aussi le présent dont elle décortique la réalité. En ce sens une pièce comme *Nesting IV* (2000) poursuit la réflexion engagée avec *Everything is Separated by Water, Including my Brain, my Heart, my Sex, my House* (1990).³⁰⁴ Dix années après, le corps de l'artiste n'est plus évoqué de manière symbolique, il s'agit d'un autoportrait photographique composé de quatre images disposées en ligne horizontale. Aux deux extrémités figurent deux pelotes de cheveux tressés, rattachées par une tresse au buste de l'artiste une nouvelle fois coupée en deux. Les deux images centrales sont partagées en deux parties : une moitié avec le demi-buste de l'artiste et l'autre avec une évocation maritime. Une tresse de cheveux traverse les quatre parties. Ses yeux sont clos. Son visage manifeste un sentiment d'apaisement et de tranquillité. La violence et le déchirement exprimés dans les œuvres antérieures ont ici disparu. Plus de barbelés, mais plutôt une harmonisation progressive. Si dans les années 1990 son corps apparaissait de manière fragmentée, découpée, les œuvres produites au début des années 2000 reflètent un passage vers une cicatrisation et une sérénité. En 2002, elle réalise *Elevata*, une œuvre composée de seize photographies présentant en haut de la composition le buste de l'artiste vu de dos.³⁰⁵ Sa tête est tournée vers le bas de la composition, ainsi ses longues tresses de cheveux évoluent dans un espace bleu, marin, d'où surgissent des éléments circulaires auxquels viennent se rattacher les tresses. Plus de tiraillement ou de fragmentation corporelle, ici le corps de l'artiste est le point de départ d'un dialogue rhizomique avec le monde. Les tresses engagent ce dialogue universel et partent à la rencontre des autres territoires. Les éléments circulaires peuvent être considérés comme les îles composant l'identité de l'artiste qui est parvenue à la reconstruire et à l'exprimer artistiquement. Son corps est une île appartenant à l'archipel de la mondialité. Elle a réussi à dépasser les problématiques identitaires pour atteindre une nouvelle réflexion basée sur sa relation

³⁰² Dans la troisième partie de notre étude, nous analyserons *L'Océan Noir* de William Adjété Wilson, une œuvre d'ampleur où les liens entre la mer et l'histoire noire sont explorés. Voir p. 474-484.

³⁰³ CONNERY, Christopher L. « Oceanic Feeling and Regional Imaginary », in *Global / Local : Cultural Production and the Transnational Imaginary*. London : Duke University Press, 2005, p.289.

³⁰⁴ *Annexes Iconographiques*, p.52.

³⁰⁵ *Ibid.* p.53.

au monde et sur son statut diasporique. *Constellation* (2004) marque cette nouvelle étape puisque dans cette composition de seize photographies, seules les tresses subsistent.³⁰⁶ Les éléments circulaires sont ici formés de boules de cheveux reliées entre elles par de longues tresses entremêlées. Ces œuvres traduisent le concept de déterritorialisation formulé par Gilles Deleuze et Félix Guattari avec la triple publication de *L'Anti-Œdipe*, *Mille Plateaux* et *Qu'est-ce que la Philosophie ?* La déterritorialisation traverse divers domaines comme le politique, le social et l'artistique. Appliquée à l'œuvre d'art, elle supprime toute forme de classification et de codification en lien avec l'objet lui-même. Deleuze et Guattari proposent une véritable libération de l'objet qui n'est plus attaché à son histoire ou à un territoire fixe. La déterritorialisation implique un mouvement, un déplacement, d'un territoire à un autre, d'une île à une autre (Édouard Glissant). Ils ont écrit :

Chez les animaux nous savons l'importance de ces activités qui consistent à former des territoires, à les abandonner ou à en sortir, et même à refaire territoire sur quelque chose d'une autre nature (l'éthologue dit que le partenaire ou l'ami d'un animal « vaut un chez soi », ou que la famille est un « territoire mobile »). À plus forte raison l'hominien : dès son acte de naissance, il déterritorialise sa patte antérieure, il l'arrache à la terre pour en faire une main, et la reterritorialise sur des branches et des outils. Un bâton à son tour est une branche déterritorialisée. Il faut voir comme chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche, ou rêve. [...] On ne peut même pas dire ce qui est premier, et tout territoire suppose peut-être une déterritorialisation préalable ; ou bien tout est en même temps.³⁰⁷

La mer, l'île, les racines sont trois motifs que nous retrouvons dans une œuvre comme *Dreaming of an Island* (2008), une composition formée de neuf photographies couleur.³⁰⁸ Nous y voyons l'artiste en haut à droite, elle est debout et tourne le dos au regardeur. Les bras croisés au-dessus de son ventre, elle fixe l'horizon : une île. Son corps est à la surface de l'eau, il est la source de racines qui se propagent dans la mer. En dessous d'elle, un monde racinaire se développe. Il fait écho aux multiples facettes qui composent son identité. Les bras croisés, Maria Magdalena Campos-Pons attend et rêve à un retour futur sur son île natale qui serait alors débarrassée du régime autoritaire.

³⁰⁶ Ibid. p.54.

³⁰⁷ DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la Philosophie ?* Paris : Editions de Minuit, 1991, p.66.

³⁰⁸ *Annexes Iconographiques*, p.55.

Ses dernières réalisations accentuent son attachement viscéral à Cuba et le malaise lié à son exil qu'elle expérimente au quotidien. Ainsi, lors de la Biennale de la Havane en 2012, elle a mis en œuvre un projet multidisciplinaire intitulé *Llegooo ! FeFa* au Centro de Arte Contemporaneo Wifredo Lam.³⁰⁹ Pendant un mois, le public pouvait venir voir une installation produite par l'artiste et Neil Leonard. Celle-ci était composée de deux tables se faisant face. Sur chacune d'entre elles étaient disposés des pains fabriqués par dix boulangères cubaines et dix boulangers de Boston. Il est à noter qu'à Cuba ce sont les hommes qui fabriquent le pain, un rôle que Maria Magdalena Campos-Pons a délibérément inversé. Les vingt boulangers ont travaillé ensemble, d'abord à Boston, puis à la Havane, ils ont ainsi pu mélanger leurs connaissances et leurs compétences. Sur et sous les tables étaient posés ou accrochés des bandes de tissus bleus, des bobines attachées aux tables, qui, sur le sol, nous apparaissent comme des ancrs jetées ou bien des racines qui évoluent et croient dans l'espace. Entre les deux tables était tendu un rideau formé de verres à pied. Une fois de plus nous retrouvons un élément fragile, imposant, pour délimiter deux zones. Près du rideau, un monticule de petits paquets recèlent des messages et des objets provenant des États-Unis. L'artiste a effectué des recherches auprès de familles cubaines dont l'un des leurs s'est exilé au Nord. Ces dernières devaient lui demander de ramener à Cuba des objets dont elles ont besoin et dont elles manquent. Elle a ainsi souhaité mettre en avant le trop plein qui existe au Nord et les carences dont souffrent les familles les plus pauvres. Des personnes qu'elle a interviewées et filmées. La vidéo de ses entretiens était projetée dans la même pièce, derrière le rideau. Un rideau expansif puisque les visiteurs étaient invités à offrir des verres qui au fur et à mesure venaient augmenter l'espace de séparation entre les deux tables. Au cœur de ce projet collectif se trouvait un personnage, *FeFa*, incarné par l'artiste elle-même.³¹⁰ Elle explique :

FeFa est à la fois le diminutif de Josefa mais cette appellation vient surtout de ma nièce Nelvis. Lors d'une de mes visites à Cuba elle me dit : « tia llego la Fe » (la « Fe » est arrivée !). Je lui demande ce que veut dire la Fe, elle me répond qu'il s'agit de la famille à l'étranger. FE = familiares en el extranjero, ce qui en anglais se dit FA = family abroad. FeFa est donc née de ce produit de la séparation et de la dislocation, de cette histoire cubaine-américaine de l'exil... L'exil fait partie de l'histoire de Cuba. FeFa est aussi le résultat d'une réflexion sur notre période de mondialisation. Elle est là pour unir, pour tisser des liens. D'une certaine façon, FeFa essaye de « réparer les distances », de créer des ponts. C'est pour cela qu'il y a de nombreux tissus dans mes installations... J'utilise l'image de FeFa, comme une femme-

³⁰⁹ Exposition *Llegooo ! FeFa*, Maria Magdalena Campos-Pons & Neil Leonard, du 11 mai au 11 juin 2012, au Centro de Arte Contemporaneo Wifredo Lam, Biennale de La Havane. *Annexes Iconographiques*, p.56.

³¹⁰ *Annexes Iconographiques*, p.58.

*personnage hybride qui comporte tous les composants de la culture cubaine. Ces composants que je peux retrouver dans ma propre famille d'ancêtres asiatiques, africains, arabes, européens. FeFa est une femme de village qui lutte, qui sort dans la rue. Elle est l'incarnation d'une sorte de prêtresse.*³¹¹

Le personnage est activé en janvier 2012 lors d'une performance effectuée pour le vernissage de son exposition *I 478 M* à la Casa de las Americas à Playa (Cuba). Vêtue d'un kimono et le visage recouvert d'une poudre blanche, à propos de laquelle l'artiste explique : « Je lui couvre le corps d'une poudre blanche qui est celle que nous les cubains utilisons pour nous protéger, comme une enveloppe (pas blanche en rapport à la race). Jusqu'à présent FeFa n'a jamais montré sa peau. Cet élément d'hybridité est fondamental – c'est ce qu'à Cuba nous appelons *el ajiao* : cela représente les rencontres de cultures que l'on trouve à Cuba où se mêlent plusieurs saveurs, il n'y a pas cela en Norvège. Cette hybridité est un produit très caribéen. Cuba a toujours été un pont, c'est un peu une clé des Caraïbes. »³¹² Lors de l'exposition, Maria Magdalena Campos-Pons a présenté une installation formée d'une table recouverte de verres à pieds.³¹³ Sur le dessus de la table était dessinée la carte de la région de Matanzas, là où l'artiste a grandi. Des rubans bleus partaient des bords de la table pour rejoindre une plateforme en bois posée au sol. Celle-ci était surmontée de verres à pied et d'un dessin de la carte de la ville de Boston dont les contours étaient soulignés par les rubans bleus. Le titre de l'exposition et de l'installation, *I 478 M*, fait référence à la distance exacte qui sépare Matanzas et Boston, les deux villes entre lesquelles l'artiste navigue et travaille. *Llegooo ! FeFa* (2012) nous apparaît alors comme un prolongement et une mutation de cette première installation dédiée à l'exil. Elle a donc mis en scène à plusieurs reprises le personnage de *FeFa* lors de ses performances. Il peut être compris comme un alter ego de l'artiste, de sa situation diasporique, mais il représente aussi un moyen de traiter de la situation de toutes ces familles cubaines fragmentées et disséminées. Des familles marquées par la séparation, l'absence et le manque d'un ou de plusieurs de leurs membres. Une absence et un besoin soulignés par l'installation à La Havane. En se basant sur son histoire et sur son expérience, Maria Magdalena Campos-Pons a peu à peu élargi son propos à l'expérience diasporique dans son ensemble.

³¹¹ ANONYME . « Interview avec Maria Magdalena Campos-Pons & Neil Leonard ». *Uprising News*, juin 2012. Disponible sur Internet : <http://blog.uprising-art.com/interview-exclusive-maria-magdalena-campos-pons-neil-leonard/>.

³¹² Ibid.

³¹³ *Annexes Iconographiques*, p.59.

Son corps et les objets qu'elle met en lumière sont les vecteurs d'un possible renouvellement, d'une création infinie et d'innovations conceptuelles. Toujours dans la perspective d'une réflexion rhizomique dont nous avons parlé dans l'introduction, les œuvres d'art font partie d'un système de création complexe et formidablement ouvert puisque les singularités, différences ou particularismes se nourrissent et interagissent. Jean-Baptiste de Beauvais explique, en reprenant les termes de Deleuze et Guattari que : « La déterritorialisation est alors précisément "l'opération de la ligne de fuite". Elle est ce qui empêche de clore sur lui-même ce que l'on considère comme un objet déterminé, elle l'engage au-delà d'un principe d'identité totalisant en lui donnant une consistance insoupçonnée : "la consistance n'est pas totalisante, ni structurante, mais déterritorialisante". »³¹⁴ Maria Magdalena Campos-Pons a procédé à une déterritorialisation progressive de son identité qui n'est plus aujourd'hui tiraillée entre deux pays, deux territoires. Elle s'inscrit désormais dans une célébration de la diaspora noire dont elle observe chacun des mouvements non seulement au sein de son expérience personnelle mais aussi à travers celles des autres. Créant ainsi un métissage des idées et des formes. Le métissage ou la créolisation sont au cœur non seulement de sa pratique, mais aussi de la culture africaine-cubaine dans son ensemble. Édouard Glissant écrit à propos de la créolisation :

*Si nous posons le métissage comme en général une rencontre et une synthèse entre deux différents, la créolisation nous apparaît comme le métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés, les résultantes imprévisibles. La créolisation diffracte, quand certains modes du métissage peuvent concentrer une fois encore. [...] La créolisation emporte ainsi dans l'aventure du multilinguisme et dans l'éclatement inouï des cultures. Mais l'éclatement des cultures n'est pas leur éparpillement, ni leur dilution mutuelle. Il est le signe violent de leur partage consenti, non imposé.*³¹⁵

Après avoir analysé sa condition en tant que femme, en tant que femme artiste et en tant qu'africaine-cubaine en exil, Maria Magdalena Campos-Pons ne retient plus les rênes de sa mémoire, elle se laisse dériver aux chants et au chaos du monde tel qu'il est décrit par Édouard Glissant. Son œuvre est désormais le miroir du *Tout-Monde* qu'elle explore et palpe avec allégresse, sans pourtant l'idéaliser ou le sacraliser. Consciente et lucide des maux de notre monde, souvent liés à une globalisation pressante et à un système capitaliste individualisant (où le consommateur est isolé, noyé dans la masse), elle jouit de son statut diasporique dont les cicatrices du déracinement se referment peu

³¹⁴ BEAUVAIS de, Jean-Baptiste. « Quelques Lignes [de fuite] sur la déterritorialisation ». *Edit*, n°3, mars 2006. Disponible sur Internet : <http://www.edit-revue.com/?Article=95>.

³¹⁵ GLISSANT, Édouard. (1990), p.46-47.

à peu. Elle écrit :

Les artistes possèdent l'artifice, l'imagination, le lieu où les probabilités deviennent des possibilités, les interstices de la réalité où les nuances valident les identités complètes, où les rêves anticipent la réalité. Je pense que mes mots et mes œuvres sont valables seulement s'ils révèlent notre destinée commune, nos périls communs. Je ne possède pas mon histoire, pas plus que vous ne possédez la vôtre. [...] L'art est une route qui doit être empruntée ; elle peut vous épuiser mais elle ouvrira une porte vers la compréhension et le savoir dans sa forme la plus pure.³¹⁶

Une pensée relationnelle et une démarche critique que s'efforce de suivre Yinka Shonibare, un artiste britannique d'origine nigériane, avec qui nous allons poursuivre notre étude. À partir de l'histoire coloniale britannique et de l'histoire de l'art européen, il déjoue et détourne les codes de représentation et les discours stéréotypés liés aux identités culturelles. Entre tradition et subversion, il développe depuis les années 1990 une œuvre protéiforme dont la poésie, l'esthétisme et le message profondément engagé vont nous mener vers un nouvel aspect de la création contemporaine générée par les acteurs de la diaspora noire.

³¹⁶ CAMPOS-PONS, Maria Magdalena. « Threads of Memory » in *Dispersed : African Legacy / New World Reality*. San Francisco : MOAD, 2005, p.14.

I.4. Yinka Shonibare

*Je vends à l'autre siècle
Les errements de mon destin sinueux
Je revendique le double visage
De mon identité éclatée avec le temps
Je déchire ici et maintenant
L'acte de naissance des frontières
Pour baptiser le nouvel espace à conquérir.*

Alain Mabanckou. *Tant que les Arbres s'enracineront dans la Terre* (2003).

I.4.1. Authenticité africaine ?

Yinka Shonibare est devenu, depuis les années 1990, une figure incontournable de l'art contemporain, non seulement britannique mais également international. Son œuvre développe une contre vision de l'Histoire écrite et enseignée en Occident, offrant ainsi au public une réinterprétation et un remodelage transgressifs de l'idéologie dominante. Il donne à réfléchir autrement en ne revisitant pas l'histoire de manière systématique et scientifique, mais en choisissant plutôt des éléments chargés d'une forte symbolique appartenant à une période précise. L'artiste a choisi celle de l'ère victorienne et de l'expansion coloniale britannique au XVIII^{ème} siècle, ceci afin d'explorer son identité hybride, britannique et nigériane. L'ironie, la parodie, la fantaisie, l'esthétisme et la poésie sont ses armes artistiques. Des armes culturelles permettant d'accéder à des sujets forts, dérangeants et déroutants.

Yinka Shonibare a grandi à Lagos au Nigeria, puis s'est installé avec ses parents à Londres. Il raconte : « Au Nigeria j'étais ouvert à de nombreuses expériences : Je vivais à Lagos, une société contemporaine, et je pouvais regarder les programmes TV américains et être fondamentalement un citoyen du monde, montrer de l'intérêt à plusieurs choses en même temps – Je n'avais pas à choisir. Ensuite lorsque j'ai

emménagé en Europe, à ma plus grande surprise, j'ai dû choisir. Je pense que ma blackness a commencé lorsque je suis sorti de l'avion à Heathrow. Je n'avais pas de notion ou de concept de la blackness jusqu'à ce que je sorte de l'avion. »³¹⁷ L'artiste a vécu un véritable choc de civilisation en allant du Nigeria vers le Royaume-Uni, subissant de plein fouet la séparation, la notion d'altérité et de discrimination. Aux yeux des « autres » il était l'incarnation de la différence, de l'étranger. Il est alors confronté à des problèmes liés à la couleur de sa peau, à ses origines et à une certaine idée de « l'authenticité africaine » dont nous allons examiner les dégâts discriminatoires non seulement sur la formation des jeunes artistes mais aussi sur le discours d'une société d'une manière plus générale. En effet, sa réflexion sur la question de l'identité commence lorsqu'il est étudiant à la *Byam Shaw School* en 1984, alors qu'il suit une formation académique en peinture, ses professeurs lui suggèrent à l'époque de mettre en avant ses racines africaines pour ainsi « africaniser » ses œuvres et son style. Ils attendaient de lui un art qui soit « authentiquement » africain. Il raconte :

Un de mes tuteurs est venu dans mon atelier et a dit « Alors, tu es africain, non ? Pourquoi ne produis-tu pas un art traditionnel authentique africain ? ». Et bien sûr, étant donné mon origine, la notion que je pouvais en comprendre, le concept d'une pure authenticité africaine, ou pour ce sujet une telle expression qui serait attendue de moi, je trouvais cela profondément choquant, négligeant ainsi mon engagement avec le modernisme et la modernisation. Alors j'ai décidé d'explorer la notion d'authenticité et ce qu'elle pourrait signifier. C'est à ce moment là que j'ai réalisé que l'idée de loyauté ou l'allégeance est toujours imposée par les autres de l'extérieur. [...] C'est durant ma formation artistique à l'école que j'ai réalisé que je ne deviendrai pas un artiste universel et anonyme. »³¹⁸

À partir de cette demande discriminatoire, se formule chez l'artiste une réflexion critique et plastique : Qu'est-ce que l'« authenticité africaine » ? En quoi ses origines (biculturelles) doivent-elles jouer un rôle dans sa pratique artistique ? En quoi est-il le garant d'une certaine idée de l'africanité ou d'une certaine identité que la société voudrait lui assigner ? Sur ces mêmes problématiques, Nicolas Bourriaud s'interroge et écrit :

Pourquoi un artiste iranien, chinois ou patagon se verrait-il ainsi sommé de produire sa différence culturelle dans ses œuvres, tandis qu'un Américain ou un Allemand serait davantage jugé sur sa critique des modèles de pensée et sa résistance aux injonctions du pouvoir et aux

³¹⁷ ENWEZOR, Okwui. « Yinka Shonibare. Of Hedonism, masquerade, carnivalesque and Power. Conversation with Okwui Enwezor », in *Looking Both Ways : Art of The Contemporary African Diaspora*. New York : Museum For African Art, 2003, p.166-167.

³¹⁸ Ibid. p.166.

*diktats des conventions ? Faute d'espace culturel commun, inoccupé depuis la faillite de l'universalisme moderniste, l'individu occidental se sent obligé de regarder l'Autre comme un représentant du Vrai, et depuis un lieu d'énonciation dont une fine cloison nous sépare.*³¹⁹

Les professeurs de Yinka Shonibare voyaient-ils en lui un « représentant du Vrai », de « l'authenticité africaine » ? La couleur de sa peau, sa double nationalité font-elles de lui un « pur produit africain » ? Pourquoi devait-il se conformer aux attentes de l'expression de l'exotisme ? Une posture qu'il a immédiatement refusée pour ne pas se retrouver enfermé dans une catégorie prédéfinie et pour conserver son indépendance critique. L'artiste renverse et déconstruit avec pertinence et non sans humour le concept d'altérité. Qui est cet « autre » ? De quel droit se permet-il de classer les individus selon leurs classes sociales, leurs sexes ou leurs origines ? Il dit : « En tant qu'artiste d'origine africaine, je sais qu'on attend de moi que je demeure lié à l'art africain traditionnel – même si je suis un homme de mon siècle, et qu'il semblerait tout aussi absurde d'imaginer qu'un artiste français ou anglais n'est forcément intéressé que par l'art médiéval ! »³²⁰ Dans sa démarche critique, il a progressivement élaboré une stratégie plastique percutante. Il s'est attentivement intéressé aux *Dutch Wax* vendus dans un magasin de tissus sur le marché de Brixton dans le sud de Londres. Le choix même du marché de Brixton n'est pas anodin, il incarne le caractère multiculturel de la ville. Olu Oguibe ajoute : « Brixton porte un exotisme d'un bazar tropical transposé avec ses vitrines clinquantes et ses panneaux peints à la main, ses stocks de nourritures appelées "ethniques" et accessoires culinaires, ses syncopés et cacophonies qui rappellent à l'étranger les complexités et les charmes de Babel, ses costumes et vêtements, ses myriades de couleurs de peaux et de complexités de classe. »³²¹ Le quartier londonien incarne l'altérité, la différence, le multiculturalisme, le *Tout-Monde*. Yinka Shonibare a choisi un matériau ayant une histoire spécifique, acheté dans un quartier de la ville qui est un miroir à la fois de son identité multiculturelle et de ses aspirations sociales : un vivre ensemble sans stigmatisation, ainsi qu'une décomplexification par rapport à l'histoire coloniale. Les *Dutch Wax* sont les tissus multicolores et imprimés, considérés de manière commune, en Orient et en Occident, comme étant « authentiquement » africains.³²² L'artiste s'approprie leurs valeurs esthétiques, mais aussi symboliques et historiques, en les introduisant pour la première fois dans son travail au début des

³¹⁹ BOURRIAUD, Nicolas. (2009), p.31-32.

³²⁰ MULLER, Bernard. « Entretien avec Yinka Shonibare MBE », in *Yinka Shonibare, MBE : Jardin d'Amour*, Paris : Flammarion, 2007, p.20.

³²¹ OGUIBE, Olu. « 'Double Dutch' and the Culture Game », in *Yinka Shonibare : Be-Muse*. Roma : Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea : Museo Hendrick Christian Andersens, 2001, p.39.

³²² *Annexes Iconographiques*, p.60.

années 1990. Les *Dutch Wax* servent d'abord de fond de toile à ses peintures, ils remplacent ainsi la traditionnelle toile de lin. Le jeune plasticien comprend alors que « le matériau est [véritablement] l'idée », puisque son œuvre va reposer entièrement sur les *Dutch Wax* et leur histoire fascinante.³²³ Il développe rapidement sa démarche en travaillant les tissus dans l'univers victorien (intérieurs, costumes, meubles). Des univers textiles au sein desquels il met en scène des personnages issus de la bourgeoisie britannique, tous décapités et magistralement vêtus des tissus multicolores. De ce fait, il installe une réalité coloniale grâce à laquelle la bourgeoisie britannique (et plus largement européenne) s'est enrichie au détriment des peuples exploités en Afrique et en Asie.

Le questionnement par rapport à la notion d'authenticité est crucial dans son travail. En ce sens, une histoire approfondie du *Dutch Wax* (littéralement « les tissus Hollandais ») est nécessaire pour la compréhension de son œuvre. La portée symbolique de ces tissus est à la base de sa réflexion. Les *Dutch Wax* contiennent la question de l'authenticité culturelle et identitaire. Ils sont nés de la volonté de marchands hollandais d'inonder le marché textile indonésien au XIX^{ème} siècle. Il s'agissait à l'origine de reproduire mécaniquement les tissus locaux fabriqués artisanalement : les *batiks*.³²⁴ Cette fabrication industrielle devait idéalement séduire les Indonésiens, qui seraient devenus les premiers clients d'un produit factice, alors qu'ils sont les principaux producteurs du produit original. L'opération commerciale va se révéler être un véritable échec, les machines ne pouvant pas remplacer le travail artisanal, la reproduction des couleurs et des motifs était variable et inexacte. Les *batiks* industriels devenaient donc inacceptables aux yeux des Indonésiens attachés à leurs coutumes et leurs traditions textiles. À la fin du XIX^{ème} siècle, les mêmes marchands hollandais pour écouler les stocks, vont trouver un marché alternatif : l'Afrique de l'ouest. Les couleurs et les motifs sont transformés et adaptés aux goûts locaux. Les tissus sont imprimés de symboles identitaires, de phrases et de citations prônant les valeurs et les aspirations de la Côte Dorée africaine. Le marché ouest-africain est immédiatement séduit. Les *Dutch Wax* vont y connaître un formidable succès, puisque les gens vont s'approprier culturellement les tissus devenus, notamment depuis les années 1960, un symbole panafricain. Joan Gibbons écrit : « Les tissus sont les produits de l'expansionnisme économique occidental et des appropriations culturelles, et ils portent en eux

³²³ SONTAG, Deborah. « Headless Bodies From a Bottomless Imagination ». *New York Times*, 21 juin 2009. Disponible sur Internet : http://www.nytimes.com/2009/06/21/arts/design/21sont.html?_r=1&scp=2&sq=yinka%20shonibare&st=cse

³²⁴ *Annexes Iconographiques*, p.60.

l'association de l'exploitation allant de paire avec l'impérialisme et le colonialisme occidental au sein desquels ils ont été produits. »³²⁵ Yinka Shonibare ajoute qu'ils sont une « métaphore de la complexité des identités hybridisées ». ³²⁶ Les *Dutch Wax* vont se faire l'étendard d'une certaine idée de « l'authenticité africaine », revendiquée dans les années 1960 à l'heure des premières indépendances. Les *wax*, portés et arborés sur tout le continent africain, sont non seulement une manière visible de présenter la fierté africaine dans sa globalité mais aussi une fierté nationale. Dans une réflexion sur la naissance du concept d'identité nationale, Edward Saïd écrit :

*Un nouveau discours de grandeur nationale s'est développé au sein de la culture des puissances colonisatrices, mais un discours de résistance nationale est apparu au sein de la culture des peuples colonisés. Songer à la rhétorique française de mission civilisatrice et lui opposer la rhétorique de la négritude et du panafricanisme permet d'évaluer combien les identités culturelles étaient devenues profondément expérimentées et extrêmement sérieuses au milieu du XXe siècle.*³²⁷

Les *Dutch wax* étaient évidemment utilisés pour porter ce type discours réclamant l'indépendance et la liberté. Ils sont fièrement portés pour afficher une opinion politique, des préférences musicales, une appartenance culturelle à une ethnie spécifique ou un groupe social défini. Depuis les années 1960 jusqu'à nos jours, les *wax* sont les drapeaux symboliques du nationalisme panafricain. Au sujet des *wax* dans le cadre de la pratique de Yinka Shonibare, l'historien de l'art Anthony Downey écrit :

*Ils sont aussi, crucialement, devenus un signe de « l'authenticité » identitaire à la fois en Afrique et, plus tard, pour les Africains d'Angleterre. Une invention coloniale, les tissus Dutch wax offrent à la fois une tromperie et pourtant un signe « authentique » d'africanité, et l'utilisation de Shonibare dans ses peintures et ses sculptures accentuent une politique d'(in)authenticité en présentant simultanément l'idéal d'une identité authentique et l'identité comme une « fabrication ».*³²⁸

Les *Dutch wax* sont devenus africains grâce à cette formidable appropriation populaire. Ils ont choisi de les porter comme symbole d'appartenance à un continent, malgré l'origine coloniale de ces derniers. Ce qui devait être une marchandise imposée par les colons s'est adaptée et s'est transformée en un bien continental, national, en un

³²⁵ GIBBONS, Joan. *Contemporary Art and Memory : Images of Recollection and Remembrance*. London : New York : I.B. Tauris, 2007, p.70.

³²⁶ SHONIBARE, Yinka. « Poetic Licence », in *Who's Afraid of Red White and Blue ? Attitudes to Popular and Mass Culture, Celebrity, Alternative and Critical Practice and Identity Politics in Recent British Art*. Birmingham : Article Press, 1998, p.73.

³²⁷ SAID, Edward. (2008), p.25.

³²⁸ DOWNEY, Anthony. « Yinka Shonibare ». *BOMB Magazine*, n°93, automne 2005. Disponible sur Internet : <http://www.bombsite.com/issues/93/articles/2777>.

symbole culturel et identitaire fort. Les tissus sont désormais le support d'un langage culturel et politique affichant une idée de l'authenticité avec laquelle Yinka Shonibare aime jouer et renverser. L'artiste achète ses tissus au marché de Brixton à Londres et non pas au Nigeria. Il dit à ce sujet : « Dessinés et produits par des gens en Hollande et dans des usines anglaises, vous réalisez que c'est cela détruit complètement la méthodologie de ce séduisant objet africain. Cependant, c'est important, je ne vais pas en Afrique pour les acheter, de cette manière toute implication exotique devient fausse. Et, en fait, j'aime cette fausseté. »³²⁹ Selon lui, « il s'agit vraiment là d'une belle illustration de l'interdépendance des cultures du monde ». ³³⁰ Les *Dutch wax* sont une illusion culturelle créée par le colonialisme, pourtant, aux yeux de ceux qui les portent, les cousent et les arborent de toutes les façons possibles, ces tissus sont authentiquement africains. Il pense d'ailleurs que lorsqu'il a pour la première fois présenté ses œuvres réalisées à partir des *Dutch Wax* :

Certaines personnes ont simplement supposé que je les utilise comme une expression naïve de la propre africanité. De mon point de vue cette supposition a nié l'idée qu'un artiste africain puisse être engagé dans le discours moderne. Ma préoccupation réelle était de défier l'idée d'une grille dans le modernisme occidental, et de réintroduire un matériau supposément non-artistique – le fonctionnel, l'autre ethnique – qui pourrait ensuite contaminer l'espace « pure » du grand modernisme. ³³¹

C'est pourtant pour leur histoire et leur parcours originaux qu'il les a choisis. Il s'est approprié la signification des tissus, qu'il a transformés en matériau conceptuel. L'histoire des *Dutch wax*, produits coloniaux par excellence, sème un trouble dans sa pratique artistique. Elle force le regardeur à envisager autrement ses peintures, ses sculptures, ses installations et ses vidéos. En eux résonnent les mots du discours de Malcolm X (1975), dans lequel il s'interroge sur le terme « colonialisme ». Il a dit : « Je dis simplement que, dans le passé, les Blancs avaient le pouvoir, ce qui est vrai. C'est un fait historique. Ils l'appelaient histoire européenne ou colonialisme. Ils dominaient l'ensemble du monde non blanc. Lorsqu'ils possédaient le pouvoir et exerçaient leur domination, ils n'appelaient pas cela du racisme mais du colonialisme. »³³² Les *Dutch wax* sont les traces visibles et digérées d'une histoire qui repose sur la domination de l'« autre » et l'imposition de modèles politiques, économiques, sociaux et culturels.

³²⁹ GULDEMOND, Jaap ; MACKERT, Gabriele. *Yinka Shonibare : Double Dutch*. Rotterdam : NAI Publishers ; Wien : Kunsthalle, 2004, p.41.

³³⁰ VIATTE, Germain et MULLER, Bernard. *Yinka Shonibare : Jardin d'Amour*. Paris : Flammarion / Musée du Quai Branly, 2007, p.17.

³³¹ ENWEZOR, Okwui. (2003), p.164.

³³² X, Malcolm. *Sur l'Histoire Afro-Américaine*. Bruxelles : Aden, 2008, p.16.

Depuis les années 1960, ils ne sont plus des produits coloniaux aux yeux de ceux qui les portent, les tissus font partie de la vie quotidienne. Ceux qui les revêtent affichent une liberté et une fierté. Les Africains ont donné une nouvelle direction à l'histoire des *Dutch wax* grâce à une formidable appropriation. Ce qui devait être un marqueur de domination du Nord sur le Sud est finalement annulé.

La démarche artistique de Yinka Shonibare s'appuie en partie sur les textes de Michel Foucault et de Jacques Derrida, afin de permettre le déplacement du champ discursif de l'art africain allant d'une simple approche ethnique à une véritable problématique postmoderne. Il s'agit pour l'artiste de déconstruire artistiquement une histoire unilatérale écrite par les anciens pays colonisateurs. Pour cela il adopte une position singulière. Son appropriation des tissus en tant que matériau conceptuel est une manière de renverser le concept de « l'authenticité africaine », simultanément les tissus traduisent une célébration de son africanité. Il se positionne dans un trouble, une confusion dont il se délecte. Il précise :

Si je faisais une œuvre portant sur le fait d'être noir, je serais simplement considéré comme un artiste qui travaille sur la blackness ; si je ne faisais pas une œuvre portant sur le fait d'être noir, les gens parleraient de moi comme l'artiste noir qui ne travaille pas sur la blackness. Je l'ai réalisé dans ce contexte particulier, le contexte européen, où la priorité n'est pas donnée à la pratique, mais à votre race, spécialement à un moment où l'identité était le centre de l'attention de l'art international. [...] Alors j'ai décidé, OK, ma façon de traiter de cela sera de créer une confusion. Je vais me placer dans une aire de confusion parce que la confusion est selon moi plus honnête, c'est la plus proche expression de ce que je suis. Je ne parle pas de la « confusion » négativement. ³³³

Il va pour cela jouer avec les registres de lectures, la hiérarchie des arts, les époques, les cultures et les styles. Principalement axée sur l'époque victorienne, l'œuvre de Yinka Shonibare tente de nous ouvrir les yeux et de nous faire prendre conscience du discours aliénant quant à la relation dominant dominés, Nord-sud, art-artisanat. En utilisant des détails percutant de cette histoire, comme l'histoire des *Dutch wax*, il renverse les idées reçues et rétablit petit à petit la pluralité d'une vérité. L'artiste déconstruit aussi les concepts d'authenticité et de vérité en ouvrant la conscience du regardeur à de nouvelles perspectives et de nouvelles manières d'envisager l'Histoire qui ne repose pas sur une vérité unique et figée. Son œuvre appelle à réenvisager non seulement l'histoire coloniale, l'histoire noire mais aussi notre imaginaire collectif

³³³ ENWEZOR, Okwui. (2003), p.167.

quant au continent africain. En effet, les croisements opérés amènent le regardeur à s'interroger sur l'histoire britannique, sur la colonisation et sur la situation actuelle en Afrique. Une situation critiquée dans une installation comme *Sun, Sea and Sand* (1995).³³⁴ Sur le sol du lieu d'exposition sont disposées mille assiettes en bois dont l'intérieur est recouvert de *Dutch wax* multicolores. « Le soleil, la mer et le sable », le titre de l'œuvre nous invite au rêve de l'ailleurs paradisiaque, qui pourtant, aux yeux de Yinka Shonibare n'est que tromperie. L'Afrique n'est pas une carte postale, un paradis exotique comme veut bien l'imaginer l'Occident, toujours en veine d'idéalisation et d'exotisme. L'artiste interroge ici « le devenir économique d'une Afrique postcoloniale réduite à des rêves de vacanciers. »³³⁵ Les assiettes vides, à travers lesquelles le visiteur ne peut se frayer aucun chemin, dénoncent la faim et les manques fondamentaux du continent. Elles traduisent le profond décalage entre la réalité quotidienne et les fantasmes érotico-touristiques formulés par l'Occident. Chacune des assiettes est tapissée des *Dutch wax*, symbole colonial de l'inauthenticité, de la fabrication d'une identité à partir d'un matériau imposé. Les œuvres dont le sujet central est le tissu imprimé, affichent et entremêlent les contradictions de notre monde postcolonial. À partir d'un socle historique précis, l'artiste ironise et critique la situation actuelle entre les deux continents dont l'histoire commune n'est toujours pas clairement formulée et assimilée. Les pièces installent ainsi un malaise qui provient de sa démarche extrêmement pertinente puisqu'il fait de la négativité une réponse aux diverses attentes que la société aurait de lui. Il déjoue la demande de ses professeurs, il fausse « l'authenticité africaine » pour répondre sans y répondre et son œuvre apparaît aussi comme une réponse cynique aux attentes occidentales. À ce système critique s'ajoute une utilisation du kitsch comme étant une expression authentique.

En 1994, il présente *Double Dutch*, une installation formée de cinquante panneaux rectangulaires, recouverts de *Dutch Wax* et d'une épaisse peinture.³³⁶ Les panneaux sont fixés sur un mur peint en rose vif. L'œuvre apparemment simple, aux allures décoratives, est en fait une œuvre manifeste. Elle annonce le programme conceptuel de Yinka Shonibare. La peinture est directement appliquée sur les *Dutch wax*, produits de la colonisation, étendards de la culture africaine fabriqués au Royaume-Uni, donc un produit britannique ; mais le titre de l'œuvre est bien plus complexe qu'il n'y paraît. *Double Dutch* contient une triple signification, il fait une

³³⁴ *Annexes Iconographiques*, p.61.

³³⁵ VERDIER, Évence. «Yinka Shonibare : Eloge du décoratif vénéneux ». *Artpress*, n°288, mars 2003, p.30.

³³⁶ *Annexes Iconographiques*, p.62.

liaison évidente avec les tissus, il fait ensuite référence à un jeu de cordes à sauter et peut enfin être associé à un jeu d'habileté de langage. Le *Double Dutch* est un jeu de saut à la corde qui s'est implanté à New York avec l'arrivée de la communauté hollandaise au XVII^{ème} siècle. Dans les années 1970, ce qui n'était au départ qu'un simple jeu s'est transformé en un véritable sport dans le Bronx.³³⁷ Rythmé par la musique hip-hop, le *Double Dutch* est un sport symbole de la diaspora noire. Deux personnes tournent une ou deux longues cordes, tandis qu'au centre, une troisième personne doit accorder ses sauts à la cadence et aux mouvements des cordes. Dans son ouvrage *The Games Black Girls Play*, Kyra D. Gaunt analyse le lien indissociable entre le *Double Dutch* aux États-Unis et la musique africaine-américaine.³³⁸ Elle explique que les jeunes filles sont les reines de la discipline, elles créent des chorégraphies et des chants originaux en sautant au dessus et au dessous des cordes. Le *Double Dutch* était aussi un jeu de langage répandu en Europe au début du XX^{ème} siècle. Un jeu où des adolescents s'affrontaient lors de véritables joutes verbales, une gymnastique de la langue, de syntaxe, de décryptage de discours et de codes verbaux. Le *Double Dutch* est l'équivalent du *Pig Latin* anglais et du louchébém français (un mélange de verlan, d'argot et de javanais). Il s'agissait ainsi soit de déconstruire un discours, soit de créer un langage alternatif pour ne pas se faire comprendre. Entre la gymnastique des corps et celle des esprits, Yinka Shonibare par le biais d'un seul titre, nous montre l'étendue de ses références, de ses mises en abymes et de la complexité de sa réflexion. Comme pour les jeux/sports auxquels il se réfère, rien n'est laissé au hasard, tout est une affaire de précision et d'harmonie.

Une dizaine d'années plus tard, il réalise en 2003, une nouvelle installation murale intitulée *Maxa*.³³⁹ Il s'agit d'un ensemble de soixante quinze panneaux circulaires et recouverts de *Dutch wax*. Chaque panneau est unique. L'artiste a peint par-dessus les *Dutch wax* au moyen d'une peinture acrylique épaisse. Soit il a peint les tranches des panneaux recouverts de tissus, soit il a rehaussé les motifs imprimés ou bien il a entièrement recouvert le tissu. Les panneaux sont eux-mêmes fixés sur un mur peint en bleu. Pour les deux installations (*Double Dutch* et *Maxa*), le sujet de l'œuvre est autant le tissu que la peinture. Ce sont des peintures abstraites où la matière textile joue un rôle important. Yinka Shonibare instaure ici une réflexion sur la hiérarchie des arts, en peignant sur des tissus il fusionne deux catégories : un art mineur (pratique

³³⁷ *Annexes Iconographiques*, p.63.

³³⁸ GAUNT, Kyra D. *The Games Black Girls Play : Learning The Ropes From Double-Dutch to Hip-Hop*. New-York : New-York University Press, 2006.

³³⁹ *Annexes Iconographiques*, p.62.

textile) et un art majeur (peinture). En choisissant de peindre sur les *Dutch wax*, il formule un discours de déconstruction des codes esthétiques traditionnels où la toile est remplacée par le *Dutch wax*. Mais aussi une déconstruction de la symbolique de ces tissus qui ici perdent leur aura culturelle et leur histoire. Lorsqu'il décide de peindre sur des *Dutch wax* qui, une fois apposés sur un châssis apparaissent comme des *ready-mades*, il transgresse à la fois la hiérarchie des arts et l'histoire coloniale de ces tissus. Il les couvre d'une épaisse peinture aux couleurs vives et pop pour procéder un à type de *tabula rasa* d'une histoire à réécrire. *Double Dutch* et *Maxa* sont deux installations hybrides à l'image de l'artiste, de ses origines, de son expérience et de son engagement. À ce sujet, il dit : « Mon art est la combinaison d'un apprentissage à la fois personnel et général – de ce que j'ai appris dans le passé et dans le présent. Il essaie de refléter la réalité de mon existence à travers la réalité de toutes les choses. »³⁴⁰ Une réalité hybride décelable dans chacune de ses productions.

S'il aime abolir la hiérarchie entre les arts dits mineurs et les arts dits majeurs, il remet également en question et interroge le statut de l'artiste. En effet, sur un plan plus personnel et technique, il est important de préciser que l'artiste a su s'entourer d'une équipe technique composée de menuisiers, de couturiers ou encore de costumiers. Ses collaborateurs sont choisis par l'artiste pour leurs connaissances et leurs spécialités respectives quant à l'histoire textile et de la mode. Yinka Shonibare étant en effet dans l'incapacité de produire lui-même ses œuvres pour des raisons physiques. Il dessine et construit ses projets, que son équipe met en forme par la suite. En cela, il travaille comme les grands maîtres de l'art européen qui dirigeaient des ateliers d'artistes et de techniciens. Une situation qu'il n'a pas choisi puisque lorsqu'il avait dix-huit ans, le jeune artiste allait entrer au *Wimbledon College of Art*, il a fait un malaise et est tombé brutalement. Suite à sa chute il est resté complètement paralysé et a vécu trois ans en fauteuil roulant. Après trois années passées en centre de rééducation, il a regagné à force de persévérance une plus grande mobilité. Il a donc ensuite pu intégrer la *Bryan Shaw School* en 1984 où il a produit ses premières pièces entouré d'assistants. Il dit : « Vous savez, toutes les choses qui sont censées être mauvaises avec moi sont en fait devenues un atout immense. Je parle de la race et du handicap. Ils sont considérés comme négatifs dans notre société. Mais elles sont précisément les éléments qui m'ont libéré. Parce

³⁴⁰ KENT, Rachel. « Yinka Shonibare MBE : Postcolonial Hybrid ». *Art World*, n°5 (Edition Australienne), octobre/novembre 2008, p.102.

qu'ils sont moi, ce que j'exprime. Alors il n'a pas été une chose négative d'être qui je suis, mais une chose positive. »³⁴¹

Yinka Shonibare garde des séquelles de cet accident puisqu'une partie de son corps est toujours paralysée. Depuis quelques années sa maison est devenue un véritable studio où les corps de métiers travaillent ensemble à la réalisation de ses pièces. Lors de ses expositions, dans les communiqués de presse, les articles et les catalogues publiés, il souhaite que la mention honorifique M.B.E., *Member of British Empire*, soit apposée à son nom. En cela, l'appellation « Yinka Shonibare M.B.E. » peut également être comprise comme une marque, celle d'un atelier et d'une équipe, au même titre que l'artiste japonais Takashi Murakami qui signe ses œuvres de « © Murakami ». Le souhait de l'artiste, que son nom soit toujours suivi de la mention M.B.E, est une nouvelle manière de subvertir les codifications identitaires et de jouer avec les notions d'authenticité et de contrefaçon. Le travail en équipe lui permet d'envisager et de réaliser des œuvres aux dimensions impressionnantes et qui réclament un temps de travail considérable. Ainsi en 2005 est présenté lors de l'exposition *Africa Remix* au Centre Georges Pompidou, une installation remarquable intitulée *The Victorian Philanthropist's Parlour* (1996-1997).³⁴² Il s'agit d'une reconstitution à l'identique d'un petit salon de style victorien. Les rideaux, la tapisserie de cette pièce formée de trois murs, l'immense tapis au sol, la nappe et les tissus des deux fauteuils sont élaborés à partir de *Dutch wax*. Des tissus de différentes couleurs, rose, orange et bleu, sur lesquels sont imprimés des motifs floraux et des joueurs de football noirs. Le choix du football n'est pas anodin, il renvoie à plusieurs lectures. Premièrement il est culturellement lié à l'Angleterre, une majorité des Anglais le considère comme une religion. Le football est aussi synonyme de nationalisme exacerbé lors des grandes compétitions, européennes et internationales. Enfin, il est teinté d'une hypocrisie flagrante puisque les footballeurs de couleurs de talent peuvent accéder à n'importe quelle nationalité tant qu'ils rapportent de l'argent à leurs clubs. L'artiste affirme : « Si vous êtes un bon footballeur et que vous êtes noir, vous pouvez devenir anglais, français ou italien, comme vous le souhaitez, tant que vous restez un bon footballeur. Bien sûr tout change une fois que vous commencez à mal jouer. »³⁴³ La notion de race est totalement occultée dans le monde du football, l'enrichissement prédomine. Le contraste entre le sérieux imposé naturellement par la pièce et son mobilier (donné par

³⁴¹ SONTAG, Deborah. (2009).

³⁴² *Annexes Iconographiques*, p.64.

³⁴³ BRUSCHI, Valentina. « Interview with Yinka Shonibare », in *Yinka Shonibare : Be-Muse*. Roma : Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea : Museo Hendrick Christian Andersens, 2001, p.100.

son caractère historique et précieux) et cette explosion de couleurs et de motifs est frappant. Yinka Shonibare joue sur les registres contradictoires en superposant un environnement aristocratique à une iconographie populaire qui est celle du football. Mais aussi en mêlant les époques et les styles. Les motifs et les matériaux renvoient à l'histoire et à l'identité noire qu'il explore et révèle sur différents tons : ironique, cynique, poétique ou utopique. Un travail critique qui prolonge à la fois le mouvement du *Black British Art* initié au Royaume-Uni à la fin des années 1960, mais aussi celui des *Young British Artists* qui se sont fait connaître du grand public au moyen d'œuvres teintées de scandale et de provocation. Une situation « entre-deux » par rapport à laquelle il est parvenu à trouver un équilibre et que nous nous proposons dès à présent d'étudier.

I.4.2. Du *Black British Art* aux *Young British Artists*

Depuis les années 1970 s'est formé au Royaume-Uni un groupe artistique rassemblant les artistes noirs et asiatiques vivant et travaillant à l'ombre de la diaspora multiculturelle. Ils ont ensemble mené une lutte pour une meilleure visibilité de leurs travaux et contre l'ensemble des inégalités dont ils souffraient. Le *Black British Art* est né sous l'impulsion passionnée et nécessaire de Rasheed Araeen, artiste et critique d'origine pakistanaise. Une série de textes et d'ouvrages importants ont progressivement ouvert la voie à une critique alternative, dont Araeen est une figure emblématique. En 1976 est publié *The Arts Britain Ignores : The Arts of Ethnic Minorities in Britain*, par Naseem Khan. Un ouvrage qui était une commande du *Arts Council* du Royaume-Uni et de la Fondation Gulbenkian. Il s'agissait d'un état des lieux critique porté sur la situation de la multiculturalité et de la diversité de la société artistique britannique, ainsi que sur les changements politiques imminents dans le domaine culturel. Suite à ce projet, Rasheed Araeen publie en 1978 dans la revue *Black Phoenix : Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture*, un texte fondamental intitulé « Preliminary Notes for a Black Manifesto ».³⁴⁴ Il écrit :

*Prenons l'exemple du Pop Art Américain. Quelle signification internationale se trouve ici dans les images de Coca-Cola, de Marilyn Monroe, des Pin-up, des drapeaux Américains, des Hamburgers, etc. ? Ces images, bien sûr, sont les images ethniques de la culture Américaine et il n'y a aucune raison pour qu'elles ne jouent aucun rôle dans le développement de son art. Mais lorsque ces images sont universalisées à travers une projection internationale, leur fonction propre change. [...] La question de savoir comment résister et confronter la domination, et les valeurs/formes qu'elle engendre, devient centrale ici. [...] Ceci ne peut prendre fin, en ignorant les développements (en Occident) du XXème siècle et en regardant exclusivement notre tradition du passé en tant que solution à nos problèmes contemporains. [...] Le savoir moderne appartient à toute l'humanité.*³⁴⁵

Le texte-manifeste exige la fin du monopole culturel occidental et une ouverture égalitaire aux voix extra-occidentales qui jusque-là étaient volontairement mises à l'écart. Il poursuit son combat artistique et théorique en publiant en 1984 un ouvrage intitulé *Making Myself Visible* (« Me Rendre Visible »), visant les traditions artistiques

³⁴⁴ ARAEEN, Rasheed. « Preliminary Notes for a Black Manifesto ». *Black Phoenix : Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture*, n°1, janvier 1978. [Le texte sera également publié dans la revue *Studio International* en 1978]. La revue *Black Phoenix : Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture* est née de la collaboration d'Araeen et du poète Mahmood Jamal.

³⁴⁵ Ibid. p.5.

qu'il juge eurocentrées et étroites.³⁴⁶ Les artistes diasporiques étouffent, ils souhaitent partager de manière active la scène culturelle non seulement britannique, européenne, mais aussi internationale. Ils crient leurs besoins de visibilité, de représentation et d'appartenance à la communauté artistique globale. Aidés par la nouvelle critique alternative, qui réclame avec ardeur la fin de leur exclusion systématique, pour mettre à jour la véritable scène artistique britannique : une scène riche de sa multiculturalité. En 1989, Araeen organise une exposition itinérante, *The Other Story : Afro-Asian Artists in Postwar Britain*, confrontant les institutions et la critique blanches, à l'historisation de la contribution des artistes africains et asiatiques dans le développement de la scène artistique britannique.³⁴⁷ *The Other Story* est la première exposition entièrement dédiée aux artistes de la diaspora installés au Royaume-Uni. Il est important de noter que la même année se tient l'exposition *Magiciens de la Terre* au Centre Georges Pompidou, qui elle aussi, prône une visibilité institutionnelle des arts extra-occidentaux et des pratiques artistiques issues de la diversité culturelle. L'exposition *The Other Story* a permis la mise en lumière de la jeune génération d'artistes noirs et asiatiques britanniques, dont les travaux extrêmement engagés soulignaient une identité diasporique commune. Une identité qui s'est construite grâce à une relecture des conséquences de la colonisation sur les sociétés actuelles et grâce aux théories postcoloniales.³⁴⁸ Le catalogue de l'exposition atteste de la participation de critiques postcoloniaux fondamentaux comme Homi K. Bhabha ou Sutapa Biswas. Sur cette période spécifique, celle de l'art anglais des années 1980, Yinka Shonibare qualifie la situation de « refiguration postmoderne de l'art », due à l'explosion du « discours identitaire » proclamé par les artistes diasporiques.³⁴⁹ Nous voyons alors que le Royaume-Uni ainsi que d'autres pays européens, commencent à réaliser l'importance des arts diasporiques et de leur représentation.

Il a fallu attendre dix années de combat de plus pour voir la naissance d'un support durable destiné à la critique alternative britannique puisqu'en 1999, Rasheed

³⁴⁶ ARAEEN, Rasheed. *Making Myself Visible*. London : Kala Press, 1984.

³⁴⁷ Exposition *The Other Story : Afro-Asian Artists in Postwar Britain*, organisée par Rasheed Araeen à la Hayward Gallery à Londres, du 29 novembre 1989 au 4 février 1990. Il faut signaler la tenue d'une conférence intitulée « Exhibitions and the World at Large » au *Tate Britain*, le 3 avril 2009, sur l'explosion de l'art global (ou diasporique) sur la scène internationale à partir de trois exemples d'expositions : *The Other Story*, *Magiciens de la Terre* et la troisième biennale de la Havane. Disponible sur Internet : <http://www.tate.org.uk/britain/eventseducation/symposia/17464.html>. Voir également : WAINWRIGHT, Leon. « South Asian Diaspora in Britain ». *South Asian Diaspora Literature and Arts Archive (SADLIAA)*, 2001. Disponible sur Internet : http://www.salidaa.org.uk/salidaa/docrep/docs/sectionIntro/art/docm_render.html.

³⁴⁸ Il est à noter qu'en juin 2010, pour marquer le vingtième anniversaire de l'exposition, Rasheed Araeen a présenté l'exposition *A Missing History : The Other Story Revisited* à la Aicon Gallery (du 30 juin au 24 juillet 2010). L'exposition présentait les travaux de onze artistes dont dix étaient présentés à l'exposition de 1990. La tenue de cette nouvelle exposition montrait que certaines problématiques liées au manque de visibilité des artistes d'origines africaines, indiennes ou asiatiques installés au Royaume-Uni, persistaient.

³⁴⁹ SHONIBARE, Yinka. (1998), p.70.

Araeen fonde la revue *Third Text*. Une revue consacrée à la critique des arts extra-occidentaux ou produits par des artistes issus de minorités : raciales, ethniques, sexuelles, religieuses. D'un point de vue théorique, il est influencé par les *Cultural Studies*, dont Stuart Hall en est la figure emblématique. Dans les années 1970, Hall dirige le centre des *Contemporary Cultural Studies* au sein de l'université de Birmingham. Il y développe, avec d'autres théoriciens britanniques, les bases des *Cultural Studies* desquelles résulte une étude des pratiques culturelles dans leurs diversités, par rapport aux changements sociaux, au développement de la société et leur insertion dans les institutions. Les écrits de Stuart Hall, à propos de l'identité culturelle, posent une partie des problématiques parcourues par Yinka Shonibare. Hall écrit : « L'identité culturelle [...] est en "devenir" aussi bien qu'en "être". Elle appartient au futur aussi bien qu'au passé. Ce n'est pas quelque chose qui existe déjà, transcendant le lieu, le temps, l'histoire et la culture. Les identités culturelles viennent de quelque part, ont des histoires. Mais, comme tout ce qui est historique, elles subissent une transformation constante. [...] Pas une essence mais un positionnement. »³⁵⁰

Le *Black Art* est un mouvement artistique fort depuis la fin de la seconde guerre mondiale au Royaume-Uni et aux États-Unis (avec l'importante impulsion donnée par la *Harlem Renaissance* dont nous avons auparavant analysé la portée dans le cadre de notre étude de l'œuvre de Faith Ringgold). Un mouvement historique en lequel Yinka Shonibare ne se reconnaît que partiellement. Il explique : « Je travaillais contre la formation du "mouvement Black art" au Royaume-Uni [...] pour moi le mouvement *Black art* avait de nombreux points communs avec la *Harlem Renaissance*, il s'agissait d'une sorte de "re-naissance" artificielle britannique de la *Harlem Renaissance*, qui ne se connectait pas avec moi. Je pense que l'expérience africaine aux USA est différente de l'expérience afro-caribéenne au Royaume-Uni. »³⁵¹ Dans les années 1980 les jeunes artistes noirs veulent affirmer une unité forte et un engagement commun. Pour cela ils utilisent un langage artistique efficace afin d'établir leur politique artistique. Ce n'est pas sans lutter pour leurs droits à l'égalité et à la représentation que les artistes et les critiques ont formulé un terrain alternatif qui s'est progressivement inséré au sein institutions culturelles et universitaires. Au début des années 1990, les critiques anglais Kobena Mercer et David A. Bailey, demandent aux artistes d'afficher une multiplicité, une diversité artistique (présente mais insuffisamment affirmée) afin de développer les multiples facettes du mouvement et d'explorer différentes visions sur des thématiques

³⁵⁰ HALL, Stuart. (1994), p.394-395.

³⁵¹ ENWEZOR, Okwui. (2003), p.165.

telles que la représentation raciale, le constat des inégalités ou encore la marginalité des artistes issus des minorités. Le résultat de cette demande sera un message et un engagement plus complexe face à l'identité noire et aux problématiques liées au postcolonialisme. Un combat contre l'invisibilité qui va lentement porter ses fruits puisqu'en 1998, Chris Ofili remporte le *Turner Prize*, puis c'est au tour de Yinka Shonibare d'être nommé pour le même prix en 2004. En 2009, Shonibare remporte le projet d'installation d'une de ses sculptures sur la quatrième plinthe du *Trafalgar square*. Aujourd'hui des artistes comme Isaak Julien, Sonia Boyce, Keith Piper, Steve McQueen, ou encore Dawoud Bey sont connus et reconnus par la critique et le marché de l'art international. Ces prix et différentes nominations lors d'événements culturels et institutionnels, montrent l'intégration légitime des artistes noirs dans le circuit artistique britannique et au-delà.

La question raciale est une problématique développée par les artistes diasporiques depuis les années 1960, elle est au cœur de la pratique de Yinka Shonibare qui s'impose désormais comme un digne héritier du combat mené par ses aînés et qu'il poursuit lui-même en présentant son travail à travers le monde. La question raciale est donc inscrite dans son travail, il réfléchit depuis les années 1980 aux différences raciales, à la représentation des groupes minoritaires et aux multiples interprétations des images posant ces questions cruciales. Prenons l'exemple d'une œuvre vidéo intitulée *Odile and Odette*, réalisée en 2005.³⁵² Le film, qui est une commande de l'*Africa Centre* de Londres et du *Royal Opera House*, a été produit dans le cadre d'une manifestation mettant à l'honneur la culture africaine (*Africa 05*). Il s'agit d'une réinterprétation du *Lac des Cygnes*, composé en 1876 par Piotr Illitch Tchaïkovski (1840-1893). Yinka Shonibare s'explique ainsi sur son choix : « J'ai pensé que c'était une superbe opportunité d'observer le lien entre le *Royal Opera House* et l'*Africa Centre*, deux institutions entretenant à la fois une relation coloniale et une relation culturelle. »³⁵³ Le film montre deux jeunes ballerines interprétant le *Lac Des Cygnes*. Traditionnellement, une seule ballerine incarne Odile et Odette, or dans la version proposée par l'artiste deux ballerines, l'une blanche et l'autre noire, sont placées face à face effectuant avec grâce un véritable jeu de miroir.³⁵⁴ De manière symétrique et

³⁵² *Odile and Odette* est une commande du *Royal Opera House*, qui a diffusé la vidéo, pendant l'été 2005, sur écran géant à différents endroits dans Londres et au sein même de l'opéra durant les entractes. *Annexes Iconographiques*, p.65.

³⁵³ DOWNEY, Anthony. (2005).

³⁵⁴ Il s'agit d'une chorégraphie de Kim Brandstrup. Il est à noter qu'en 2005, les danseurs et chorégraphes Akram Kahn et Sidi Lardi Cherkaoui ont monté une chorégraphie commune intitulée *Zero Degrees*. Ils ont travaillé avec le sculpteur britannique Anthony Gormley et le compositeur Nitin Sawhney. *Zero Degrees* était une confrontation entre les deux hommes, basée sur le même raisonnement que Shonibare. Tous explorent le choc des cultures, la notion de métissage et de représentations raciales. Disponible sur Internet : http://www.akramkhancompany.net/html/akram_productions.htm.

mimétique, elles reproduisent la même chorégraphie et sont visuellement séparées par le cadre vide d'un miroir de style baroque. Elles interprètent le personnage d'Odette, jeune fille condamnée à exister sous les traits d'un cygne et à redevenir femme uniquement lorsque la nuit tombe ; et Odile, la fille usurpatrice du magicien Rotbart, instigateur du sort jeté sur Odette : « Tu seras cygne le jour, et femme la nuit. Tu devras ainsi vivre jusqu'à ce que le sortilège soit rompu par un mariage. » Dans la majorité des représentations du *Lac Des Cygnes*, le personnage d'Odile porte des vêtements noirs tandis qu'Odette porte un costume blanc rappelant de manière symbolique la figure du cygne. L'opposition des deux couleurs offre ainsi une perspective manichéenne à l'histoire contée. Les deux personnages centraux du ballet se retrouvent face à face et exécutent les mêmes mouvements. Elles portent chacune des pointes et des tutus confectionnés à partir de *Dutch wax*. L'artiste dit : « Les rôles – l'un en tant qu'ego et l'autre en tant qu'alter – dans ma version sont plus ambigus : Vous ne pouvez pas nécessairement deviner qui est le bien et qui est le mal. »³⁵⁵ Si la couleur des vêtements aidait le public à différencier les deux jeunes femmes, ici, les tutus sont fabriqués avec les mêmes tissus multicolores, seule la couleur de la peau les distingue. Odile et Odette incarnent les deux facettes de l'identité hybride de l'artiste. Deux parties, l'une européenne et l'autre africaine, qui collaborent et interagissent au sein d'une même personne exprimant une vision métisse, multiforme. Paul Gilroy précise :

*S'évertuer à être à la fois européen et noir requiert des formes particulières de double conscience. En disant cela, je ne veux pas suggérer qu'assumer l'une ou l'autre de ces identités incomplètes épuiserait les ressources subjectives d'un individu particulier. Cependant, là où des discours racistes, nationalistes ou ethniquement absolutistes orchestrent les rapports politiques de sorte que ces identités apparaissent mutuellement exclusives, le fait de se positionner dans un espace intermédiaire ou d'essayer de démontrer leurs continuités a été considéré comme un acte de provocation, voire de dissidence – un geste d'insubordination politique.*³⁵⁶

Avec une œuvre comme *Odile and Odette*, Yinka Shonibare tend à effacer les concepts simplistes de bien et de mal au profit d'une version plurielle et complexe. Etant donné le cadre, institutionnel et culturel, dans lequel il a produit son œuvre, nous pouvons également y voir une confrontation raciale. Un tête à tête amenant le regardeur à réfléchir à la représentation (la sous-représentation) des personnes noires dans certains domaines culturels comme celui de l'opéra. Il interroge également la dichotomie

³⁵⁵ DOWNEY, Anthony. (2005).

³⁵⁶ GILROY, Paul. *L'Atlantique Noir : Modernité et double conscience*. Paris : Kargo, 2003, p.15.

stéréotypée existant entre les beaux-arts et l'art africain tel qu'il est perçu par la critique occidentale. L'artiste dit :

Personne n'a questionné l'intérêt et l'utilisation de l'art Africain par Picasso, mais on attend toujours des Africains de seulement faire des « choses » africaines. Dans le monde contemporain dans lequel nous voyageons tous, ce n'est pas réaliste. Je vois l'opéra comme tout le monde, et je vois la culture populaire comme tout le monde. J'ai toujours aimé travailler avec des choses iconiques, et Le Lac des Cygnes est très connu, probablement le ballet le plus populaire.³⁵⁷

Il est à noter que l'œuvre vidéo a été projetée en extérieur durant l'été 2005 à Londres. Dans des parcs, comme le Trafalgar Square, il fut accessible, de manière gratuite, au public, sur des écrans géants. Nous y voyons alors non seulement une démocratisation de l'accès à l'art contemporain (souvent perçu comme un milieu élitiste) mais également une sortie du genre du ballet de son milieu traditionnel. Yinka Shonibare procède à une déterritorialisation des arts et des traditions. L'art et l'opéra sortent de leurs cocons institutionnels, ils entrent dans la ville, dans la rue, dans le quotidien du public. Nous voyons là une forme de démocratisation de l'art contemporain et du ballet, qui sont deux domaines pensés comme étant non populaires et élitistes.

Les thématiques explorées par Yinka Shonibare font de lui un membre du groupe des *Black British Artists*, pourtant ce dernier ne partage pas cette idée puisqu'il n'est pas ancré dans la contestation comme le sont les autres artistes du groupe. Il dit : « je n'avais rien contre quoi être en colère »³⁵⁸. Parce qu'il se positionne dans un entre-deux, il est difficile de catégoriser son œuvre dans tel ou tel mouvement, il peut cependant être considéré comme un membre des *Young British Artists* (YBA). Un groupe de jeunes artistes ayant pratiquement tous étudié au Goldsmith College, qui, dans les années 1980, a littéralement bouleversé et redynamisé la scène artistique britannique. Ils présentent leurs travaux pour la première fois en 1988 au Goldsmith College lors de l'exposition *Freeze*, organisée par Damien Hirst. Un événement qui va attirer l'attention du collectionneur Charles Saatchi. Ce dernier va, au sein de sa galerie londonienne, présenter une série de six expositions où le groupe d'artistes prendra le nom des Y.B.A.³⁵⁹ En 1997, Saatchi organise *Sensation*, une exposition d'ampleur

³⁵⁷ DOWNEY, Anthony. (2005).

³⁵⁸ SONTAG, Deborah. (2009).

³⁵⁹ De la première exposition intitulée *Young British Artists* à la dernière *Young British Artists VI*, entre mars 1992 et novembre 1996, à la Saatchi Gallery de Londres.

présentant au public les œuvres de tous les YBA, dont celles de Yinka Shonibare.³⁶⁰ Angela Bulloch, les frères Chapman, Tacita Dean, Tracey Emin, Liam Gillick, Damien Hirst, Chris Ofili, Sarah Lucas, Marc Quinn ou encore Rachel Whiteread sont les membres d'une équipe aussi bien acclamée que décriée par le public et la critique. La liste est longue et leurs pratiques regorgent de talents tous aussi différents les uns des autres. Ils ont en commun la volonté de donner de nouvelles impulsions à la scène britannique, au moyen d'un discours plastique et théorique qui soit alternatif et transgressif. Influencés par la pensée et l'œuvre de Marcel Duchamp, dont ils sont les héritiers, ils ont chacun opté pour des stratégies artistiques considérées comme radicales. Ceci explique l'usage de matériaux inhabituels, de sujets abordés sans concession et sans interdits, d'une importante couverture médiatique (avec un nouveau phénomène de starisation des artistes) et des interventions inédites. Ils ont procédé à la libération, à la déhiérarchisation non seulement de l'objet, mais aussi du statut de l'artiste. Si au départ, les œuvres des *Young British Artists* étaient à contre courant des tendances et du marché, ils sont rapidement devenus les coqueluches de l'art contemporain. L'appellation *Y.B.A.* est aujourd'hui comprise non seulement comme un label, une marque de confiance pour les tenants du marché de l'art, mais aussi comme un gage de vitalité créatrice et d'innovations plastiques. Nous comprenons ainsi que l'œuvre de Yinka Shonibare est à la fois affiliée au *Black British Art*, puisqu'elle engage une réflexion sur la représentation et l'histoire noire, mais aussi aux *Y.B.A.* en ayant développé une pratique originale, transgressive et esthétique.

L'artiste impose un trouble dû à son travail de déterritorialisation et de réinterprétation des codes de représentation. À son plus grand bonheur, son travail est inclassable. Il participe en quelque sorte à la mascarade perpétrée par un pan de la scène artistique contemporaine en jouant sur différents registres de lectures. Le concept même de la mascarade est placé au cœur de sa pratique. En effet, une année avant la réalisation d'*Odile and Odette*, il produit son premier travail vidéo, *Un Ballo in Maschera* (2004), qui reprend la thématique de la mascarade et du renversement des rôles dans nos sociétés.³⁶¹ *Un Ballo in Maschera* est inspiré de l'opéra du compositeur romantique Italien, Verdi (1813-1901). Un opéra qui traite de la figure controversée du roi Gustav III de Suède qui fut assassiné en 1792. Le film est entièrement muet afin que le regardeur puisse se concentrer au maximum sur les mouvements des acteurs et sur leurs

³⁶⁰ Charles Saatchi a mis en œuvre une exposition itinérante, *Sensation*, présentée à Londres, à Berlin et à New-York entre 1997 et 2000.

³⁶¹ L'œuvre vidéo est le fruit de l'étroite collaboration de l'artiste avec le Moderna Museet de Stockholm et la télévision Suédoise (qui a diffusé le film sur sa chaîne). *Annexes Iconographiques*, p.66.

costumes. Ces derniers sont uniquement conçus à partir de *Dutch Wax*. Tous les acteurs sont masqués, ils portent des perruques et de somptueux costumes multicolores. Une fois de plus, Yinka Shonibare s’amuse à mélanger les genres d’une manière théâtrale et extrêmement esthétique. Par le biais de la danse, des costumes et de l’opéra, l’artiste réfléchit aux notions d’identité, de pouvoir et de genre. La mascarade est un thème avec lequel il s’amuse à renverser les rôles : classes sociales, genres, races. Il compare volontiers le carnaval à l’art, puisque les deux permettent ces inversions et la destruction des codes sociaux. Il affirme :

Une personne de la classe ouvrière peut occuper la position du maître le temps du carnaval de Venise – et il a lieu depuis les siècles – et les membres de l’aristocratie peuvent prendre le rôle de la classe ouvrière et devenir aussi libres et aussi saouls que possible. Alors le carnaval dans ce sens est une métaphore pour la manière dont cette transformation prend place. C’est quelque chose que l’art est également capable de bien faire, parce qu’il est un espace de transformation, où vous pouvez aller au-delà de l’ordinaire.³⁶²

Sa réflexion sur la mascarade est une manière de retourner les codes sociétaux sclérosés et d’engager une lecture plurielle de la représentation raciale dans le domaine de l’image. Des œuvres comme *Un Ballo de Maschera* ou *Odile and Odette* affichent la complexité du « carnaval interculturel » dont Yinka Shonibare se fait auteur et acteur.³⁶³ Il opère à un brouillage d’un l’imaginaire collectif formaté dont il souhaite l’éclatement. L’ensemble de son œuvre est une ode et un hommage à la différence culturelle. Son travail que nous considérons comme à la fois poétique et politique, n’est pas envisagé de la même manière par l’artiste lui-même, qui affirme ne pas prendre position politiquement et qui ne souhaite pas incarner le rôle de l’artiste moralisateur. Il dit à ce sujet : « En tant qu’artiste, je ne prendrai pas une position morale ; je pense qu’il est important de ne travailler pour aucun bord politique. Vous avez besoin de garder votre objectivité, même si vous êtes en Russie Stalinsiste. Mais ce que vous pouvez faire c’est disposer un nombre d’options devant les gens afin qu’ils puissent penser par eux-mêmes. »³⁶⁴ Son message engagé s’inscrit alors dans ce que nous appellerons un troisième espace (le « tiers-espace » initié par Bhabha). Un espace situé entre le pour et le contre, ouvert à la réflexion et à la critique. Un espace de la relativité. Si sa pratique repose sur une reconstruction et une réparation de l’Histoire, dans laquelle il choisit des périodes précises, des personnages, des lieux et des événements, son message reste

³⁶² DOWNEY, Anthony. (2005).

³⁶³ PAQUETTE, Didier. *La Mascarade Interculturelle. Interculturalité et sexualité psychique*. Paris : L’Harmattan, 2002.

³⁶⁴ DOWNEY, Anthony. (2005).

largement ouvert à la fantaisie et aux libres associations. Pour la conception du film *Un Ballo in Maschera*, le choix particulier du personnage historique, le roi Gustav III de Suède, est en lien avec l'actualité. Yinka Shonibare a été influencé par le déclenchement d'une nouvelle guerre en Iraq et par le président Georges W. Bush, qui, selon l'artiste, a des similitudes avec le personnage de Gustav III. Ce dernier aimait la guerre et se battait sur tous les fronts, il dépensait beaucoup d'argent et consacrait du temps à ses loisirs favoris (en particulier aux bals). Le personnage de Gustav III est « une métaphore du pouvoir et de sa déconstruction. »³⁶⁵ L'artiste pratique la construction du signe dans ses œuvres afin de déconstruire les stéréotypes, la morale et tous les autres principes établis par nos sociétés. En cela, il s'est fortement inspiré des textes de Roland Barthes et de Jacques Derrida.³⁶⁶

Une déconstruction du schéma social qui va atteindre son paroxysme avec des installations mettant en scène des personnages extraterrestres. Il mène depuis le début de sa carrière une réflexion sur la notion d'altérité et de positionnement des individus dans leurs différences au sein de la société. L'artiste explore un univers futuriste, où l'espace, l'inconnu, est entré dans notre quotidien. Les humains se déplacent entre la terre et l'espace, les extraterrestres s'humanisent, les différences s'estompent. Prenons l'exemple d'une installation produite en 1998 et intitulée *Alien Obsessives, Mum, Dad and the Kids*, suivie de *Dysfunctional Family* (1999).³⁶⁷ Huit individus sont mis en scène, deux d'entre eux sont placés au centre et en retrait, ils sont remarquables du fait de leur plus grande taille. Il s'agit de la mère et du père d'une famille nombreuse puisqu'autour d'eux gravitent six individus de plus petite taille. Nous notons immédiatement qu'ils incarnent la figure de l'extraterrestre telle qu'elle est conçue par un imaginaire collectif. Une figure qui s'est développée à partir des années 1950 dans la bande-dessinée, le cinéma, le dessin animé ou encore la publicité : une tête proéminente, un regard vide, des antennes, des membres longs et maigres. L'extraterrestre est l'être exotique par excellence, il est inidentifiable et il se situe en dehors de la Terre et en dehors du genre humain. Il est l'étranger absolu. Dans l'installation, ils sont chacun recouverts de *Dutch wax* constituant leurs peaux multicolores et imprimées de motifs géométriques et végétaux. Les personnages extraterrestres de Yinka Shonibare nous ramènent aux questions liées non seulement à l'altérité mais aussi à la recherche d'une place dans la société. La figure extraterrestre

³⁶⁵ Ibid.

³⁶⁶ La pratique artistique de Yinka Shonibare est mise en relation avec la pensée de Jacques Derrida dans un ouvrage de Malcolm Richards. Voir : RICHARDS, Malcolm K. *Derrida Reframed*. London : I.B.Tauris, 2008, p.44-45.

³⁶⁷ *Annexes Iconographiques*, p.67.

est une métaphore pour la menace de l'étranger dans les sociétés occidentales. Si nous nous référons aux discours politiques actuels et les scores grimpants des partis nationalistes (en France comme partout en Europe et dans le reste du monde), les familles immigrées ne sont pas les bienvenues. L'étranger serait la cause de tous les maux de nos sociétés. Des politiques et mentalités effrayées par une soudaine invasion d'une horde de personnes immigrées qui viendrait mettre en péril la sécurité, l'économie, l'emploi ou le logement. Son installation met l'accent sur l'absurdité et l'hypocrisie liées à cette peur de la différence. Dans un catalogue intitulé *Alien Nation* et consacré à ce sujet, Gilane Tawadros et John Gill expliquent que dans l'imaginaire collectif des années 1950-1960, la peur de l'« autre » était incarnée par des figures monstrueuses et fantaisistes, des extraterrestres hollywoodiens et autres personnages issus de la science-fiction. Aujourd'hui et plus particulièrement depuis les tragiques événements du 11 septembre 2001, cette peur collective est associée « à la figure du migrant, le chercheur d'asile et l'autre "Islamique" » du terroriste ou encore du kamikaze.³⁶⁸ Dans une totale aliénation collective, nous avons assisté à un déplacement de nos propres peurs, amenant une série de décisions politiques prônant une exclusion intolérante. Jens Hoffmann qui a contribué au catalogue de l'exposition *Alien Nation*, a écrit :

En tant que membre d'un groupe minoritaire au Royaume-Uni, je me suis souvent identifié aux extraterrestres dans le cinéma populaire. [...] Je suis fasciné par l'anthropomorphisme de l'extraterrestre. Au cinéma et dans les photographies de mises en scène de rencontres extraterrestres, les extraterrestres nous ressemblent et pourtant sont distinctement différents : longs cous, grosses têtes, gros yeux etc. L'idée de l'espace est liée à l'instinct humain pour l'exploration à des fins économiques ainsi qu'à la curiosité. [...] L'étrangeté est aussi la source de ma créativité, elle est donc un atout valable : la différence est géniale.³⁶⁹

Un instinct explorateur qu'il va développer dans une autre œuvre intitulée *Vacation* (2000), qui est une installation montrant une famille humaine composée de quatre personnes : deux adultes et deux enfants, tous vêtus de combinaisons spatiales fabriquées à partir de *Dutch wax*.³⁷⁰ Ici, ce sont les humains qui partent en vacances dans l'espace. Yinka Shonibare fait aussi référence à une nouvelle forme de colonisation. Il explique : « L'exploration de l'espace est l'expression d'une nouvelle forme de colonialisme tant qu'elle fournit une profusion de nouvelles possibilités, de la

³⁶⁸ TAWADROS, Gilane ; GILL, John. « We Are The Martians », in *Alien Nation*. London : ICA : inIVA, 2006, p.11.

³⁶⁹ HOFFMANN, Jens. « The Truth is Out There », in *Alien Nation*. London : ICA : inIVA, 2006, p.39.

³⁷⁰ *Annexes Iconographiques*, p.68.

même manière que l'ivoire de l'Afrique au XIX^{ème} siècle a fourni de nouvelles possibilités de richesse. Les gens sont gourmands et veulent des territoires à explorer pour trouver de nouvelles ressources qu'ils peuvent changer en argent et en capitalisme. »³⁷¹ Il est intéressant de retourner le discours et de penser que lorsque Christophe Colomb a accosté sur les rives du Nouveau Monde avec son équipage, ou bien lorsque les premiers missionnaires européens se sont installés en Afrique, ils ont été perçus comme des extraterrestres par les populations autochtones. Nous sommes tous les étrangers de ceux que nous considérons comme les étrangers. Avec humour et subtilité, l'artiste inverse les points de vue, il déplace le regard du supposé dominant et ouvre le champ de la perception afin qu'il ne soit plus envisagé d'une manière unilatérale. En 2002, il réalise *Space Walk*, une installation composée de deux personnages astronautes, dont les combinaisons sont conçues à partir de *Dutch wax*, ainsi que d'une capsule spatiale sur laquelle est inscrit le nom de Martin Luther King.³⁷² Les deux astronautes sont reliés par deux cordons en *Dutch wax* à la capsule. Ils portent tous deux des casques totalement noirs et opaques, empêchant le regardeur d'identifier leurs visages et leurs expressions. L'œuvre est présentée accrochée au plafond, surplombant le public qui se doit de lever la tête pour observer l'étrange scène flottante. L'installation aérienne interroge le besoin insatiable des hommes de conquête et d'une fascination pour l'ailleurs. Pourtant, le fait que les combinaisons et accessoires matériels soient fabriqués à partir de *Dutch Wax*, nous laisse penser que ces futures conquêtes ne seront pas irrémédiablement blanches/occidentales. Les personnages portent des casques spatiaux dont les visières noires et opaques, ne nous permettent pas de les identifier (âge, race, sexe, traits de personnalité) Des indices auxquels il nous faut ajouter la capsule qui porte le nom du célèbre pasteur africain-américain, qui nous indiquent l'absence de barrières raciales entre les hommes. Yinka Shonibare réclame un avenir multiculturel, ouvert et libre. Être visible et ne pas être considéré comme un étranger tel est son souhait le plus cher. Pour cela il explore le passé, les utopies et le futur pour en extraire les contradictions, les aberrations et les failles. Nous allons désormais nous pencher sur ses choix historiques, ceux liés à la période victorienne, afin d'en examiner le contenu et la portée sur nos sociétés actuelles.

³⁷¹ BRUSCHI, Valentina. (2001), p.101.

³⁷² *Annexes Iconographiques*, p.68.

I.4.3. Une période cruciale

Yinka Shonibare travaille principalement une iconographie issue du XVIII^{ème} siècle en Europe : costumes, moyens de transport, ameublement, objets décoratifs, arts (peinture, sculpture, ballet, opéra) ou encore les figures qui ont marqué la période. Pourquoi l'artiste a-t-il choisi de se focaliser sur cette période spécifique ? Elle correspond à l'ère Victorienne au Royaume-Uni, de 1837 à 1901, durant laquelle la colonisation britannique connaît son essor et où l'économie y est plus que florissante. Il s'agit d'une époque faste de l'histoire britannique, lors de laquelle le pays s'est considérablement enrichi et a développé une puissante aura par rapport aux autres pays européens. Le Royaume-Uni a tout misé dans son industrie, a mis en place des milliers de kilomètres de chemins de fer, a produit de l'acier et du charbon, a misé sur la recherche scientifique pour affiner les avancées techniques, et a démontré ses capacités maritimes tant au niveau militaire que commercial. Dans ce bouillonnement industriel sont nées les premières machines textiles permettant de produire des vêtements et autres linges à une échelle nationale et internationale puisque les textiles sont exportés vers les nombreux comptoirs commerciaux. La période victorienne connaît un véritable « âge d'or » entre 1851 et la fin des années 1870 avec son expansion territoriale en Afrique, en Inde, en Asie et dans le Pacifique. Yinka Shonibare a donc choisi de réinterpréter les personnages et les objets d'une société considérée comme flamboyante dans tous les domaines, une société britannique florissante ayant imposé son règne aux quatre coins du monde. Pourtant, le portrait de cette période est amputé puisque tous ses personnages sont décapités. Ils ont visuellement et conceptuellement perdu la tête, signe et symbole du déclin de l'âge d'or victorien. Un déclin annoncé par la Grande Dépression, durant laquelle les pertes économiques allaient de paire avec des luttes sociales violentes. Les écarts entre les classes sociales s'étant considérablement creusés, les ouvriers ont durement manifesté et ont mis en place des grèves impressionnantes afin de faire valoir leurs droits. Laurie Ann Farrell, dans son introduction du catalogue *Odile and Odette*, nous apprend que l'artiste s'est également focalisé sur l'ère victorienne en raison de l'appel « citoyen » de l'ancien Premier Ministre du Royaume-Uni, Margaret Thatcher.³⁷³ Un appel recommandant aux citoyens britanniques des années 1980 à se rattacher ou à revenir aux valeurs sociales et morales de l'ère victorienne. Yinka Shonibare était alors étudiant en arts, il s'est en partie inspiré de ces recommandations politiques, qu'il a ensuite subverties et commentées dans son travail.

³⁷³ FARRELL, Laurie Ann. *Yinka Shonibare : Odile and Odette*. Savannah : Savannah College of Art and Design, 2008, n.p.

Il entreprend alors une réappropriation de l'histoire de l'art d'abord britannique, puis européenne. En 1998, il produit une installation intitulée *Mr and Mrs Andrews Without Their Head*.³⁷⁴ Il s'agit d'une reproduction en trois dimensions de la toile *Mr and Mrs Andrews* (1750) peinte par un des maîtres de la peinture anglaise, Thomas Gainsborough (1727-1788). L'œuvre, considérée comme un fleuron de la peinture anglaise du XVIII^{ème} siècle témoigne de la bonne santé de la bourgeoisie enrichie par les prémices de la révolution industrielle. Thomas Gainsborough a réussi à fusionner deux traditions picturales anglaises, celle du portrait et celle du paysage. Son œuvre synthétise le raffinement et le charme discret de l'art anglais. Il s'agit d'une commande de M. Andrews, le double portrait devait conforter la position sociale forte du jeune couple assis sur un banc dans leur immense propriété terrienne. Une fois l'œuvre réinterprétée par Yinka Shonibare, le paysage luxurieux a totalement disparu, laissant place à un simple mur blanc ou un espace vide selon les lieux d'exposition. Décapité, le jeune couple conserve uniquement les postures d'une fierté envolée. Seul le chien de chasse continue de regarder son maître. Les apparences et la bienséance subsistent. Les personnages décapités sont dépourvus de toute personnalité, ils sont déshumanisés. Sans leurs visages, ils perdent leur confiance, leur arrogance, mais surtout ils sont privés de leurs identités. Interrogeons-nous sur ces décapitations qui peuvent avoir plusieurs niveaux de lectures. Historiquement elles nous ramènent à la guillotine et à la fin des privilèges. Les personnages sans tête sont aussi dépourvus de leurs identités, alors le concept d'altérité s'annule. Enfin, sans tête, le corps n'est plus amené à penser. Les personnages décapités se résument à des pantins, les vestiges d'une époque que l'artiste s'est amusé à déguiser et à réinterpréter. Dans *Mr and Mrs Andrews Without Their Head*, l'homme et la femme sont privés de leurs têtes et de leurs terres, ils sont de simples mannequins dont les accessoires et costumes en *Dutch Wax* sont des simulacres. Un parallèle est ici établi entre la relation du couple avec la terre, avec la propriété et la colonisation alors en pleine expansion. La colonisation est personnifiée par les costumes en *Dutch Wax*. Ellen Brooks précise que « le manque de terre donne de la place pour l'objet réel de répression, l'Afrique, pour être présente dans l'œuvre. »³⁷⁵ Sans leurs terres, le couple Andrews subit une perte de contrôle, de confort et de leur statut socialement dominant. Le pouvoir leur échappe. Les décapitations et les costumes en *Dutch Wax* participent au fonctionnement de la stratégie artistique de Yinka Shonibare, qui avec humour, moquerie et détournement, nous invite à repenser l'histoire de l'art

³⁷⁴ *Annexes Iconographiques*, p.69.

³⁷⁵ BROOKS, Ellen. « 100 Years and Counting: Yinka Shonibare and the Search of Africa ». *Aleph*, n°4, automne 2009. Disponible sur Internet : http://www2.humnet.ucla.edu/aleph/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=30.

européen, le statut même de l'artiste et les codes de représentation d'une époque bien précise.

Une œuvre illustre particulièrement les choix historiques de l'artiste, il s'agit de *Scramble for Africa* (2003).³⁷⁶ Une imposante installation présentant quatorze mannequins masculins décapités, assis autour d'une longue table rectangulaire en bois. Des hommes blancs vêtus de costumes taillés dans les *Dutch wax* multicolores. Les gestuelles amples de chaque personnage indiquent une discussion houleuse : bras croisés, bras en avant, bras accoudés sur la table et mains en l'air. Les costumes d'époque et l'assise des chaises sont réalisés à partir de *wax* multicolores. Sur le plat de la table est gravée une carte du continent africain : il s'agit précisément du sujet de la discussion entre ces hommes. Yinka Shonibare fait référence à la conférence de Berlin qui a eu lieu entre 1884 et 1885, durant laquelle fut décidée la réglementation du partage du continent africain entre les cinq plus grandes puissances coloniales. La conférence a débuté le 15 novembre 1884 et s'est achevée le 26 février 1885, elle visait l'élaboration non seulement d'une nouvelle carte coloniale africaine mais aussi la mise en place de règles officielles pour un bon fonctionnement du système colonial. Quatorze mannequins symbolisant les quatorze pays, principalement européens, qui se sont réunis, autour de la figure d'Otto von Bismarck (alors ministre-président de la Prusse), qui fut à l'initiative de la conférence. L'artiste explique : « Je voulais créer quelque chose signifiant à la fois l'absurde et le grotesque. C'est un genre de représentation exagérée d'un moment vraiment grotesque de l'histoire africaine, un moment qui pour moi est hautement responsable de l'état actuel de l'Afrique. »³⁷⁷ La division coloniale avait pour objectif à la fois d'améliorer le commerce avec les différents comptoirs marchands africains, mais aussi d'asseoir leur pouvoir sur les territoires colonisés. C'est durant la conférence de Berlin que fut rappelée l'interdiction de la traite des esclaves, pourtant abolie depuis le 27 avril 1848. Le fait que le regardeur fixe son attention sur la gestuelle et les costumes aux imprimés bigarrés des personnages en pleine négociation, indique la volonté de l'artiste d'insister davantage sur une représentation du pouvoir (colonial) que sur la personnalité des négociateurs présents autour de la table. Il fige le spectacle du pouvoir. À propos de sa démarche, il précise :

Je pense que mon travail a toujours été très politique. Il a dû se confronter au défi d'engager les gens avec quelque chose de politique à travers l'art, sans que l'art ne devienne une

³⁷⁶ *Annexes Iconographiques*, p.70.

³⁷⁷ ENWEZOR, Okwui. (2003), p.175.

*propagande. L'œuvre a besoin d'être consciente de son propre artifice : elle ne peut pas juste devenir une affiche de propagande. Elle a besoin de se défier elle-même ainsi que de l'illusion de ses matériaux. Pour moi, un travail intéressant est conscient de sa propre fausseté.*³⁷⁸

D'une autre manière, l'artiste franco-togolais, William Adjété Wilson a réalisé une œuvre composée d'un ensemble de dix-huit tentures intitulée *L'Océan Noir* (2009).³⁷⁹ L'une d'entre elles, intitulée « D'une Carte à l'Autre » présente côte à côte deux cartes de l'Afrique.³⁸⁰ À gauche l'Afrique colonisée et à droite l'Afrique postcoloniale. Les deux cartes aux couleurs vives rendent compte de l'influence néfaste du colonialisme sur les populations tribales, les différents peuples, les langues et les traditions. L'histoire et les cultures africaines n'ont aucunement été prises en compte par les pays colonisateurs. Les frontières tracées arbitrairement au début de la colonisation ont connues de nouveaux bouleversements tout aussi illogiques. La nouvelle définition de la carte africaine à l'heure des indépendances s'est effectuée en fonction des intérêts politiques et commerciaux des anciens pays colonisateurs. William Adjété Wilson écrit : « Les colons laissent en partant des tracés frontaliers qui n'ont que peu à voir avec la répartition séculaire des populations. La violence de la période de la traite négrière suivie par celle de la colonisation se prolonge bien souvent dans des guerres civiles interminables. »³⁸¹ Nous constatons ainsi une connexion entre les deux œuvres des deux artistes qui, à partir d'un fait historique précis, analysent la situation actuelle de l'Afrique qui reste marquée par un redécoupage irrespectueux.

S'il s'attache aux territoires et à leurs frontières, Yinka Shonibare consacre une grande partie de sa réflexion à la traversée des mers et des océans. En effet, l'ère victorienne est marquée par la puissance de la flotte maritime britannique, nécessaire pour assurer la sécurité du pays et de ses colonies, mais aussi pour développer le commerce et les échanges. Pour illustrer cette puissance et le contexte maritime de cette période, l'artiste réalise *Nelson's Ship in a Bottle* (2008-2009).³⁸² L'œuvre est une réplique fidèle du *HMS Victory*, le navire commandé par le vice-amiral Horatio Nelson (1758-1805) lors de la bataille de Trafalgar le 21 octobre 1805.³⁸³ La bataille a opposé la flotte britannique à la flotte franco-espagnole. Une bataille napoléonienne ayant pour

³⁷⁸ KENT, Rachel. (2008), p.107.

³⁷⁹ Une étude détaillée de *L'Océan Noir* de William Adjété Wilson sera menée dans la troisième partie de notre recherche. Voir p. 477-487.

³⁸⁰ *Annexes Iconographiques*, p.71.

³⁸¹ WILSON, William Adjété. *L'Océan Noir*. Paris : Gallimard Jeunesse, 2009, p.58.

³⁸² *Annexes Iconographiques*, p.72-73.

³⁸³ *HMS Victory*, le nom du navire est précédé de l'abréviation HMS signifiant « Her Majesty's Ship ». *Annexes Iconographiques*, p.73.

objectif la conquête de l'empire britannique, cette dernière s'est portée en échec puisque la flotte britannique (malgré la perte d'un millier d'hommes, dont Nelson lui-même) y a démontré une puissance navale extraordinaire. Yinka Shonibare fait un clin d'œil au lieu même où a été exposée son œuvre au printemps 2010, le quatrième pilier (« Fourth Plinth ») de *Trafalgar Square* à Londres.³⁸⁴ Au centre du parc public est dressée la *Colonne Nelson* (1843), au sommet de laquelle Lord Nelson est représenté debout, amputé de son bras droit, fixant l'horizon.³⁸⁵ Son regard est tourné vers la mer. Au pied de la colonne corinthienne veillent quatre lions coulés dans du bronze qui provenait de canons français récupérés suite à la bataille de Trafalgar. Un pied-de-nez matériel et symbolique. Face à la *Colonne Nelson* était temporairement installée la réplique de son navire amiral réalisée par Yinka Shonibare. Le navire, un trois-mâts à trois ponts, était armé de cent quatre canons et pouvait contenir huit cent cinquante hommes. Il a été construit en 1759 en pleine expansion coloniale. Un navire de guerre nécessaire pour se défendre mais aussi pour accentuer l'expansion britannique. La réplique est enfermée dans une bouteille de verre rappelant celles que nous pouvons trouver dans les boutiques de souvenirs.³⁸⁶ Une bouteille-souvenir géante, exposée au cœur de la capitale anglaise, afin de non seulement célébrer une victoire nationale faisant date, mais aussi pour transmettre un message multiculturel cher à l'artiste puisque les voiles du navire sont en effet conçues à partir de *Dutch wax*. À propos de *Nelson's Ship in a Bottle*, l'artiste dit : « Pour moi il s'agit d'une célébration de l'immense richesse ethnique de Londres, en donnant l'expression de et en honorant la pluralité culturelle et ethnique qui respire toujours le vent précieux dans les voiles du Royaume-Uni. »³⁸⁷ Son intention première était de se concentrer sur l'histoire du *Nelson Ship* et sur ses répercussions sur la société britannique actuelle, car selon lui le *Nelson Ship* a favorisé le multiculturalisme anglais. Par le biais du développement du commerce maritime, le Royaume-Uni est entré en contact avec l'Afrique, le Moyen-Orient, les Indes et l'Asie, générant ainsi une forte vague d'immigration. Lorsque nous nous confrontons à l'installation de Yinka Shonibare, il nous paraît difficile d'imaginer que *Nelson's Ship in a Bottle* ne puisse pas renvoyer à la traite négrière et au commerce d'esclaves au sein

³⁸⁴ Depuis 1999, un concours est organisé par le gouvernement pour élire le travail d'un jeune artiste britannique et l'exposer sur le quatrième pilier de Trafalgar Square au cœur de la capitale anglaise. Historiquement considéré comme le « pilier vide » du square, il est maintenant devenu un formidable lieu d'accueil pour l'art contemporain anglais. L'œuvre de Yinka Shonibare MBE, ainsi que celle d'Anthony Gormley, prendront donc la place de celle de Thomas Schütte en 2010.

³⁸⁵ *Annexes Iconographiques*, p.74.

³⁸⁶ Yinka Shonibare écrit : « Je voulais aussi quelque chose qui peut sembler curieux – quelque chose de magique à côté du politique. J'ai toujours été fasciné par les bateaux dans les bouteilles – il y a quelque chose "d'impossible" avec eux. Il a un le sens de l'étonnement des enfants se demandant comment le bateau est entré dans la bouteille, un aspect mystérieux. Mon but était de garder ce sens du jeu d'enfant et de le mettre ensuite dans un contexte politique sérieux, sans perdre le côté magique de l'objet curieux. » Voir : KENT, Rachel. (2008), p.108.

³⁸⁷ Citation de l'artiste extraite du site Internet dédié au projet *Fourth Plinth*. Disponible sur Internet : <http://www.london.gov.uk/fourthplinth/plinth/shonibare.jsp>.

de l'empire Britannique durant la période Victorienne. L'artiste insiste sur la lecture multiculturelle inhérente à l'œuvre, à l'histoire du navire et à la ville de Londres. Il explique : « L'amiral Nelson a gagné la Bataille de Trafalgar contre les Français et les Espagnols en 1805, qui a rendu possible le commerce de plusieurs compagnies – incluant la *East India Company* – Londres est une ville très multiculturelle, mais si les Britanniques n'avaient pas gagné le contrôle des mers, la situation serait différente maintenant. »³⁸⁸

Après deux cents ans d'existence et une quinzaine d'années de débats intenses, l'esclavage et le commerce humain furent abolis au Royaume-Uni deux années après la bataille de Trafalgar, le 25 mars 1807.³⁸⁹ Celle-ci marque une phase de transition politique et économique pour le pays qui va petit à petit connaître un déclin. Elle correspond au moment d'une apogée avant une chute vertigineuse non seulement de l'économie, qui était jusque-là flamboyante du fait de l'exploitation des terres coloniales et de l'esclavage, mais aussi des privilèges et du pouvoir sur ces mêmes colonies. Ces dernières vont peu à peu s'émanciper du joug colonial jusqu'à obtenir leurs indépendances respectives. Le rapport dominant-dominé à travers une lecture de l'histoire coloniale et esclavagiste du Royaume-Uni est présent dans l'œuvre et la mise en scène dont elle jouissait dans le parc londonien. Le *HMS Victory* était un navire de guerre et non pas un négrier, pourtant les hommes souffrant dans les cales pour ramer et armer les canons étaient des esclaves emmenés des colonies pour réaliser les plus dures manœuvres. La symbolique du bateau, qui plus est de cette période historique, est immédiatement associée à la traite négrière. Comme nous l'avons noté lors de notre étude de l'œuvre de Maria Magdalena Campos-Pons, au cœur de l'histoire noire, le bateau et la mer sont des thématiques importantes dans les écrits d'Aimé Césaire, Paul Gilroy ou Édouard Glissant. Aimé Césaire a écrit : « J'entends de la cale monter les malédictions enchaînées, les hoquettements des mourants, le bruit d'un qu'on jette à la mer... les abois d'une femme en gésine... des raclements d'ongles cherchant des gorges... des ricanements de fouet... des farfouillis de vermine parmi des lassitudes... »³⁹⁰

Dans son ouvrage *L'Atlantique Noir*, Paul Gilroy propose une fine analyse du bateau en tant que vecteur central du commerce humain entre l'Afrique, l'Europe et les

³⁸⁸ KENT, Rachel. (2008), p.108.

³⁸⁹ LE JEUNE, Françoise. *Le Débat Sur l'Abolition de l'Esclavage en Grande-Bretagne 1787-1840*. Paris : Ellipses Marketing, 2008.

³⁹⁰ CESAIRE, Aimé. (1983), p.39.

Amériques. Un bateau naviguant sur l'océan atlantique qui doit être compris comme « une unité d'analyse unique et complexe dans [les] discussions sur le monde moderne et l'utiliser pour développer une perspective explicitement transnationale et transculturelle. »³⁹¹ Le bateau symbolise non seulement la souffrance endurée par ses « passagers » partis pour un voyage sans retour vers l'inconnu, mais aussi les échanges humains et culturels. Il est devenu l'emblème de la diaspora noire, débutée avec la période esclavagiste et qui se poursuit de manière complètement différente aujourd'hui. À propos des bateaux, Paul Gilroy écrit : « Il est nécessaire de les considérer comme des unités culturelles et politiques plutôt que comme l'incarnation abstraite du commerce triangulaire. Ils étaient même davantage – un moyen de transmission des opinions politiques subversives, et peut-être un mode distinct de production culturelle. »³⁹² Dans cette perspective, le bateau est un symbole fort dans les travaux produits par les artistes de la diaspora noire, il ramène à une histoire coloniale mais aussi à la notion d'exil, de voyage et de déracinement (choisi ou subi). L'artiste camerounais Barthélemy Toguo (né en 1967, à M'Balmayo) a dans ce sens présenté une installation intitulée *Road For Exile* (2008), où une barque en bois repose sur un amoncellement ordonné de bouteilles en verre, elle est surmontée de ballotins en tissus (dont des wax) et en plastique.³⁹³ Dans la seconde partie de notre étude intitulée « Tissage de l'Exil », nous analyserons la portée de ces ballotins de tissus à travers l'œuvre singulière de l'artiste sud-coréenne Kimsooja. *Road For Exile* fait référence aux jeunes africains, prêts à risquer leurs vies pour tenter une traversée de la mer dans l'espoir de trouver en Occident un travail et une vie plus confortable. Les ballotins, trop nombreux par rapport à la capacité de la petite barque, dénoncent le trop grand nombre de personnes tuées (par la soif, la faim, les accidents multiples liés aux rudes conditions maritimes et au manque d'expérience). Les conditions de la traversée mais aussi ses origines, puisqu'elle est en général organisée par des passeurs, des marchands de rêves qui s'enrichissent sur les espoirs des autres. L'œuvre matérialise une utopie qui s'enrichit chaque jour un peu plus en drames et en (des)illusions. Jan-Erik Lundström précise : « En refusant de jouer le rôle de l'autre (victimisé), Toguo parvient à montrer que ces histoires "autres" sont peut-être, non pas une autre histoire, mais bien l'histoire de la France ou de l'Europe dans le monde moderne/postmoderne. »³⁹⁴ Barthélemy Toguo en tant qu'artiste diasporique, né en Afrique et vivant en Europe, pose un regard critique (positif comme négatif) sur les

³⁹¹ GILROY, Paul. (2003) p.33.

³⁹² Ibid. p.35.

³⁹³ *Annexes Iconographiques*, p.75.

³⁹⁴ LUNDSTROM, Jan-Erik. « Le Trait d'union mis en scène : Thèses sur les théâtres de traduction de Barthélemy Toguo », in *Barthélemy Toguo : The Sick Opera*. Paris : PARISmusées : Palais de Tokyo, 2004, p.26.

mouvements migratoires tout en réfléchissant aux histoires qui unissent les deux continents. Le bateau, la barque ou toute autre forme d'embarcation au sein d'une pratique artistique peut être compris comme un signe de transculturalité, de mouvement et de voyage. Dans *Poétique de la Relation*, Édouard Glissant voit en la barque un puissant symbole des maux de notre siècle lié aux immigrations, où des individus partent quotidiennement à la recherche d'un ailleurs pour survivre. Il écrit : « Une barque, selon la poétique, n'a pas de ventre, une barque n'engloutit pas, ne dévore pas, une barque se dirige à plein ciel. Le ventre de cette barque-ci te dissout, te précipite dans un non-monde où tu cries. [...] Car si tu es seul dans cette souffrance, tu partages l'inconnu avec quelques-uns, que tu ne connais pas encore. Cette barque est ta matrice, un moule, qui t'expulse pourtant. Enceinte d'autant de morts que de vivants en sursis. »³⁹⁵

La barque de Barthélémy Togo fait aussi référence au texte poétique *Le Bateau Ivre* d'Arthur Rimbaud, puisqu'elle est littéralement disposée sur des alignements de bouteilles en verre. Voici un extrait du poème publié en 1971 :

J'ai vu des archipels sidéraux ! Et des îles

Dont les cieus délirants sont ouverts au vogueur :

- Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,

*Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur ?*³⁹⁶

Le poème est un programme, un manifeste poétique de Rimbaud qui par le biais d'une métaphore maritime indique au lecteur que le poète (l'artiste) doit rompre avec les conventions, la morale et la pensée dominante. Il doit quitter un univers sclérosé pour apporter un renouvellement poétique, un nouveau souffle. Le poète doit se laisser aller à la dérive, à l'errance pour tendre vers des rives inconnues. *Road For Exile* fait aussi référence à la barque de Virgile et Dante lors de leur long voyage en Enfer dans la *Divine Comédie* de Dante. Une sombre épopée dont s'est inspiré Eugène Delacroix qui a peint *La Barque de Dante* en 1822.³⁹⁷ Une peinture qui est en fait une porte ouverte au courant romantique, représentant les damnés qui s'accrochent désespérément à la barque pour ne pas sombrer dans les affres de l'Enfer. Tout comme dans l'installation de Barthélémy Togo il est question de douleur, de survie, d'effroi et de cruauté. Les

³⁹⁵ GLISSANT, Édouard. (1990), p.18.

³⁹⁶ RIMBAUD, Arthur. *Le Bateau Ivre. Recueil de Poèmes*. Paris : Libro, 2010, p.11.

³⁹⁷ *Annexes Iconographiques*, p.75.

ballotins de *Dutch wax*, de matières plastiques et autres tissus multicolores, symbolisent non seulement l’Afrique mais aussi d’autres pays du Sud d’où les individus n’hésitent pas à tenter leur chance, transportés sur des embarcations de fortune, en quête d’argent pour améliorer la vie de leurs proches qui resteront sur place. Dans son roman, *L’énigme du Retour*, l’auteur haïtien Dany Laferrière écrit : « Tout bouge sur cette planète. Vue du ciel on voit son sud toujours en mouvement. Des populations entières montent chercher la vie au nord. Et quand tout le monde y sera on basculera par-dessus bord ». ³⁹⁸ Une quête vers le Nord synonyme de survie pour beaucoup. Par le biais de leurs œuvres, Yinka Shonibare et Barthélémy Toguo formulent des messages forts afin d’amener le public à une prise de conscience non seulement de faits historiques, d’un passé colonial, mais aussi d’une actualité pressante. La visée clairement politique de Toguo est plus nuancée dans le travail de Shonibare, ce dernier mêlant histoire, mémoire et poésie. Confronté à ses œuvres, le public européen est à la fois capable de déchiffrer une partie de son discours mêlant passé et présent, tout en éprouvant un sentiment de malaise par rapport à un passé culpabilisant et oppressant parce que mal assimilé. Voilà tout l’enjeu de sa réflexion axée sur la période victorienne qui recèle les nœuds qui marquent encore aujourd’hui nos sociétés actuelles (britannique, française et européennes dans leur ensemble). L’histoire coloniale est de manière consciente ou non, omniprésente dans les débats sociétaux. Une histoire collective que l’artiste souligne, déconstruit et extériorise afin que nous puissions nous confronter à elle, en discuter pour finalement la dépasser grâce à une transmission d’ordre pédagogique et culturelle. Yinka Shonibare nous renvoie à notre propre histoire dont les pans les moins glorieux doivent être mis en lumière. Une démarche qu’il a approfondie en investissant le musée du Quai Branly en 2007. Un projet riche et complexe auquel nous allons maintenant nous intéresser.

³⁹⁸ LAFERRIERE, Dany. *L’énigme du Retour*. Paris : Grasset, 2009, p.47.

I.4.4. *Jardin d'Amour*

Avant de nous intéresser à l'exposition de Yinka Shonibare au musée du Quai Branly, nous souhaitons établir un parallèle entre son œuvre et les écrits de Franz Fanon (1925-1961). Des écrits qui ont joué un rôle important dans notre travail de recherche sur les pratiques postcoloniales. Nous retrouvons l'esprit de Franz Fanon dans la démarche plastique de l'artiste, ce dernier s'affirme en tant qu'artiste noir, britannique et nigérian, européen et africain. Il ne laisse pourtant pas de côté son histoire, au contraire il va en faire une force et un moteur de création plastique. Malgré le caractère volontairement esthétisé de son œuvre, il s'appuie sur des éléments perturbateurs comme les décapitations et l'utilisation des *Dutch Wax*. Les personnages sans têtes, sans visages, ont perdu leurs identités. L'artiste fait ainsi tomber les barrières raciales. Ses installations forment un espace où diversité et critique interagissent sans heurts ni stéréotypes. Elles privilégient le multiculturalisme qui est le véritable visage du *Tout-Monde*. Les tissus imprimés employés comme un véritable matériau artistique, font de ses pièces les symboles et les métaphores des théories postcoloniales et postmodernes. Par le biais d'une œuvre poétique et engagée, il complète et rétablit l'articulation de l'histoire noire, qui dans l'imaginaire collectif européen est présentée avec un discours univoque. Son œuvre confronte les points de vue. Frantz Fanon écrit :

Le monde blanc, seul honnête, me refusait toute participation. D'un homme on exigeait une conduite d'homme. De moi, une conduite d'homme noir – ou du moins une conduite de nègre ? Je hélais le monde et le monde m'amputait de mon enthousiasme. On me demandait de me confiner, de me rétrécir. Ils allaient voir ! Je les avais pourtant mis en garde. L'esclavage ? On n'en parlait plus, un mauvais souvenir. Ma prétendue infériorité ? Une galéjade dont il valait mieux rire. [...] Je décidai, puisqu'il m'était impossible de partir d'un complexe inné, de m'affirmer en tant que NOIR. Puisque l'autre hésitait à me reconnaître, il ne me restait qu'une solution : me faire connaître.³⁹⁹

Yinka Shonibare a dépassé le stade de la revendication, grâce aux luttes menées depuis les années 1960, il peut aujourd'hui engager une réflexion plus sereine sur la représentation noire qu'il se délecte de décortiquer et de déconstruire. Ses préoccupations sont dirigées vers une interrogation subtile de l'histoire des Noirs et du fait colonial, en ce sens ses productions plastiques sont politiques puisqu'elles amènent à une réinscription et une réactivation d'une histoire restée longtemps invisible et trop sommairement abordée dans les manuels scolaires. Son intention est d'amener le public

³⁹⁹ FANON, Frantz. *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris : Seuil, 1971, p.92-93.

à une prise de conscience qu'il n'existe pas deux histoires séparées, mais bien une seule et même histoire collective entre l'Europe et l'Afrique. Une histoire complexe dont les angles de vue doivent être multipliés pour en finir avec le monologue et l'ouvrir au dialogue. L'artiste explique :

Ma propre pratique s'est élaborée en dehors du besoin de comprendre ma propre place dans l'histoire en tant qu'artiste né en Angleterre et qui a passé une partie considérable de sa vie d'adulte entre l'Angleterre et le Nigeria. J'ai dû démêler ce qui pouvait constituer les notions perçues de ma propre identité biculturelle et bilingue dans un contexte britannique. Un retour sur l'histoire et sur les origines de ma propre double identité créée par une rencontre coloniale fut une stratégie émergente dans mon travail.⁴⁰⁰

Parce qu'il est important de trouver sa place dans la société et dans l'Histoire, et parce qu'il faut disposer de tous les outils pour parvenir à construire sa propre identité, Fanon et Shonibare procèdent à une déconstruction des mécanismes de domination des uns sur les autres. Dans *Peaux Noires et Masques Blancs*, l'auteur réfléchit aux modes d'intégration des personnes de couleur au sein des sociétés occidentales (en particuliers le cas des Antillais venus s'installer en France métropolitaine ou plus largement en Europe). La personne de couleur, le colonisé, s'installant au sein de la société blanche et colonisatrice, doit faire face aux complexités de la différence et de l'histoire raciale. Il écrit :

J'étais tout à la fois responsable de mon corps, responsable de ma race, de mes ancêtres. Je promenai sur moi un regard objectif, découvris ma noirceur, mes caractères ethniques, - et me défoncèrent le tympan l'anthropophagie, l'arriération mentale, le fétichisme, les tares raciales, les négriers, et surtout, et surtout : « Y a bon Banania » [...] Mais je refusai toute tétanisation affective. Je voulais être homme, rien qu'homme. D'aucuns me reliaient aux ancêtres miens, esclavagisés, lynchés : je décidai d'assumer.⁴⁰¹

Les deux hommes, à deux moments différents de l'histoire du XX^{ème} siècle, ont fait face à une situation similaire. La société occidentale ne voyait en eux que des produits exotiques venus de contrées lointaines. Un cloisonnement de leurs identités respectives qu'ils ont fermement refusé et rejeté. Ils ont tous deux choisi d'assumer leurs positions et de les transcender, l'un dans l'écriture, l'autre dans la création plastique. L'œuvre de Yinka Shonibare n'est aucunement agressive ou militante, elle affiche au contraire une plénitude, un état de grâce. L'artiste prône une pratique de

⁴⁰⁰ SHONIBARE, Yinka. (1998), p.73-74.

⁴⁰¹ FANON, Frantz. (1971), p.90-91.

« plaisir » où il allie la poésie, la beauté de l'objet, les couleurs et l'éclat. À cela s'ajoute une volonté de transmettre un message personnel et politique, créant ainsi un art hybride dont l'esthétisme et le discours référencé ne peuvent laisser indifférent un public à la fois saisi par la brillance et la pertinence de ton employé. Le caractère poétique de son œuvre est aussi important pour l'artiste que son message politique. Il assume une part de l'héritage du mouvement surréaliste dans le sens où ses œuvres sont comme des collages (à l'image des *Cadavres Exquis* ou sculptures de Dali), des œuvres hybrides imbriquant deux sources de réflexion afin de créer un discours esthétique inédit.

Une hybridité que nous trouvons dans la façon même dont il se présente au public : Yinka Shonibare M.B.E. En 2005, Yinka Shonibare est devenu *Member of British Empire*. Depuis, son nom et son prénom sont accolés aux initiales *MBE* dans les expositions, les catalogues et les articles qui lui sont consacrés. L'artiste considère cette appellation comme une « performance » ou une plateforme de réflexion. Nous avons précédemment noté que l'appellation *M.B.E.* peut être considérée comme le nom générique de l'équipe de Shonibare, elle peut également être un estampillage compris comme une survivance du système colonialiste britannique. Lorsqu'il expose dans les musées et galeries des anciens territoires de l'empire britannique (comme l'Australie, l'Inde, le Canada ou l'Afrique du Sud), le fait d'imposer au public ce « logo » colonialiste prend une tout autre signification. L'artiste l'envisage comme un nom de scène, qui vient interroger un rapport d'attraction et de rejet envers la monarchie britannique. Une attraction quasiment culturelle envers la famille royale, menée par la curiosité et une certaine fierté. Un rejet du système colonialiste et d'une forme d'uniformisation de l'ancien empire. En 2008, il a présenté au Museum of Contemporary Art de Sydney, une importante rétrospective de son travail.⁴⁰² Ce nom de scène lui est alors apparu comme un défi. Il précise : « Un défi à l'ordre colonial, avec lequel je pense que les Australiens s'identifient, mais aussi à l'amour pour celui-ci : avec un côté du genre "aspirationnel". Je me considère comme républicain mais j'étais toujours aussi emballé lorsque je suis allé au Buckingham Palace ! »⁴⁰³ Il affiche le visage décomplexé et actuel du fait colonial dont il refuse d'être la victime ou le représentant. L'artiste jongle avec les troubles de l'histoire coloniale et mène une analyse méticuleuse de ses conséquences sur nos sociétés actuelles. Le malaise colonial est évacué au profit de problématiques liées à la représentation, aux dysfonctionnements sociétaux où les différences peinent encore à être acceptées et à une relecture de

⁴⁰² Exposition *Yinka Shonibare*, du 23 septembre 2008 au 1^{er} février 2009, au Museum of Contemporary Art, Sydney.

⁴⁰³ KENT, Rachel. (2008), p.102.

l'histoire de l'art occidental. Une relecture qui, dans le cadre de son exposition au musée du Quai Branly en 2007, nous est apparue extrêmement pertinente et dont nous avons souhaité analyser le contenu.

En 2007, est présentée l'exposition *Jardin d'Amour*, au Musée du Quai Branly.⁴⁰⁴ Il s'agit de la première exposition personnelle de Yinka Shonibare en France. Pour atteindre les œuvres, le visiteur devait suivre un parcours entièrement conçu par l'artiste. Un labyrinthe végétal fabriqué à partir de branchages et de tiges de bambou, menant successivement à trois tableaux-sculptures. L'intégration d'une installation en partie végétale est une idée venue à l'esprit de l'artiste lorsqu'il a consulté les plans du musée et de ses jardins. La végétation en dehors du musée est foisonnante, le visiteur, après avoir franchi l'enceinte de verre, doit en effet traverser une partie du jardin pour accéder au musée. L'enceinte de verre instaure une coupure entre la ville, le lieu culturel et le jardin, elle représente un espace tampon entre la ville et le musée. Un système que l'artiste a repris dans sa proposition puisqu'il a intégré dans le musée une zone interstice. La végétation luxuriante et l'obscurité conféraient au cheminement artistique une atmosphère à la fois mystérieuse et intime. Il a gardé l'esprit des « fêtes galantes » telles que Jean-Antoine Watteau les a dépeintes, où badinages et nature étaient mis à l'honneur. Yinka Shonibare nous invitait littéralement à entrer dans l'histoire coloniale européenne, existante dans les collections du musée et dans son *Jardin d'Amour*. Pour cela il a procédé à une réinterprétation de trois peintures de Jean-Honoré Fragonard, issues de la série intitulée *Les Progrès de l'Amour : L'Amant Couronné, La Poursuite* et *Les Lettres d'Amour*, et réalisée entre 1770 et 1771, avant la révolution Française.⁴⁰⁵ L'artiste britannique poursuit là un travail amorcé en 2001 lors de sa présentation à la Tate Modern de la sculpture intitulée *The Swing (After Fragonard)* qui est une reprise en trois dimensions du célèbre tableau *L'Escarpolette*.⁴⁰⁶ Pour son exposition au musée du Quai Branly, il a choisi trois peintures présentant des couples badinant dans la nature, réalisées pour le pavillon de Madame du Barry à Louveciennes (elles sont aujourd'hui conservées à la Frick Collection à New York). Trois couples que le visiteur venait surprendre en cheminant un parcours énigmatique. Ce dernier possédait en effet un caractère voyeuriste excitant la curiosité du visiteur qui était invité à s'immiscer dans l'intimité de ces trois couples aux allures étranges. L'artiste s'est attaché à une reproduction tridimensionnelle scrupuleuse des personnages, de leurs gestes, de leurs

⁴⁰⁴ *Annexes Iconographiques*, p.76.

⁴⁰⁵ Ibid. p.77-80.

⁴⁰⁶ Ibid. p.81-82.

mouvements, de leurs costumes et de chacun de leurs accessoires. Les mannequins à échelle humaine (échelle 1) semblaient s'être échappés des peintures de Fragonard. L'artiste a procédé à une reproduction minutieuse à deux exceptions près puisque ses personnages n'avaient plus de têtes, et leurs costumes et accessoires étaient taillés à partir de *Dutch wax*.

Le fait que ses personnages soient décapités apporte un trouble dans notre compréhension du parallèle établi entre les toiles de Fragonard et l'artiste britannique. Il impose volontairement un malaise dans notre lecture de son œuvre et précise : « Il y a toujours une aiguille dans mon art, quelque chose d'inconfortable ».⁴⁰⁷ Les installations montrent des personnages insouciantes, des scènes bucoliques et fastueuses de badinages amoureux dans un décor naturel, pourtant, l'artiste choisit d'introduire des éléments contemporains venant perturber ces situations faussement légères. Les têtes de l'aristocratie française sont tombées à l'heure de la Révolution. Il dénonce ici les fastes et l'insouciance de toute une classe qui s'est enrichie grâce aux comptoirs marchands, aux conquêtes coloniales et à l'esclavage. Bernard Müller écrit : « En ces temps prérévolutionnaires que décrit Yinka Shonibare dans son installation, où la tempête grondait, les nobles n'ont pourtant rien vu venir, et leur a été décollée avec une surprise telle que leurs corps se sont figés dans leur mouvement, comme les habitants de Pompéi saisis par l'éruption du Vésuve. »⁴⁰⁸ L'artiste opère à sa propre contre-révolution, en coupant les têtes avant l'heure il dénonce l'enrichissement des classes aisées européennes au détriment des autres. Il met un terme à la douceur de vivre et à l'insouciance peinte par Fragonard. Une contre-révolution incarnée par les tissus de coton imprimés dont l'histoire ambiguë reflète la situation actuelle.

Yinka Shonibare fait coexister deux mondes et deux époques pour soulever des problématiques qu'il est nécessaire de traiter aujourd'hui pour reconstruire une histoire univoque, pleine de non-dits et d'ombres. Ces deux mondes coexistent au sein même de l'identité de l'artiste qui a passé sa petite enfance à Lagos au Nigéria et qui est revenu en Angleterre à l'âge de dix-sept ans pour y faire ses études. Il dit : « Je suis un produit de la période postcoloniale [...] il est normal pour moi d'échanger entre les cultures », pour cela il travaille et explore la complexité et la richesse de son « identité hybride » : britannique et nigérienne.⁴⁰⁹ Il ajoute : « Parce que j'ai vécu au Nigéria et au Royaume-

⁴⁰⁷ KENT, Rachel. (2008), p.107.

⁴⁰⁸ MULLER, Bernard. « Le "Jardin d'Amour" de Yinka Shonibare au Musée du Quai Branly ou : quand l' "autre" s'y met ». *CeROArt*, n°1, octobre 2007. Disponible sur Internet : <http://ceroart.revues.org/index386.html>.

⁴⁰⁹ SHONIBARE, Yinka. (1996), p.38.

Uni, j'ai une manière plus large de regarder la culture. Plutôt que de l'envisager de façon monolithique, je la vois avec des facettes multiples. »⁴¹⁰ Nous comprenons alors qu'il joue avec les références historiques et culturelles. Il reprend l'œuvre de Fragonard, peintre français, en y introduisant les *Dutch wax* : symboles de la colonisation, de l'impérialisme et de l'influence du monde occidental sur les pays du Sud. Mais aussi d'une insouciance et d'un aveuglement par rapport à l'esclavagisme alors en cours. Il y a une mise en abyme complexe de références historiques, personnelles et culturelles. Le lieu d'exposition lui-même est intégré dans son projet, il faut en effet rappeler qu'une grande partie de la collection du musée du Quai Branly est constituée de trésors dérobés aux pays anciennement colonisés. De plus, il expose des personnages européens dans un musée consacré à l'altérité, il dit à ce propos : « Du point de vue de l'Africain moderne qui est le mien, ces membres de l'aristocratie sont mes objets de curiosité, d'une manière inversée. Ainsi à mes yeux, en tant qu'Africain, la culture de l'Europe du XVIII^{ème} siècle est mon fétiche, tandis que leur fétiche est le masque africain ! »⁴¹¹ L'exotisme est renversé. Dans ce labyrinthe, le visiteur européen est non seulement confronté aux troubles de son histoire mais aussi à ses contradictions. Il se retrouve dans une position inconfortable, propice à la réflexion sur les notions d'exotisme, d'altérité et de responsabilités par rapport à une Histoire collective.

Grâce au système de déambulation à l'intérieur du labyrinthe végétal, le visiteur se plonge dans un monde inconnu et lorsqu'il fait face aux trois « tableaux » de Yinka Shonibare, il est confronté à l'« autre ». Ce dernier, incarné par l'artiste lui-même, nous questionne et nous bouscule par rapport à notre Histoire, le musée ethnographique et les répercussions du fait colonial sur notre société actuelle. L'exposition *Jardin d'Amour* interroge non seulement la notion de temps dans le musée ethnographique, mais aussi notre relation à l'altérité, à la différence. L'artiste est celui qui nous amène à réfléchir sur une histoire commune. Le visiteur vient au musée pour contempler les objets issus de cultures extra-européennes, un « autre » silencieux. Là, dans ce jardin factice déposé tel un ovni à l'intérieur du musée, le silence fait place à un « autre » vivant/contemporain/critique, qui s'adresse au visiteur en questionnant son histoire et son rapport à l'altérité. Venu pour regarder les objets extra-européens, il est confronté à sa propre culture, à sa propre histoire : il devient alors l'« autre » que Yinka Shonibare

⁴¹⁰ KENT, Rachel. (2008), p.102.

⁴¹¹ VIATTE, Germain. (2007), p.22.

contemple amusé.⁴¹² Il soulève habilement les contradictions du musée ethnographique et les attentes de son public. Son installation apparaît comme une bulle dans le musée, une bulle de réflexion à la fois sur le musée lui-même : sa signification, son histoire, sa raison d'être, mais aussi sur la mémoire coloniale. Sur les collections des musées ethnographiques, il dit :

*J'ai une perception ambivalente sur ces problèmes. Je n'apprécie pas la manière dont ces objets ont été acquis, d'un point de vue politique. Je sais qu'un bon nombre d'entre eux furent pillés et qu'ils constituent à ce titre des symboles de la conquête [coloniale]. Pourtant, d'un point de vue culturel, je suis content que ces objets soient là et que je puisse les voir. Il existe un dilemme et je ne peux pas dire si tous ces objets devraient être rendus. Et s'ils étaient restitués, en prendrait-on soin ? Je l'ignore ! Est-il au fond important que l'on s'occupe de ces objets ? Car, dans certaines cultures, ceux-ci sont supposés être jetés après la cérémonie, et il est fort possible que l'idée de préserver les objets soit une idée purement occidentale.*⁴¹³

Yinka Shonibare crée au sein même du musée ethnographique, un espace de réflexion sur notre histoire coloniale, en se basant sur l'idée qu'il se fait de Versailles, ses jardins et ses peintres dont Fragonard faisait partie. Le labyrinthe végétal est ainsi inspiré des grottes artificielles installées à Versailles et des fantaisies imaginées par Marie-Antoinette au Petit Trianon. Bernard Müller compare volontiers *Jardin d'Amour* à un « cheval de Troie » qui s'est immiscé dans le musée du Quai Branly pour imposer une réflexion et une critique non seulement des collections ethnographiques mais aussi des relations toujours inégales entre les pays du Nord et les pays du Sud.⁴¹⁴ Les personnages aux têtes coupées, guillotines, expriment la fin d'un monde, la veille de la révolution en France et donc la fin des privilèges les plus extravagants de l'aristocratie. L'artiste dit : « Je montre des Européens vêtus de manière dispendieuse, mais en remplaçant le tissu de leurs costumes par des "wax" africains, je suggère que le luxe dont ils jouissent – le travail qui est à l'origine des habits qu'ils portent – est dû à d'autres qui sont bien moins lotis », il ajoute qu'il se sert du XVIII^{ème} siècle en tant que

⁴¹² Il est intéressant de noter que l'installation de Yinka Shonibare a suscité de vives critiques de la part des visiteurs choqués par la présence d'une œuvre contemporaine au sein d'un musée ethnographique. *Jardin d'Amour* n'y trouvait, selon eux, pas sa place dans le musée du Quai Branly. Pourtant une grande partie des objets conservés dans les collections du musée nous sont contemporains. Bernard Müller précise : « la lecture des réactions du public apportées dans le livre d'or de l'exposition montre que la programmation d'une installation d'art contemporain dans un musée a priori dédié aux "arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques" à de quoi surprendre. Cette surprise se traduit souvent par un rejet du "corps étranger" que forme tout à coup l'œuvre contemporaine ; comme si l'"autre" faisait peur quand il s'adresse directement à "nous", sans médiation scientifique. L'ethnologie n'aurait-elle par pour fonction de nous rapprocher mais de nous en éloigner en plaçant l' "autre" dans un autre monde ? [...] La gêne ressentie par les publics provient du fait d'être obligé d'écouter un contemporain issu du monde des "autres". Alors que d'habitude les "autres" ne parlent pas. Ils sont "dits" à travers le discours autorisé des scientifiques. Alors, cet étranger qui n'en est pas un, cet homme issu du monde des "autres", utilise les outils que lui donne l'art contemporain : il rend évident que l' "autres" n'existe plus quand on se donne les moyens de créer des situations de dialogue, des moments partagés, en l'occurrence le temps de la visite de l'installation "Jardin d'amour" ». Voir : MULLER, Bernard, 2007.

⁴¹³ VIATTE, Germain (2007), p.21.

⁴¹⁴ MULLER, Bernard (2007).

« métaphore de la situation contemporaine ». ⁴¹⁵ En ce qui concerne les costumes des personnages présentés au Quai Branly, les robes et accessoires sont estampillés de logos internationalement connus de marques de la haute couture comme Chanel. Yinka Shonibare introduit un côté luxueux, superficiel, dans son travail, ce qui lui vaut souvent la critique d'être un artiste superstar et de surfer sur une tendance. La critique s'attache à l'aspect esthétisé de son œuvre. Anthony Downey, lors d'un entretien avec l'artiste dit de ce dernier qu'il utilise « la décoration comme un signe d'excès ». Un aspect que l'artiste assume totalement. Il revendique l'esthétisme et le côté « décoratif » de son œuvre, car selon lui il s'agit d'une « complicité délibérée avec la culture populaire ». ⁴¹⁶ En effet, il aime à penser que les tissus achetés dans le quartier populaire de Brixton à Londres, sont utilisés pour des œuvres présentées pour des événements comme le *Turner Prize*, et vont ensuite influencer de nombreux stylistes londoniens. En 2004, on pouvait voir dans les vitrines les plus élégantes de la ville, des vêtements dans lesquels étaient incorporés des tissus *Dutch wax*. Le populaire est soudainement devenu un objet de luxe : il s'agit là d'un renversement de la valeur du signifié choisi par l'artiste. Son œuvre paraît décorative pour celui qui ne prend pas le temps de comprendre les choix et les objectifs tracés par l'artiste. Plus que des objets décoratifs, ses œuvres sont les représentations matérielles des questionnements postcoloniaux actifs depuis les années 1980.

Avec l'exposition *Jardin d'Amour*, il a construit un pont critique et référencé entre la période prérévolutionnaire et la période contemporaine afin de démontrer que la situation entre le Nord et le Sud n'évolue pas. Elle est plongée dans une marée d'hypocrisie où l'intérêt économique et commercial prime sur le développement. Malgré la décolonisation, l'Occident continue d'exploiter économiquement les pays du Sud. Au sein d'une pratique artistique créée par un artiste hybride, le rapport artistique et culturel à l'histoire européenne est un rapport souvent inscrit dans la douleur. Une situation à propos de laquelle Stuart Hall écrit :

L'Europe appartient irrévocablement au jeu du pouvoir, aux lignes de force et de consentement, à un rôle de dominant [...]. En termes de colonialisme, de sous-développement, de pauvreté et de racisme de couleur, la présence européenne est celle qui, dans la représentation visuelle, a situé le sujet noir au sein de ses régimes dominants de

⁴¹⁵ VIATTE, Germain (2007), p.12.

⁴¹⁶ DOWNEY, Anthony. (2005).

*représentation : le discours colonial, les littératures d'aventure et d'exploration, la romance de l'exotique, de l'ethnographique et de l'œil voyageur.*⁴¹⁷

Le combat est inexorablement inégal et injuste. Nous savons que l'Espagne assiste chaque jour à l'arrivée de jeunes africains qui, au péril de leurs vies, veulent profiter aussi de ces richesses afin de survivre. Yinka Shonibare précise :

*Au moment où nous parlons, des gens du Sud, c'est-à-dire issus des pays du tiers monde, d'Afrique du Nord, d'Asie etc., voient en l'Europe un panier de fruits bien garni, un « jardin d'abondance ». Pour eux l'Europe est un jardin d'Eden. [...] L'idée dans Jardin d'Amour est de faire réfléchir les gens et de leur faire comprendre qu'il y a toujours un prix à payer pour le plaisir. Il ne s'agit pas d'un propos moralisateur, mais d'une question fondamentalement liée à celle de la distribution des richesses. Il y a toujours un prix à payer pour profiter d'avantages dont les autres ne disposent pas. Je veux pousser le public à le reconnaître pour qu'il cesse de « jouer de la lyre pendant que Rome brûle ».*⁴¹⁸

Des individus en exil, qui le plus souvent n'ont pas eu le choix et ont dû quitter leurs pays. Sans emploi la jeunesse étouffée et ne trouve pas d'alternative au départ. Paradoxalement, nous savons que les multinationales des pays occidentaux se sont implantées en Afrique et prospèrent dans des domaines divers, comme le textile, le pétrole, les minerais, le soja. Nous savons aussi qu'une grande partie des déchets européens sont déversés dans des décharges gigantesques générant une pollution très inquiétante et des conséquences sanitaires sur les populations plus que préoccupantes. La journaliste Audrey Garric écrit à ce sujet :

*Les pays riches ne se contentent pas de consommer dix fois plus de ressources par habitant que les pays pauvres. Cette consommation, d'eau, de minerais, de pétrole ou de produits agricoles, se fait aussi au prix de dégradations environnementales et de violations des droits humains, générées par les multinationales qui (sur)exploitent ces ressources. Des entreprises qui ne sont jamais tenues légalement responsables des conséquences de leurs activités, en raison de leur poids économique et politique et de l'attentisme des gouvernements et des populations.*⁴¹⁹

De la même manière qu'elle a été pillée sur le plan culturel et patrimonial, l'Afrique est considérée comme un territoire dont les ressources sont à exploiter, comme une décharge pour les déchets liés à notre surconsommation, et enfin comme

⁴¹⁷ HALL, Stuart. (1994), p.399-400.

⁴¹⁸ MULLER, Bernard. (2007), p.12 et 26.

⁴¹⁹ GARRIC, Audrey. « Ces Multinationales qui pillent les ressources des pays du sud ». *Le Monde*, 20 octobre 2010. Disponible sur Internet : <http://ecologie.blog.lemonde.fr/2010/10/20/ces-multinationales-europeennes-qui-pillent-les-ressources-des-pays-du-sud/>

une source importante de main d'œuvre sous-payée dont les sociétés occidentales peuvent jouir à leur guise : prendre et jeter. Le dysfonctionnement du système économique et social du continent africain est mis à profit de l'Occident toujours plus avare de développements économiques et d'investissements en tout genre. L'installation de Yinka Shonibare qui à première vue semble légère et insouciante se trouve être une véritable critique de la situation actuelle établie entre deux mondes : l'Orient et l'Occident, qui restent, encore aujourd'hui, séparés. Depuis quelques années, et plus particulièrement depuis 2009, la situation économique et alimentaire mondiale est arrivée à un point de saturation, les pays de l'hémisphère sud connaissent de graves crises alimentaires, des conflits éclatent à cause de la flambée du baril de pétrole et par conséquent de la nourriture de base. La révolution tunisienne a d'ailleurs débuté parce qu'un jeune marchand de fruit ambulant s'est vu interdit de vendre ses produits dans son propre pays. Mohamed Bouazizi s'immole et embrase le pays avec lui. Sur une économie mondiale à deux vitesses, Françoise Vergès écrit :

Pourtant, les zones grises où vivent des millions de personnes, les déplacements massifs de population, ces multitudes en mouvement chassés par la guerre, la faim, la misère, la géographie des camps de transit et de réfugiés, les sans-papiers, les sans-logis, les morts sans sépulture du détroit de Gibraltar... font mentir l'idée d'un inévitable progrès porté par une économie « libre ». Le phénomène des pateras, ces bateaux de fortune sur lesquels s'entassent des jeunes africains, rend visible ce qu'une économie prédatrice voudrait garder invisible.⁴²⁰

Les personnages aux têtes coupées peuvent être une métaphore des pays occidentaux, qui ayant profité des pays du Sud, en payent le prix de la démesure et de l'irrespect. Yinka Shonibare rend visible le passage des révolutions à venir. Depuis la fin des années 1990, il signale que comme au XVIII^{ème}, nous sommes dans une situation de profonds bouleversements et de révolutions (en marche ou à venir). Comme le prouvent les pays arabes, qui se libèrent successivement de leurs chaînes dictatoriales et répressives. Des pays qui réclament la fin des oppressions, de toute forme de censure et des petits arrangements économiques avec le Nord. La Tunisie, puis l'Égypte, la Libye et les autres nations arabes qui suivront, veulent restaurer leur souveraineté depuis trop longtemps bafouée, leur dignité et leurs libertés. Notre monde est en ébullition, de profonds renversements sont en cours pour nous l'espérons obtenir un juste équilibre et un juste partage des ressources.

⁴²⁰ VERGES, Françoise. « Figures d'une Humanité "superflue" », in Yinka Shonibare, *MBE : Jardin d'Amour*, Paris : Flammarion, 2007, p.73.

L'œuvre de Yinka Shonibare apparaît constamment en contradiction, elle est à la fois esthétique et poétique, pourtant, une fois les codes historiques et culturels assimilés, elle devient une œuvre ouvertement politique et critique. Le plasticien vacille entre poésie et politique, élégance et traumatisme, insouciance et prise de conscience profonde sur l'état du monde actuel. L'histoire est un moteur essentiel dans sa création. Évence Verdier écrit : « Il tente ainsi d'élaborer une esthétique non moralisatrice de l'interculturalité et parvient à faire fusionner les deux faces d'une même histoire. Yinka Shonibare semble voir de l'unité dans les choses plutôt que de la différence et construit son art où coïncident les contraires. »⁴²¹ Son art devient un modèle global, où l'identité culturelle et historique acquiert une dimension politique. Ce mélange fait l'authenticité de son art. L'artiste soudanais Hassan Musa dit à propos de Yinka Shonibare qu'il est en quelque sorte un « arbitre entre deux mondes opposés : l'Afrique et l'Europe ».⁴²² Un « arbitre » car il est parvenu à un équilibre entre négation et célébration de ses origines et de la culture européenne. Il jongle dans son travail avec ses différentes identités. Frantz Fanon constate que la personne noire, non seulement frappée par sa nouvelle condition et un environnement stéréotypé, se sent obligée de s'appropriier la culture blanche afin de s'intégrer au mieux dans des sociétés extrêmement codées. S'approprier la culture colonisatrice tout en assumant sa propre identité et l'histoire de son peuple. De ce fait, nous voyons avec le travail plastique de Yinka Shonibare, qu'il manipule l'art du XVIII^{ème} siècle, que ce soit la peinture, la mode ou la sculpture, afin d'y inscrire une partie de son identité, sa nationalité anglaise et donc européenne. Mais, il n'en reste pas là, puisqu'il restitue au public un art devenu subversif et politique avec l'imbrication symbolique de la seconde partie de son identité, nigériane, africaine. Une stratégie plastique et engagée, adoptée par Hassan Musa dont nous allons à présent analyser le contenu et la portée.

⁴²¹ VERDIER, Évence. (2003), p.30.

⁴²² WENDL, Tobias ; VON LINTIG, Bettina ; PINTHER Kerstin. *Black Paris : Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora*. Wuppertal : Peter Hammer Verlag, 2006, n.p.

I.5. Hassan Musa

Le passé du Noir, de passé de corde, de feu, de torture, de castration, d'infanticide, de viol ; de mort et d'humiliation ; de peur, jour et nuit ; de peur qui le pénètre jusqu'à la moelle des os ; de doute qu'il soit digne de vivre puisque tous ceux qui l'entourent affirment le contraire [...] ce passé, ce combat sans fin pour acquérir, révéler, confirmer une identité d'homme, une autorité d'homme, a en lui pourtant, au milieu de tant d'horreurs, quelque chose de très beau.

James Baldwin – *La Prochaine fois, le feu* (1962).

I.5.1. Un Parcours artistique et critique

Peintre, calligraphe et graveur Hassan Musa (né en 1951 à El Nuhud au Soudan), est diplômé en 1974 à l'Ecole des beaux-arts de Khartoum. Il est d'abord employé comme décorateur pour la télévision soudanaise puis en tant que responsable de la promotion du livre pour Khartoum University Press. Jusque 1979 (date de son départ pour la France) il est journaliste pour la page culturelle du quotidien *Al-Ayyam*. Entre 1982 et 1989, il est décorateur et graphiste au sein d'une compagnie de théâtre et de danse. En France, il enseigne les arts plastiques depuis le début des années 1980 et obtient son doctorat en histoire de l'art en 1990 à l'université de Montpellier. Le cas d'Hassan Musa est donc extrêmement intéressant car il jouit à la fois du statut d'artiste euro-africain, un artiste « du continent » appartenant la diaspora noire, mais aussi du statut d'historien et de critique d'art. À ce double titre, nous avons lu un nombre important de textes signés de l'artiste, écrivain et critique prolifique, dont nous partagerons amplement la parole ici. Il explique : « Je suis quelqu'un qui produit des mots soit pour cadrer mes images, soit pour corriger un propos qui me concerne, soit pour réagir contre des situations qui nécessitent mon intervention. »⁴²³ Dans l'analyse de son travail plastique et de sa pensée que nous qualifierons de radicale, ses écrits jouent un rôle crucial et ont tenu une place importante dans notre recherche.

⁴²³ TOUYA, Lucie ; KOUDEDJI, Thierry William. « Je Pars d'un Principe très Simple : les gens sont intelligents ! Entretien avec Hassan Musa ». *Africultures*, novembre 2005. Disponible sur Internet : http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=4094.

Son premier travail de recherche est une thèse soutenue en 1990 à l'Université de Montpellier III (sous la direction de Laure Pellicer). Une étude qui porte le titre suivant : *La Mutation des Références Culturelles chez les Citadins du Soudan Septentrional : Le Cas Des Arts Plastiques*. Il s'agit d'un travail de fond sur la culture soudanaise dans son ensemble. Il y confronte les différentes traditions artistiques (peinture, danse, jeux ou encore rites corporels) à la création contemporaine. Il analyse en détail la manière dont les jeunes artistes soudanais, dans les années 1970-1980, se sont réunis pour présenter leurs travaux au public et ont fondé ce qui est aujourd'hui nommé l'École de Khartoum. Une école dont les préceptes ont eu des répercussions sur sa propre pratique plastique. Lorsqu'il arrive en France en 1979, n'ayant aucune ressource, il va collecter différents matériaux et outils afin de poursuivre son œuvre initialement développée au Soudan. Au départ, l'artiste devait se jouer de son statut d'artiste africain, la collecte de matériaux, « l'art de la récupération » dont la critique occidentale affuble bien trop souvent l'étiquette à l'art contemporain africain.⁴²⁴ Il récupère, collecte, assemble et construit le fond de ses peintures avec divers morceaux de tissus qu'il sélectionne avec soin pour leurs couleurs, leurs textures, leurs motifs ou leurs symboliques. Il coud lui-même ses assemblages. Sur sa manière de procéder il explique :

Confronté à la question du commencement au niveau du support, j'ai travaillé au début sur du papier peint. C'est un support qui porte ses traces et ses motifs, qui a sa propre histoire à raconter, et qui prétend être un travail fini. J'ai donc procédé comme quelqu'un qui joue avec la personne qui a construit ce discours visuel sur le papier peint. J'ai cherché la faille dans son système pour m'introduire dedans et y installer mon monde à moi, afin de m'approprier le tout. Je rentre dedans, j'installe mes trucs et j'y suis. Ainsi, je suis devenu attentif à la qualité du support. À un moment, j'ai pris des vieux draps imprimés et j'ai essayé d'intégrer ma manière de construire l'image. Donc, je vois mes images comme un complément de ce qui existe déjà. Tout comme ma présence dans le monde est un complément de ce qui existe déjà. [...] Un tissu est un objet trouvé qui fonctionne, par sa propre nature, comme tissu d'événements symboliques et techniques, il m'ouvre une piste d'exploration esthétique inattendue. Ainsi le tissu imprimé avec des motifs de tournesols me guide vers un Van Gogh tout comme celui avec les bananes m'oriente vers Joséphine Baker ; je ne peux pas l'éviter ! [...] Je travaille sur des morceaux de tissus rafistolés, cousus, mal cousus même. Bien sûr car moi je ne sais pas bien

⁴²⁴ À propos de l'art dit de récupération, Hassan Musa, lors d'un entretien avec J. Oublié, dit : « Je dirai que l'objet trouvé arrive avec ses propositions. Je le prends parce qu'il me semble accessible. C'est pourquoi, je ne parlerai pas de logique de récupération. Je me méfie de ce terme, car il y a des théoriciens qui depuis quelques années disent que la récupération est un art d'Africain, un art de pauvre. J'utilise des choses accessibles, certes, mais je m'en sers pour leur efficacité. Je ne suis pas dans le déchet. À l'opposé, il nous plaît de croire que la toile vierge est vide. Mais elle est chargée d'une virginité à partir de laquelle le peintre commence son œuvre. » Voir : OUBLIE, Jessica. « Entretien avec Hassan Musa ». *Mouvement des Indigènes de la République*, 17 mars 2006. Disponible sur Internet : <http://www.indigenes-republique.org/spip.php?article109>.

*coudre à la machine. J'essaie d'ailleurs de mal coudre, d'accentuer ma maladresse car c'est la seule façon d'échapper au manque de savoir-faire technique.*⁴²⁵

Le fait qu'il ne veuille pas instaurer un travail « bien fini » au niveau de la qualité des coutures est un détail technique important. En cela il souhaite se dissocier de toute forme artisanale ou traditionnelle. Il coud ses tissus de manière asymétrique, sans se soucier de la précision des points ou même du fait que les coutures soient alignées et droites. Une manière de procéder qui ajoute une valeur esthétique à son œuvre, celle-ci devient un véritable collage textile. Il choisit systématiquement des morceaux de tissus de grandes dimensions afin de conférer à ses peintures textiles une plus grande profondeur de vue et des similitudes avec l'art de la tapisserie. Sur ses choix techniques, il écrit :

*La taille de l'œuvre compte car j'aime qu'il y ait beaucoup de motifs et donc il me faut de la place et de l'espace. Mais la nature du tissu est tout aussi importante. C'est un tissu trouvé. Il n'a donc pas la noblesse de la toile apprêtée. Je ne peux pas travailler à l'huile sur ces tissus sinon je perds la présence des motifs. Donc je travaille à l'encre pour textile. J'en ai deux. Une opaque et une transparente. C'est une encre très souple qui s'intègre parfaitement dans la trame du tissu. C'est une matière qui me permet de travailler dans de bonnes conditions.*⁴²⁶

Hassan Musa mêle une imagerie contemporaine triviale véhiculée par les motifs imprimés (des objets du quotidien, des fleurs, des légumes, des fruits ou encore animaux qui au sein de ses compositions tiennent un rôle de symboles) à une iconographie plus large, extraite de la Bible, des médias, de l'histoire de l'art occidentale ou de l'Histoire de manière globale. Les motifs imprimés sur les tissus trouvés sont le point de départ de sa réflexion plastique. Une fois qu'ils sont superposés à une iconographie personnelle, ses peintures textiles se font multiréférentielles et polysémiques. Son rapport à la culture judéo-chrétienne est complexe, puisqu'il utilise des scènes bibliques qu'il « transgresse » avec l'addition d'images actuelles à caractères polémiques. Prenons l'exemple d'une œuvre intitulée *Lutte de Jacob avec l'Ange* (2008), qui fut présentée lors de la Foire Internationale d'Art Contemporain à Paris (F.I.A.C.) en 2008.⁴²⁷ L'œuvre, un assemblage de tissus divers formant à la fois le support et le cadre, présente en son centre une scène de lutte entre deux hommes. L'un est ailé, vêtu de bleu, tandis que l'autre porte un maillot de football blanc et bleu. Sur son dos est inscrit le numéro 10, un indice qui nous permet de l'identifier, il s'agit donc

⁴²⁵ TOUYA, Lucie ; KOUDEDJI, Thierry William. (2005).

⁴²⁶ OUBLIE, Jessica. (2006).

⁴²⁷ *Annexes Iconographiques*, p.85.

du joueur de football Français Zinédine Zidane. L'identité du footballeur est immédiatement comprise par le regardeur, du fait de sa popularité et de sa surmédiation. Le titre de l'œuvre assimile Zinédine Zidane au personnage biblique de Jacob. Jacob, dont l'histoire est racontée dans la Genèse de *La Bible*, est le fils d'Isaac et de Rebecca, petit fils d'Abraham. Le deuxième nom de Jacob est Israël, qui signifie en hébreu « celui qui a lutté avec Dieu ». Après avoir été chassé par son père, Jacob se lance dans un voyage pour se réfugier chez son oncle Laban à Harran. Son oncle va l'obliger à travailler pour lui pendant quatorze années afin qu'il puisse épouser la fille de ce dernier : Rachel. Suite à différents conflits avec son oncle, Jacob et sa famille décident de rentrer à Caan, sa ville d'origine qu'il avait quittée vingt ans auparavant. Jacob apparaît alors comme une figure diasporique. Pourtant en chemin, il rencontre un homme ailé dont il ne connaissait pas l'identité. Les deux hommes se battent. Le texte raconte :

32.24 _ Jacob demeura seul. Alors un homme lutta avec lui jusqu'au lever de l'aurore.

32.25 _ Voyant qu'il ne pouvait le vaincre, cet homme le frappa à l'emboîture de la hanche ; et l'emboîture de la hanche de Jacob se démit pendant qu'il luttait avec lui.

32.26 _ Il dit : « Laisse-moi aller, car l'aurore se lève ». Et Jacob répondit : « Je ne te laisserai point aller, que tu ne m'aies béni. »

32.27 _ Il lui dit : « Quel est ton nom ? » Et il répondit : « Jacob ».

32.28 _ Il dit encore : « Ton nom ne sera plus Jacob, mais tu seras appelé Israël ; car tu as lutté avec Dieu et avec des hommes, et tu as été vainqueur. »⁴²⁸

Jacob est une figure clé dans la constitution de l'histoire du peuple Hébreu. L'assimilation du joueur de football devenu mythique, au personnage de Jacob est extrêmement intéressante d'un point de vue symbolique. Au-dessus des deux hommes en lutte, Hassan Musa a inscrit l'extrait d'un texte juridique, qu'il a trouvé sur Internet.⁴²⁹ Le texte se rapporte à la finale de la coupe du monde jouée le 9 juillet 2006 à Berlin, ayant opposé l'Italie à la France. Peu avant la fin du match, Zinédine Zidane a porté un coup de tête au joueur italien Marco Materazzi, pour des raisons qui demeurent encore aujourd'hui assez obscures. La question de l'assimilation du personnage biblique

⁴²⁸ « Genèse », in *La Bible*. Lausanne : Société Biblique de Genève, 2007, p.25.

⁴²⁹ Texte disponible sur Internet : <http://www.maitre-eolas.eu/2006/07>. Voici une partie texte coupé par Hassan Musa : « Le coup de boule porté par Zinédine Zidane ne rentre aucunement dans les actes prévus par les règles du jeu (même quand le récipiendaire est italien, j'ai vérifié). Outre la violation des règles sportives prohibant les rencontres occiput-sternums, sanctionnée d'une expulsion du terrain, le joueur italien pourrait tout à fait porter plainte pour les violences volontaires devant le juge répressif allemand. Et même sans plainte, le procureur de Berlin pourrait engager des poursuites pour cet acte de violence. L'usage montre que c'est rare. Le sport reste une affaire de gentlemen, où l'on ne porte pas plainte, et les procureurs estiment que les sanctions sportives appliquées immédiatement suffisent, une sanction pénale supplémentaire risquant d'être superfétatoire. Quant aux blessés, leur préjudice est pris en charge par moult assurances, qui évitent de laver leur linge sale en famille. »

et le joueur de football a été posée à l'artiste, qui reste silencieux quant à une possible interprétation. Nous suggérons alors que la lutte de Zidane avec l'Ange pourrait constituer une métaphore visuelle d'un combat (quasi impossible) de l'homme contre les préjugés sexistes, raciaux et toutes autres formes discriminante. Des préjugés liés à l'échange entre les deux joueurs en 2006, et plus largement au milieu du football. Une supposition que nous avons établie en nous reposant sur la signification des éléments iconographiques présents dans l'œuvre. En effet, superposée à la scène de lutte, le regardeur s'interroge forcément sur la dissémination des motifs dont l'importance ne peut être ignorée. L'espace pictural est en effet recouvert aux trois-quarts de motifs de figes avec leurs feuilles et dans le bas de l'œuvre par des motifs de coqs. Les motifs étant pré-imprimés sur les tissus choisis par Hassan Musa. Sur l'utilisation des motifs imprimés sur tissus, il explique :

Ce sont des tissus que je trouve en ville. Le tissu a sa propre logique et il me propose des pistes de réflexion au moment où je veux y intégrer mon image. Lorsque je vais chercher mes tissus, je cherche des motifs d'olives, de tournesol, de figes. Parfois, je trouve des voitures, des poules. Personne n'achète ces tissus. Tout cela nourrit mon travail de recherche esthétique. Au moment où je compose mon image, je regarde ce qui arrive au support lui-même. Le regard est perturbé, il est gêné par ces changements. C'est une façon de redonner vie à ces images et de construire une image nouvelle sur la carcasse de ce que j'ai récupéré.⁴³⁰

Le coq est un symbole national français, en lien avec la figure de Zinédine Zidane. L'iconographie développée autour de la figure du joueur de football étant, elle aussi devenue un symbole national, du fait de sa popularité et de ses exploits sportifs au sein de l'équipe de France. La fige est une allusion plus subtile aux cultures française et italienne, puisque le mot « fige » fait l'objet de jeux de mots ou de lapsus chez les Français et les Italiens. Un lapsus à connotation sexuelle, les mots *fica* et *figa* étant deux termes vulgaires désignant le sexe féminin. Ici, la fige renvoie au langage populaire et à la cause probable de la relation conflictuelle entre les deux joueurs de football.⁴³¹ Les univers populaires, religieux et artistiques se côtoient afin de mettre en lumière deux récits, l'un biblique et l'autre footballistique (donc populaire) ayant fortement marqué la culture occidentale. Hassan Musa mêle alors des références à l'histoire de l'art occidentale, à l'histoire des religions, à la culture populaire avec la représentation d'un joueur de football ici envisagé comme un symbole de fierté nationale, et des données

⁴³⁰ OUBLIE, Jessica. (2006).

⁴³¹ Il est intéressant de noter que des propos à caractère raciaux et sexuels (ayant trait à la mère ou la sœur de Zinédine Zidane) seraient à l'origine de la dispute entre les deux joueurs.

plus formelles avec l'ajout d'un texte juridique. Le trivial dialogue avec le sacré, les sources sont multipliées.

Du fait de sa formation artistique et de son parcours, Hassan Musa s'est, dès le départ, plongé dans une réflexion autour de l'imagerie occidentale, en particulier l'iconographie judéo-chrétienne. Lorsqu'il s'est installé en France et qu'il a effectué ses premières démarches auprès de galeries d'art, il était conscient que les galeristes ne trouveraient pas dans son travail ce qu'ils attendaient de lui, c'est-à-dire un art « typiquement » ou « authentiquement » africain. Un art à travers lequel il soulignerait un exotisme et une ethnicité qui lui seraient « propres ». Un art qui exprimerait l'idée d'authenticité dont nous avons eu l'occasion de discuter dans notre analyse de l'œuvre de Yinka Shonibare. Lors d'un entretien avec Jessica Oublié, il raconte :

Pendant quatre années, à l'École d'Art de Khartoum, j'ai travaillé avec une discipline militaire des natures mortes, des paysages, des figures etc. Je suis passé par toute cette formation effectuée au sein des différentes écoles d'art en Europe et l'on attendait de moi un travail similaire à celui des primitifs haïtiens. [...] L'école des beaux-arts à Khartoum est une école occidentale selon la version britannique de l'école d'art. En définitive, nous n'étions pas occidentalisés, nous étions des Occidentaux. Et c'est pourquoi nous sommes occidentaux et modernes, partenaires du monde dans lequel nous vivons tous actuellement. Je n'ai qu'une culture, et c'est celle du marché.⁴³²

Son choix iconographique quant à la figuration de la scène de lutte entre Jacob et l'Ange est inscrite dans une lignée artistique, puisque nous pouvons la retrouver dans les œuvres de peintres européens comme Eugène Delacroix, Gustave Doré, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Paul Gauguin ou encore Marc Chagall.⁴³³ Comme nous l'avons observé, la formation artistique d'Hassan Musa à Khartoum était essentiellement basée sur la culture occidentale, une culture imposée comme un modèle à exploiter et à régénérer. À propos de son travail que l'on peut qualifier d'hybride, du fait de ses multiples sources, il dit :

Mon propos n'est pas purement technique. Ce sont des images qui n'échappent pas aux contradictions du monde. Elles sont construites par rapport à celles que je reçois de la calligraphie arabe, de l'aquarelle chinoise, de la peinture du XVII^{ème} français, de la peinture africaine etc. Je me sers de tout cela pour construire un propos. Et le propos politique est celui

⁴³² OUBLIE, Jessica. (2006).

⁴³³ Annexes Iconographiques, p.86.

*qui m'intéresse le plus. Je me sers des images de la peinture européennes car ce sont des images que je connais bien et je sais que tout le monde les a vues. Ce sont des clins d'œil à l'Histoire de l'Art et au public en général. Je compte sur la mémoire visuelle des gens. [...] L'artiste naît dans un monde qui est déjà fait. Son travail est lié à un processus d'apprentissage, de restitution et de contribution. Si Rembrandt m'émeut encore aujourd'hui, c'est que son propos me semble toujours d'actualité.*⁴³⁴

Dans une œuvre comme *The Good Pain* (2007), il s'approprie et détourne une des plus célèbres toiles de Jean-François Millet, *Les Glaneuses* (1857).⁴³⁵ Deux morceaux de tissus aux motifs floraux, une bande longue à droite et un rectangle plus court à gauche, sont assemblés entre eux. Sur les tissus sont peintes trois glaneuses dont les postures et les vêtements sont extraits de la toile de Millet. Les trois femmes sont différenciées par les contours de leurs dessins, l'une bleue, l'autre rouge et la troisième est dorée. Elles sont penchées vers le sol qu'elles peignent avec des rouleaux de peinture. Deux d'entre elles portent deux seaux en métal portant la mention « the good pain ». Nous notons-là un jeu de mot angliciste entre *pain* et *paint*, la « douleur » et « la peinture ». Au-dessus des trois glaneuses figure un texte en anglais, une consigne pratique d'utilisation de la peinture :

- 1. Fully load roller by dipping deep into tray. Carry as much paint to surface as possible.*
- 2. Make in a small 2 feet by 2 feet area with a generous roller load of paint.*
- 3. Fill in the spread paint him side to side. Lightly smooth out with vertical strokes. Repeat with a freshly loaded roller for every 2 feet by 2 feet area by H.M 2007.*

Ce n'est pas sans humour que l'artiste traite de son propre statut, qui est évoqué ici comme un artisan, un copieur, répétant sans cesse les mêmes gestes et les mêmes sujets. Il s'agit peut-être d'une allusion à la conception occidentale de l'art africain qui est souvent rapprochée à l'artisanat plutôt qu'à la création académique et conceptuelle. La toile de Millet réapparaît dans une autre œuvre intitulée *The Total Happiness (Glaneuses)*, 2008.⁴³⁶ Deux morceaux de tissus sont assemblés, celui du bas de la composition figure des légumes (des salades et des carottes), tandis que sur celui du haut sont dispersés des avocats, entiers ou coupés en deux. Deux glaneuses travaillent péniblement, leurs mains sont bandées. Nous notons que le motif des mains bandées est démultiplié autour des mains des deux femmes au travail. Si Millet souhaitait dénoncer

⁴³⁴ OUBLIE, Jessica. (2006).

⁴³⁵ *Annexes Iconographiques*, p.86-87.

⁴³⁶ *Ibid.* p.88.

les conditions misérables dans lesquelles vivaient les gens issus des zones rurales, Hassan Musa lui, pointe du doigt l'exploitation des pays du sud participant à l'enrichissement des pays du Nord. Une exploitation dont le groupe *Total* est aujourd'hui emblématique. Un texte est peint entre les deux morceaux de tissus. Il s'agit en fait de deux extraits de textes différents, le premier est signé de Michel Leiris et de second de Thierry Desmarest, ancien président du groupe pétrolier *Total*. Etrange choix que d'accoler les mots d'un écrivain ethnologue et ceux d'un homme d'affaire, pourtant un discours croisé se dessine.

« L'on est que trop porté à regarder comme heureux un peuple qui nous rend, nous, heureux, quand nous le regardons » [Source : Michel Leiris, Cinq études d'ethnologie, Denoël, 1951] « (...) Total a un engagement fort et ancien depuis près de soixante-dix ans pour l'Afrique. Implanté dans plus d'une quarantaine de pays africains (...) le groupe se doit de connaître et comprendre les communautés qui l'accueillent et être particulièrement attentif à leurs spécificités culturelles, sociales et économiques. L'Afrique est un continent complexe, multiple, surprenant. C'est par le dialogue, le respect et la compréhension des populations au sein des territoires dans lesquels il opère que Total a pu construire des bases solides et instaurer des relations de confiance. » Thierry Desmarest, président Directeur Général de Total – 2005 [Source : Extrait de l'introduction du catalogue de l'exposition AFRICA REMIX, Edition du Centre Pompidou, 2005].

Hassan Musa fait ici une double référence, avec le texte de Michel Leiris il dénonce l'exploitation culturelle de type coloniale qui a été pratiquée aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Sous des prétextes ethnologiques, anthropologiques et culturels, de véritables pillages ont été perpétrés pour remplir les collections du musée de l'Homme (et aujourd'hui du musée du Quai Branly). Michel Leiris, entre autres, a participé à ce type d'actes irrespectueux en emportant avec lui, par exemple, des masques et des statuettes. Dans son ouvrage *L'Afrique Fantôme* il relate avec une certaine franchise un vol de fétiche et d'objets culturels. Le 6 septembre 1931 il écrit :

Nous décidons d'entrer dans la cour : la case du Kono est un petit réduit fermé par quelques planches (dont une à tête humaine) maintenue par un gros bois fourchu dont l'autre extrémité s'appuie à terre. Griaule prend une photo et enlève les planches. Le réduit apparaît : à droite, des formes indéfinissables en une sorte de nougat brun qui n'est autre que du sang coagulé. Au milieu une grandealebasse remplie d'objets hétéroclites, dont plusieurs flûtes en corne, en os, en fer et en cuivre. À gauche, pendu au plafond du milieu d'une foule dealebasses, un paquet innommable, couvert de plumes de différents oiseaux et dans lequel Griaule, qui palpe, sent qu'il y a un masque. Irrités par les tergiversations des gens notre décision est vite prise : Griaule prend deux flûtes et les glisse dans ses bottes, nous remettons les choses en place et

*nous sortons. [...] Devant la maison du Kono, nous attendons. Le chef de village est écrasé. Le chef du Kono a déclaré que, dans de telles conditions, nous pourrions emporter le fétiche. Mais quelques hommes restés avec nous ont l'air à tel point horrifié que la vapeur du sacrilège commence à nous monter réellement à la tête et que, d'un bond, nous nous trouvons jetés sur un plan de beaucoup supérieur à nous-mêmes. D'un geste théâtral, j'ai rendu le poulet au chef et maintenant, comme Makan vient de revenir avec sa bâche, Griaule et moi demandons que les hommes aillent chercher le Kono. Tout le monde refusant, nous y allons nous-mêmes, emballons l'objet saint dans la bâche et sortons comme des voleurs, cependant que le chef affolé s'enfuit et, à quelque distance, fait rentrer dans une case sa femme et ses enfants en les frappant à grands coups de bâton.*⁴³⁷

Dans le contexte établi par Hassan Musa, le texte de Desmarest fait allusion à l'exploitation des ressources naturelles africaines par les groupes commerciaux occidentaux, dont *Total* est le plus emblématique. De nombreux artistes, universitaires et critiques s'étaient indignés de la participation financière du groupe *Total* dans l'élaboration de l'exposition *Africa Remix*, qui s'est tenue au Centre Georges Pompidou en 2005. Le titre de l'œuvre apparaît comme une réponse ironique au mécénat pétrolier, il est construit sur un jeu de mot, *The Total Happiness* (« Le Bonheur Total »). Les sols et les hommes sont exploités à bas coûts et ne profitent pas d'une juste répartition des richesses, devraient-ils être heureux de cette situation ? Qui profite de ce « bonheur total » dont parle l'artiste ? Les groupes commerciaux comme *Total* se font-ils les mécènes de projets culturels pour se racheter une conscience ? Si la toile de Millet désigne les trois gestes répétitifs des glaneuses, se baisser, ramasser et se relever, les glaneuses de Musa, elles, ne se relèvent jamais. Les mains blessées, elles continuent leur labeur pour survivre. L'abondance des motifs de légumes contraste avec les pénibles gestes accomplis par ces femmes qui ne récoltent pas les « fruits » de leurs efforts quotidiens. L'artiste nous amène, par le biais de références mêlées à repenser les rapports (économiques, culturels et humains) entre le Nord et le Sud. Il puise dans l'histoire de l'art occidental pour travailler des images faisant appel à une mémoire visuelle collective. Dans cette perspective, il se caractérise lui-même comme un « faiseur d'images ». Simon Njami écrit à propos de Musa :

Dans ses peintures, il soulève des questions complexes, liées à l'invisible, au non-dit, à l'essence des objets et des concepts. Ce qui renvoie à une origine géographique, chargée de clichés sociologiques et anthropologiques, ce qui constitue en chacun la part du collectif et qui se trouve désigné comme significatif et exemplaire aux yeux de l'étranger. [...] Sa manière de traiter la question de l'identité africaine est très réaliste. Il ne porte pas le fantasme d'une

⁴³⁷ LEIRIS, Michel. *L'Afrique Fantôme*. Paris : Gallimard, 1951, p.81-82

*africanité en devenir. Il fait le constat de la domination culturelle occidentale, de sa capacité d'absorption des autres cultures et du résultat métissé ainsi obtenu : une culture complexe, partagée par tous, une culture du marché capitaliste international, avec des éléments empruntés aux traditions extra occidentales, arabe, africaine, asiatique.*⁴³⁸

Son travail plastique est un patchwork iconographique où Nord et Sud, élitiste et populaire, art et artisanat se croisent, se confrontent et se s'entremêlent. Un travail hybride sur lequel nous allons maintenant plus longuement réfléchir en posant la question de la dichotomie placée au cœur de sa pratique. Il jongle avec les contradictions et les registres pour créer de nouveaux sens, de nouveaux discours et des alternatives aux codes de représentations dominants.

⁴³⁸ BUSCA, Joëlle. « L'Histoire de l'Art Revisitée : Hassan Musa », publié sur le *Blog* de l'artiste, juin 2007. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2007/07/lhistoire-de-lart-revisite-hassan-musa.html>.

I.5.2. Fabrication des icônes

Plongé dans une réflexion dichotomique entre Nord et Sud, l'artiste s'amuse à juxtaposer des références artistiques profondément installées dans l'imaginaire collectif occidental, au moyen d'icônes ou de stéréotypes issues des cultures extra-occidentales. Il propose ainsi un complexe dialogue des cultures où les renvois iconographiques, symboliques, politiques et historiques s'entrechoquent. Ces antagonismes obligent le regardeur à réfléchir autrement les rapports stéréotypés qui existent entre le Nord et le Sud. Hassan Musa dit : « Une culture est en état de négociation permanent avec d'autres cultures et d'autres centres d'intérêts. Et le dialogue des cultures suppose qu'on fasse abstraction du conflit d'intérêt. Mais les cultures n'échappent pas à la lutte des classes. Quand il y a des conflits d'intérêt, c'est qu'il n'y a pas de dialogue, mais la guerre. »⁴³⁹

Afin d'explicitier sa démarche théorique et critique, ainsi que sa manière de faire dialoguer les images entre elles, prenons l'exemple de la peinture sur tissus intitulée *Great American Nude* (2002).⁴⁴⁰ Au premier regard, l'œuvre propose au public une lecture multiple. Elle fait tout d'abord référence à l'histoire de l'art occidental, à la fois européenne et américaine. Le fond représentant un drapeau américain peint sur différents types de tissus, lie Hassan Musa à Jasper Johns et ses fameux drapeaux américains élaborés dès les années 1950.⁴⁴¹ L'artiste soudanais y a remplacé les étoiles du drapeau par des représentations de motos, de plaques minéralogiques provenant de voitures américaines, de petits drapeaux américains ainsi que des chiffres symbolisant les mythiques routes américaines. Les grosses cylindrées, la route et la revendication d'une identité sont les images stéréotypées ou réductrices de la culture américaine, principalement véhiculées par les médias et la publicité. Dans cette perspective, Hassan Musa poursuit les travaux des artistes fondateurs du Pop Art, en utilisant les mêmes codes, supports et techniques que les systèmes médiatiques et publicitaires. Il revendique ici un héritage culturel assimilé et retransmis dans une nouvelle actualité, une nouvelle réalité. En effet, sur le drapeau américain transformé, est peint un corps hybride, il s'agit d'un corps nu de femme, allongée sur le ventre, mais dont le visage a été remplacé par celui du chef terroriste d'*Al-Qaida*, Oussama Ben Laden. Avec la reproduction du corps nu féminin, il fait référence, entre autres, aux *Great American Nudes* de Tom Wesselmann (1931-2004), une des grandes figures du Pop Art

⁴³⁹ OUBLIE, Jessica. (2006).

⁴⁴⁰ *Annexes Iconographiques*, p.89.

⁴⁴¹ *Ibid.* p.90.

américain.⁴⁴² Si l'une des revendications prônée par le Pop Art aux États-Unis dans les années 1960 consistait en une critique acerbe de la société de consommation et des *mass medias*, nous constatons qu'Hassan Musa utilise les mêmes mécanismes une quarantaine d'années plus tard, en axant principalement son travail sur les images stéréotypées des sociétés du Sud véhiculées au Nord. La figure de Ben Laden est effectivement devenue le symbole terrifiant du terrorisme omniprésent depuis les tragiques attentats perpétrés contre le *World Trade Center* le 11 septembre 2001 à New York et à Washington D.C. La vive émotion et la terreur causées par ces attentats multiples, l'explosion médiatique globale autour du chef d'*Al-Qaïda* et la détermination de George W. Bush à éradiquer le terrorisme, ont fait de Ben Laden une icône du mal absolu que, non seulement les États-Unis mais aussi le reste du monde occidental, se devaient de combattre. Avant d'être finalement abattu le 2 mai 2011 (dix années après les attentats américains), il représentait les plus grandes craintes du monde occidental, en cela il demeure un symbole malheureux du XXI^{ème} siècle. Son image largement relayée par les médias internationaux est aujourd'hui une triste icône de l'effroi. C'est sur cette valeur iconique qu'Hassan Musa travaille, il critique à la fois la schématisation réductrice et raccourcie qui est établie entre l'Orient et l'Occident, mais aussi la responsabilité des médias qui la relayent. Un système médiatique dont Ben Laden dirigeait les ficelles. Omar Saghi décrit l'homme comme un « enfant de la télévision » qui a grandi entre une politique intérieure fermée et une liberté alternative grâce aux différents outils de communication. Omar Saghi précise :

*Ce type de discours correspond aussi parfaitement aux impératifs des nouveaux outils numériques et à Internet : une déclaration de Ben Laden peut se télécharger en quelques minutes, peut se regarder en streaming. Ce qui était impossible avec un discours de trois heures. Ses déclarations courtes vont ainsi connaître un vif succès sur Internet. Leur capacité virale fera qu'elles continueront à circuler même en cas de blocage de l'accès au site. C'est en cela que Ben Laden est moderne et qu'il a posé vraiment problème dès les années 90. [...] Les médias privilégient le sensationnel, la violence, les catastrophes. Ben Laden donnait à voir ce genre de choses : tous les quatre ans au moins, il avait besoin d'un attentat pour alimenter sa valeur ajoutée médiatique. Al-Qaïda était jusqu'ici le seul producteur d'images chocs. Mais aujourd'hui, les révolutions arabes ont réussi à capter l'attention des médias, et pour plusieurs mois au moins. La parole est libre, concurrentielle, et les révolutions arabes ont produit de nouvelles images, intéressantes médiatiquement. Il y a des manifestations, des millions de gens dans la rue, il y a des choses qui bougent.*⁴⁴³

⁴⁴² Ibid. p.91.

⁴⁴³ LECLERC, Aline. « Ben Laden, Une Figure Médiatique. Entretien avec Omar Saghi ». *Le Monde*. 3 mai 2011. Disponible sur Internet : http://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2011/05/02/ben-laden-une-figure-mediatique_1515943_3208.html#ens_id=1515452

Le visage de Ben Laden est aujourd'hui considéré comme une icône du terrorisme. Il incarne le mal et la peur de l'extrémisme. Hassan Musa s'intéresse justement à cette dichotomie véhiculée par les politiques et les médias. Une relation manichéenne mutuellement partagée de chaque côté. L'Occident diabolise une partie du monde musulman et Al-Qaïda en fait de même avec l'Occident. L'artiste écrit dans son texte intitulé « Qui a Inventé les Africains ? » (2006) :

Ma schématisation reste en parfaite concordance avec les schématisations opposées qui revendiquent les « guerres des civilisations » au nom du capital symbolique occidental. La guerre du Bien contre le Mal, que les pays les plus riches, derrière G. Bush (Père et fils !) entendent mener contre les pays les plus pauvres, derrière Saddam – Ben Laden, incarne une schématisation trop grossière pour pouvoir oblitérer la complexité des parts de marché à partager en butin de cette guerre ethnique mondiale qui nous guette à chaque fois nous allumons nos téléviseurs.⁴⁴⁴

Tout comme les motos et la « Route 66 » sont des raccourcis de la culture américaine, l'iconographie construite autour de la figure de Ben Laden constitue, elle aussi, une imagerie réductrice du Moyen-Orient ou du monde arabe plus généralement. Afin de prolonger et développer le discours visuel et critique formulé par l'artiste, nous avons souhaité établir un parallèle avec la pratique artistique de Sara Rahbar. Les deux artistes établissent leurs œuvres sur une réflexion critique basée sur les symboles nationaux, auxquels ils confèrent chacun de nouvelles valeurs et de nouvelles lectures. Depuis une dizaine d'années, Sara Rahbar produit une série de sculptures textiles, jusqu'ici composée d'une quarantaine d'œuvres toutes composées à partir du drapeau américain. Née en 1976 à Téhéran, à l'âge de cinq ans elle quitte l'Iran avec sa famille à cause de la Révolution et du conflit opposant l'Iran à l'Irak. Elle étudie d'abord entre 1996 et 2000 à la *Fashion Institute of Technology* de New York (où elle se spécialise dans le dessin de mode), puis suit une formation artistique au *Central Saint-Martins College of Art and Design* à Londres, entre 2004 et 2005. Même si l'artiste s'est d'abord tournée vers la photographie, la vidéo et l'installation, la manipulation des matériaux textiles reste sa pratique de prédilection. À travers eux, elle exprime des problématiques liées à son expérience diasporique, loin du monde de la mode, sa première passion, qu'elle considère désormais comme un univers superficiel. Elle coud et assemble pour se situer dans sa réalité en tant que femme artiste iranienne vivant et travaillant aux Etats-Unis, mais aussi dans une actualité brûlante pour le Moyen-Orient. Si elle se

⁴⁴⁴ MUSA, Hassan. « Qui a Inventé les Africains ? », publié sur le *Blog* de l'artiste, le 28 décembre 2006. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2006/12/qui-invent-les-africains.html>

présente comme une femme artiste apolitique, son travail ne peut être compris en dehors d'une visée hautement politique. La série *Flag*, entièrement basée sur le drapeau américain lui permet, selon ses termes, de véritablement « tisser l'Histoire ». ⁴⁴⁵ Sara Rahbar envisage le drapeau des États-Unis comme un « tapis magique qui lui permet d'enquêter sur l'impact global des symboles américains les plus puissants. » ⁴⁴⁶ Les drapeaux en question sont réalisés à partir de tissus décoratifs anciens issus non seulement de la culture iranienne mais aussi des autres cultures du Moyen-Orient. Ce sont des tissus et objets collectés par l'artiste au cours de ses différents voyages, chaque pièce est en lien avec sa vie, ses déplacements et ses rencontres. Les fragments textiles et autres éléments cousus sont non seulement des souvenirs de passages dans différents lieux, mais aussi les témoins de la construction identitaire et artistique de Sara Rahbar. Elle explique :

Mon travail traite : de la guerre, de la religion, du terrorisme moderne et de l'esclavage, des problématiques politiques et sociales, et bien plus encore. Pour traiter de ces sujets j'utilise des matériaux provenant de l'histoire, d'événements historiques comme des pièces de la période du Shah, des boutons de manteaux de soldats, des sacs militaires, des drapeaux, des fourreaux, des emblèmes de l'Islam et de la chrétienté, des pièces militaires, des faucilles, des marteaux ainsi de suite. J'utilise des objets qui transmettent clairement et avec puissance les messages que je veux transmettre et qui racontent les histoires que je souhaite raconter. ⁴⁴⁷

Ses œuvres textiles sont formées de couches multiples, où chaque étoffe a une signification spécifique. Les tissus proviennent de son univers privé, de sa famille, de vêtements de cérémonies, ils sont récents comme très anciens, uniques ou sériels. Ils véhiculent des expériences et des histoires. Sara Rahbar ajoute : « Je choisis les tissus en rapport avec les histoires que je veux raconter. C'est un processus très naturel de vivre et de permettre à l'œuvre de circuler sans effort dans ma vie. » ⁴⁴⁸ Ainsi, elle compare ses épais drapeaux aux pages d'un livre, qu'elle écrit avec patience pour livrer au public son histoire et l'histoire d'une partie du monde qu'elle considère comme exclue et redoutée. Les drapeaux relatent ses expériences d'allers et de retours constants entre Téhéran et New York, le choc et la confrontation de deux cultures diamétralement opposées. Une œuvre située dans « l'entre-deux » tel qu'il est décrit par Homi K. Bhabha. Une position aussi inconfortable qu'enrichissante, à propos de laquelle l'artiste

⁴⁴⁵ HONIGMAN, Ana Finel. « Sara Rahbar in Conversation with Ana Finel Honigman ». 2008. Disponible sur Internet : http://www.saatchi-gallery.co.uk/blog/art_news/sara_rahbar_in_conversation_with_ana_finel_honigman/5105. *Annexes Iconographiques*, p.92-95.

⁴⁴⁶ Ibid.

⁴⁴⁷ Message électronique échangé avec l'artiste le 23 août 2010.

⁴⁴⁸ HONIGMAN, Ana Finel. 2008.

dit : « L'œuvre existe quelque part entre deux pays. Quelque part entre des frontières invisibles, et quelque part entre les distances, où son sens prend forme. »⁴⁴⁹ Des morceaux textiles tous différents qu'elle assemble pour reconstruire un drapeau américain selon ses convictions, ses observations ou ses humeurs. Les *Flag* de Sara Rahbar paraissent lourds, riches, chargés en histoire(s) et en significations. Ils font dialoguer l'histoire du Moyen-Orient avec celle d'un jeune pays comme les États-Unis. Un jeune pays, symbole du capitalisme triomphant, qui exporte dans le monde une culture commerciale et universaliste (la même nourriture, les mêmes comportements et les mêmes rêves). Elle coud ensemble de manière symbolique le Moyen-Orient et les États-Unis dont les relations depuis les années 1990, et notamment depuis le 11 septembre 2001, sont en suspend ou en conflit selon les nations concernées. Une fusion symboliquement traduite avec une œuvre singulière, *Rescue Me From Who I am, and From What I'm Becoming. Flag # 11* (2008-2010). « Sauvez-moi de qui je suis, et de ce que je vais devenir », telle est la demande formulée par l'artiste qui interroge son identité et son devenir par le biais d'un drapeau américain sur lequel est brodé un keffieh. Il s'agit d'un autoportrait symbolique de l'artiste, chez qui les deux cultures se complètent mais qui en réalité dissonent. Il existe une incompréhension mutuelle et un désamour affichés. Les relations entre les États-Unis et l'Iran sont notamment fragilisées par un rapport de méfiance et de provocation mutuelles. Hassan Musa et Sara Rahbar opèrent tous deux à un rassemblement symbolique et une confrontation de deux cultures, de deux types de pensées, l'une hégémonique, l'autre toujours envisagée de manière périphérique et stéréotypée. Ils réfléchissent aux modes de communication et de transmission de ces conceptions réductrices entièrement intégrées dans l'imaginaire collectif. À ce titre, Hassan Musa écrit : « Je considère mes peintures comme une tentative pour résoudre un choix humain personnel. Nous sommes tous les jours pris dans le déluge des images de propagande envahissant notre environnement vital. Je ne peux pas juste fermer mes yeux (même si je le faisais, je continuerai de les voir !), alors, je garde mes yeux ouverts à chacune et toutes sortes d'images avec l'intention de les rendre au monde, image pour image, œil pour œil. »⁴⁵⁰

Dans une même perspective d'interrogation de la propagation par l'image des stéréotypes liés aux cultures extra-occidentales, Hassan Musa puise dans l'histoire de l'art occidental pour mettre en lumière les barrières que les artistes extra-occidentaux se

⁴⁴⁹ Ibid.

⁴⁵⁰ MUSA, Hassan, « The Western War Booty », publié sur le *Blog* de l'artiste, mai 2007. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2007/05/western-war-booty.html>.

doivent de franchir pour trouver leur propre place au sein de la scène artistique internationale (les institutions, le marché et la critique). Dans *Great American Nude* (2002), nous avons noté que le visage de Ben Laden est superposé à un corps féminin nu. L'œuvre nous renvoie non seulement aux œuvres du Pop Art, mais aussi à des références plus anciennes. En effet, le corps de la femme est celui peint par François Boucher (1703-1770). Hassan Musa reprend en effet une peinture de 1752, intitulée *L'Odalisque Blonde*.⁴⁵¹ Il s'agit du portrait nu de Marie-Louise O'Murphy (1737-1814), la jeune maîtresse de Louis XV. Le corps de la jeune femme symbolise les mœurs légères de la cour de Louis XV, la frivolité et le désir. Tandis que le visage de Ben Laden incarne l'autorité, le moralisme exacerbé et la menace. De la même manière, quelques années plus tard, l'artiste réalise *Great American Nude III* (2005), une œuvre conçue selon un principe de composition identique. Sur un drapeau américain, dont les étoiles et les bandes ont été modifiées, un corps de femme nue est représenté. Il s'agit de l'*Olympia* de Manet.⁴⁵² Nous reconnaissons en effet la position de la jeune femme peinte par Manet en 1863, accompagnée de sa servante noire qui apparaît ici en demi-teinte à travers les bandes du drapeau. Comme dans l'œuvre de Manet, la servante est difficile à distinguer. Nous notons aussi que la servante est représentée nue, contrairement à l'œuvre originale. À ce sujet, de nombreuses historiennes, critiques et artistes se sont penchées sur la figure de la servante noire dans l'œuvre d'Edouard Manet. Par exemple, Lorraine O'Grady écrit que : « La servante d'*Olympia*, comme tous les autres "nègres périphériques", est un robot commodément fait pour disparaître dans les rideaux en arrière plan. »⁴⁵³ La version proposée par Hassan Musa inverse le processus de représentation, les deux femmes sont nues, aucune d'entre elles ne s'efface au bénéfice de l'« autre ». Dans l'œuvre de Manet, la femme nue est un portrait de Victorine Louise Meurent, une artiste française dont le visage et le corps ont été immortalisés dans plusieurs œuvres célèbres de Manet. Ici, elle incarne une prostituée qui, pour la première fois dans l'histoire de la peinture, défie avec arrogance le regard du public. Edouard Manet a renouvelé le genre et a provoqué un véritable scandale à l'époque. Hassan Musa, couvre le visage de Victorine Louise Meurent d'un sac en craft, symbole de la société de consommation. Elle perd ainsi son identité sous un masque recyclé. Quel visage se cache sous cet étrange masque ? Libre au regardeur de l'imaginer et d'en suggérer l'identification. Le sac en papier opère à une déshumanisation de la femme ou à un consumérisme du corps des femmes. Un sujet

⁴⁵¹ *Annexes Iconographiques*, p.96.

⁴⁵² *Ibid.* p.7.

⁴⁵³ O'GRADY, Lorraine. « *Olympia's Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity* », in *Art, Activism and Oppositionality*. Durham : London : Duke University Press, 1998, p.269.

important dans son œuvre et sur lequel nous reviendrons par la suite dans la sous partie intitulée « De la Vénus Hottentote à Joséphine Baker ».

Quelques années auparavant, il a réalisé *L'Origine de l'Art* (1998), une encre sur tissus reprenant les deux œuvres les plus célèbres de l'art européen : *L'Origine du Monde* (1866) de Gustave Courbet et *La Joconde* (vers 1503-1506) de Leonard de Vinci.⁴⁵⁴ Le visage de la *Joconde* est apposé au corps nu de *L'Origine du Monde*. L'œuvre considérée comme la plus mystérieuse de la peinture italienne est superposée à l'œuvre la plus subversive de la peinture française.⁴⁵⁵ L'œuvre est une formidable critique de la construction occidentale de la représentation universaliste de la femme et de la féminité. L'artiste vise à une prise de conscience d'une représentation normée des femmes dans l'art. Une représentation en adéquation avec la pensée dominante, occidentale, blanche et hétérosexuelle. Salah M. Hassan ajoute qu'Hassan Musa procède à une déconstruction de la « culture capitaliste [...] dans laquelle la figure féminine a toujours été disponible pour une exploitation visuelle comme un spectacle ».⁴⁵⁶ Son travail basé sur l'art occidental lui permet de produire un discours alternatif et de pointer du doigt des dysfonctionnements du courant dominant dont les codes de représentations sont aliénants et sclérosés.

L'artiste est sur tous les fronts de la discrimination, genrée et raciale. En effet, par le biais de ses encres sur tissus, il pose aussi la question de réappropriation de la culture occidentale par un artiste africain. Il écrit :

*Cette liberté dont disposent les Africains par rapport à la définition de leurs cultures pourrait s'étendre à tous les domaines, mais aussi à tous les extrêmes, y compris cet extrême, ambigu mais légitime, qui consiste à s'approprier la représentation européenne de ce qu'est la culture africaine. Une appropriation pragmatique qui devient réalité culturelle du moment où les Africains y trouvent leur compte. [...] Mais cette liberté-là, la liberté d'altérer les schémas mentaux européens, la liberté de choisir les formes artistiques qui les intéressent, indifféremment à leur compatibilité avec une quelconque tradition africaine ancestrale, cette liberté-là est interdite aux créateurs africains.*⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ *Annexes Iconographiques*, p.97.

⁴⁵⁵ Il est à noter que l'œuvre de Courbet fait encore aujourd'hui l'objet de vives polémiques, elle est par exemple automatiquement censurée sur le réseau social Facebook lorsqu'un utilisateur choisit de la publier sur sa page personnelle.

⁴⁵⁶ HASSAN, Salah M. « Hassan Musa's ArtAfricanism : The Artist as a Critic », in *Looking Both Ways : Art of The Contemporary African Diaspora*. New York : Museum for African Art : Gent : Snoeck, 2003, p.121.

⁴⁵⁷ MUSA, Hassan. (2006).

Lorsqu'au début du XX^{ème} siècle un artiste aussi important que Pablo Picasso s'est inspiré de l'art africain, en particulier des masques et de la statuaire issus de l'art dit « primitif », la critique européenne (et plus particulièrement française) l'a applaudi pour son ouverture aux cultures extra-occidentales et pour leur intégration à une pratique artistique dite moderne. Sur ce sujet l'artiste sud-africain, Kendell Geers en parlant des artistes africains qui s'inspirent de l'art occidental, dit :

Quand l'œuvre commence à ressembler étroitement aux œuvres issues du centre alors l'artiste de la marge était réduit à être dérivatif ou même à être une parodie pathétique du centre. Il était, et peut toujours encore être, inconcevable qu'un artiste de la marge pouvait arriver à une conclusion similaire, ou même l'améliorer, à la conclusion d'un artiste du centre. Inversement, quand un artiste du centre, comme Picasso, était influencé par un artiste de la marge il était porté en génie pour être capable d'intégrer les canons esthétiques étrangers dans son œuvre.⁴⁵⁸

Ici, Hassan Musa opère dans le sens inverse, puisque l'artiste africain puise son inspiration dans l'art occidental, non pas pour ses valeurs esthétiques ou pour lui rendre hommage, mais pour contester un système dans lequel il ne se reconnaît pas. Il engage un combat à contre courant pour déjouer les rouages d'une mécanique (économique et culturelle) qu'il estime malsaine et dangereuse. Il critique les relations entre Nord et Sud par le prisme de l'art. Dans une œuvre intitulée *Alien Dream* (2003), l'artiste emploie une nouvelle fois la figure de Ben Laden représentée sur un drapeau américain.⁴⁵⁹ Il ne s'agit plus d'un corps hybride, Ben Laden y apparaît couché près d'une cithare, il est surmonté d'un lion lui dévorant le bras. L'iconographie et le style utilisés par l'artiste sont proches de ceux adoptés par le Douanier Rousseau (1844-1910), notamment avec la représentation du lion dans l'œuvre intitulée *La Bohémienne Endormie* (1897).⁴⁶⁰ Le choix de l'œuvre n'est pas anodin, le sujet central est une femme noire endormie, approchée par un lion qui s'apprête à la dévorer. Nous observons toutefois que le personnage couché dans l'œuvre d'Hassan Musa est disposé sur la droite de la composition, et non pas à gauche comme dans *La Bohémienne Endormie*. Nous comprenons alors qu'il s'est inspiré d'une seconde œuvre du Douanier Rousseau, une huile sur toile intitulée *Le Rêve* (1910), où une femme nue (à droite de la composition) est représentée dans un décor de jungle.⁴⁶¹ Deux lionnes semblent surgir

⁴⁵⁸ GEERS, Kendell. «The Work of Art in the State of Exile», 2003. Disponible sur Internet : <http://www.panaesthetik.com/home5.htm>.

⁴⁵⁹ *Annexes Iconographiques*, p.98.

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ Ibid. p.99. Nous notons également qu'il a procédé à une fusion du titre du Douanier Rousseau avec le sujet de son œuvre, *Alien Dream*, « le rêve de l'étranger ».

des feuillages. *Alien Dream*, « le rêve de l'étranger », pose la question de l'altérité, qui est l'étranger ici ? L'Etranger est le regardeur occidental qui souhaite la disparition de personnalités menaçantes comme Ben Laden. Ce dernier est sur le point de se faire dévorer par un lion. Hassan Musa reprend une iconographie où l'« autre » est exotisé par un peintre français, pour traiter d'un sujet actuel, notre rapport à l'altérité. Dans ce sens, l'artiste poursuit son cheminement personnel quant à l'appropriation d'un héritage culturel occidental. Il explique :

*Dans cette perspective, mon projet est d'élargir la tradition européenne, (ma tradition européenne) pour la rendre apte à inclure toutes les traditions extra européennes. Le but ultime est de créer – sur les bases de l'actuelle tradition européenne – une nouvelle culture d'humanitarisme au sein de laquelle la tradition européenne est une part de l'ensemble. Je sais que c'est utopique mais c'est le seul chemin moral pour sortir de la situation actuelle.*⁴⁶²

Un « chemin moral » que nous retrouvons dans une peinture sur textiles intitulée *Saint-Georges Terrassant le Dragon et le Musée de Bagdad* (2003).⁴⁶³ La figure centrale représente Saint-Georges qui porte une armure intégrale et qui est en posture de combat sur son cheval blanc qui se cabre. Il est placé sous une arche formée par une ligne de texte. Une phrase qui se trouve être la réinscription en lettres majuscules du titre et de la date de l'œuvre en français. Des motifs de vaisselles (de tasses, de verres et d'assiettes) apparaissent en surimpression sur la figure de Saint-Georges, dont l'histoire est en partie imaginaire car les écrits qui en rendent compte manquent de précision. Le récit le plus célèbre apparaît dans *La Légende Dorée* (rédigée entre 1261-1266) de Jacques de Voragine. Ce dernier raconte que Saint-Georges était un soldat de l'armée Romaine au IV^{ème} siècle. Alors qu'il traversait la ville de Beyrouth, Saint-Georges, sur son cheval blanc, aurait combattu avec acharnement et une force surnaturelle un dragon pour délivrer une princesse. Saint-Georges est une allégorie de la victoire de la Foi et du Bien sur la Mal incarnée par la figure du dragon. Hassan Musa utilise la légende de

⁴⁶² MUSA, Hassan. « About Black Womanhood : Exchange with Barbara Thompson », publié sur le *Blog* de l'artiste, octobre 2008. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.fr/2008/10/about-black-womanhood-exchange-with-bt.html>. Le 3 mars 2006, lors d'une conférence à la Sorbonne, dont le sujet était le Musée du Quai Branly, Hassan Musa y intervient en tant qu'artiste non occidental et dit : « J'ai quitté le Soudan à l'âge de 28 ans et quand je suis arrivé en France la première fois, je suis allé au Louvre, au Centre Pompidou... Seulement dans le but de vérifier si tout ce que j'avais appris, que je connaissais par cœur grâce aux reproductions, se trouvait bien là. Et je me souviens de ma déception en voyant un nu de Matisse que j'avais aimé en reproduction. La couleur me semblait mal apprêtée. Mais je ne suis pas non plus un artiste occidentalisé, je suis un artiste occidental. Je pense que l'Occident s'est imposé et qu'il a imposé ses repères partout. L'Occident est partout et celui-ci est un univers sans frontière. Que l'on soit orientaux, africains, latinos ou asiatiques... Nous baignons tous dans cet Occident. Cet Occident qui a avalé tout le reste, tous les autres mondes, j'en hérite tout comme vous. C'est comme lorsque l'on hérite d'une maison et que l'on ne sait pas ce qu'il y a dedans. On se dit propriétaire de tout mais en ouvrant les placards, on retrouve des cadavres. Et bien moi, j'essaie simplement de récupérer la part du butin qui m'intéresse et s'il y a un cadavre dedans, je le prends, je l'enterre et je continue. Les cadavres dans l'héritage occidental sont aussi nombreux que ceux qui se trouvent dans d'autres cultures. » Voir : Texte de restitution de la conférence sur le *Blog* de l'artiste. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2007/01/quel-muse-branlydbat-artaficanisme.html>.

⁴⁶³ *Annexes Iconographiques*, p.100.

Saint-Georges pour critiquer l'action de George W. Bush en Irak. L'Irak étant le monstre légendaire et imaginaire contre lequel l'ancien président des Etats-Unis s'est attaqué. Le Saint-Georges d'Hassan Musa brandit un drapeau américain et porte une armure intégrale. L'armée américaine, sur les ordres du président George W. Bush, a attaqué l'Irak le 20 mars 2003. Le prétexte étant une volonté de libération du peuple Irakien de l'emprise de Saddam Hussein. Le Saint-Georges de Musa porte une armure censée le protéger, mais qui en même temps le prive de sa mobilité. L'artiste critique donc l'obstination aveuglée de Bush à vouloir déclarer une guerre contre ce qu'il a nommé « l'axe du mal », qui s'est très rapidement enlisée, et qui, malgré le retrait des troupes américaines en décembre 2011, a profondément modifié et défiguré la société irakienne qui doit aujourd'hui se reconstruire. Les motifs de vaisselles renvoient aux destructions et aux pillages du patrimoine irakien et notamment du musée archéologique de Bagdad. L'armée américaine n'a pas su (ou voulu) protéger le lieu. Un pillage et un saccage qui a suscité une émotion internationale les pièces du musée couvrant 7 000 années d'histoire. L'artiste écrit : « C'est une des rares figures bibliques qui fonctionne avec tant de violence. Il est intéressant dans son élan. Le Saint-Georges d'aujourd'hui va tuer le dragon et détruire le musée de Bagdad. Un peu comme des Saint George maladroits qui détruisent tout autour... Voilà les aberrations, transposées dans notre vie, que révèlent ces figures bibliques. »⁴⁶⁴

Hassan Musa a une nouvelle fois puisé dans l'iconographie de l'histoire de l'art occidental. Il s'est inspiré des représentations classiques de Saint-Georges, telles que celle du peintre italien Raffaello Santi (dit Raphaël) qui a peint entre 1504 et 1506 *Saint-Georges Combattant le Dragon* ou encore l'œuvre de Gustave Moreau peinte entre 1889 et 1890.⁴⁶⁵ En cela, Joëlle Busca note qu'il « s'inscrit dans la généalogie artistique classique, digne successeur des peintres qui l'ont précédé, lorsqu'il s'intéresse aux figures bibliques : la Bible est le livre du vainqueur, le livre au nom duquel la conquête du monde a été menée, les esclaves ont été déportés, des peuples ont été massacrés et la colonisation s'est installée.»⁴⁶⁶ Nous observons que lorsqu'il sélectionne une figure spécifique, ancienne ou contemporaine, Hassan Musa procède à une série d'œuvre mettant le personnage dans diverses situations et différents contextes. Il développe ainsi un réseau d'associations conceptuelles autour de ses figures qui deviennent polysémiques. Ainsi, la figure de Saint-Georges est également présente dans

⁴⁶⁴ TOUYA, Lucie ; KOUEDJJI, Thierry William. (2005).

⁴⁶⁵ *Annexes Iconographiques*, p.101.

⁴⁶⁶ BUSCA, Joëlle. (2007).

une encre sur tissus intitulée *St Georges Terrassant le Dragon et l'Aide Alimentaire Internationale* (2004).⁴⁶⁷ L'artiste y reprend la même composition, Saint-Georges est placé sous une arche, au-dessus de laquelle est inscrit en arabe et en français le titre de l'œuvre. Des motifs de salades, de poireaux, de carottes et de tomates sont superposés à la représentation de Saint-Georges. Des motifs de légumes qui incarnent l'aide alimentaire dont fait référence le texte-titre. En produisant une telle critique à l'encontre du président George W. Bush, il dénonce la volonté présumée de Bush à vouloir triompher sur le Mal. Pourtant les actions de l'ancien président américain ont produit bien plus de mal que de bien sur la vie du peuple Irakien aujourd'hui enlisé dans une guerre d'usure criblée d'attentats quotidiens et meurtriers. L'artiste s'attache à démontrer que dans ce contexte les notions de bien et de mal sont imposées d'une manière unilatérale, au détriment d'une population et de son patrimoine. Il souhaite faire réfléchir le regardeur sur ces valeurs universelles, qui, jusque maintenant, étaient uniquement dictées par la voix occidentale. Simon Njami résume la pratique d'Hassan Musa d'une façon lumineuse : « Son travail, tant écrit que plastique tend à démontrer, c'est l'impossibilité de réduire un individu à une somme de données objectives. Objectives, comme la raison cartésienne qu'il y a plusieurs décennies déjà, condamnaient Césaire et Senghor. Si notre monde est devenu global, il est important de rappeler, encore et toujours, que cette globalité, pour être signifiante, ne peut se fonder que sur des particularités composites. »⁴⁶⁸ C'est précisément dans ce souci critique et réflexif qu'il va énoncer le concept d'Artafricanisme auquel nous avons souhaité consacrer notre chapitre suivant. Nous allons ainsi observer ce que recouvre le concept et quelle est sa portée quant à la critique artistique de l'art contemporain africain.

⁴⁶⁷ *Annexes Iconographiques*, p.102.

⁴⁶⁸ NJAMI, Simon. « Sans Titre », texte extrait du site Internet de la galerie Pascal Polar (Bruxelles). Disponible sur Internet : http://pascalpolar.be/repartistes/musa/about_musa.html.

I.5.3. Développement de l'Artafricanisme

Une grande partie du travail d'Hassan Musa repose sur une réflexion dirigée vers les problématiques liées à l'identité, il pose plus particulièrement la question d'une définition supposée de « l'identité africaine ». Une identité comprise comme une construction occidentale avec laquelle il ne souhaite pas entretenir de relation pour ne pas être enfermé ou classifié. Dans plusieurs textes, l'artiste affirme d'ailleurs qu'il a découvert cette « identité africaine » lorsqu'il est arrivé en France. Au Soudan, il se considérait comme un artiste occidental, puisque lorsqu'il était étudiant à école des beaux-arts, les modèles occidentaux étaient omniprésents et inévitables. À ce moment, il se pensait comme un acteur de la scène artistique globale, et non pas uniquement comme un artiste soudanais ou africain. Depuis son arrivée en France, il préfère donc installer une distance critique avec les notions de racines, de culture et d'identité afin de se concentrer sur sa situation actuelle, celle d'un artiste soudanais installé en France, celle d'un citoyen du monde. Il est au cœur même d'un questionnement actif chez les artistes inscrits dans une diaspora culturelle, s'interrogeant sur une double culture qu'il réinjecte avec pertinence et ironie dans ses peintures textiles. Il mêle actualité et Histoire, créant ainsi un espace critique où un travail de reconstruction d'une mémoire et d'une conscience collective devient possible. En 1995, il écrit un texte intitulé « Dix Trucs pour ne pas devenir Artiste Africain », dans lequel il formule un avertissement (sous forme de dix conseils) adressé aux jeunes artistes d'origine africaine. Une mise en garde afin qu'ils ne tombent pas dans le piège du stéréotype de l'image de l'artiste africain façonnée par les Occidentaux. Hassan Musa y soumet son sentiment de méfiance quant à l'histoire écrite par les Occidentaux et destinée aux Occidentaux, dans laquelle l'histoire de l'« autre » est simplifiée, idéalisée et par conséquent appauvrie. Un discours réducteur que l'artiste combat parce qu'il perpétue une dichotomie dominant-dominé, et parce qu'il accentue une identité exotique dont il se défend. Il écrit :

– Ne crois pas tout ce qu'on te raconte sur l'Histoire ! L'histoire (tout comme l'Art, la femme, les religions et les statistiques) n'intéresse les hommes que dans la mesure où ils peuvent en tirer des repères pour occuper l'infinité de l'espace et du temps et en exclure d'autres hommes. L'Europe coloniale et néocoloniale tient à nous infliger sa propre Histoire comme l'Histoire de l'Universel et depuis, nous faisons partie de la partie exclue.

– Cesse de te prendre pour « l'Autre » simplement parce que d'autres l'envisagent ! Tu es ce que tu crois être, car dans l'état actuel des choses, être « Autre » signifie être exclu, simplement parce que tes Ancêtres ont eu une histoire différente de l'Histoire Officielle, celle

qui se donne comme référence de l'Universel. De nos jours, avoir une histoire « différente » équivaut à ne pas en avoir, notamment lorsque ladite Histoire est celle des dominants. [...]

– Arrête de chercher tes racines par terre chaque fois qu'il est question d'identité ! Tu es un homme, pas un légume ! Tu es debout sur le macadam de Babel et tu parles toutes ses langues
J⁴⁶⁹

Hassan Musa souhaite en finir avec un système de catégorisation pesant et figé afin d'explorer de nouvelles combinaisons et d'échapper aux clichés de « l'artiste africain ». D'ailleurs, il ne revendique aucunement ses origines africaines ou son statut d'artiste diasporique :

Diaspora ? Moi ? Qu'est ce que j'ai fait au Bon Dieu pour mériter un destin si biblique ? Si diaspora il y a dans mon existence, ce serait ce que j'ai vécu avant de quitter mon Soudan natal lorsque j'ai atterri en France, terre promise où mon « exil africain » s'est achevé. [...]
Diaspora ? Non merci les amis, je n'envisage pas un « retour » en Afrique, ni au Libéria ni en Ethiopie, ni en Israël. Ma « terre promise » est ici. Je me la suis promise le jour où j'ai mis les pieds à l'école moderne. Le jour où je me suis défini en tant que personne moderne occidentale et extra-européenne, car je ne vois pas pourquoi je dois retourner dans la « Gôla » (captivité ou déportation en hébreu) parmi les païens et les néo colonisés chroniques, rien que pour préserver mon identité culturelle d'Africain.⁴⁷⁰

Il se revendique avant tout comme étant un artiste évoluant dans la mondialité, un citoyen du monde, ancré dans la mouvance globale. Son héritage culturel multiple, le passé colonial et les injustices liées aux questions raciales et identitaires, sont au cœur de sa pratique et de sa réflexion théorique. Dépassez la catégorisation de l'artiste « africain » lui permet d'acquérir une plus grande liberté formelle et conceptuelle. En cela, la critique lui attribue souvent le sobriquet d'artiste « contestataire », ce qui à notre avis est une nouvelle forme de catégorisation, une caricature de l'artiste « africain » refusant d'être considéré comme tel par pure rébellion. Pourtant, son combat contre les préjugés n'est pas vain, l'abolition des barrières nationales ou identitaires est plus que nécessaire aujourd'hui. Un combat par les mots et les images. Il n'hésite pas en effet à prendre la parole lors de différentes manifestations liées à l'art contemporain africain, afin de faire évoluer les consciences et de faire avancer la critique. Dans un entretien réalisé pour la revue *Africultures*, il poursuit son raisonnement en affirmant : « Je ne dirais pas que j'ai deux cultures, je n'en ai qu'une ! Elle est complexe car c'est la même que tout le monde partage : il s'agit de la culture de marché, celle d'une société de

⁴⁶⁹ MUSA, Hassan. « Dix Trucs pour ne pas devenir Artiste Africain », publié sur le *Blog* de l'artiste, le 3 août 1995. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/>.

⁴⁷⁰ MUSA, Hassan. (2006).

consommation qui a construit ses repères dans la logique du marché capitaliste international, avec quelques éléments de la tradition méditerranéenne, chrétienne, etc., ce qu'on appelle l'Occident. »⁴⁷¹

Dans cette perspective critique, il a développé le concept de l'Artafricanisme, correspondant à l'engouement des Occidentaux pour l'art contemporain africain, ainsi qu'aux stratégies de monstration du même art pour un public occidental. Il considère l'Artafricanisme comme une nouvelle catégorie artistique fabriquée et dédiée aux Occidentaux en mal d'identité culturelle et d'exotisme. Sa propre pratique est développée par rapport à la théorisation de ce courant. Il fait alors une critique acerbe de l'histoire des expositions de l'Artafricanisme dont le point de départ est l'exposition devenue une référence en France : *Magiciens de la Terre*, organisée par Jean-Hubert Martin en 1989 au Centre Georges Pompidou. Dans un texte « Qui a Inventé les Africains ? », Hassan Musa surnomme Jean-Hubert Martin le « maître » des expositions d'art extra-occidental au sein des musées occidentaux. Ce surnom, emprunt de l'histoire de l'esclavage, affiche le sentiment de révolte que l'artiste peut éprouver face à cet Artafricanisme développé par les critiques, les historiens et les commissaires occidentaux. Un concept dénué de toute authenticité puisque les artistes (qu'ils soient nés en Afrique ou pas) sont choisis et exposés par des commissaires occidentaux. Dans une lettre adressée à Jean-Hubert Martin, indiquant à ce dernier le refus de l'artiste de participer à la Biennale de Lyon (*Partage d'Exotismes*, 2000), Hassan Musa écrit :

*Il m'est en effet arrivé de nombreuses fois, où en tant qu'artiste, qu'on me renvoie à mes origines africaines et à une certaine image de l'Afrique. J'ai été contraint – moi, artiste venant d'Afrique ! – de considérer l'art africain plutôt comme une entrave à mes projets artistiques que comme un cadre propre à leur épanouissement. [...] Oui, mon nom figure dans les fichiers de quelques organisateurs d'expositions d'art africain, et on m'invite de temps en temps à participer à des manifestations d'« Artafricanisme ». Je trouve ça plutôt bien car ces manifestations m'offrent une formidable plateforme pour semer le doute sur les fondements de « l'Artafricanisme » parmi les participants au risque de me faire « accepter » comme « l'anti-artiste africain » qui s'agite au sein de l'institution. Mais je suis optimiste car le monde change de plus en plus vite et de plus en plus de gens sont critiques à l'égard de la catégorie « art africain ».*⁴⁷²

⁴⁷¹ TOUYA, Lucie ; KOUDEDJI, Thierry William. (2005).

⁴⁷² MUSA, Hassan, « Lettre à Jean-Hubert Martin », datée du 5 mai 1999. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.fr/2007/05/lettre-jhmartin.html>. Il ajoute à ce sujet : « Mais, même si un jour j'ai d'autres tribunes pour montrer mon travail, je continuerai à venir sur ce terrain de l'art africain parce que ce n'est pas seulement un terrain d'art, c'est un terrain d'action politique. [...] Et je pense que dans quelques années tout le monde va rigoler du fait qu'un jour on rassemblait des artistes noirs, on les mettait ensemble en leur disant "vous êtes des artistes africains" ». Voir : TOUYA, Lucie et KOUDEDJI, Thierry William. (2005).

L'Artafricanisme est à envisager comme un manifeste artistique et conceptuel, dont les idées et les préceptes sont appliqués au quotidien par l'artiste. Il ne s'agit en aucun cas d'une simple posture rebelle ou contestataire. L'Artafricanisme nous permet de repenser un système obsolète dont il est nécessaire et urgent de revoir les fondements. Un manifeste, composé de plusieurs textes dont la plupart d'entre eux n'a jamais été publiée, si ce n'est par l'artiste lui-même sur son blog. Etonnés par le manque de visibilité de ses textes dont le contenu nous semble éclairant quant à l'actuelle situation de l'art contemporain africain, nous avons souhaité en extraire les passages les plus pertinents. Dans un entretien avec la commissaire d'exposition allemande, Kerstin Pinther, l'artiste développe le rapport entre les attentes des commissaires d'expositions occidentaux par rapport aux artistes africains ou d'origine africaine. Il dit :

Vous voulez savoir que faire face à une telle situation ? Il n'y a rien à faire sauf peut-être à appliquer ce proverbe « africain » : « Il ne faut pas cracher dans la soupe tant qu'il en reste ». En effet, cette « soupe » de mécénat européen de l'art africain est sûrement très insuffisante, mais c'est la seule nourriture que « nous » avons eu jusqu'à maintenant. Quand je dis « nous », j'entends cette catégorie – par défaut – d'artistes contemporains extra-européens que l'art contemporain des Européens ne tolère qu'en tant que parias, qu'en tant qu'exclus maintenus dans une sorte de « réserve indienne » qui se nomme « art africain » ou « art oriental » ou « art des femmes » ou « art musulman » etc. » [...] Je pense qu'un jour viendra où il n'y aura plus de « soupe » ni de miettes pour les artistes africains, soit parce que les Européens auront trouvé de nouveaux « autres » plus efficaces que les « Africains » ou par ce que la notion même de « l'autre » aura perdu sa validité morale auprès des Européens. Ce jour-là, les artistes originaires du continent africain devront cesser de se présenter comme « artistes africains », et accepter le destin humain mais peu exotique, d'individus porteurs de singularités diverses. Ce destin sera inconfortable pour tous ces artistes contemporains qui semblent bien installés dans la posture d'« artiste africain »⁴⁷³

Les artistes s'inscrivant dans la mouvance artafricaniste aiment à déjouer et à déstructurer cet enfermement. Tout comme Yinka Shonibare, Hassan Musa, procède à une appropriation et à un détournement critique de la culture européenne. Des codes et une iconographie qu'il transforme à des fins politiques. Dans son œuvre, l'histoire de l'art occidental est remodelée du point de vue de l'« autre ». À ce propos, il écrit :

Pas la peine de réécrire l'Histoire, on l'a déjà écrite à ton insu ! Cela ne peut que te marginaliser davantage, tu n'auras droits qu'à une « Sous-Histoire » ou une « Contre-Histoire » ! La meilleure solution c'est de t'emparer de cette Histoire « Ready-made » tout comme les

⁴⁷³ MUSA, Hssan ; PINTHER, Kerstin. « Black Paris », publié sur le Blog de l'artiste, mis en ligne en 2007. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2007/01/black-paris.html>.

*Italiens du XIV^{ème} siècle, au nom de la Renaissance, se sont attribués la propriété de l'Histoire Antique ; et tout comme les penseurs socialistes du XIX^{ème} socialiste, au nom de l'Humanisme, se sont emparés de l'Héritage chrétien. Bien entendu, il te faudra ruser pour t'approprier l'Humanisme de la fin du XX^{ème} siècle miné par la Modernité « exclusionniste ».*⁴⁷⁴

Nous retrouvons cette même appropriation dans le travail photographique de Renée Cox, artiste noire américaine mettant en scène son propre corps au service de parodies de chef-d'œuvre de la peinture et de la sculpture européenne. Elle incarne tour à tour le Christ, la Vierge, l'Olympia de Manet, Saint-Sébastien ou encore les Vénus dénudées du Titien.⁴⁷⁵ Renée Cox interpelle le regardeur en remplaçant le corps blanc par son propre corps. Un travail photographique ouvrant un champ de réflexion sur une histoire de l'art « blanchie », ne laissant pas toujours assez de place à l'épanouissement des arts extra-occidentaux constamment réduits à une position d'altérité. Lorsque le corps noir prend la place traditionnellement occupée par le corps blanc, l'image qui peut paraître provocante et agressive au premier regard, se révèle être une critique pertinente de la construction historique occidentale biaisée et inégale. Elles favorisent une prise de conscience sur les déséquilibres de représentation, et notamment sur l'omniprésence du corps blanc qui reste le modèle quasi exclusif. Comme nous l'avons analysé plus avant, Yinka Shonibare procède de la même manière avec la vidéo intitulée *Odile and Odette*, mais aussi avec deux séries photographiques *Diary of a Victorian Dandy* (1998) et *Dorian Gray* (2001). La première série de Shonibare est composée de cinq photographies, il s'agit d'une relecture d'une œuvre de William Hogarth (1697-1764), *The Rake Progress* (1733).⁴⁷⁶ William Hogarth a peint huit tableaux retraçant les étapes de la vie d'un dandy anglais, Tom Rakewell, précocement héritier de la fortune de son père décédé. Ce dernier va rapidement dilapider l'argent familial pour s'adonner à toutes sortes de vices, une insouciance qui va le mener à une autodestruction. Le jeu, les femmes et la frivolité l'entraînent lentement vers la folie. Yinka Shonibare reprend à sa manière la série d'Hogarth, en prenant lui-même la place de Tom Rakewell. Les costumes victoriens ainsi que l'environnement architectural et décoratif, respectent parfaitement ceux du XVIII^{ème} siècle britannique. Alors que William Hogarth s'est attaché aux étapes de la vie du dandy, Yinka Shonibare propose cinq photographies retraçant cinq moments différents de la journée d'un dandy : on y voit tour à tour l'artiste se lever en compagnie de cinq domestiques, dans un bureau entouré de collaborateurs, jouant au billard avec ses amis, entouré de courtisans lors d'une soirée

⁴⁷⁴ MUSA, Hassan. (1995).

⁴⁷⁵ *Annexes Iconographiques*, p.103.

⁴⁷⁶ *Ibid.* p.104-105.

mondaine et enfin en pleins ébats lors d'une orgie sexuelle. L'artiste est constamment entouré de personnes blanches, les yeux admiratifs devant ce personnage au centre de toutes les préoccupations. Les postures et les gestes affichent une grande théâtralité. La figure du dandy victorien incarne la réussite : l'argent, les affaires, les amis, les femmes et la liberté. Le dandy victorien noir, au regard fier et assuré, affiche un malaise chez le regardeur puisque au XVIII^{ème} siècle la classe bourgeoise faisait ses affaires et ses fortunes sur le compte des colonies. Au détriment des colonies africaines (entre autres), la bourgeoisie anglaise s'est enrichie, a mené une vie insouciant, pleine de faste et de légèreté. Yinka Shonibare, en tant qu'élément perturbateur, de par la couleur de sa peau, renvoie au public une page sombre de l'histoire coloniale non seulement du Royaume-Uni, mais aussi de toute l'Europe. Il s'agit donc à la fois d'un travail sur l'histoire de l'art anglais appropriée par un artiste hybride, mais aussi une réflexion critique sur l'histoire de son pays natal et ses origines africaines. Un travail de déconstruction en accord avec celui d'Hassan Musa, qui dit :

*J'ai été éduqué en Afrique. Et pourtant, l'art africain est un objet qui a été inventé par les gens qui s'en servent et qui le manipulent aujourd'hui. Mon travail est avant tout celui d'un artiste qui est affecté par sa situation d'homme dans le monde. C'est pour cette raison que je pense que la manipulation des images est un geste politique qui a des conséquences politiques. Je dénonce cela. Car certaines machines propagandistes avancent masqués en imposant leur vision des choses de façon totalitaire. Mais le monde n'appartient pas à ces personnes détenant le pouvoir technique et matériel. Le monde est un bien commun de l'humanité. Tout comme les images. À nous de trouver notre place et de la garder.*⁴⁷⁷

De plus en plus d'artistes africains, ainsi que des critiques et commissaires d'exposition, sont à l'origine d'initiatives redonnant une juste place à l'art actuel africain. Des maisons d'artistes, des résidences, des expositions, des projets collectifs, des biennales ; des initiatives soutenues par les acteurs culturels africains sur le continent. Nous pensons notamment à un artiste qui nous a quittés bien trop tôt, Goddy Leye (1965-2011). Enseignant et acteur culturel engagé, il a fondé en 2003 la plateforme artistique *Artbakery* à Douala (Cameroun), un lieu d'échanges et d'expérimentations pour les artistes et les critiques. Sur le même principe d'engagement culturel, il faut noter l'existence de *Bandjoun Station*, à Bandjoun (Cameroun), une initiative de Barthélemy Togo. Il s'agit d'une résidence privée ayant pour fonction de présenter, de conserver, de développer et de promouvoir l'art actuel africain. Barthélemy Togo écrit à propos de son projet :

⁴⁷⁷ OUBLIE, Jessica. (2006).

Constatant la double impasse de ne pouvoir sauvegarder le patrimoine artistique classique et contemporain sur le continent africain d'une part, et d'y établir des projets culturels ambitieux d'autre part, j'ai décidé de consacrer l'essentiel de mes moyens – gagnés sur le terrain de la création artistique – à l'édification et à la création de « Bandjoun Station », un projet entièrement personnel (concept, construction, production et réalisation). Car, au regard des multiples obstacles que rencontre l'Afrique et sa Diaspora, nous Africains ne pouvons nous offrir « le luxe » de capituler, de geindre et d'attendre. Il est primordial que nous imaginions NOUS-MÊMES nos solutions dans tous les domaines (agricole, sanitaire, économique, social, culturel, politique, éducatif, sportif...). Ainsi, nos pays africains doivent se doter d'un grand nombre de structures vivantes et innovantes, afin de stimuler la création, l'envie de culture, pour en développer les pratiques et les faire fructifier.⁴⁷⁸

Il est important d'appuyer et de mettre en avant les projets et les œuvres d'artistes comme Goddy Leye, Hassan Musa ou encore Barthélemy Togo, luttant activement contre la « ghettoïsation » de l'art contemporain africain. Lutter contre l'Artafricanisme est une manière de libérer l'art contemporain africain des idées reçues et des stéréotypes persistants. Les objectifs sont multiples : Se débarrasser d'une conception exotique de l'art contemporain africain, fournir une critique d'art formulée par des critiques issus du continent, proposer des expositions qui ne soient pas seulement une réunion d'artistes africains ou encore mettre davantage les pratiques plutôt que les origines. Hassan Musa l'exprime ainsi :

Oui, l'Occident européen projette ses fantasmes concernant l'Afrique sur les artistes africains (idem pour les artistes chinois ou les « autres » artistes extra-européens), mais les artistes africains, eux-mêmes intègrent volontiers les fantasmes de l'Occident sur les Africains afin de les régurgiter sous forme d'Art Africain Contemporain, l'art que les Européens supposent que les Africains pratiquent. C'est aussi l'art que les artistes africains supposent que les Européens attendent d'eux. C'est l'art du malentendu, l'« Artafricanisme ». Je pense que l'Occident européen ne se contente pas de projeter ses fantasmes africains sur les artistes africains mais il leur impose d'assimiler ces fantasmes à travers les modèles déposés de l'authentiquement 100 % naïf, exotique et primitif.⁴⁷⁹

Dans son combat pour un renouvellement des formes et des idées, Hassan Musa attache une grande importance à la représentation du corps noir, notamment du corps

⁴⁷⁸ *Statement* de Barthélemy Togo. Disponible sur Internet : <http://www.bandjounstation.com/projet/leprojet.html>. Au projet artistique s'accorde un projet agricole. A ce sujet il écrit : « Pour dépasser - et transcender - cet ambitieux chantier artistique et culturel, j'ai en outre décidé de valoriser trois hectares de terrain en projet à la fois artistique et agricole. Ce volet d'intégration environnementale et d'expérimentation sociale se veut un exemple pour la jeunesse locale afin de créer des liens dynamiques et équitables entre les invités et leurs hôtes et démontrer qu'il faut aussi croire à l'agriculture pour atteindre notre autosuffisance alimentaire. C'est enfin un acte politique fort où notre pépinière d'artistes fécondera une pépinière caféière, un acte critique qui amplifie l'acte artistique et dénonce ce que Léopold Sédar Senghor appelait "la détérioration des termes de l'échange", où les prix à l'export imposés par l'Occident pénalisent et appauvrissent durablement nos agriculteurs du Sud. »

⁴⁷⁹ MUSA, Hassan. « L'Art est un bien commun de l'humanité », publié sur le *Blog* de l'artiste, février 2006. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2007/01/l-art-est-un-bien-commun-de-l-humanit.html>.

des femmes noires. C'est dans cette perspective que nous allons poursuivre notre étude de son œuvre, où les figures de la Vénus Hottentote et de Joséphine Baker sont mises à l'honneur.

I.5.4. De Sawtche à Joséphine Baker

Mais est-ce qu'on tue le Remords, beau comme la face de stupeur d'une dame anglaise qui trouverait dans sa soupière un crâne de Hottentot ?

Aimé Césaire. « Partir », *Cahier d'un retour au pays natal*.

Au sein de sa pratique artistique, Hassan Musa s'intéresse à la représentation du corps des femmes noires dans l'art colonial et postcolonial, notamment à l'appropriation du corps de l'« autre » et de ses conséquences encore visibles sur l'imagerie actuelle. Il réalise en 2003 une peinture sur tissus intitulée *Worship Objects*.⁴⁸⁰ Le format de l'œuvre est inhabituel puisqu'il s'agit de deux longs rectangles de tissus superposés formant ainsi la lettre « T ». Cette forme n'est pas sans rappeler les retables de la peinture de la Renaissance italienne, une fois de plus, il reprend les codes traditionnels de l'art européen. À ce propos, il dit :

Je reprends ces images qui sont aujourd'hui des images de musée. Elles sont mortes, elles sont empaillées et ce sont des objets pour les historiens d'art, des objets de culte. Mais, quand je les prends dans mes thèmes, je leur fais subir un traitement nouveau. Je les ressuscite, je réactive leur énergie enfouie pour déclencher la réflexion sur mes propos. Donc, oui, c'est comme si on allait à la morgue, on récupère les corps et on les ressuscite ! Si j'arrive alors à ressusciter les cadavres des grandes images qui ont marqué notre histoire, c'est un pouvoir extraordinaire !⁴⁸¹

Sur la réappropriation des codes artistiques occidentaux, Joëlle Busca ajoute que : « Les images occidentales représentent pour lui un butin de guerre, une manière de pénétrer le langage de l'ennemi. »⁴⁸² Dans *Worship Objects*, sont pré-imprimés sur deux morceaux de tissus des motifs de récipients de la vie quotidienne (vases, tasses, verres), tandis qu'au centre de la partie verticale sont peints à l'encre quatre personnages noirs dénudés. Le premier, dans la hauteur, surmonté par le titre de l'œuvre peint en blanc, est un homme ailé, il s'agit d'un autoportrait de l'artiste. Nous pouvons également voir un second homme ailé en bas de la composition. Entre ces deux personnages ailés, se trouve un homme de plus petite taille et une femme entièrement nue. Ces quatre figures sont semblables à des statues en bois, figées et apparemment anonymes. L'impression muséographique est renforcée avec la présence des récipients de cuisine. Les corps peints apparaissent tels des objets exposés dans les vitrines d'un musée ethnographique.

⁴⁸⁰ *Annexes Iconographiques*, p.106.

⁴⁸¹ TOUYA, Lucie ; KOUEDJJI, Thierry William. (2005).

⁴⁸² BUSCA, Joëlle. (2007).

L'humain et l'objet y sont indifférenciés. Pourtant la femme nue, aux seins lourds, tout comme l'autoportrait de l'artiste, n'est pas anonyme puisqu'il s'agit de Sawtche, rebaptisée par les colons hollandais *Saartjie Baartman* (ce qui signifie en hollandais « Sarah la barbue »), et aujourd'hui internationalement surnommée « La Vénus Hottentote ». Une jeune femme sud-africaine dont la terrible histoire est devenue symptomatique du corps colonisé systématiquement envisagé comme un objet. Hassan Musa explique :

*Pour Worship Objects, qu'on peut traduire par « objet de culte », le jour où j'ai trouvé le tissu avec des objets du XIX^{ème} siècle, ça m'a semblé un monde assez particulier, qui ressemblait au monde des objets de musée. À cette époque, j'étais préoccupé par l'image de Sarah Baartman, celle qu'on appelle « la Vénus hottentote ». Son destin et ce qu'elle représente dans l'imaginaire contemporain m'ont interpellé. [...] Je l'ai donc insérée parmi les objets de musée qui sont imprimés sur le tissu. Puis, à un moment donné, j'ai introduit une figure d'ange gardien et j'ai décidé que ce serait mon autoportrait. Mon intention était de l'entourer d'une escorte d'autoportraits en anges gardiens. Ça me semblait être une manière de rendre hommage à cette femme.*⁴⁸³

La pénible histoire de la jeune femme sud-africaine est devenue depuis quelques années le symbole terrifiant de l'exploitation coloniale et de l'exhibition de corps humains au sein de nos musées d'histoire naturelle européens. Née vers 1789, elle sera enterrée dans son pays d'origine, l'Afrique du Sud, en 2002. Sawtche appartenait à la communauté khoisan/hottentote et était l'esclave d'un riche fermier afrikaner. Elle était la fille d'une mère bochimane et d'un père hottentot. À cette époque, en Afrique Australe, les communautés autochtones étaient placées sous la domination hollandaise, les Boers. Elle fut achetée et emmenée par un chirurgien de la *Royal Navy* britannique en 1810 pour être « exposée » d'abord à Londres, à Piccadilly Circus, puis à Paris où les exhibitions humaines étaient en vogue.⁴⁸⁴ Après son achat, on lui attribua un nouveau nom, *Saartjie Baartman*. Elle était, et l'est toujours, aussi surnommée avec mépris la *Vénus Hottentote*. Sawtche a été vendue comme un animal pour littéralement devenir une bête de foire que l'on exhibait pour une raison insoutenable : sa morphologie hors norme. Son corps était un spectacle et une curiosité pour le public européen. Ses hanches et ses fesses hypertrophiées, ainsi que ses parties génitales protubérantes, ont fait d'elle un animal en cage qu'ils venaient observer avec fureur et crainte.⁴⁸⁵ Sawtche

⁴⁸³ TOUYA, Lucie ; KOUEDJJI, Thierry William. (2005).

⁴⁸⁴ Voir : BLANCHARD Pascal ; BANCEL Nicolas. *Zoos Humains : Au temps des Exhibitions Humaines*. Paris : La Découverte, 2004.

⁴⁸⁵ Sawtche était atteinte de stéatopygie et de macromyphie. La stéatopygie : « Présence d'un matelas adipeux épais dans la région du sacrum et des fesses, reposant sur une ensellure lombo-sacrée très prononcée. (La stéatopygie présente une fréquence particulière

était une participante impuissante et inconsciente des zoos humains, créés pour satisfaire le sentiment de supériorité de l'homme blanc.⁴⁸⁶ Homi K. Bhabha écrit : « L'objectif du discours colonial est de construire le colonisé comme une population de types dégénérés sur la base de l'origine raciale, afin de justifier la conquête et d'établir des systèmes d'administration et d'instruction [...] le discours colonial produit le colonisé comme une réalité sociale qui est à la fois "autre" tout en restant totalement connaissable et visible. »⁴⁸⁷

Stephen Jay Gould rapporte les commentaires de l'*African Association* (qui, à l'époque, va défendre ardemment la jeune sud-africaine). Il écrit : « Sur l'ordre de son gardien, elle sortit... La Hottentote était exhibée comme une bête sauvage ; elle avançait ou reculait sur l'estrade, sortait ou rentrait dans sa cage sur commande, comme un ours en captivité plutôt que comme un être humain ». ⁴⁸⁸ Exposée dans une cage mais aussi exploitée sexuellement, elle est devenue un objet sexuel dont les hommes pouvaient jouir pour satisfaire leur curiosité et leur besoin d'exotisme.⁴⁸⁹ Ces derniers pouvaient non seulement la scruter mais aussi l'utiliser sans scrupule. Jean-Philippe Catinchi écrit : « Sous couvert d'information scientifique, ces exhibitions servent à tracer une frontière subreptice entre deux humanités, l'une d'essence supérieure (qui peut et doit coloniser), et une autre, "naturellement inférieure", vouée à la soumission. »⁴⁹⁰ L'histoire ne s'arrête pas là, puisque après sa mort le 29 décembre 1815, sa dépouille est restée entre les mains de l'anatomiste français, Georges Cuvier. Son corps fut moulé, disséqué et privé de ses ossements. Ses parties génitales ont été découpées et exposées dans des bocaux de formol au Musée de l'Homme à Paris jusqu'en 1974.⁴⁹¹ Après cette date, les bocaux ont été relégués sur des étagères dans les caves du musée. Il a fallu attendre le lendemain de la fin de l'Apartheid en 1994 pour que justice lui soit rendue. L'Afrique du Sud a en effet fait une réclamation de la

chez les peuples khoisans, tels que les Bochimans et les Hottentots.) ». La macronymphie est « une élongation des petites lèvres chez les femmes de certaines ethnies africaines, dite aussi "tablier hottentot". » [Larousse].

⁴⁸⁶ Voir : *1931 : Les Etrangers au Temps de l'Exposition Coloniale* est une exposition présentée à la Cité Nationale de l'histoire de l'Immigration, du 6 mai au 7 septembre 2008. Disponible sur Internet : <http://www.histoire-immigration.fr/2010/7/1931-les-etrangeurs-au-temps-de-l-exposition-coloniale>.

⁴⁸⁷ BHABHA, Homi K. (2007), p.127.

⁴⁸⁸ GOULD, Stephen Jay. *Le Sourire du Flamand Rose : Réflexions sur l'Histoire Naturelle*. Paris : Seuil, 1985, p.268.

⁴⁸⁹ Zine Magubane écrit : « Lorsque les gens regardaient Baartman, ils voyaient non seulement l'altérité raciale et sexuelle, mais aussi une personnification des débats en cours sur le droit à la liberté contre le droit à la propriété. Pour beaucoup, la captivité de Baartman résumait le conflit entre la liberté individuelle et les intérêts du capital. » Voir : MAGUBANE, Zine. « Which Bodies Matter ? Feminism, Poststructuralism, Race, and the Curious Theoretical Odyssey of the 'Hottentot Venus' », *Gender and Society*, vol.15, n°6, décembre 2001, p.827.

⁴⁹⁰ CATINCHI, Jean-Philippe. « Le Spectacle de l'Exclu ». *Le Monde*, 5 avril 2002.

⁴⁹¹ Hassan Musa écrit : « L'image que j'ai utilisée est celle d'un plâtre moulé sur son corps. Les gens qui ont fait cette image ont voulu la donner à voir telle qu'elle l'était, c'est-à-dire son ventre, ses organes génitaux... avec la mission de montrer la vérité de ce corps-là. C'est une image d'une très grande agressivité, d'une très grande violence quand je l'ai vue. J'ai voulu rendre ça. » Voir : TOUYA, Lucie ; KOUDEDJI, Thierry William. (2005).

dépouille, son pays d'origine souhaitait lui rendre sa dignité et lui offrir une inhumation digne. Après de nombreuses batailles entre les deux pays (la France invoquait l'intérêt et le patrimoine scientifique), la dépouille de Sawtche fut finalement restituée et inhumée le 9 mai 2002. Monsieur Le Garrec, de l'Assemblée Nationale Française, a ensuite dit : « Depuis la fin de l'Apartheid [Sawtche] est devenue le symbole national de l'humiliation, de la colonisation et de l'exploitation des ethnies sud-africaines, symbole également d'une décolonisation psychologique. »⁴⁹² Ce à quoi Joëlle Busca ajoute : « Le corps de cette jeune femme a été transformé en image avec une rare violence. Il a été investi comme objet de regards, chosifié. Lorsque [Hassan Musa] l'intègre parmi les objets de musée imprimés sur le tissu, il le confirme comme objet de regards, mais le sort du cirque pour le ranger parmi les objets précieux. Il souligne ainsi deux fois son statut déshumanisé. »⁴⁹³

La question de la restitution, que ce soit des corps, des fragments de corps ou des objets, est posée. Comme nous l'avons analysée avec l'exposition *Jardin d'Amour* de Yinka Shonibare au musée du Quai Branly, les collections des musées ethnographiques européens sont constituées en majeure partie d'objets volés, arrachés à leurs contextes culturels et géographiques. Le fait de posséder des corps, des têtes et d'autres parties anatomiques n'est pas acceptable, ne pas les rendre aux pays d'origines pose un véritable problème éthique. Hassan Musa écrit avec ironie :

*Si les corps des Africains peuvent être exposés dans les vitrines des musées européens pendant des dizaines d'années sans que cela ne trouble personne, c'est tout simplement parce que ce petit monde de l'ethno muséologie européenne s'est constitué sur de solides consensus racistes qui le protégeaient des dénonciations impudiques d'un ethnologue/poète comme Michel Leiris. Apparemment il n'y a pas eu beaucoup de poètes chez les ethno muséologues de l'Afrique depuis le départ de Leiris et c'est fort regrettable ! Combien de cadavres africains sont encore oubliés dans les recoins des musées européens ?*⁴⁹⁴

Ce à quoi ajoute, l'artiste franco-togolais, William Adjété Wilson : « Même les plus beaux objets pillés par les Occidentaux et accrochés dans de somptueux musées ne

⁴⁹² Compte Rendu de l'Assemblée Nationale, rapport de M. Le Garrec (alors président et rapporteur de la commission des affaires culturelles, familiales et sociales), le 7 février 2002. Dans un autre compte rendu de l'Assemblée Nationale (daté du 21 février 2002), M. Roger-Gérard Schwartzberg (alors ministre de la recherche) dit : « Il s'agit ainsi de rendre justice à Saartjie Baartman, qui a été l'objet, durant et après sa vie, comme africaine et comme femme, de tant d'offenses procédant du colonialisme, du sexisme et du racisme. [...] Erreur contre la science et crime contre l'humanité, le racisme, fondé sur le mépris de l'autre et le refus de l'altérité, ne peut être aujourd'hui qu'une doctrine définitivement déconsidérée. » Disponible sur Internet : <http://www.senat.fr/seances/s200906/s20090629/s20090629006.html>.

⁴⁹³ BUSCA, Joëlle. (2007).

⁴⁹⁴ MUSA, Hassan. « Les Fantômes d'Afrique dans les musées d'Europe ». *Africultures*, n°70, juillet 2007. Disponible sur Internet : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=6668>.

sont que des cadavres ayant perdu l'essentiel de leur signification. Le tissu de mémoire qu'ils représentent n'existe plus. Le paradoxe est qu'après avoir détruit cette mémoire, l'Occident dénie à l'Afrique son histoire, son passé et ses valeurs. »⁴⁹⁵ Hassan Musa, en choisissant de représenter Sawtche, tient non seulement à lui rendre hommage, mais aussi à rendre compte de son histoire, qui jusqu'à la sortie au cinéma du film d'Abdelatif Kechiche était très peu connue du public, et à donner une nouvelle idée de la représentation de son corps.⁴⁹⁶ Nous connaissons des dessins caricaturaux, anglais et français, ainsi que des dessins médicaux de son corps. Dans l'œuvre de Musa, elle n'est plus un objet, elle est le sujet de l'œuvre. S'il a longuement réfléchi à l'histoire et au destin de Sawtche, il a fait de même avec Joséphine Baker. Lisa Gail Collins écrit sur les deux femmes :

*Baartman et Baker sont, étrangement, les deux femmes noires qui apparaissent le plus fréquemment déshabillées dans les archives de la culture visuelle occidentale. La « Vénus Hottentote » et la « Vénus Noire » ont donc en commun d'être les deux femmes dont les corps ont été les plus fétichisés par les Européens. [...] Elles étaient toutes les deux supposées incarner l'exotisme et l'érotisme, et toutes les deux payées pour faire la preuve de leur soi-disant différence.*⁴⁹⁷

Hassan Musa compare volontiers les deux femmes, qui, si elles ont connu des vies très différentes, portent en elles des points communs qu'il souligne ainsi : « Ce qu'il y a de commun entre l'expérience de Baker et celle de Sawtche, est que chacune d'elles a été mise sur scène en face d'un public européen masculin. Mais la différence entre les deux femmes résiderait en l'attitude affichée par chacune d'elles par rapport au fait d'être considérée comme une femme noire. »⁴⁹⁸ Joséphine Baker et Sawtche apparaissent comme deux icônes du panthéon de l'artiste, qu'il représente de manière récurrente dans ses peintures sur textile. Prenons l'exemple de l'œuvre intitulée *Autoportrait Avec Idées Noires*, où il apparaît au centre de la composition, assis de trois-quarts.⁴⁹⁹ La figure de Musa est peinte sur un fond noir, tandis que de part et d'autre de son corps sont représentées, sur fonds blancs, à gauche Sawtche, à droite Joséphine Baker. Leurs corps nus sont comme esquissés. Sawtche est de face tandis que Baker est présentée de profil. Une femme exhibée de force, un homme artiste refusant

⁴⁹⁵ WILSON, William Adjété. (2009), p.33.

⁴⁹⁶ Abdelatif Kechiche, *Vénus Noire*, octobre 2010.

⁴⁹⁷ COLLINS, Lisa Gail. « Economie de la chair : Représentation artistiques du corps des femmes noires », in *La Rébellion du Deuxième Sexe : L'Histoire de l'Art au Crible des Théories Féministes Anglo-américaines (1970-2000)*. Paris : Les Presses du Réel, 2001, p.393.

⁴⁹⁸ MUSA, Hassan. (2008).

⁴⁹⁹ *Annexes Iconographiques*, p.107.

d'être considéré comme un être exotique et une femme qui a su exploiter un statut exotique pour créer au devant de la scène. Trois personnages, trois époques différentes. Joséphine Baker jouait avec son corps, alors que les Européens, quelques années auparavant, ont joué avec le corps de Sawtche. Il est à noter que d'autres artistes ont repris l'histoire de Sawtche, en l'intégrant dans leurs propres préoccupations artistiques. Prenons l'exemple de l'artiste sud-africaine, Tracey Rose qui réalise en 2001 *Venus Baartman*.⁵⁰⁰ Une photographie faisant partie de la série intitulée *Ciao Bella* (2001) présentée au sein de l'exposition *Plateau of Humankind* lors de la 49^{ème} Biennale de Venise en 2001, sous l'impulsion d'Harald Szeemann. Isabelle Ruf écrit :

*On a voulu voir en Tracey une nouvelle Saartje Baartman, la Vénus hottentote stéatopyge, exhibée dans les musées européens au siècle dernier, symbole de l'exploitation colonialiste. Mais la jeune artiste ne se pose pas en victime. C'est une femme en colère et fragile, qui s'est fait violence en s'exposant ainsi. Ses œuvres s'inscrivent dans le débat sur l'amnésie, la reconstruction de la « nation arc-en-ciel », cette nouvelle Afrique du Sud annoncée par le président Thabo Mbeki.*⁵⁰¹

Les artistes qui choisissent de travailler sur l'histoire de Sawtche, s'inscrivent tous dans une volonté de restitution mémorielle et de vérité. Sawtche symbolise l'outrage au corps noir. Dans ce contexte, Joséphine Baker, semble incarner le contraire de cette expérience traumatisante. Afin de poursuivre sa réflexion sur la représentation noire, Hassan Musa a fait d'elle la figure centrale d'une série de peintures sur textiles intitulée *Who Needs Bananas ?* Sur chacune des peintures Joséphine Baker est figurée au centre de la composition, à demi nue, entourée de bananes, de divers fruits, de légumes et de végétaux.⁵⁰² La banane, qui est malheureusement devenue un stéréotype retenu et exacerbé par les Occidentaux, symbolisant tristement la culture noire, non seulement africaine mais aussi caribéenne. À propos de Joséphine Baker, dont Hassan Musa se sent proche artistiquement, il écrit :

Elle s'est positionnée en tant qu'artiste. L'art lui a offert, non seulement les moyens d'échapper aux conditions des personnes exclues, mais aussi de gagner la reconnaissance et la gloire. Mais l'artiste qu'elle était autorisée à être, dans le Paris des années vingt, était

⁵⁰⁰ Ibid.

⁵⁰¹ RUF, Isabelle. « La Colère des Artistes Noirs ». *Le Temps*, 28 février 2001. Disponible sur Internet : <http://www.letemps.ch/odyssee/articledisplay.asp?ArticleID=60831>. Voir aussi : MURINIK, Tracey. « Tracey Rose / Ciao Bella ». In *La Biennale di Venezia : Platea Dell'Umanita / Plateau of Humankind / Plateau Der Menschheit / Plateau de l'Humanité*. Roma : Electa, 2001, p.282-283. Tracey Murinik écrit : « La transformation en Saartje Baartman est à la fois profonde et idyllique. Maintenu grossièrement, labellisé dans l'histoire souvenir ; identifiée seulement pour ses organes génitaux, et pendue par sa cravate dans la disposition de Rose, Saartje revient sur la scène, en ayant déployé une paire extraordinaire d'ailes cristallines, volant dans une euphorie sans limite et une résurrection d'une suprématie à couper le souffle. »

⁵⁰² *Annexes Iconographiques*, p.108-110.

*conditionnée par les considérations coloniales et raciales de la société française de l'époque. La complexité de son attitude en tant que personne noire, une femme et une artiste, mérite beaucoup plus d'attention que la simple commémoration de la Revue Nègre, Joséphine Baker est une figure centrale dans la question problématique de l'esthétique africaniste quand elle fut instrumentalisée pour en faire un niveau d'exclusion.*⁵⁰³

Certes, ce sont deux femmes noires, convoitées par les Occidentaux pour leurs caractères exotiques et sexuels, pourtant Joséphine Baker était libre : de son corps, de son image, de sa parole et de son identité. Elle a fui les États-Unis à cause du racisme exacerbé, pour trouver refuge en Europe. Hassan Musa émet des réserves sur l'accueil présumé généreux des Européens, en notant que : « [Lorsqu'on] examine la nature de l'accueil que les Européens lui ont réservé, on constate le même rejet raciste, mais exprimé de manière autre, un racisme subtil et masqué qui a fait d'elle la représentante d'une sexualité primitiviste débridée et diabolique à la fois, une sexualité noire capable d'assouvir tous les fantasmes érotiques du mâle blanc, chrétien et dompteur du monde sauvage. »⁵⁰⁴ Comme nous l'avons analysé dans la première sous-partie consacrée à la pratique quiltée de Faith Ringgold, nous avons observé qu'elle a, comme Hassan Musa, utilisé la figure de Joséphine Baker comme sujet principal d'une peinture quiltée datée de 1991. Quelques années plus tard, en 1997, Faith Ringgold a réalisé un second quilt dédié à Joséphine Baker, intitulé *Jo Baker's Bananas* (1997).⁵⁰⁵ Un quilt dont la scène centrale est découpée en deux parties : en haut la figure de Joséphine Baker est démultipliée en cinq exemplaires. Ainsi, cinq mouvements de danse s'opèrent sous nos yeux. Elle danse à demi-nue et portant la célèbre jupe formée de bananes. En bas, un homme blanc danse avec une femme noire et une femme blanche. L'œuvre, ainsi que celles d'Hassan Musa, met en lumière un phénomène sociétal débuté en France dans les années 1920, qui est celui de la négrophilie. Petrine Archer-Straw qui a consacré un ouvrage au sujet, précise :

*Dans les années 1920, le terme était utilisé de manière positive par les Parisiens de l'avant-garde pour affirmer leur amour provocant du noir [negro]. Les origines du mot, toutefois, ne sont pas flatteuses. Être appelé un « négrophile » ou un « amoureux des nègres » au XIXème siècle revenait à être condamné à soutenir des attitudes libérales envers l'esclavage et son abolition. Pire encore, les négrophiles étaient parfois accusés d'avoir un appétit sexuel déviant pour les noirs, les plaçant ainsi en dehors des barrières morales d'une société « civilisée ».*⁵⁰⁶

⁵⁰³ MUSA, Hassan. (2008).

⁵⁰⁴ WENDL, Tobias. (2006).

⁵⁰⁵ *Annexes Iconographiques*, p.111.

⁵⁰⁶ ARCHER-STRAW, Petrine. *Negrophilia : Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. London : Thames & Hudson, 2000, p.9.

La négrophilie traduisait un engouement, un élan, pour la culture noire et le corps noir, dont le formidable succès de Joséphine Baker en est la conséquence. Un enthousiasme considéré aujourd'hui comme discutable. L'attraction sexuelle pour le corps exotisé étant sous-jacente, la sincérité de cette fascination est donc à mettre en doute. L'œuvre de Faith Ringgold n'aborde pas directement ce problème. La figure de Joséphine Baker surmonte un groupe de danseurs, entourée par deux jazzmen jouant du saxophone et de la trompette. Un parallèle est établi entre ses danses endiablées et l'essor de la musique jazz dans les années 1920. Avec ce nouvel exemple extrait du travail de Faith Ringgold, la figure de Joséphine Baker devient emblématique de la *Harlem Renaissance*. Lorsqu'elle est reprise par un artiste comme Hassan Musa, le contexte est différent, nous pensons qu'elle doit être considérée comme une figure symbolique de l'Artafricanisme. En effet, Joséphine Baker s'est conformée aux attentes européennes et a joué de son corps prétendument exotique pour accéder au succès et à la reconnaissance internationale. En cela, il est intéressant d'établir un rapport entre Joséphine Baker et Hassan Musa lui-même, notamment à partir de sa participation à l'exposition *Africa Remix* en 2005. Une manifestation itinérante mondiale, sponsorisée, entre autres, par le géant pétrolier *Total*. L'Occident présentant à l'Occident l'art des autres, de l'Afrique. Hassan Musa considère qu'il ne fait pas partie de la famille des artistes africains, il ne veut pas entrer dans une classification artistique qu'il estime dangereuse, voire douteuse. Il proclame : « Ce souci de faire un show de la réalité place l'artiste africain dans une posture pornographique devant un spectateur européen métamorphosé en voyeur occasionnel. Cette relation est troublante tant elle restitue ce regard que le public européen des foires du XIX^{ème} siècle posaient sur des Africains comme la Vénus Hottentote ou les familles Ashanti dans le zoo parisien. »⁵⁰⁷ De la même manière que de Joséphine Baker a utilisé la scène européenne pour se faire connaître, l'artiste profite des expositions artafricanistes pour la visibilité qu'elles apportent. En y participant, il s'est octroyé une tribune grâce à laquelle il a pu diffuser ses idées critiques. Il entretient alors un rapport complexe avec la notion d'identité culturelle et le fait d'appartenir à telle ou telle culture. Hassan Musa est souvent invité à participer aux grandes manifestations artistiques axées uniquement sur l'art africain. Or, il ne se sent pas plus africain qu'europpéen, il vit et pratique dans un espace que Homi K. Bhabha nomme l' « entre-deux ». Bhabha écrit que : « Ces espaces "entre-deux" offrent un terrain pour élaborer des stratégies d'individualité et de représentations communes initiant des signes nouveaux de la différence culturelle et des sites innovateurs de

⁵⁰⁷ MUSA, Hassan. « Comment expliquer l'Artafricanisme à vos filles ? », publié sur le *Blog* de l'artiste, 2005. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.fr/2007/01/comment-expliquer-lartafricanisme-vos.html>.

collaboration et de contestation. »⁵⁰⁸ Au sein de cet espace, l'artiste va puiser dans différentes cultures et dans son imagination personnelle afin de procéder à un dépassement identitaire et culturel. Un espace symboliquement identifié dans son *Autoportrait Avec Idées Noires*, lorsqu'il se représente entre Sawtche (africaine) et Joséphine Baker (noire américaine). Il dit :

*Certes, je suis né au Soudan et j'y ai passé la moitié de ma vie avant de venir en France, mais la conscience d'être « africain » m'est restée étrangère. Pendant mon enfance au Soudan, je croisais des personnes originaires des pays voisins dont certaines vivaient depuis longtemps au Soudan. Comme tout le monde, j'identifiais ces personnes par référence à leurs pays respectifs, en disant ce sont des Congolais, des Nigériens, des Ethiopiens ou des Egyptiens. L'idée d'englober toutes ces personnes dans la catégorie « Africains » me semblait incongrue. [...] En fait, ce qui me semble lier avant tout un artiste égyptien et un artiste sud-africain n'est pas leur appartenance au continent africain et à ses traditions. Ce qui les lie est uniquement leur appartenance à la tradition culturelle européenne dominante.*⁵⁰⁹

Il a pourtant accepté de participer à *Africa Remix*, car s'il ne s'inscrit pas comme étant acteur de l'art contemporain africain il ne pourrait quasiment jamais présenter son travail à un large public. Ses rares participations aux expositions artafricanistes sont toujours accompagnées d'un projet critique. Il se glisse dans les interstices du système dominant pour l'enrayer au moyen de ses peintures textiles et de son discours pertinent. Ce genre de manifestation, débuté en 1989 avec *Les Magiciens de la Terre*, est envisagé comme une porte ouverte sur sa pratique. Joséphine Baker a su jouer de son image et de son identité en tant que femme noire. Elle assumait parfaitement sa minijupe à bananes et ses représentations en cage (contrairement à Sawtche qui les subissait violemment). Hassan Musa écrit que : « Cette cage représentait, dans l'esprit du public européen, une métaphore clé de la culture de domination qu'a engendré la société capitaliste en Europe. En tant qu'espace d'oppression et d'ordre où l'on peut classer et contenir les énergies et les êtres du monde "désordonné", la cage apparaissait comme la place appropriée pour les Africains. »⁵¹⁰ L'artiste combat cette « cage » africaniste dans laquelle la société et l'histoire voudraient le contraindre.

À travers notre étude des œuvres de Faith Ringgold, Maria Magdalena Campos-Pons, Yinka Shonibare et Hassan Musa, nous avons compris comment, en tant

⁵⁰⁸ BHABHA, Homi K. « Beyond the Pale : Art in the Age of Multicultural Translation », in *1993 Biennial Exhibition*. New York : Abrams : Whitney Museum of American Art, 1993, p.63.

⁵⁰⁹ WENDL, Tobias ; VON LINTIG, Bettina ; PINTHER Kerstin. (2006), n.p.

⁵¹⁰ Ibid.

qu'acteurs de la diaspora noire, ils réfléchissent, chacun à leur manière, sur une histoire commune et sur la nécessité d'une visibilité des-exotisée du corps noir. Faith Ringgold, artiste africaine-américaine, participe depuis les années 1960 au renouvellement des codes de représentation et à l'insertion de l'histoire noire dans la société américaine. Maria Magdalena Campos-Pons, artiste africaine-cubaine, envisage son corps comme étant une passerelle symbolique entre deux époques, deux territoires et deux cultures qui sont les siennes. Yinka Shonibare veut en finir avec les étiquettes néocoloniales et se débarrasser d'une Histoire lourde et douloureuse dont il souhaite rééquilibrer le récit. Hassan Musa, combat avec ferveur l'Artafricanisme et la condescendance subie par les artistes africains ou appartenant à la diaspora noire. Quatre artistes qui ont chacun fait le choix du textile pour aborder l'Histoire, la mémoire, l'actualité et le devenir de la pensée et de la représentation noire. Ainsi le tissu, découpé, taillé, cousus, peint, imprimé représente un espace matériel et sensible entre l'artiste et le public. Un matériau issu du quotidien à travers lequel ils sont parvenus à partager une histoire collective. Ils mènent chacun une lutte interne et externe contre des schémas historiques et sociologiques sclérosés. Sergio Risaliti parle de « renaissance postcoloniale » pour parler des pratiques artistiques en résistance face à l'hégémonie culturelle occidentale venant broyer l'altérité, la différence et le spécifique. Il précise : « Cette renaissance est celle de l'Autre, qui reprend maintenant possession son soi individuel et collection, son identité transcendante et cosmique, parce qu'il est son propre corps et ses désirs, au prix d'une réélaboration dramatique, pénible et cruelle de la Diaspora et de la migration, de la perte et du manque. »⁵¹¹ À l'intérieur de cette renaissance artistique et culturelle, les artistes diasporiques sont les acteurs du processus culturel postcolonial au sein duquel l'« autre » se réapproprie sa propre culture et la rend visible. Les minorités culturelles s'estompent peu à peu et l'hégémonie occidentale perd de son aura impérialiste. Gilles Deleuze et Félix Guattari ont écrit :

*L'histoire a beau essayer de rompre ses liens avec la mémoire ; elle peut compliquer les schémas de mémoire, superposer et déplacer les coordonnées, souligner des liaisons ou approfondir les coupures. La frontière n'est pourtant pas là. La frontière ne passe pas entre l'histoire et la mémoire, mais entre les systèmes ponctuels « histoire-mémoire », et les agencements multilinéaires ou diagonaux, qui ne sont pas du tout de l'éternel, mais du devenir, un peu de devenir à l'état pur, transhistorique.*⁵¹²

⁵¹¹ RISALITI, Sergio. « When I am not here, *estoy allà*. The Artwork of Maria Magdalena Campos-Pons as paradigm of the post-colonial revolution », in *Maria Magdalena Campos Pons*. Milan : Galleria Pack, 2007, n.p.

⁵¹² DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. (1980), p.363.

Il s'agit pour eux de s'imprégner, de comprendre, de digérer et de dépasser une histoire à la fois pesante et créatrice de nouveaux modèles et de nouvelles formes. Le terme « transhistorique » est ici intéressant dans la poursuite de notre recherche qui va maintenant reposer sur les pratiques artistiques de Mona Hatoum, Janine Antoni, Kimsooja et Ana de la Cueva, quatre artistes issues de quatre cultures différentes et qui s'attachent à la production d'œuvres transculturelles. Elles évoluent chacune dans le *Divers* tel qu'il est exprimé par Victor Segalen ou le *Tout-Monde* explicité par Édouard Glissant. En plus des problématiques liées à l'histoire spécifique à chaque artiste, elles véhiculent des concepts artistiques en phase avec la réalité de notre monde qui se déplace, fusionne et renouvelle ses formes.

II. Tisser l'errance : Les nomades culturels

Prendra-t-il dans l'inconnu racine, s'effacera-t-il dans la douleur, comme un qui chante ? Des ferveurs avoisinaient des lacs sur ton visage – le ciel inquiet des étoiles qui déjà lui manquent. Alors il conduisait des noces à leur havre. Cet oiseau s'envolait de lui, comme d'un fruit. Quel est le cri, ô quel, sinon du seul pays désenlacé ? Il portait sur l'espoir ces vocables des mers : des îles prononcées nettes, des archipels balbutiés, les continents (c'est un cri sourd), disant « j'ouvre pour vous ces rivages... »

Édouard Glissant, *Un Champ d'Iles* (1952).

Il est nécessaire de couper la tarte globale non seulement avec une variété de couteaux, mais aussi avec une variété de mains, pour ensuite la partager de manière égale.

Gerardo Mosquera (2008)

II.1. Artistes Ilots – Pratiques de la Traversée

Depuis les années 1990, le terme « globalisation » est omniprésent dans nos lectures, tant dans les domaines économiques, géopolitiques, scientifiques, culturels et philosophiques. Les auteurs qui se penchent sur le sujet, réfléchissent sur les rouages d'une machine hors-normes pour analyser et sonder les systèmes de communications, les changements climatiques, les échanges économiques mondiaux ou encore l'interrelation culturelle existant entre les différents continents. Des continents qui nous paraissent de moins en moins séparés et distants les uns des autres. Au terme globalisation, nous préférons celui de mondialité qui est plus proche du concept du *Tout-Monde* développé par Édouard Glissant. Nous vivons effectivement dans le *Tout-Monde* et en subissons chaque jour les conséquences, positives comme négatives. Sur un plan strictement culturel, nous avons craint une standardisation progressive, une perte des différences, des spécificités, des spécialités ou encore des savoir-faire. Une crainte ainsi exprimée par Gerardo Mosquera :

*La globalisation n'est possible que dans un monde qui a au préalable fait l'objet d'une réorganisation par le colonialisme, la culture occidentale agissant comme le macrosystème qui structure le monde contemporain. La culture européenne originale est devenue une métaculture qui se construit et se déconstruit constamment selon les luttes ou les négociations des différentes couches dominantes et secondaires de ce que nous continuons à appeler le monde occidental et le monde non occidental, bien que ces polarités soient devenues floues. Par ailleurs, on craint surtout une radicalisation à l'échelle planétaire, qui conduirait à une culture internationale et homogénéisée, lancée des États-Unis. Cette tendance finirait par éliminer les traditions locales comme réservoirs d'identités.*⁵¹³

Les artistes dont nous allons analyser les pratiques ici, favorisent des spécificités culturelles, qu'elles fusionnent à leurs expériences diasporiques, tout en les reformulant et réinterprétant. Elles participent ainsi au renouvellement du vocabulaire iconographique et plastique du champ de l'art. Un vocabulaire non restreint où les maux de notre monde ne sont pas mis de côté, bien au contraire ils sont mis en lumière, analysés et critiqués en prolongement d'une expérience personnelle partagée. Des artistes comme Mona Hatoum, Kimsooja, Zoulikha Bouabdellah, Meriem Bouderbala,

⁵¹³ PALMIERI, Christine. « Gerardo Mosquera et les processus transculturels ». *Etc. Montréal*, décembre 2002. Disponible sur Internet : <http://www.articlearchives.com/entertainment-arts/artists-performers/1080639-1.html>.

Zineb Sedira, Shadi Ghadirian, Majida Khattari, Janine Antoni et Ana de la Cueva nous plongent au cœur des contradictions, des complexités et des splendeurs du *Tout-Monde*. Depuis le mois de septembre 2008, l'économie mondiale connaît un état de crise sans précédent, d'abord financier, puis économique, politique et maintenant social. Conséquence d'une mondialisation accrue et d'une ingérence du capitalisme financier dévorant tout sur son passage. À l'heure d'un tel éclatement, nous observons une volonté de plus en plus croissante dans le domaine artistique de penser de manière collective et d'apprendre à tisser du lien entre les espaces, les pensées et les peuples. Ce sur quoi Nicolas Bourriaud écrit : « À l'opposé de l'objet clos sur lui-même par l'entremise d'un style et d'une signature, l'art actuel montre qu'il n'est de forme que dans la rencontre, dans la relation dynamique qu'entretient une proposition artistique avec d'autres formations artistiques, ou non. »⁵¹⁴

Le second chapitre de notre étude est dédié aux problématiques liées à la mondialité, l'exil et aux questionnements ayant trait aux distances et aux appartenances géographiques, nationales, philosophiques et culturelles. Dans un essai introductif à l'ouvrage collectif intitulé *Belonging and Globalisation* (2008), Kamal Boullata y fait un développement éclairant quand au terme anglais *belonging*, qui signifie « appartenir » en français. « *Be / Longing*, être / se languir. »⁵¹⁵ Être dans un nouvel espace, éloigné de ses origines et se languir de ces dernières, se languir avec nostalgie de l'endroit d'où nous venons, se languir d'un (im)possible retour. Une terminologie qui amène les artistes à s'interroger sur le sens même des notions telles que la maison, le foyer, être chez soi. Être en exil signifie fouler la terre d'un espace inconnu, produire un effort constant et parfois pénible pour s'adapter et apprivoiser cet inconnu afin de pouvoir construire une nouvelle relation au monde, et pourquoi pas de nouvelles racines ? De nouvelles racines qui viendraient se mêler aux racines premières, favorisant ainsi l'interculturalité et le métissage. L'individu diasporique se doit alors de créer son propre espace, que Homi K. Bhabha appelle l'espace « entre-deux » (*in between space*) et qu'il explicite ainsi : « C'est le moment de distance esthétique qui offre au récit un double tranchant [...] qui, représente une hybridité, une différence "au sein de", un sujet habitant la frange d'une réalité "entre-deux". Et l'inscription de cette existence limite habite une temporalité immobile et un environnement étrange[r] qui

⁵¹⁴ BOURRIAUD, Nicolas. (2001), p.21.

⁵¹⁵ BOULLATA, Kamal. « Sharing a Meaning : An Introduction », in *Belonging and Globalisation : Critical Essays in Contemporary Art & Culture*. London : Saqi, 2008, p.11-21.

crée l' "image" discursive au carrefour de l'histoire et de la littérature, formant un pont entre le foyer et le monde. »⁵¹⁶

Les artistes sélectionnées pour notre deuxième partie sont les actrices de différentes diasporas culturelles. Mona Hatoum, Zoulikha Bouabdellah, Meriem Bouderbala, Lalla Essaydi, Shadi Ghadirian, Zineb Sedira, Ghazel, Shirin Fakhim, Majida Khattari, Kimsooja, Janine Antoni et Ana de la Cueva, vivent et travaillent dans cet espace « entre-deux », elles sont partagées entre plusieurs pays, cultures, langues et traditions. Entre leurs maisons natales et leurs pays d'adoption, elles vivent en exil « voguant à la dérive sur les eaux indifférentes et souvent inhospitalières de la diaspora ». ⁵¹⁷ Des dispersions humaines qui trouvent le plus souvent leurs origines dans les marasmes et les troubles politiques, économiques ou guerriers ; autant de situations conflictuelles qui amènent de plus en plus d'individus à quitter malgré eux leurs pays. ⁵¹⁸ Les artistes-acteurs des diasporas mondiales sont ainsi tiraillés entre deux espaces, ici et ailleurs, entre lesquels ils se construisent une nouvelle identité, hybride. Jean Fisher parle d'une large population vivant dans des situations instables et invivables. Il écrit : « Un tel système néo-impérialiste n'est clairement pas viable indéfiniment, [...] [responsable de] la production moralement insupportable à travers le monde du nombre sans précédent "de non citoyens" – renvoyant anonymement aux "migrants économiques", "réfugiés politiques", "chercheurs d'asile", "détenus", sans papiers – déplacés à cause des guerres, de la pauvreté, de la maladie ou de l'irresponsabilité écologique collective, malvenus partout et exclus de toute représentation subjective, politique, juridique et culturelle. »⁵¹⁹ À propos des points communs pouvant exister entre les différentes communautés diasporiques, John Pepper poursuit : « Une histoire partagée d'un détachement violent d'un territoire natal, des projections historiques de pureté et d'intemporalité dans la "terre natale", les rêves d'une reconnexion et d'un retour à la terre natale, des effort collectifs pour s'assimiler dans une culture d'accueil hostile, et la marginalisation, qui se poursuit souvent dans les

⁵¹⁶ BHABHA, Homi K. (2007), p.47. Dans l'introduction du même ouvrage, l'auteur précise : « Ces espaces "interstitiels" offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société. » (p. 30)

⁵¹⁷ NOBLE, Richard. « Mona Hatoum : A Living Between ». *Parachute*, octobre 2002. Disponible sur Internet : http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-11372231_ITM.

⁵¹⁸ Même si, comme nous le verrons par la suite, plusieurs artistes ont délibérément choisi le statut diasporique et un état d'errance culturelle qu'ils retransmettent dans leurs pratiques.

⁵¹⁹ FISHER, Jean. « Where Here Is Elsewhere », in *Belonging and Globalisation : Critical Essays in Contemporary Art & Culture*. London : Saqi, 2008, p.63.

générations suivantes, basée sur une différence ethnique, religieuse ou raciale dans leur maison actuelle. »⁵²⁰

Le vingtième siècle et ce début de vingt et unième siècle sont profondément marqués par des évènements tragiques et extrêmement violents, en commençant par la première guerre mondiale jusque nos jours avec des guerres d'usure comme en Irak ou en Afghanistan. La période courant de la fin des années 1930 jusqu'aujourd'hui est parsemée d'évènements traumatisants participant à la complexité de la mondialité : la Shoah, le déplacement du peuple palestinien, la guerre au Liban, le génocide du Rwanda, la guerre en Bosnie, le massacre des musulmans de Srebrenica, les massacres des Arméniens, des Tchétchènes, des Kurdes, le 11 septembre 2001, le Tsunami en Thaïlande, l'oppression du peuple Tibétain⁵²¹, le cyclone *Katrina* qui a ravagé la Nouvelle-Orléans, les massacres au Darfour, l'effondrement d'Haïti, la catastrophe nucléaire japonaise à Fukushima, les révolutions arabes et les massacres des populations qu'elles ont entraînés (Tunisie, Egypte, Libye, Syrie, Bahreïn). Une « liste » non exhaustive car elle serait beaucoup trop longue, et à laquelle il ne faut pas oublier les changements climatiques aggravant les mouvements de populations, les problèmes liés au manque de nourriture et enfin les multiples attentats sanglants (et quotidiens) dont l'annonce journalière dans les informations nous glace chaque fois un peu plus.⁵²² Dans son introduction au *Traité du Tout-Monde*, Édouard Glissant parle du « cri du monde » et écrit : « On nous dit, et voilà vérité, que c'est partout dérégulé, débousolé, décati, tout en folie, le sang, le vent. Nous le voyons et le vivons. Mais c'est le monde entier qui vous parle, par tant de voix bâillonnées. Où que vous tourniez, c'est désolation. Mais vous tournez pourtant. [...] Ceux qui tiennent rendez-vous ici viennent toujours d'un "là-bas", de l'étendue du monde, et les voici décidés d'apporter en cet ici le fragile savoir qu'ils en ont halé. »⁵²³

⁵²⁰ PEFER, John. (2003), p.23.

⁵²¹ AFP. « Le "J'accuse" du Dalaï Lama ». *Le Monde*, 10 mars 2009. Disponible sur Internet : http://www.lemonde.fr/asi-pacifique/article/2009/03/10/le-j-accuse-du-dalai-lama_1165708_3216.html. Extrait de l'article : « Même aujourd'hui, les Tibétains au Tibet vivent en permanence dans la crainte : leur religion, culture, langue et identité sont menacées de disparition. "Les Tibétains sont considérés comme des criminels qui ne méritent que la mort", martèle le dalaï-lama, reprenant l'antienne qu'il tient régulièrement sur cette "sorte de génocide culturel" perpétré au Tibet. »

⁵²² Les évènements des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles ont profondément marqué les artistes et leurs travaux. Voici ce que dit Christian Boltanski : « Le XX^{ème} siècle a été celui des ratages. On a pensé que le progrès scientifique sauverait l'humanité. Et que la culture rendrait les gens meilleurs. Ces deux utopies se sont soldées par des échecs. J'apprécie Schubert, mais les nazis l'appréciaient tout autant. J'ai cru que la crise actuelle de la société relancerait les utopies, mais il n'en est rien. En fait, les questions qui m'importent ne sont pas liées à l'actualité. Je m'intéresse à l'unicité de chaque être. L'art est une manière de philosopher. » Voir : COLONNA-CESARI, Annick. « Boltanski : "Être artiste, c'est utiliser ses propres angoisses." ». *L'Express.fr*, mis en ligne le 13 janvier 2010. Disponible sur Internet : http://www.lexpress.fr/culture/art/boltanski-etre-artiste-c-est-utiliser-ses-propres-angoisses_841605.html.

⁵²³ GLISSANT, Édouard. (1997), p.15 et 18.

Les événements violents ne manquent pas, nous vivons dans un monde rempli de violences, de fanatismes et de haines déversées dans nos journaux, nos radios et sur nos écrans. Les artistes qui ont retenu notre attention sont constamment en prise avec les échos du « cri du monde ». À travers leurs productions, le cri est traduit, interprété et exprimé grâce à une appropriation de matériaux textiles multiples. Des matériaux tangibles, fictifs ou métaphoriques grâce auxquels les femmes artistes en situation diasporique parviennent à transmettre non seulement les troubles liés à leurs propres conditions en tant que femmes, mais aussi en tant qu'artistes évoluant dans cet espace « entre-deux ». Dans son ouvrage *Réflexions sur l'Exil et Autres Essais*, Edward Saïd cite George Steiner (essayiste et philosophe franco-américain) qui a écrit : « Il semble normal que les artistes, au sein d'une civilisation presque barbare, qui a poussé tellement de gens hors de leur foyer, soient eux-mêmes des poètes déracinés, vagabondant d'un langage à l'autre. Excentriques, réservés, nostalgiques, délibérément décalés... »⁵²⁴

Le malaise et la souffrance créés par le déracinement sont au cœur des différentes pratiques que nous allons maintenant analyser. Le statut distancié, qu'il soit choisi ou subi par les artistes, leur confère certes « un point de vue » extrêmement intéressant sur leurs pays natals respectifs, mais plus significativement sur la mondialité, ses mouvements, ses constructions et ses limites. Dans un monde idéal, nous pourrions nous laisser à penser que ce statut serait celui d'individus privilégiés, pourtant les dichotomies stigmatisantes et manichéennes demeurent : « nous » et « eux », Nord et Sud, centre et périphérie. Chacun des artistes de notre étude voyage d'îlots en îlots, dans cet archipel global dont les contours mouvants évoluent sans cesse et sont perpétuellement bouleversés. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'archipel ne possède pas de centre, par conséquent la périphérie n'existe pas. Chaque îlot est égal à un autre, la position dominante est annulée au profit d'un rapport où la communication, l'échange, le partage et les croisements sont privilégiés. L'île étant le lieu conjectural par excellence, en proie aux échanges de tous types, aux arrivées et aux départs. Édouard Glissant écrit : « L'imaginaire de mon lieu est relié à la réalité imaginaire des lieux du monde, et tout inversement. L'archipel est cette réalité source, non pas unique, d'où sont secrétés ces imaginaires : le schème de l'appartenance et de la relation, en même temps. »⁵²⁵ Dans la perspective d'un monde envisagé comme un archipel, le

⁵²⁴ SAID, Edward W. (2008), p.142. George Steiner (née en 1929 à Paris) est un écrivain franco-anglo-américain, spécialiste de littérature comparée et de théorie de la traduction, il est également philosophe, critique littéraire et essayiste.

⁵²⁵ GLISSANT, Édouard. *Philosophie de la Relation : Poésie en étendue*. Paris : Gallimard, 2009, p.47.

concept d'extraterritorialité est placé au cœur des réflexions plastiques des artistes diasporiques. Edward Said traduit l'extraterritorialité comme « l'état qui consiste à n'être ni ici ni là, mais plutôt dans l'intervalle entre des choses. »⁵²⁶ Paul Peffer ajoute que « le public général attend d'eux, incluant les membres de leurs communautés, de représenter – de peindre l'image, de jouer corporellement et de s'engager politiquement – l'actuelle condition de la globalisation et de la postmodernité. »⁵²⁷ Nous revenons ainsi aux concepts d'hybridité telle qu'elle est traduite par Homi K. Bhabha et de la « double conscience » initialement conceptualisée par W.E.B. Dubois. Des individualités hybrides. Les artistes diasporiques sont « temporellement présents, donc contemporains, mais ils sont toujours spatialement "en transit", non installés et doublement aliénés. »⁵²⁸ Une « double conscience », ici et là, qui se rattache également à la notion de *Tout-Monde* chère à Édouard Glissant. Les artistes traduisent leur « double conscience » dans leurs pratiques et nous font part de leurs propres compréhensions de la mondialité. Ils ne sont pas fermement attachés à leurs racines, qui, comme nous l'avons noté dans l'introduction de notre étude, est une attitude qui s'accompagne bien souvent d'une conception dangereuse et trop étroite de l'identité, individuelle comme collective. Okwui Enwezor souligne que l'art contemporain « dépasse les frontières du confinement spatial, au-delà de la géographie limitée d'une nation et de son identité totalisée. »⁵²⁹ Elles engagent alors un dialogue rhizomique afin de comprendre et de formuler leur position dans le *Tout-Monde*. Au sujet de la pensée rhizomique, Jonathan Friedman (E.H.E.S.S.) a énoncé une intéressante observation quant à l'étymologie francophone et anglophone des mots « racine » et « root » :

*Racines et routes (roots et routes), les premières sont, en un sens, fixes et enchâssées, et les secondes sont, en un autre sens, mobiles. Les Routes peuvent être ici partiellement interprétées comme des racines en mouvement, peut-être même comme des racines transmues en rhizomes. Mais dans ce jeu de miroir où l'imagination a tous les droits, il est significatif qu'un des sens du mot ait été négligé : il n'est pas question du verbe to route (dispenser, mettre en fuite), qui renvoie pourtant de manière évidente à l'un des cas les plus frappants où les racines se transforment en routes, ces routes sur lesquelles ont été précisément jetées les populations déplacées.*⁵³⁰

⁵²⁶ SAID, Edward W. (2008), p.152.

⁵²⁷ PEFFER, John. (2003), p.24.

⁵²⁸ Ibid.

⁵²⁹ ENWEZOR, Okwui. (2009), p.32.

⁵³⁰ FRIEDMAN, Jonathan. « Des racines et (dé)routes : Tropes pour trekkers ». *L'Homme*, n°156, octobre-décembre 2000. Disponible sur Internet : <http://lhomme.revues.org/index76.html>

Les idées de mouvement, de déplacement, de voyage, sont accompagnées de valises culturelles que sont nos racines, nos origines. Des valises que nous portons et que nous disséminons tout au long de notre vie. De nombreux artistes diasporiques puisent dans leurs valises culturelles, tout en procédant à leur déconstruction et à leur augmentation grâce au métissage et au dialogue générés par des expériences personnelles renouvelées, redirigées. Dans le texte introductif du catalogue de la seconde biennale internationale d'art contemporain de Séville (2006), Okwui Enwezor développe trois points de réflexion qui selon lui sont au cœur des préoccupations artistiques actuelles. Il parle d'intimité (*intimacy*), de proximité (*proximity*) et des rapports de voisinage (*neighborliness*) intégrés dans le discours social, politique et économique. La troisième notion, *neighborliness*, ne pouvant exister sans les deux précédentes, Enwezor écrit : « Cela permet, organise et fabrique un espace possible d'échange libre, de débat, de contestation, d'expérience, d'innovation et discute vivement au niveau de la souveraineté collective. »⁵³¹ Ces trois points vont être développés dans les différentes analyses des œuvres de Mona Hatoum, Zoulikha Bouabdellah, Meriem Bouderbala, Majida Khattari, Ghazel, Shirin Fakhim, Lalla Essaydi, Shadi Ghadirian, Kimsooja, Janine Antoni et Ana de la Cueva. Chacune d'entre elles produit une œuvre-plateforme ouverte à une profonde réflexion sur le monde, le mouvement, la communication entre les êtres humains et leurs cultures, mais aussi les failles et les contradictions de nos sociétés. Une réflexion au sein de laquelle la notion d'errance joue un rôle crucial dans la compréhension des pratiques artistiques choisies pour l'étude. Si ce n'est pas le cas pour tous, aujourd'hui, les artistes nomades sont de plus en plus nombreux, ils ont choisi une vie d'errance qui instaure une distance, un recul favorisant une critique et un dépassement du sentiment d'appartenance. Une errance positive et constructrice de nouveaux concepts et de nouvelles formes. Une errance générant une créolisation de la pensée, des objets, des formes, des traditions et des cultures. Ainsi, le spécifique est augmenté, transcendé. Si elles ne sont pas des artistes textiles à proprement dit, chacune d'entre elles favorise une approche textile et filaire dans leurs travaux (installations, vidéo, photographie, sculpture, couture, emballages et performances). Les cheveux, les voiles, les couvertures traditionnelles, les cordes ou encore les vêtements folkloriques portent en eux l'expérience diasporique, le métissage et le cœur des réflexions ouvertes par les artistes. Les matériaux textiles sont manipulés, mis en correspondance et déconstruits, au profit d'œuvres pertinentes qui font écho au « cri du monde ». L'errance peut ainsi être un choix qui apparaît comme

⁵³¹ ENWEZOR, Okwui. (2006), p.16.

une réponse à une volonté de se défaire de ses racines et surtout d'un enracinement qui serait unique, réducteur et destructeur.

Les artistes diasporiques sont ainsi les capitaines de leurs propres bateaux, dont les voyages ont pour seuls objectifs de traverser les frontières, d'aller vers l'« autre », sans véritablement s'installer et s'enraciner à nouveau. Ils sont des artistes de la rencontre, des artistes connecteurs et révélateurs du *Tout-Monde*. Dans ce contexte, la figure homérique d'Ulysse apparaît comme un symbole contemporain d'un malaise actuel vécu par de nombreux artistes. Ulysse incarne l'errance, le voyage, la perte, la rencontre. Ainsi les artistes diasporiques, exilés, s'inscrivent dans ce qu'appelle Irit Rogoff « unhomed geography », littéralement « la géographie sans foyer ». ⁵³² Sans foyer, par conséquent ancré dans une insécurité et un inconfort permanents. Homi K. Bhabha sur la notion d'inconfort écrit : « Les recoins de l'espace domestique deviennent des sites d'invasions les plus intriqués de l'histoire. Dans ce déplacement, les frontières deviennent le foyer, et le monde devient confus ; et, étrangement, le public et le privé deviennent partie prenante l'un de l'autre, nous imposant une vision aussi divisée que désorientante. » ⁵³³ Nous observerons que dans le cadre des pratiques sélectionnées ici, l'inconfort et l'errance peuvent être des moteurs créatifs puissants. Une errance à travers laquelle l'individu, l'artiste, se défend d'une possible noyade dans une mondialité aspirante, aveuglante et destructrice des individualités, des originalités et des différences. Il s'agit alors d'errer sans s'imposer, errer en relation pour ensuite générer un dialogue, un contact, une critique. Ce à quoi Édouard Glissant répond :

L'errant récuse l'édit universel, généralisant, qui résumait le monde en une évidence transparente, lui prétendant un sens et une finalité présumés. Il plonge aux opacités de la part du monde à quoi il accède. La généralisation est totalitaire : elle élit du monde un pan d'idées ou de constats qu'elle excepte et qu'elle tâche d'imposer en faisant voyager des modèles. La pensée de l'errance conçoit la totalité, mais renonce volontiers à la prétention de la sommer ou de la posséder. ⁵³⁴

Si Édouard Glissant fait référence aux dangers de désirs de conquêtes, de colonisations et autres formes de viol à la fois terrestres et humains, il voit en l'errance humaine, dans ce qu'elle peut avoir de circulaire et d'enrichissante, une manière de

⁵³² ROGOFF, Irit. *Terra Infirma : Geography's Visual Culture*. London : Routledge, 2000, p.4.

⁵³³ BHABHA, Homi K. (2007), p.41.

⁵³⁴ GLISSANT, Édouard. (1990), p.33. Dans son ouvrage *La Philosophie de la Relation*, il ajoute : « Par la pensée de l'errance nous refusons les racines uniques et qui tuent autour d'elles : la pensée de l'errance est celle des enracinements solidaires et des racines rhizomes. Contre les maladies de l'identité racine unique, elle est et reste le conducteur infini de l'identité relation. L'errance est le lieu de la répétition, quand celle-ci aménage les infimes (infinies) variations qui chaque fois distinguent cette même répétition comme un moment de la connaissance. » GLISSANT, Édouard. (2009), p.62.

vivre qui est en adéquation avec les sociétés actuelles et en accord avec ce qui serait le début d'une volonté de pacification du monde. Les artistes choisis pour notre étude pratiquent toutes un art de l'échange, un art rhizomique. Édouard Glissant précise : « Le déracinement peut concourir à l'identité, l'exil se révéler profitable, quand ils sont vécus non pas comme une expansion du territoire (un nomadisme en flèche) mais comme une recherche de l'"autre" (par nomadisme circulaire). L'imaginaire de la totalité permet ces détours, qui éloignent du totalitaire. »⁵³⁵ Un « nomadisme circulaire » où l'errance, l'exil, l'effacement des frontières et des espaces, amène non seulement une nouvelle vision de notre monde, une vision proche de l'universalité, mais également une nouvelle approche de l'altérité et de l'étranger. Un nomadisme permettant à la fois la découverte et la connaissance du *Tout-monde*, mais aussi la confrontation avec les injustices, les différences et autres problèmes politiques, religieux, genrés et sociaux, que les artistes ne manquent pas d'inscrire dans leurs pratiques. Elles sont des citoyennes du monde, conscientes des dérives, des oublis et des problématiques cruciales de nos sociétés.

⁵³⁵ Ibid. p.30.

II.2. Un Monde Instable – Mona Hatoum

II.2.1. Un Corps Social en Résistance

Née en 1952 à Beyrouth (au Liban), Mona Hatoum est devenue depuis les années 1980 une figure majeure de l'art contemporain. Elle est parvenue à réunir avec pertinence les atouts de l'art féministe, de l'art conceptuel et de l'art minimaliste, afin de produire une œuvre toujours politique et critique envers les failles sociétales et humaines. Le choix d'une analyse de son œuvre s'est opéré après avoir découvert ses pièces réalisées à partir de cheveux humains, que nous comprenons ici comme un lien textile à part entière. Le cheveu est ici compris comme un fil humain, vecteur d'une expérience personnelle et collective complexe. Une recherche poussée sur l'ensemble de sa pratique a donc été menée afin d'extraire une partie de ses travaux, d'abord liés au corps, puis à la culture orientale (libanaise et palestinienne) mise en avant par l'artiste. Une première partie est entièrement consacrée à ses performances et ses vidéos où son corps est mis à mal. Nous nous dirigerons ensuite vers une étude de son utilisation de ses propres cheveux et une analyse de son attrait pour les formes cartographiques produites sur des bases textiles et fibreuses.

Les premiers travaux de Mona Hatoum sont clairement en lien avec son expérience personnelle et un questionnement intense du déplacement, de l'exil, des difficultés de la séparation et de la notion de foyer. Une réflexion en partie autobiographique qui vient interroger les conditions d'une existence en suspend, d'une vie en exil, de la diaspora (forcée ou volontaire), en invoquant des sujets comme les racines culturelles, la famille, l'histoire et les conflits actuels qui mènent à ces déplacements de population à travers le monde. Née au Liban, de parents palestiniens alors exilés d'Haïfa suite à la création de l'état d'Israël en 1948, Mona Hatoum subit un premier exil avant même sa naissance.⁵³⁶ Sans l'avoir expérimenté de façon tangible,

⁵³⁶ Les forces juives bombardent la ville d'Haïfa le 21 avril 1948, obligeant la population arabe (environ 70 000 habitants) à l'exil.

elle a grandi en éprouvant la souffrance et la colère de ses parents. Elle dit : « J'ai grandi à Beyrouth dans une famille qui a souffert d'une immense perte et qui a vécu avec un sentiment de déplacement. »⁵³⁷ Installés au Liban, ses parents n'ont jamais obtenu la nationalité libanaise, ils n'ont donc pas de papiers d'identité officiels. Son père qui travaillait alors à l'ambassade britannique à Beyrouth détenait un passeport britannique. Le seul papier officiel du couple. Une situation renforçant le sentiment de ne jamais se sentir véritablement chez soi. Mona Hatoum a grandi en parlant l'arabe palestinien à la maison, le français à l'école, l'arabe-libanais avec ses camarades et l'anglais couramment dès ses vingt ans. Un jonglage linguistique que nous retrouverons dans son travail : dans ses performances filmées ou le choix des titres donnés aux œuvres. En 1975, à vingt-trois ans, alors qu'elle ne devait y faire qu'un simple séjour touristique, elle connaît un second déplacement puisqu'elle est contrainte de s'installer à Londres. Ceci à cause de l'éclatement de la guerre civile au Liban (provoquant la fermeture de l'aéroport de Beyrouth). Elle décide de rester à Londres et d'entamer des études artistiques à *Byam Shaw*, puis à la *Slade School of Art* et décide d'y vivre une fois diplômée. L'artiste dit : « Vivre en Occident en tant que personne issue du Tiers-Monde, j'étais consciente d'être une étrangère, reléguée à une position marginale, d'être définie comme étant "Autre" ou à l'une entre "Eux". »⁵³⁸ À partir de ce constat, va progressivement se formuler une réflexion plastique basée sur ces problématiques et l'idée que nous sommes toujours l'étranger de quelqu'un. Elle ajoute sur son statut de femme en exil : « Peut-être que le fait de ne pas avoir d'endroit que l'on puisse appeler maison – Je vis à Londres mais je ne la vois pas comme une maison – et les angoisses d'être en exil rappellent ce qu'Edward Said a dit, "le monde entier est une terre étrangère". Ce sentiment de ne pas être installé et que tout est incertain est ce que j'ai. Mon existence est nomade. Je suis toujours en mouvement. »⁵³⁹

Elle utilise la vidéo afin d'y inscrire ses préoccupations liées au corps, à l'exil, au déracinement (qu'est ce que la « maison » ? Être « chez soi » ? Vivre « entre-deux » ?) tout en faisant référence à l'actualité libanaise et palestinienne en abordant l'Intifada palestinienne et la guerre civile libanaise. Iain Chambers écrit : « L'impression du migrant d'être déraciné, de vivre entre deux mondes, entre un passé perdu et un présent non intégré, est peut être la métaphore la plus adaptée de cette

⁵³⁷ ANTONI, Janine. « Mona Hatoum ». *BOMB*, n°63, printemps 1998. Disponible sur Internet : <http://www.bombsite.com/issues/63/articles/2130>.

⁵³⁸ ANKORI, Gannit. « Mona Hatoum : Nomadic Bodies, Exilic Spaces », in *Palestinian Art*. London : Reaktion Books, 2006, p.126. Extrait d'une conversation entre Gannit Ankori et Mona Hatoum, en avril 2001 à Londres.

⁵³⁹ GRANT, Simon. « Alight in Nomad's Land ». *The Herald Sunday*, 16 avril 2000.

condition (post) moderne. Ceci souligne le thème de la diaspora, pas seulement noire, mais aussi juive, indienne, arabe, palestinienne, et nous amène dans le processus par lequel les marginalités précédentes se fondent maintenant dans le centre. »⁵⁴⁰ Son corps devient son principal outil artistique, il est le terrain d'une contestation politique et sociale forte. Selon Mona Hatoum le corps est « l'axe de nos perceptions », il est la base de nos expériences et c'est par lui que nous ressentons le monde.⁵⁴¹ Elle ajoute : « Je viens d'une culture où il n'y a pas cet immense écart entre le corps et l'esprit. Lorsque je suis arrivée pour la première fois en Angleterre il m'est immédiatement apparu que les gens avaient divorcé de leurs corps et étaient très pris dans leurs têtes, comme des esprits sans corps. Alors j'insiste toujours sur l'aspect physique dans mon travail. Je ne veux pas que mon travail soit unidimensionnel dans le sens où il ferait juste appel à l'esprit. »⁵⁴² Le corps est envisagé comme un instrument de communication avec le monde, pourtant l'artiste introduit systématiquement un élément perturbateur dans ce dialogue, ajoutant ainsi de nouvelles pistes de réflexion. Un élément qui vient séparer son corps avec le public : du plastique, une cage, un écran. Ces éléments imposent une distance entre elle et les autres, entre l'intérieur et l'extérieur. Mis à l'écart du monde, son corps est isolé, marginalisé, à l'image de son statut de femme exilée en Occident. L'historien de l'art, Jacinto Lageira, précise : « Le corps n'était caché, censuré, enveloppé, enfermé, que pour mettre à nu le pouvoir et la force qui pouvaient s'exercer sur lui, rendre plus claires les entraves au mouvement et à la vie en même temps que la résistance qu'il pouvait lui-même y opposer. Il ne refusait pas de s'exposer, puisqu'il était agissant et se savait perçu ; le corps de l'artiste réagissait lui-même comme une paroi vivante et refusait d'être emprisonnée par des parois inanimées prévues pour ce même corps. »⁵⁴³

Les cages dans lesquelles elle s'enferme sont des barrières qu'elle voudrait ardemment contourner et briser afin de s'exprimer. De la même manière, le corps de l'artiste définit la limite palpable et immédiate entre elle et l'« autre ». Une limite vulnérable qu'elle va sciemment mettre en danger. Elle s'impose un niveau de souffrance corporelle pour s'en libérer aux moyens de gestuelles et de postures souvent extrêmes. Des situations embarrassantes face auxquelles le regardeur se retrouve impuissant. Comme l'écrit Nayara Gil Condé : « L'œuvre de Mona Hatoum traite de

⁵⁴⁰ CHAMBERS, Iain. *Migrancy, Culture, Identity*. London : Routledge, 1994, p.27.

⁵⁴¹ ZEGHER de, Catherine. *Mona Hatoum*. London : New York : Phaidon, 1997.

⁵⁴² Ibid. p.141.

⁵⁴³ LAGEIRA, Jacinto. « Cavités et Parois des Corps : Sur la Vision Tactile », in *Mona Hatoum*. Paris : Centre Pompidou, 1994, p.37.

l'expérience du déplacement, de la désorientation, de la reconstruction de l'identité, du désordre que génère la vie et du profond sentiment de malaise qui en découle. »⁵⁴⁴ La performance et la vidéo sont les deux premiers mediums de prédilection de l'artiste, car ils sont en adéquation avec l'urgence de création imposée par son statut. Elle dit : « Je me considérais comme une personne marginale et je voyais en la performance une sorte d'intervention en marge du monde de l'art. »⁵⁴⁵ Mona Hatoum ne se reconnaît pas dans l'enseignement artistique qu'elle a suivi, au début des années 1980 elle souhaite rompre avec l'académisme et se rapproche des pratiques féministes américaines où le corps est un outil politique à part entière. La performance lui permet ainsi d'expérimenter en toute liberté les limites de son corps toujours exposé à la contrainte. Entre 1980 et 1988, elle a réalisé trente-cinq performances et actions. En 1982, elle performe *Under Siege*, où, enfermée dans une cage translucide, l'artiste se débat dans une boue épaisse et liquide.⁵⁴⁶ Au centre de l'espace d'une galerie londonienne, pendant sept heures, elle se tient dans une étrange cellule en plastique et tente inlassablement de rester debout. Elle lutte dans cet environnement hostile. Elle glisse, se heurte aux parois, recommence, s'épuise aussi bien physiquement que psychiquement. Une bande sonore accompagne l'action, il s'agit d'un montage de journaux d'informations traitant de la guerre au Liban, de l'invasion et de l'état de siège de la capitale, mais aussi de chants révolutionnaires et de conversations en anglais, en français et en arabe. Seule dans sa cage transparente, la détresse et le message politique puissant de l'artiste sont visibles de tous. La boue symbolise le marasme identitaire avec lequel elle se débat depuis son arrivée à Londres. Sa position fait écho à celle de ses parents cloîtrés dans leur maison, Beyrouth étant assiégée à ce moment-là. Seule dans cette enceinte transparente, elle ne réclame pas de l'aide, mais souhaite que son statut et son histoire soient compris et pris en compte. Elle dit :

En tant que femme palestinienne cette œuvre était mon premier essai de statement sur la lutte persistante pour survivre dans un état continu de siège. Les membres du public, en se référant à leur propre expérience, ont parlé de plusieurs images puissantes d'oppression : les grèves de la faim irlandaises, la solitude des prisonniers, les Bantoustans... En pensant de manière rétrospective à ce travail, je sens qu'il a marqué une phase de transition et a été un rite de passage... En tant que personne du « Tiers-Monde », vivant à l'Ouest, existant dans une

⁵⁴⁴ Texte de présentation de l'artiste extrait du site Internet de l'*Encyclopédie des Nouveaux Médias*. Disponible sur Internet : <http://www.newmedia-art.info/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=15000000058148&lg=FRA>.

⁵⁴⁵ HATOUM, Mona. « Artist's Writings » in *Mona Hatoum*. London : New York : Phaidon, 1997, p.134. Elle souligne également : « La performance m'attirait beaucoup parce que je voyais en elle un médium révolutionnaire, en dehors du système des galeries et des institutions artistiques. Elle correspondait exactement avec le type de sujets avec lesquels je commençais à travailler. » (p.9).

⁵⁴⁶ *Annexes Iconographiques*, p.113-114.

*marge de la société européenne et aliénée en moi-même... Cette action a représenté un acte de séparation...*⁵⁴⁷

Il est intéressant de noter que si son corps est constamment empêché par les structures et matériaux choisis, l'œil du regardeur lui, traverse ces barrières, il est libre d'observer l'artiste comme bon lui semble. Il y a constamment un décalage entre l'action et la perception que le regardeur peut en avoir. Un rapport dominant-dominé symptomatique des relations entre le Nord et le Sud ou entre les hommes et les femmes. En cela, le corps de Mona Hatoum devient le lieu de toutes les formes d'oppressions subies par les femmes et par toutes les personnes appartenant à une minorité. Le territoire de l'oppression de l'individu par des systèmes d'autorité aliénants. Ainsi dans l'œuvre vidéo *So Much I Want to Say* (1983) le visage de l'artiste est montré en plan rapproché.⁵⁴⁸ Elle voudrait s'exprimer, mais ses cris sont étouffés par les mains d'un homme. Au moyen d'un défilement des images au ralenti, nous voyons son visage grimacer et se débattre, mais en vain. Nous parvenons seulement à entendre *so much I want to say*, « il y a tellement de choses que je voudrais dire ». Lorsqu'elle réalise le film, Mona Hatoum est installée depuis huit années au Royaume-Uni. Elle est alors frustrée, triste, en colère, en mal du pays ; elle voudrait réussir à lâcher librement tous les sujets qui la préoccupent et qui la rongent. Les mains masculines incarnent une censure qu'elle subit au quotidien. La vidéo dénonce la main mise patriarcale sur son discours. Elle fait état du silence auquel la société voudrait contraindre les femmes et toutes les minorités sociétales. L'artiste supporte difficilement son statut d'étrangère et ressent une oppression constante comme le prouve la performance *The Negotiating Table* (1983).⁵⁴⁹ Dans une pièce plongée dans l'obscurité, seule une ampoule vient éclairer une table en bois sur laquelle l'artiste est allongée. Pendant trois heures, elle est restée prostrée, son corps enfermé dans un sac en plastique habituellement utilisé pour les cadavres, étanche, fermé, ficelé. Enveloppée dans un « suaire translucide », le regardeur doit discrètement s'approcher pour voir à travers.⁵⁵⁰ Sur sa peau, des rognons de bœuf, de la peinture rouge pareille à du sang et des bandages chirurgicaux. Submergée d'éléments organiques visqueux, écœurants, l'artiste suffoque. Une bande sonore diffuse des extraits de discours prononcés par les Chefs d'États occidentaux et des bribes de journaux d'informations. Comme dans *Under Siege*, l'urgence de

⁵⁴⁷ HATOUM, Mona. (1997), p.122.

⁵⁴⁸ *Annexes Iconographiques*, p.115.

⁵⁴⁹ Ibid. p.116. *Negotiating Table* fut performée pour la première fois à la SAW Gallery à Ottawa (Canada), le 23 novembre 1983 et fut reproduite quatre autres fois au Canada et aux États-Unis jusqu'en novembre 1984.

⁵⁵⁰ GRENIER, Catherine. « Mona Hatoum. Une Autre Histoire de l'œil », in *Mona Hatoum*. Vancouver : Rennie Collection, 2010, p.23.

l'actualité et la manière dont les organes médiatiques les rapportent au monde préoccupent l'artiste. Elle dit : « Il s'agissait de la juxtaposition basique de deux éléments, l'un faisant référence à la réalité physique et à la brutalité de la situation, et l'autre à la manière dont cela est représenté et traité en Occident. Cette pièce a été la référence la plus directe que j'ai faite à la guerre au Liban. J'ai fait ce travail juste après l'invasion israélienne et les massacres dans les camps, qui pour moi ont été l'expérience la plus terrifiante de ma vie. »⁵⁵¹

Pendant que les dirigeants discutent à la table des négociations, les populations comptent leurs victimes. L'action traduit une situation de survie de celles et ceux qui sont considérés comme des étrangers en Occident, déconsidérés, non-intégrés et toujours rejetés à la marge. La brutalité et la violence inhérentes à cette performance sont vécues et ressenties par tous ceux et celles qui existent en périphérie de la société. Elle ajoute : « Je veux rappeler au public qu'il existe différentes réalités avec lesquelles les gens doivent vivre ». ⁵⁵² Être constamment réduite à son statut d'étrangère, d'exilée palestino-libanaise, est ressenti comme une agression au quotidien. Etienne Balibar dit :

*Pour autant que l'humanité s'organise en communautés, la représentation que les hommes se font de leurs similitudes et de leurs différences s'incarne dans une figure d'étrangeté ou d'« étrangèreté ». Elle change sans cesse de contenu mais demeure une constante anthropologique. Pour qu'il y ait un « nous », il faut bien apparemment qu'il y ait des « autres » ; L'étranger est une figure ambivalente qui cristallise des affects d'attraction et de répulsion, voire de fascination et de détestation.*⁵⁵³

Le goût de la provocation, la longueur de ses performances et la violence qui s'en dégage viennent poursuivre les performances exécutées durant les années 1970 par les Actionnistes Viennois, les actions de Vito Acconci ou encore celles d'artistes féministes comme Ana Mendieta, Gina Pane, Hannah Wilke et Marina Abramovic. Des artistes qui ont repoussé les limites de leurs corps pour déclamer des messages politiques. Quelques années plus tard, elle performe *Roadworks* (1985), où elle marche pieds nus dans les rues de Brixton.⁵⁵⁴ Une paire de Doc Martins est attachée à ses mollets. Christoph Heinrich écrit qu'elle est « l'actrice d'une sculpture sociale ». ⁵⁵⁵ Elle

⁵⁵¹ ZEGHER de, Catherine. (1997), p.127.

⁵⁵² Ibid.

⁵⁵³ PORTEVIN, Catherine ; BLOTTIERE, Mathilde. « Entretien avec le philosophe Etienne Balibar ». *Télérama*, n°3197, avril 2011, p.18.

⁵⁵⁴ *Annexes Iconographiques*, p.116.

⁵⁵⁵ HEINRICH, Christoph. « Artist at Work. An Annotated Catalogue Raisonné of the Performances », in *Mona Hatoum*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag, 2004, p.82.

traîne donc, à la manière de deux boulets, les lourdes bottes. La fragilité de ses pieds, de sa peau est mise à l'épreuve du poids et de la rudesse des bottes noires. Ces dernières sont associées aux organes de surveillance comme la police ou l'armée, mais aussi au mouvement réactionnaire et raciste des skinheads. Les bottes noires traduisent à la fois une idée de violence et de résistance. Dans le contexte donné par l'artiste, les bottes renvoient à la police et à la notion de surveillance. Elles symbolisent l'autorité, le contrôle, le pouvoir, la répression et par incidence l'oppression.

Le choix du quartier londonien de Brixton n'est pas anodin, comme nous l'avons noté lors de notre analyse du travail de Yinka Shonibare, il s'agit du quartier où la communauté noire domine. Mona Hatoum précise d'ailleurs : « Je pense que je travaillais "pour" les gens des rues de Brixton plutôt que "contre" les publics indifférents et souvent hostiles rencontrés dans le monde de l'art. »⁵⁵⁶ Sa marche entravée crée du lien entre son expérience et celles des autres exilés, diasporiques. Les bottes, lourdes et imposantes, attachées à ses pieds nus, montrent à quel point les personnes considérées en marge de la société ne peuvent échapper aux organes de surveillance et de contrôle. La performance traduit le fait que non seulement elle ne soit pas totalement libre dans ses déplacements, mais aussi que sa condition d'exilée est perçue pour elle comme celle d'une prisonnière. Prisonnière d'un monde instable dont elle est l'une des victimes. Mona Hatoum se retrouve seule avec elle-même, d'où cet important travail sur son corps qui devient le premier instrument de sa pensée. Il est le vecteur de son mal-être. *Roadworks*, ainsi que les autres pièces de l'artiste, semble être une illustration des écrits de Michel Foucault, notamment *Surveiller et Punir*. Dans des sociétés (occidentales) où la surveillance est constante et pernicieuse, la différence est moralisée, mal perçue et jugée. Foucault parle de la discipline des « corps dociles » qui se fondent dans un système organisé, structuré pour ne rien laisser au hasard. Tout y est classifié, catégorisé et étudié. Il écrit :

*La discipline fait « marcher » un pouvoir relationnel qui se soutient lui-même par ses propres mécanismes et qui, à l'éclat des manifestations, substitue le jeu ininterrompu de regards calculés. Grâce aux techniques de surveillance, la « physique » du pouvoir, la prise sur le corps s'effectue selon les lois de l'optique et de la mécanique, selon tout un jeu d'espaces, de lignes, d'écrans, de faisceaux, de degrés, et sans recours, en principe au moins, à l'excès, à la force, à la violence. Pouvoir qui est en apparence d'autant moins « corporel » qu'il est plus savamment « physique ».*⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ HATOUM, Mona. (1997), p.131.

⁵⁵⁷ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir*. Paris : Gallimard, 1975, p.208.

La notion de surveillance omniprésente est analysée par l'artiste dans plusieurs œuvres. Elle a recours à des moyens techniques proches de ceux employés par les spécialistes, que ce soit dans la ville (caméra de surveillance) ou dans le milieu médical. Une caractéristique présente dans l'œuvre vidéo intitulée *Measures of Distance* (1988) qui regroupe les thématiques de prédilection de Mona Hatoum.⁵⁵⁸ Le film relate des moments d'intimité partagés avec sa mère, qu'elle voit très peu mais avec qui elle communique beaucoup. « Mesurer la distance entre la maison et l'exil n'était plus confiné au simple fait de regarder en arrière et de se languir d'un paradis perdu. Cette fois, les artistes et poètes déracinés tendaient vers un horizon distant d'une étendue sauvage dans laquelle leur peuple était banni. »⁵⁵⁹

La séparation, le lien de la chair et de la terre, le corps de la femme ainsi que ses mots exprimant la douleur de l'absence, apportent de la puissance à son travail. Des diapositifs de sa mère prenant une douche défilent, tandis que l'artiste superpose aux images, les textes des lettres de sa mère. Dans la salle de bain de la maison de ses parents à Beyrouth, elle a fixé une caméra de surveillance pour ainsi capturer des moments de la vie privée de sa mère. L'écran est comme recouvert d'un voile textuel, un voile intime et protecteur enveloppant le corps dénudé de sa mère. Les caractères arabes et la trame du papier à lettre forment un grillage au travers duquel nous observons son corps, ses mouvements. Jacinto Lageira écrit : « Cette fois, le grillage n'est plus un empêchement, un obstacle, mais au contraire ce qui relie deux êtres (une mère et sa fille) en les rattachant et en les imbriquant l'un dans l'autre. »⁵⁶⁰

Le caractère textile de l'œuvre est ici conceptuel, les mots, le papier et la peau forment le tissu de l'œuvre. Catherine de Zegher écrit : « Dans une certaine mesure la transparence du voile d'écritures arabes relève presque d'un questionnement de la nature fétichiste de la représentation, le désaveu de la perception du vide maternel » causé par la séparation entre une mère et sa fille, entre une femme et un territoire.⁵⁶¹ La perte, de soi et des autres, est au cœur de sa pratique artistique. Les lettres témoignent de la vie quotidienne au Liban, mais aussi de la guerre, du manque, de l'attente, de la peur et de la souffrance. Elles échangent sur leurs expériences en tant que femmes, sur la différence générationnelle et sur leurs statuts d'exilées. Le texte superposé aux images de sa mère qui se lave, joue alors le rôle de rideau protecteur. Voilant sa plus

⁵⁵⁸ *Annexes Iconographiques*, p.117.

⁵⁵⁹ BOULLATA, Kamal. (2008), p.14-15.

⁵⁶⁰ LAGEIRA, Jacinto. (1994), p.42.

⁵⁶¹ ZEGHER de, Catherine. (1997), p.97.

pure intimité, mais aussi le sentiment de nostalgie et de souffrance ressenti par Mona Hatoum. Joanne Morra précise : « Le clivage fragmenté des représentations contradictoires visuelles, auditives et textuelles [...] travaillent ensemble pour créer une cartographie des relations personnelles, familiales, psychiques et géopolitiques entre une fille et sa mère. »⁵⁶² Le voile construit par les deux femmes est tissé de leurs lettres, de leurs échanges, de leurs conversations, de leurs intimités partagées. Le fil entre les deux femmes ne s'est jamais rompu malgré la distance et les difficultés rencontrées. Le voile symbolise donc leurs expériences personnelles respectives, leur amour et leur mémoire.

La représentation galvaudée des femmes arabes formulée par les médias occidentaux est à l'origine de ce projet. Mona Hatoum précise : « Dans cette œuvre, je voulais aussi aller à l'encontre d'une identité fixée qui est habituellement imputée au stéréotype de la femme arabe passive, une mère qui ne soit pas un être sexuel. »⁵⁶³ Elle a fait le choix iconographique de la femme au bain, la baigneuse, renvoyant ainsi aux peintres orientalistes du XIX^{ème} siècle et à toute une tradition artistique occidentale favorisant l'exotisme. Une tradition où la femme est représentée nue, sensuelle et passive. Nous pensons notamment aux œuvres d'Ingres, Chassériau, Delacroix, Matisse ou Picasso. En exposant des images de sa mère nue, l'artiste propose une autre version de la représentation des femmes arabes, une version plus intime et personnelle, loin des traditionnels clichés artistiques et télévisuels. Devant l'œuvre, le regardeur est plus concentré sur la conversation entre les deux femmes que sur les images en elles-mêmes. Le corps de sa mère nu n'est plus un simple objet sexuel passif et silencieux, bien au contraire. En cela, l'œuvre, en 1988, a été considérée comme extrêmement subversive et originale.

L'artiste tunisienne, Meriem Bouderbala, écrit : « Passé et présent se télescopent, non pour résoudre d'insolubles déchirements, mais pour servir la constitution de cette identité que la modernité impose à chacun de trouver et d'assumer ».⁵⁶⁴ Le passé et le présent s'entremêlent dans *Measures of Distance*, présentant à la fois l'ancienne maison de l'artiste et l'actualité des lettres envoyées par sa mère. Alors que les photographies, sombres et un peu floues, défilent sous les yeux

⁵⁶² MORRA, Joanne. « Daughter's Tongue : The Intimate Distance of Translation ». *Journal of Visual Culture*, vol.6, n°91, 2007, p.100.

⁵⁶³ HATOUM, Mona. (1997), p.140.

⁵⁶⁴ BOUDERBALA, Meriem. « L'Image Révélée », in *L'Image Révélée : Orientalisme et Art Contemporain*. Tunis : I.F.C., 2006, p.45.

du public, ce dernier entend la voix de l'artiste, lisant les lettres de sa mère en anglais.⁵⁶⁵ À cela s'ajoute un fond sonore où deux femmes, Mona Hatoum et sa mère conversent uniquement en arabe. La conversation entre les deux femmes reste incompréhensible à un public occidental, même si elle reste un mystère pour les personnes ne pratiquant pas la langue arabe, le ton de la conversation semble joyeux et rieur. Un ton qui tranche avec celui de la voix de l'artiste, lisant en anglais les lettres de sa mère. Un ton neutre et plus sombre amenant la distance qu'elle interroge. Voici un extrait des lettres de sa mère :

*Tu dis que tu ne peux te rappeler que j'étais là lorsque tu étais enfant. Oui, les choses étaient différentes pour tes sœurs, parce qu'avant d'atterrir au Liban nous vivions sur notre propre terre... avec notre famille et nos amis autour de nous, toujours prêt à nous donner un coup de main. Nous nous sentions heureux et en sécurité, c'était le paradis par rapport à là où nous sommes maintenant. Alors si je paraissais toujours en colère et impatiente, c'était parce que la vie était très dure quand nous avons quitté la Palestine. [...] J'ai personnellement eu l'impression que mon âme fut mise à nu. Je ne parle pas seulement de la terre et de la propriété laissées derrière nous, mais avec cela, notre identité et notre sens de l'honneur. [...] Et maintenant, que toi et tes sœurs avez quitté le Liban, tu vis une fois de plus dans un autre exil et dans une culture qui est totalement différente de la nôtre. Alors, quand tu parles du sentiment de fragmentation et de ne pas savoir à quoi tu appartiens vraiment, eh bien, ceci a été la réalité douloureuse de notre peuple.*⁵⁶⁶

La langue joue ici un rôle spatio-temporel, l'anglais représentant la langue de l'exil et l'arabe celle de la maison et de la famille. La langue arabe inscrite sur l'écran et parlée en fond sonore, se veut rassurante et protectrice. Jean Fisher écrit qu'être chez soi « c'est premièrement être chez soi dans la langue, à partir de laquelle le sens de l'existence – ou une existence significative – devient possible. »⁵⁶⁷ Nous verrons dans la troisième partie de l'étude, que la langue écrite en tant que marqueur culturel, fait partie des problématiques exposées dans l'œuvre de l'artiste égyptienne Ghada Amer et de l'artiste marocaine Lalla Essaydi. Les lettres et la conversation entre les deux femmes sont les éléments de « mesure de la distance » qui les sépare. La perte des moments intimes et leurs descriptions permettent à Mona Hatoum à la fois de les retrouver de manière symbolique mais aussi de prendre du recul par rapport à la notion de foyer.

⁵⁶⁵ Richard Noble détaille le contenu des lettres : « Dans les lettres, sa mère s'adresse à elle d'un ton affectueux mais las, marqué par la guerre et la nostalgie des siens, par l'exil et le réconfort bien maigre du souvenir. Mais on la sent également forte. Elle parle de la dernière visite de sa fille, de l'intimité nouvelle qui s'est développée entre elles en faisant la vidéo, de leurs franches conversations sur la sexualité. Elle dit que cette intimité a enrichi son existence, mais qu'elle doit aussi en payer le prix ; son mari se sent trahi par le fait qu'on la voie nue sur les photos, et l'absence de sa fille lui semble d'autant plus insupportable ; son isolement, la dispersion de sa famille et ses souvenirs de la Palestine continuent de la hanter. » Voir : NOBLE, Richard. (2002).

⁵⁶⁶ ANKORI, Gannit. (2006), p.123.

⁵⁶⁷ FISHER, Jean. (2008), p.65.

Herbert Martin écrit : « L'idée taboue de la femme arabe comme un être non sexuel est clairement exploré, coexistant avec l'impression du sentiment propre d'Hatoum de rupture géographique avec le foyer et la famille. »⁵⁶⁸ Un recul lui offrant de nouvelles manières d'envisager sa place dans le monde en tant d'individu diasporique. *Measures of Distance* met un point final à la première phase de sa pratique artistique.

Une œuvre datée de 2003 fait appel à la notion de voile et à l'écriture. En effet, *Every Door a Wall* est une installation où un rideau translucide est suspendu à l'entrée d'une pièce.⁵⁶⁹ Sur le rideau est imprimée l'image d'un article de journal, agrandie et adaptée au format du rideau. L'article fait référence à une série d'arrestations de travailleurs illégaux à la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Des hommes ayant voyagé des heures cachés, accrochés sous des camions au péril de leurs vies, ont été retrouvés au moyen d'une machine à rayon X, qui, selon Salwa Mikdadi, a « réduit la figure humaine à des traces ou des ombres. »⁵⁷⁰ L'image agrandie et reproduite sur le rideau est le scan de ces hommes assis et entassés dans le camion qui les menait vers les États-Unis. Le fait de reproduire une telle image, affiche la volonté de Mona Hatoum de traiter de la situation et des conditions de vie des exilés, des réfugiés, des immigrants partout dans le monde. Des êtres humains traités comme des parasites, des indésirables qu'il faut évacuer le plus vite possible. Qu'ils soient palestiniens, tunisiens ou mexicains, les migrants tentent un dangereux voyage pour non seulement survivre et peut-être trouver une vie meilleure. Le fait de placer l'œuvre dans à l'entrée d'un passage, d'une ouverture, implique un geste du visiteur. Ce dernier doit en effet repousser le voile afin de pouvoir pénétrer dans la salle suivante. Un contact physique est établi entre le visiteur et la reproduction de cette information. Une proximité se crée entre les deux réalités, les deux géographies et les deux expériences. Le geste de repousser le rideau indique aussi la manière dont les vies de ces immigrants sont elles aussi repoussées, renvoyées quotidiennement.

Quelques années plus tard, l'artiste a réussi à concrétiser un projet formulé alors qu'elle était encore étudiante à la Slade School à Londres dans les années 1980. Grâce au mécénat du Centre Georges Pompidou, elle réalise une installation vidéo surprenante intitulée *Corps Etranger* (1994).⁵⁷¹ Depuis son enfance, Mona Hatoum a toujours été

⁵⁶⁸ HERBERT, Martin. (2008).

⁵⁶⁹ *Annexes Iconographiques*, p.118.

⁵⁷⁰ MIKDADI, Salwa. « The States of Being in Mona Hatoum's Artwork ». *Amman : Darat al Funun*, 2008. Disponible sur Internet : http://www.daratalfunun.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/5.htm.

⁵⁷¹ *Annexes Iconographiques*, p.119-120.

fascinée par les caméras de surveillance, elle a produit de nombreuses œuvres où elle a placé des caméras dans des lieux publics, révélant aux personnes présentes non seulement leurs propres images mais aussi le fait que nous sommes constamment surveillés, observés. Elle rêvait de voir sous les vêtements des gens et de percer à jour leur intimité. Elle explique : « Avec une paire de binoculaires, j'avais l'habitude d'espionner les gens qui passaient dans la rue. Je me demandais qui ce qui arriverait si mes binoculaires pouvaient voir à travers les vêtements, la peau, la chair et les os. Alors dans mon imagination je pouvais naviguer à travers les couches des vêtements et dans le corps. C'est à cette époque où je faisais ces performances où je prétendais avoir un "regard pénétrant" que j'ai conçu l'idée de *Corps Etranger*. »⁵⁷² Nous avons d'ailleurs noté la présence d'une caméra de surveillance dans la salle de bain de la maison familiale au Liban dans *Measures of Distance*. Ici, le regardeur est invité à entrer dans une capsule cylindrique blanche, qui l'amène immédiatement à penser soit à un univers futuriste soit au milieu médical. Il doit pour cela oser franchir l'une des deux portes étroites. Une fois dans la capsule, il est littéralement dans le corps de l'artiste. Elle poursuit là sa réflexion autour de l'intimité et de l'altérité. Si *Measures of Distance* nous faisait entrer dans la sphère privée de Mona Hatoum et sa mère, *Corps Etranger* repousse les limites de l'intime en nous invitant à l'intérieur de son corps. La surveillance est poussée à son paroxysme et rejoint une nouvelle fois la théorie énoncée par Michel Foucault qui écrit :

*L'exercice de la discipline suppose un dispositif qui contraigne par le jeu du regard ; un appareil où les techniques qui permettent de voir induisent des effets de pouvoir, et où, en retour, les moyens de coercition rendent clairement visibles ceux sur qui ils s'appliquent. Lentement au cours de l'âge classique, on voit se construire ces « observatoires » de la multiplicité humaine pour lesquels l'histoire des sciences a gardé si peu de louanges. À côté de la grande technologie des lunettes, des lentilles, des faisceaux lumineux qui ont fait corps avec la fondation de la physique et de la cosmologie nouvelles, il y a eu les petites techniques de surveillances, multiples et entrecroisées, des regards qui doivent voir sans être vus ; un art obscur de la lumière et du visible a préparé en sourdine un savoir nouveau sur l'homme, à travers des techniques pour l'assujettir et des procédés pour l'utiliser.*⁵⁷³

En qualifiant l'expérience proposée avec *Corps Etranger*, Ursula Panhans-Bühler parle de « voyage viscéral ».⁵⁷⁴ À l'aide d'une caméra endoscopique, l'artiste filme le dehors et le dedans de son propre corps. Ainsi, nous suivons le cheminement

⁵⁷² HATOUM, Mona. (1997), p.137.

⁵⁷³ FOUCAULT, Michel. (1975), p.201.

⁵⁷⁴ PANHANS-BUHLER, Ursula. « Being Involved », in *Mona Hatoum*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag, 2004, p.32.

d'une exploration peu commune. Les images, projetées de manière cylindrique au sol de la capsule, sont accompagnées d'une bande sonore restituant les palpitations, perçues de l'intérieur comme de l'extérieur. Elle précise : « Je voulais que l'œuvre soit un corps sondé, envahi, violé, déconstruit par l'œil scientifique. »⁵⁷⁵ Un parallèle peut être établi entre la performance *Under Siege* et *Corps Etranger*. Comme nous l'avons noté plus haut, en 1982 l'artiste s'est enfermée dans une cage transparente, engluée dans une boue liquide. Avec *Corps Etranger*, le regardeur, une fois entré dans la capsule, se retrouve lui-même pris au piège à l'intérieur du corps de l'artiste. L'expérience d'interpénétration est poussée à l'extrême. Jean-Luc Nancy écrit :

*L'intrus s'introduit de force, par surprise ou par ruse, en tout cas sans droit ni sans avoir été d'abord admis. Il faut qu'il y ait de l'intrus dans l'étranger, sans quoi il perd son étrangeté. S'il a déjà droit d'entrée et de séjour, s'il est attendu et reçu sans que rien de lui reste hors d'attente ni hors d'accueil, il n'est plus l'intrus, mais il n'est plus, non plus, l'étranger. Aussi n'est-il ni logiquement recevable, ni éthiquement admissible, d'exclure toute intrusion dans la venue de l'étranger.*⁵⁷⁶

Qui est le corps étranger ? La caméra qui fait intrusion dans le corps de l'artiste ? Le corps du regardeur dans la capsule anatomique ? Qui est étranger pour l'autre ? La caméra endoscopique est strictement utilisée dans un cadre médical, scientifique, l'examen a donc été réalisé sous le contrôle d'un spécialiste. L'artiste est restée éveillée pour donner ses instructions. Elle a donc été la première spectatrice de son propre corps. Janine Antoni souligne : « D'un côté, vous avez le corps d'une femme projetée sur le sol. Vous pouvez marcher dessus, il est dégradé, déconstruit, dépersonnalisé. De l'autre, il s'agit du corps effrayant de la femme telle que la société l'a construite. [...] Cela active toutes sortes de peur et d'insécurités à propos de l'utérus dévorant, le *vagina dentata*, le complexe de la castration. »⁵⁷⁷ Nadia Tazi ajoute : « Transgression cathartique, traversée des catégories dichotomiques de la vie et de la mort, du pur et de l'impur, du dedans et du dehors tels qu'ils ne se séparent plus, mais s'aspirent dans l'abjection. L'affrontement au féminin, au maternel, passe par cette descente nocturne dans les entrailles, mettant en évidence le regard affolé de l'homme face à cet intérieur dévorant. »⁵⁷⁸ Un lieu apparemment familier qui devient soudainement un territoire inconnu et effrayant. Sans repère, l'intérieur du corps est un territoire étranger pour Mona Hatoum. Elle est spectatrice de ce corps qui est le sien. Le

⁵⁷⁵ ANTONI, Janine. (1998).

⁵⁷⁶ NANCY, Jean-Luc. *L'Intrus*. Paris : Galilée, 2010, p.11.

⁵⁷⁷ Ibid.

⁵⁷⁸ TAZI, Nadia. « Duelle », in *Mona Hatoum*. Paris : Centre Pompidou, 1994, p.21.

regardeur, lui, une fois la porte de la capsule franchie, devient voyeur malgré lui. Il pénètre l'essence de l'intimité de l'artiste, explorée par le moindre de ses orifices. Un corps-à-corps se produit, de corps étranger à corps étranger, sans aucune interaction sensible. Le regardeur est aussi bien confronté au corps de l'artiste qu'à son propre corps. À l'expérience visuelle s'ajoute l'expérience auditive déstabilisante, puisqu'il est enveloppé par les bandes sonores émettant les sons corporels de l'artiste auxquels se confondent les siens.

Comme nous l'avons montré, Mona Hatoum place son corps au centre de ses recherches plastiques. Mis en danger, exposé et testé, à partir des années 1990 il est peu à peu présenté de manière fragmentée. Afin de poursuivre cette réflexion, nous allons dès à présent nous intéresser aux œuvres pileuses et capillaires de l'artiste.

II.2.2. Tissages organiques

À partir de 1988, Mona Hatoum franchit un cap nouveau, elle laisse de côté la performance et le travail vidéo, pour se concentrer sur un aspect plus sculptural. Elle produit des installations où le caractère organique de son œuvre est exploré plus en détail. Sur cette nouvelle phase de son œuvre elle dit : « Dans un sens, dans mes premières performances, je démontrerais et délivrais un message au spectateur. Avec mes installations, je voulais impliquer le spectateur dans une situation phénoménologique dans laquelle l'expérience est plus physique et directe. Je voulais que l'aspect visuel de l'œuvre engage le spectateur sur un chemin physique, sensuel et peut être même émotionnel ; les associations et la recherche du sens viennent après cela. »⁵⁷⁹ Son travail est toujours axé sur une réflexion basée sur un espace « entre-deux » dont nous avons parlé dans l'introduction, à propos duquel l'artiste dit : « Il y a toujours un sentiment d'être entre-deux, qui vient du fait de ne pas être capable de s'identifier avec sa propre culture ou celle dans laquelle je suis en train de vivre. »⁵⁸⁰ Depuis les années 1990, Mona Hatoum traite de problématiques spécifiques : l'enfermement, la géographie et d'inconfort, par le biais d'installations pertinentes tant au niveau esthétique que critique. La matière joue un rôle important dans ce renouvellement artistique. Il se dégage de ses œuvres « le sentiment que le monde est un lieu étrange, subtilement hostile, dans lequel il est impossible de se sentir vraiment chez soi. »⁵⁸¹ Elle explore les matériaux organiques/corporels et les matériaux de récupération souvent composés d'objets domestiques (ustensiles de cuisine, mobilier et autres accessoires faisant écho à la notion de foyer). La simplicité des formes de ses œuvres a amené certains auteurs à la rapprocher de l'art minimal américain des années 1960. À ce sujet l'artiste dit : « En ne l'autorisant pas à être en dehors de la vie, mais en l'amenant dans le quotidien et ses problèmes [...] je me réfère aux [travaux minimalistes] mais en niant leur abstraktivité et leur distance au monde. »⁵⁸² Elle ajoute que son travail « est plein d'associations et de significations – une réflexion sur l'environnement social dans lequel nous habitons. Contrairement aux objets de l'art minimal, [les objets de Mona Hatoum] ne sont pas autoréférentiels. »⁵⁸³ L'histoire et la portée culturelle de chacun des matériaux sélectionnés par l'artiste entraînent une lecture multi-relationnelle de ses installations.

⁵⁷⁹ ANTONI, Janine. (1998).

⁵⁸⁰ HARPER, Paula. « Visceral Geometry : Works of Mona Hatoum ». *Art in America*, vol.86, n°9, septembre 1998, p.106. Disponible sur Internet : http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n9_v86/ai_21268572.

⁵⁸¹ NOBLE, Richard. (2002).

⁵⁸² HERBERT, Martin. (2008).

⁵⁸³ ANTONI, Janine. (1998).

Une lecture en lien avec son histoire, sa pratique, l'histoire de l'art, mais aussi le public et les lieux où elle travaille et expose.

Si son corps n'est plus directement mis en danger comme il l'était lors de ses performances, l'artiste ne délaisse pourtant pas la dimension physique de son œuvre. Bien au contraire, le caractère organique de ses œuvres est fragmenté, disséqué et détourné. En effet, elle utilise de manière récurrente des cheveux et des poils humains en tant que matériaux à part entière pour ses installations. Les siens et ceux des autres. Le premier exemple que nous avons choisi est une œuvre présentée en 1993 et intitulée *Jardin Public*.⁵⁸⁴ Il s'agit d'une chaise en métal comme nous pouvons en voir dans les jardins publics. Un *ready-made* sur lequel Mona Hatoum a posé ses propres poils pubiens qu'elle a « collectionnés » pendant plusieurs années. Elle dit : « Les poils pubiens que j'ai collectés toutes ces années ont terminé une œuvre plus tardive appelée *Jardin Public*. Une chaise de jardin en fer forgé avec un triangle de poils pubiens semblant pousser des trous du siège. D'ailleurs, ce travail fut le résultat de la découverte des mots "public" et "pubic" venant de la même source étymologique. »⁵⁸⁵ Le triangle disposé sur le siège de la chaise renvoie à la forme symbolique du sexe féminin. De cette manière, elle donne une nouvelle vision de l'objet du quotidien, qu'elle anthropomorphise par le biais de ses propres déchets corporels. La chaise se fait organique, elle est semblable à un corps de femme et perd son caractère utilitaire. Richard Julin et Elisabeth Millqvist écrivent : « Les cheveux sont aussi intimes que votre peau. »⁵⁸⁶ *Jardin Public* est une œuvre subversive, dérangeante et poétique. Le fait de placer ce qu'il y a de plus intime sur une chaise publique, destinée à la vue et à l'usage de tous, montre non seulement une volonté de jouer sur les mots et les symboles, mais aussi de transgresser les codes patriarcaux. Nadia Tazi insiste sur le caractère transgressif de l'œuvre par rapport à la culture orientale de l'artiste. Une culture où la femme est priée de se taire et de se cacher et où elle subit une oppression phallocrate endurcie. En exposant ses poils pubiens, Mona Hatoum impose une résistance face aux diktats machistes. Nadia Tazi écrit : « Tout en moquant les fantasmes masculins, l'artiste signifie la confusion du public et du privé qu'induit la virilité en tant que valeur cardinale : à l'encontre des libertés, ou s'il on veut, pour expliquer le despotisme dont souffrent ces sociétés, il y a, avant tout, cette boursoufflure

⁵⁸⁴ *Annexes Iconographiques*, p.121.

⁵⁸⁵ ZEGHER de, Catherine. (1997), p.122.

⁵⁸⁶ JULIN, Richard ; MILLQVIST, Elisabeth. « Notes on Hair », in *Mona Hatoum*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag, 2004, p.76.

phallique qui contrarie les rapports entre les sexes, comme elle compromet par la force une rivalité possible entre les égaux. »⁵⁸⁷

En plus de la portée politique et féministe de l'œuvre, s'ajoute bien évidemment une note d'humour donnée par le titre de l'œuvre. « Public » renvoie au terme anglais *pubic* (« pubien »). La référence au jardin nous amène aussi à penser au jardin secret, à ce qu'il y a de plus intime chez un être humain. Un humour et un détournement subversif des objets appartenant au mouvement surréaliste que Mona Hatoum estime. Elle précise : « Mon point d'entrée dans le monde de l'art s'est fait à travers le Surréalisme – en fait, le premier livre d'art que j'ai acheté était sur Magritte. Alors cette œuvre était humoristique et gaie ; mais en même temps vous pouviez la comprendre comme un commentaire sur le fait que les organes génitaux des femmes sont toujours exposés publiquement. Un grand nombre de gens a été surpris par cette œuvre. J'ai réalisé que les gens n'attendaient pas à voir de l'humour dans mon travail. »⁵⁸⁸ Les œuvres dans lesquelles les poils et cheveux de l'artiste sont utilisés comme un matériau artistique à part entière, opèrent à un double sentiment chez le regardeur : de la répulsion et de la curiosité. En ce qui concerne la chevelure, il est intéressant de noter que lorsqu'elle est tressée ou coiffée, elle est un objet de désir, de fascination ou même d'obsession. Ce n'est plus le cas une fois séparé du corps, alors le cheveu devient un rebus dégoûtant, gênant. Alison Ferris ajoute : « L'association des cheveux avec la saleté et les animaux devrait aider à expliquer les réactions de répulsion de la société envers eux. Le cheveu, spécifiquement lorsqu'il n'est plus attaché au corps humain, indique le désordre et le laisser-aller, un cheveu errant sur les vêtements, les meubles et les tapis ou les cheveux dans l'évacuation d'une baignoire. Le cheveu est l'un des signifiants de l'animalité humaine. »⁵⁸⁹

En ce sens, l'action de collecter entreprise par Mona Hatoum est intéressante. Elle conserve précieusement ce qui devrait être jeté, abandonné, perdu. Les cheveux et les poils deviennent un matériau servant à la création de nouveaux objets. « La perte est transformée en matériau témoin d'une présence symbolique ». ⁵⁹⁰ Un jeu entre présence et absence, réel et irréel, physique et psychique, qu'elle explore avec la performance intitulée *Pull* (1995).⁵⁹¹ Le visage de l'artiste apparaît sur un écran. Elle semble

⁵⁸⁷ TAZI, Nadia. (1994), p.22.

⁵⁸⁸ ANTONI, Janine. (1998).

⁵⁸⁹ FERRIS, Alison. « Hair, Dirt and Beasts », in *HAIER*. Sheboygan : John Michael Kohler Arts Center, 1993, p.19.

⁵⁹⁰ PANHANS-BUHLER, Ursula. (2004), p.36.

⁵⁹¹ *Annexes Iconographiques*, p.122.

endormie. Sous l'écran est fixée une tresse de cheveux que le regardeur est convié à toucher. S'agit-il des cheveux de l'artiste ? Si le visiteur décide de tirer la tresse vers le bas, l'artiste ouvre immédiatement les yeux et sembler crier. Son visage traduit la douleur ressentie. En effet, la tresse et les véritables cheveux de Mona Hatoum sont reliés par des capteurs électriques lui permettant de ressentir instantanément la douleur résultant du geste du visiteur. Ce dernier ne peut a priori pas se douter que l'artiste est bien présente et qu'elle puisse souffrir de son action. Pendant trois jours, au Künstlerwerkstatt de Munich, elle s'est adonnée à cet exercice de confrontation indirecte avec le visiteur lui-même confronté à ses pulsions. Nous notons qu'une fois de plus son corps est isolé, écarté, pourtant grâce à un dispositif électrique une interaction directe avec le public est rendue possible. Au fil des heures et des visiteurs, l'artiste a noté que les hommes tiraient sur la tresse sans retenue, avec force, tandis que les femmes se montraient plus réticentes et plus hésitantes. L'association cheveu/animalité est à nouveau à prendre en compte. Il est ici question de genre et de comportements. Telle qu'elle est présentée au visiteur, la tresse, détachée du corps, est déshumanisée. Elle fait appel à notre instinct, à notre gêne et à notre curiosité. En 1968, Jean Baudrillard écrit : « Les objets sont devenus aujourd'hui plus complexes que les comportements de l'homme relatifs à ces objets. Les objets sont de plus en plus différenciés, nos gestes le sont de moins en moins. [...] Les objets ne sont plus environnés d'un théâtre de gestes dont ils étaient les rôles, leur finalité poussée en fait presque aujourd'hui les auteurs d'un processus global dont l'homme n'est plus que le rôle, ou le spectateur. »⁵⁹² Mona Hatoum veut justement donner du sens à l'action, au geste, qui a des répercussions sur autrui. Un geste qui peut nous paraître banal, pouvant nous rappeler de bons ou de mauvais souvenirs d'enfance, est un geste dont la portée n'est pas minime. Devant la tresse et le visage de l'artiste diffusé sur l'écran, le spectateur ou la spectatrice projette sa propre souffrance ou son envie de violence. Car le geste est violent et a des conséquences douloureuses. En chatouillant sa curiosité, Mona Hatoum invite le public à réfléchir sur cet instinct de violence, conscient ou inconscient.

Le choix de la coiffure est intéressant. Culturellement la tresse renvoie au genre féminin, aux fillettes et aux jeunes femmes, socialement elle est associée aux classes sociales élevées et moralement elle symbolise la rigueur. Détachée de son corps, la tresse peut aussi devenir un objet de fétichisme qui, selon la théorie freudienne,

⁵⁹² BAUDRILLARD, Jean. *Le Système des Objets*. Paris : Gallimard, 1968, p.79.

posséderait un caractère sexuel hautement symbolique. À propos de l'objet fétiche, Sigmund Freud écrit : « Le substitut de l'objet sexuel est une partie du corps qui convient en général assez mal à des buts sexuels (pied, chevelure), ou bien un objet inanimé dont on peut démontrer la relation avec la personne sexuelle qu'il remplace et, de préférence, avec sa sexualité (pièces de vêtement, lingerie). »⁵⁹³ Ainsi l'objet fétiche traduit à la fois un manque et le désir. Toucher la tresse est aussi une étape à dépasser, en effet les cheveux font partie de notre identité, ils nous définissent d'un point de vue social, sexuel, racial et religieux. Les cheveux ont une histoire. Mona Hatoum est issue du monde arabe où l'Islam et les préceptes patriarcaux préconisent aux femmes de cacher leurs cheveux. Ils ne doivent pas apparaître publiquement car ils symbolisent la sexualité féminine. Une fois de plus de désir sexuel est à prendre en compte. À l'intérieur de ce contexte culturel et religieux, la chevelure en tant que matériau artistique est un matériau transgressif, voire blasphématoire. Dans leur texte « Notes on Hair », Richard Julin et Elisabeth Millqvist précisent qu'aujourd'hui la tenue de nos cheveux est contrôlée et normalisée. Nous nous coiffons de telle ou telle façon, de manière à correspondre à notre classe sociale et ce à quoi nous souhaitons être identifié. Une identification qui peut être comprise d'un point de vue scientifique. En effet, si nous poursuivons la réflexion de l'artiste quant aux concepts de surveillance, de pouvoir et d'autorité, le cheveu est dans ce cadre un marqueur A.D.N. unique. Il recèle notre identité, nos gènes. Il nous informe de notre environnement, notre alimentation et notre manière de vivre. Sans qu'elle soit véritablement présente, les cheveux de Mona Hatoum attestent à la fois de son absence et de sa présence. Ses cheveux sont la mémoire de son existence et de son expérience.

Dans un autre registre de lecture, elle présente en 1995 dans la vitrine d'une boutique Cartier *Hair Necklace*, un collier formé de perles de cheveux.⁵⁹⁴ Une œuvre qui vient confirmer son goût pour la provocation. En effet, associer le monde du luxe, de la haute couture avec une œuvre réalisée à partir de ses propres cheveux, force les contradictions. Hors, si l'on se penche de plus près sur l'histoire des bijoux en cheveux, l'idée n'est pas saugrenue ou malvenue. Ces bijoux, aujourd'hui oubliés, s'inscrivent dans une tradition débutée au XIX^{ème} siècle en Suède où des femmes collectaient, tissaient et travaillaient les cheveux afin de confectionner des bijoux, des images et des vêtements. Une production artisanale et singulière qu'elles vendaient non seulement en Suède mais aussi dans le reste de l'Europe. Nommées les *harkulla* (littéralement les

⁵⁹³ FREUD, Sigmund. *Trois Essais sur la Théorie Sexuelle*. Paris : Gallimard, 1987, p.62.

⁵⁹⁴ *Annexes Iconographiques*, p.122.

« dames cheveux »), les femmes de la province de Dalécarlie ont permis « le sauvetage économique de toute une communauté rurale ». ⁵⁹⁵ Au début du XIX^{ème}, la région subit de plein fouet la sécheresse. Les récoltes sont mauvaises et les prix de l'alimentation de base explosent. Les campagnes se vident peu à peu des populations les plus pauvres qui préfèrent immigrer vers les villes. Beaucoup ont choisi de quitter la Suède pour aller s'installer aux États-Unis. Les *harkulla* décident alors de produire des bijoux et autres accessoires à partir de leurs longs cheveux blonds qu'elles tissent de la même manière que le fil de coton. ⁵⁹⁶ À cette époque, l'or est introuvable ou est vendu contre des sommes exorbitantes, les cheveux dorés apparaissent ainsi comme un matériau de substitution innovant. Organisées en différents ateliers, les *harkulla* allaient ensuite vendre leurs ouvrages sur les marchés et rapportaient petit à petit de l'argent à leurs villages. Très vite, elles ont reçu des commandes spécifiques de bijoux qui devaient être réalisés à partir des cheveux du client. Les bijoux de cheveux prenaient alors une valeur affective et unique. Ils devenaient le souvenir d'une personne, un bijou de deuil. Les *harkulla* vendaient leurs bijoux partout en Suède, puis par petits groupes, elles sont parties à la conquête de l'Europe. Les pays du Nord, la Russie, mais aussi en Allemagne et au Royaume-Uni (l'une d'entre elles, Jek Mait, a vendu ses créations à la reine Victoria). À la même époque, au Royaume-Uni, les bijoux de cheveux étaient en vogue. Il était un souvenir impérissable d'un être cher disparu. Sous formes de broches, de bracelets, de boucles d'oreilles, de colliers ou de barrettes, les bijoux de cheveux incarnaient le deuil et l'impossible séparation avec le défunt. Des bijoux exhibés publiquement comme on montrerait ses blessures les plus intimes. Alison Ferris précise : « Parce que ses propriétés physiques lui permettent de durer longtemps après la mort, les cheveux étaient un symbole de deuil et de souvenir spécialement approprié : l'intemporalité des cheveux était comparable à l'intemporalité du souvenir. » ⁵⁹⁷ Les cheveux étaient travaillés avec des fils d'or et autres matériaux précieux.

Les *harkulla* ont quitté leur village pour offrir un rayonnement à leurs bijoux. Sans connaître les langues des pays traversés, le plus souvent à pied, ces femmes ont bravé leurs conditions (sociale et sexuelle) et leurs craintes pour venir en aide à leur région. La production de ces incroyables bijoux a permis le rebond économique des zones rurales suédoises et a donné un nouveau statut social aux femmes engagées dans l'aventure. Elles ont mis leurs temps et leurs techniques à profit d'autrui. Une technique

⁵⁹⁵ JULIN, Richard ; MILLQVIST, Elisabeth. (2004), p.77

⁵⁹⁶ *Annexes Iconographiques*, p.123.

⁵⁹⁷ FERRIS, Alison. (1993), p.5.

ancestrale suédoise tombée dans l'oubli, qu'elles ont repris et réactualisé pour survivre.⁵⁹⁸ Si la confection de bijoux en cheveux s'est à nouveau éteinte au début du XX^{ème} siècle, elle trouve une nouvelle renaissance depuis les années 1990 en Suède, mais aussi sur d'autres continents comme l'attestent les œuvres de l'artiste africaine-américaine Sonya Clark (née en 1967, Washington D.C.).⁵⁹⁹ Les œuvres en cheveux de Sonya Clark sont toujours réalisées à partir de ses propres cheveux ou ceux de ses proches. À travers eux, elle souhaite perpétuer la mémoire noire. Elle dit : « Je suis dans un corps qui, 150 ans plus tôt, aurait pu être vendu, et maintenant j'utilise une partie de mon corps pour faire une œuvre qui est vendue. »⁶⁰⁰ *Hair Necklace* dans la vitrine d'une boutique Cartier est une manière de rendre hommage à une histoire oubliée. Une histoire prestigieuse et audacieuse, de femmes qui ont consacré leurs vies pour venir en aide à leur communauté.

Comme nous l'avons noté plus avant, les cheveux traduisent une mémoire, physique et psychique, individuelle et collective. Employés par Mona Hatoum, ils deviennent un matériau hautement politique et critique. Dans son œuvre, ils véhiculent la mémoire de l'artiste, ils sont les témoins de son histoire et de son expérience personnelle. L'anthropomorphisation de l'objet est manifeste dans une œuvre comme *Traffic* (2002), une installation composée de deux valises de couleur vert clair et gris, liées entre elles par des mèches de longs cheveux noirs.⁶⁰¹ Les mèches de cheveux semblent s'extraire des deux valises, les transformant en « une créature nomadique hybride »⁶⁰². Face aux deux valises reliées entre elles par ses longs cheveux noirs, le public est horrifié et intrigué simultanément. De quel « trafic » s'agit-il ? Un trafic d'humains ? De femmes ? D'enfants ? Le terme *traffic* renvoie également aux flux, aux transports et par conséquent aux mouvements. L'œuvre se rapporte non seulement à la notion de départ impliquant un déplacement (un voyage), mais aussi à l'enracinement symbolisé par les mèches de cheveux. *Traffic* est une représentation visuelle parfaite de la notion « d'entre-deux » explicitée par Homi K. Bhabha. Les cheveux symbolisant l'artiste elle-même, tiraillée entre deux destinations, constamment en mouvement. *Traffic* est une traduction visuelle des difficultés éprouvées par l'individu en exil. Homi K. Bhabha écrit :

⁵⁹⁸ CAMPBELL, Mark. *The Art of Hair Work : Hair Braiding and Jewelry of Sentiment*. New York : M.Campbell, 1867.

⁵⁹⁹ *Annexes Iconographiques*, p.124.

⁶⁰⁰ JAMIESON, Katherine. « Cultural Roots. Sonya Clark ». *Amherst Magazine*, n°46, automne 2010. Disponible sur Internet : <https://www.amherst.edu/aboutamherst/magazine/issues/2010fall/amherstcreates/clark>.

⁶⁰¹ *Annexes Iconographiques*, p.124. Il existe une deuxième version de l'œuvre, intitulée *Traffic II* (2002), composée de deux valises reliées par des cheveux noirs, l'une de couleur marron et l'autre noire.

⁶⁰² ANKORI, Gannit. (2006), p.141.

L'activité négatrice est, de fait, l'intervention de l' « au-delà » qui établit une frontière : un pont, où commence l' « être », parce qu'il saisit quelque chose du sentiment éloignant de la relocalisation du foyer et du monde – l'inconfort, la situation des initiations extraterritoriales et transculturelles. Être dans l'inconfort n'est pas être sans foyer, et cet « inconfort » ne s'inscrit pas aisément dans la division familière de la vie sociale entre sphère publique et privée. [...] Dans ce déplacement, les frontières deviennent le foyer, et le monde devient confus.⁶⁰³

Le choix même de la valise comme motif principal de son installation est révélateur de son statut d'artiste diasporique, une artiste en transit partagée entre deux pôles. Dans son ouvrage *Terra Infirma*, Irit Rogoff consacre un chapitre à l'utilisation des valises au sein des pratiques contemporaines et à leurs présentations de plus en plus nombreuses dans les expositions dont les thématiques touchent les diasporas, l'exil, les migrations ou l'hybridité. La valise symbolise la mobilité, le déplacement, le voyage, elle possède un caractère secret car elle est le plus souvent présentée close. Elle contient le message de l'artiste. Dans le cas des populations nomades, elle renferme les objets d'une vie, ce qu'il y a de plus précieux, des souvenirs. La valise est signe de départ, mais aussi de retour. Irit Rogoff écrit : « La valise signifie le moment de rupture, le temps dans lequel le sujet s'arrache de la toile de connexion qui le ou la contient à travers un réseau invisible d'appartenance. L'équation de la valise avec quelque chose, une part du soi ou de l'histoire qui a été laissé en route, à la fois affirme et célèbre la perte et la nostalgie. »⁶⁰⁴ Les mèches de cheveux incarnant l'artiste elle-même, tirillée entre deux valises, deux destinations : la nostalgie du passé, des racines et des origines, et la difficulté d'envisager un futur dans un nouvel espace, une nouvelle culture.

Il y a une ambivalence forte liée à l'exil, avec une idéalisation de la terre natale et une volonté forte de reconstruire une nouvelle existence. La reconstruction de soi n'exclut pas le souvenir et le déchirement, mais elle doit les surpasser afin de les dépasser et de formuler une forme de réconciliation. Une reconstruction qui est au cœur de la réalisation minutieuse de l'installation intitulée *Recollection* (1995), où, une nouvelle fois, les cheveux de Mona Hatoum sont au cœur du dispositif artistique.⁶⁰⁵ Le terme anglais « recollection » signifie réminiscence, souvenir, mémoire, mais il peut être interprété différemment s'il fait allusion à la collection d'objets. Car il s'agit là d'une collection singulière qui a débuté de manière fortuite. Alors qu'elle avait entrepris

⁶⁰³ BHABHA, Homi K. (2007), p.41.

⁶⁰⁴ ROGOFF, Irit. (2000), p.37-38.

⁶⁰⁵ *Annexes Iconographiques*, p.126-127.

de collecter les cheveux récupérés après avoir pris son bain, l'artiste a commencé à fabriquer des boules de cheveux. Elle raconte :

*J'en ai fait une accidentellement alors que j'étais chez un ami à Cardiff en 1989. Alors j'ai commencé mon travail. Il s'agissait des cheveux tombés de ma tête dans le bain. Je ne voulais pas les laisser, alors je les ai pris et j'ai joué avec eux distraitement en les roulant dans mes mains. C'était une boule parfaite, semblable à un cocon. C'était beau. J'ai décidé de les collecter sans avoir une idée précise de ce que je pourrais en faire. J'ai fait une boule de cheveux à chaque fois que j'ai lavé mes cheveux et elles atterrissaient dans des boîtes à chaussures sous mon lit.*⁶⁰⁶

Pendant six ans, elle s'est employée à collecter ses cheveux récupérés dans le siphon de sa baignoire, sur ses vêtements, sur ses brosses et peignes à cheveux. Au fur et à mesure, elle a noué les longs cheveux raides et a fabriqué des boules de cheveux. Il s'agit là d'une collection particulière car très intime, étroitement liée à son propre corps et à la perte organique constante. À propos des collections d'objets familiers, quotidiens, Jean Baudrillard écrit que « c'est là où triomphe cette entreprise passionnée de possession, là où la prose quotidienne des objets devient poésie, discours inconscient et triomphal. »⁶⁰⁷ La collection est « chez l'enfant le mode le plus rudimentaire de maîtrise du monde extérieur : rangement, classement, manipulation ». ⁶⁰⁸ Entre en compte la notion de possession, mais aussi d'inventaire si nous nous référons au « récolement ». Il s'agit là d'une opération de contrôle d'un fonds d'archives, d'une bibliothèque et d'autres lieux de stockage de documents. Récoler est ainsi une manière de vérifier ou d'attester de la présence et de l'absence de telle ou telle pièce d'une collection. Mona Hatoum collecte, manipule et protège ses propres cheveux, dont elle ne peut se séparer. Sa collection traduit sa volonté de préserver son intimité et ces pertes inévitables et insignifiantes. Les cheveux renvoient à la notion de mémoire et à l'expérience personnelle de l'artiste, qui, si elles sont conservées, ne tombent pas banalement dans l'oubli. *Recollection* est une lutte discrète contre l'oubli, contre la perte, contre la disparition des souvenirs et de soi-même. Jean Baudrillard écrit « On se collectionne toujours soi-même ». ⁶⁰⁹ Il ajoute :

Répertoriant le temps en termes fixes qu'elle peut faire jouer réversiblement, la collection figure le perpétuel recommencement d'un cycle dirigé, où l'homme se donne à chaque instant

⁶⁰⁶ ZEGHER de, Catherine. (1997), p.19.

⁶⁰⁷ BAUDRILLARD, Jean. (1968), p.122.

⁶⁰⁸ Ibid. p.123.

⁶⁰⁹ Ibid. p.128.

*et à coups sûrs, partant de n'importe quel terme et sûr d'y revenir, le jeu de la naissance et de la mort. [...] Nous ne pouvons vivre dans la singularité absolue, dans l'irréversibilité dont le moment de la naissance est le signe. C'est cette irréversibilité de la naissance vers la mort que les objets nous aident à résoudre.*⁶¹⁰

C'est en 1995 que sa collection prend sens et devient le matériau principal de son installation *Recollection*. L'artiste était invitée à investir l'ancien couvent d'une communauté de sœurs Béguines, depuis transformé en centre d'art, le Kanaal Art Foundation à Kortrijk (Belgique).⁶¹¹ Lorsqu'elle est entrée dans ce lieu, Mona Hatoum a immédiatement compris que sa collection devait être utilisée dans ce cadre précis et dans cette histoire de femmes. Le lieu en lui-même porte une histoire liée à la vie spirituelle et aux femmes, puisqu'il s'agissait d'un couvent de Béguines (des religieuses soumises à la vie conventuelle, sans avoir prononcé de vœux solennels). L'artiste dit à propos du lieu : « La pièce était si belle, inondée de lumière et dont les murs étaient peints d'un vert institutionnel. Ici je ne voulais pas que mon intervention ne soit pas autre chose que subtile. Les boules de cheveux peuvent être comme la poussière installée dans les espaces inutilisés et contiennent les ombres de toutes les femmes qui ont vécu dans cet espace à travers les siècles. Cela traite de la vie en communauté où toutes les petites choses comptent ». ⁶¹²

Les boules de cheveux ont alors été dispersées sur le sol. Quasiment imperceptibles lors de l'entrée dans la pièce, elles roulaient et volaient au gré des déplacements d'air formés par les mouvements du passage des visiteurs. Catherine de Zegher parle du « malaise » que peut ressentir le visiteur, entrant dans cette pièce apparemment vide au premier regard, puis lorsqu'il se concentre avec attention sur les détails de la pièce, il voit peu à peu apparaître ces petites boules de cheveux, semblables à des moutons de poussière. « Le cheveu évoque des réactions contradictoires allant de la fascination à l'abject, particulièrement lorsqu'il est détaché du corps. »⁶¹³ L'installation faisait preuve de discrétion et de subtilité. Dans un coin de la pièce était disposée une table de couleur verte pâle, sur laquelle était présenté un métier à tisser en bois de petites dimensions, fabriqué par l'artiste. Sur ce métier elle avait débuté une pièce tissée à partir de longs cheveux noués, un travail en cours et que seule la mort pourrait arrêter. Parallèlement, le métier à tisser renvoyait implicitement à la vie des

⁶¹⁰ Ibid. p.135.

⁶¹¹ *Recollection* a été commissionnée pour l'exposition *Inside the Visible. Begin the Beguine in Flanders*, organisée par la Kanaal Art Foundation à Kortrijk (Belgique), du 22 avril au 28 mai 1995.

⁶¹² ZEGHER de, Catherine. (1997), p.99-100.

⁶¹³ Ibid. p.93.

Béguines qui consacraient leur temps à la prière, au tissage, à l'écriture. Les Béguines faisaient partie d'une congrégation semi-religieuse, n'ayant pas prononcé leurs vœux, elles n'étaient pas liées à une institution ou à des obligations morales. Elles jouissaient d'une vie spirituelle libre et sans contrainte extérieure. Le métier à tisser établit une ligne entre l'expérience de Mona Hatoum et celle des Béguines. *Recollection* est un discret hommage aux femmes, ainsi qu'une ode à la mémoire.

Comme nous l'avons noté, les cheveux, une fois séparés du corps, sont des déchets corporels (au même titre que les ongles et la peau) pouvant inspirer aussi bien le dégoût que l'attrance. En 2003, elle réalise une série de dessins sur papier. Un papier, qu'elle a elle-même fabriqué, dont les rugosités et disparités renvoient à une peau épaisse. Des dessins d'un genre spécifique puisqu'ils ont été produits à l'aide de sang, d'ongles, de morceaux de peau, d'empreintes corporelles, de fluides et de cheveux.⁶¹⁴ Mona Hatoum s'empare des surplus de son corps pour en faire non seulement les sujets mais aussi les matériaux de son œuvre. L'artiste précise :

*Travailler avec les fluides corporels [...] était une réaction contre le sentiment que les gens autour de moi étaient désincarnés, ils étaient comme des intellects marchant et n'accordaient aucune attention au corps et au fait qu'il participe à notre existence. Je voulais que mon travail s'adresse en priorité à vos sens et affecte votre corps et qu'ainsi les concepts et les connotations qui sont derrière l'œuvre s'expriment au travers de cette expérience physique.*⁶¹⁵

Son corps est disséqué, examiné et exposé. Il est une source infinie et changeante pour ses créations. Ce travail de collecte des rejets corporels nous amène à penser à celui d'Adrian Piper (née en 1948, États-Unis) qui depuis 1989 conserve ses cheveux, ses ongles et des fragments de sa peau. *What Will Become of Me ?* (œuvre en progression depuis 1989 jusqu'à nos jours) présente sur une étagère des jarres en verre que l'artiste remplit au fur et à mesure et ajoute ensuite à l'installation.⁶¹⁶ La dernière jarre en verre sera, selon la volonté de l'artiste, remplie de ses propres cendres. L'œuvre incarnera alors le cycle de sa vie sur une période donnée. Elle est une preuve matérielle et organique de son passage sur terre et de l'évolution de son corps. Il existe ainsi une corrélation entre le projet d'Adrian Piper et celui de Mona Hatoum qui dans une œuvre comme *Recollection*, vise la perte de soi, la perte matérielle corporelle mais aussi la perte psychique, spirituelle, culturelle. Mona Hatoum joue entre l'absence et la

⁶¹⁴ *Annexes Iconographiques*, p.128.

⁶¹⁵ GRENIER, Catherine. (2010), p.23.

⁶¹⁶ *Annexes Iconographiques*, p.129.

présence. Lors de son arrivée à Londres en 1975, l'artiste a dû re-collecter son identité à partir d'une nouvelle société qu'elle se devait d'appivoiser, mais aussi de ses propres souvenirs et d'éléments culturels spécifiques. Les boules de cheveux sont à l'image de cette reconstruction, à partir de cheveux (symboles de ses racines culturelles et de ses souvenirs) elle redonne vie à son être, à une nouvelle identité. Ses cheveux séparés de son corps, ne disparaissent pas, Ils sont transformés grâce à un travail minutieux de l'artiste qui leur offre une nouvelle forme de vie, une autre existence. Catherine de Zegher écrit : « Mona Hatoum a dû se re-collecter elle-même, pour se re-concevoir à travers une série de sujétions (dépendances) fragiles comme "la matière déplacée" [...] En exil, Hatoum était forcée de redistribuer et re-collecter elle-même, en dehors de la matrice familiale, nationale et des traditions ethniques qui en fait traçaient les contours de sa place en tant qu'"étrangère". »⁶¹⁷

En 2009, Mona Hatoum reprend l'idée de la boule pileuse dans une œuvre intitulée *Why Not Squeeze ?* (« Pourquoi ne pas presser ? »).⁶¹⁸ Nous retrouvons ici l'influence de l'art surréaliste, puisque dans une cage à oiseau en métal, l'artiste a disposé côte à côte deux boules pileuses. La cage fermée recèle un symbole du sexe masculin. Sur le côté de la cage est fixée une plaque en métal sur laquelle est gravé le titre de l'œuvre. Avant d'être un commentaire visuel comique sur le patriarcat, l'œuvre est un hommage à Marcel Duchamp, qui a produit *Why Not Sneeze, Rose Sélavy* (1921, reconstruite en 1964). Dans une cage à oiseau ouverte, Marcel Duchamp a disposé cent cinquante deux petits rectangles de marbre blanc semblables à des morceaux de sucre, un thermomètre et un os de sèche. Une composition *ready-made* qui à première vue semble absurde, pourtant : « essayez de la soulever, elle est excessivement lourde, car ces cubes blancs qui sont à l'intérieur et que vous prenez pour des morceaux de sucre sont en réalité des cubes de marbre. C'est un ready-made où le sucre est changé en marbre, créant un effet en quelque sorte mythologique. [...] Le thermomètre est destiné à prendre la température du marbre. »⁶¹⁹ Marcel Duchamp joue sur l'être et le paraître. Le titre de l'œuvre renvoie à son alter égo féminin, Rose Sélavy, dont le nom est un jeu de mot avec « Eros c'est la vie ». Comme souvent dans l'œuvre de Duchamp, il est question de jeu de mot, d'associations d'idées et de renvois. Il écrit :

⁶¹⁷ ZEGHER de, Catherine. (1997), p.93 et 103.

⁶¹⁸ *Annexes Iconographiques*, p.130.

⁶¹⁹ SANOUILLET, Michel. *Duchamp du Signe*. Paris : Flammarion, 1994, p.182 et 228.

La cage avec les carrés de sucre est intitulée Why not Sneeze ? Et bien sûr le titre semble étrange puisqu'il n'y a pas vraiment de connexion entre les carrés de sucre et un éternuement... Tout d'abord il y a l'écart dissociationnel entre l'idée d'éternuer et l'idée de pourquoi ne pas éternuer ? Parce qu'après tout, on n'éternue pas sur commande, vous éternuez habituellement malgré votre volonté. Alors, la réponse à la question, Pourquoi ne pas éternuer ? est simplement qu'on ne peut pas éternuer sur commande ! Et puis il y a un aspect littéraire si je peux l'appeler ainsi... mais « littéraire » est un mot tellement stupide... il ne veut rien dire... mais en tous cas il y a le marbre avec sa froideur, et cela veut dire que vous pouvez même dire que vous avez froid, à cause du marbre et toutes les associations sont permises.⁶²⁰

Mona Hatoum reprend la forme de la cage (celle de Duchamp est en bois, la sienne en métal) et la notion de genre, qui, si chez Duchamp joue sur la confusion, chez Hatoum est bien définie. La pièce *Why Not Squeeze ?* peut effectivement être envisagée comme une œuvre féministe puisqu'elle appelle à une résistance. Les deux boules pileuses sont formées à partir des cheveux de l'artiste. Elles traduisent donc une idée de la féminité, qui pourtant, une fois placée dans ce contexte, se voit perturbée, voire retournée. L'artiste pratique le retournement des objets, des symboles et des discours préétablis, que nous allons dès à présent analyser à travers une étude de son utilisation des objets et symboles issus de la culture arabe.

⁶²⁰ SCHWARTZ, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London : Thames and Hudson, 1970, p.487.

II.2.3. Le Poids des Symboles

Une identité en construction est placée au cœur de la pratique de Mona Hatoum, ses allers-retours entre passé et présent l'amènent à revenir sur ses origines, ses souvenirs. Palestinienne de par ses parents et libanaise de naissance, elle occupe une place difficile culturellement et politiquement, les rapports entre le Liban, la Palestine et Israël étant une tragédie interminable. La preuve en est avec l'offensive musclée israélienne, menée entre décembre 2008 et janvier 2009 contre le territoire de Gaza, ainsi que la non reconnaissance de l'état palestinien, la colonisation sauvage des territoires arabes et les menaces quotidiennes. Entre 1993 et 1999, Mona Hatoum produit son premier foulard palestinien, *Keffieh*, conçu à partir de coton et de cheveux humains.⁶²¹ Des mèches de cheveux de femme sont tissées et incorporées au coton. Pour mieux comprendre l'œuvre, il est intéressant de se pencher sur l'histoire et la portée symbolique du keffieh.

Depuis les années 1960, le keffieh est devenu le symbole par excellence de la résistance palestinienne, ceci grâce à une surmédiatisation du foulard due à la figure de Yasser Arafat. Ce dernier se présentait en public systématiquement coiffé du foulard noir et blanc, qui, encore aujourd'hui reste sa signature visuelle dans l'imaginaire collectif. Il arborait fièrement le keffieh pour des raisons historiques et hautement symboliques, puisqu'en 1936 eut lieu le soulèvement populaire initié par Izz al-Din al-Qassam (né en Syrie en 1882 et mort en 1935 lors du soulèvement dont il était à l'origine), pour lutter contre la présence anglaise en Palestine. Lors des rassemblements les citoyens palestiniens étaient invités à porter le keffieh afin d'être assimilés aux opposants à la présence coloniale britannique. Le keffieh devient alors un signe d'indépendance, de liberté, de résistance et d'opposition. Il est à noter que Yasser Arafat pliait son keffieh d'une manière précise afin que ce dernier, paraît-il, prenne la forme de la carte d'origine de la Palestine.

Historiquement, le keffieh est la coiffe portée par les populations rurales, il permettait la distinction entre les gens issus de la campagne et de la ville. Noir et blanc en Palestine, rouge et blanc au Yémen, en Jordanie et en Irak (où il est appelé *shemagh*). Le keffieh était donc uniquement porté par les paysans et les Bédouins, pour se protéger le visage du soleil et des tempêtes de sable. Il est traditionnellement porté par les

⁶²¹ *Annexes Iconographiques*, p.131.

hommes, en cela il est associé à la masculinité et au patriarcat. Pourtant, une femme le portait avec autant de fierté qu'Arafat dans les années 1960-1970. En effet, la militante palestinienne, Leila Khaled (née en 1944, à Haïfa, Palestine), était membre du Front Populaire de Libération de la Palestine.⁶²² Elle est connue du public pour ses détournements d'avions et autres actions spectaculaires en faveur d'une Palestine libre. Elle reste la première « guerillera » médiatisée. Icône résistante pour les uns, terroriste pour les autres, Leila Khaled incarne un modèle de femme militante et indépendante, elle est aujourd'hui membre de l'Union Générale des Femmes Palestinienne. Porter le keffieh signifiait pour Leila Khaled à la fois son appartenance palestinienne et son engagement féministe.

Mona Hatoum présente un carré de tissu blanc mesurant 1m15 x 1m15, sur lequel les motifs de lignes ondulées et de croisillons sont entièrement faits de longues mèches de cheveux noirs. Ses propres cheveux. L'historienne de l'art Gannit Ankori souligne que le keffieh est un symbole traditionnel du patriarcat des sociétés arabes, auquel l'artiste a imposé une féminisation avec l'incrustation de sa propre chevelure.⁶²³ La fusion entre la coiffe et les mèches de ses cheveux soulève une critique des normes sociales et des rôles sexuels traditionnels dans le monde arabe. L'artiste interroge et bouscule les tabous. Pour des raisons morales et religieuses, les femmes arabes sont priées par les hommes de bien vouloir cacher leurs cheveux, ici les cheveux de Mona Hatoum sont exposés de la même manière que le tissu. Ils sont imbriqués pour atteindre une forme d'équilibre et d'égalité symbolique. Une justice sexuelle vers laquelle tend l'artiste. L'œuvre est structurée à partir d'un symbole de la masculinité et d'une activité manuelle associée aux femmes. Il est intéressant de noter qu'en langue arabe le mot keffieh est de genre féminin. L'artiste dit : « J'ai imaginé des femmes arracher leurs cheveux de colère et contrôler leur colère à travers un acte patient, celui de transposer ces mêmes mèches de cheveux sur un vêtement quotidien qui est devenu un symbole potentiel du mouvement de résistance palestinienne. L'acte de broder peut être vu dans ce cas comme une autre forme de langage, un genre de protestation tranquille. »⁶²⁴

En 2007, Mona Hatoum réalise *Keffieh II*, une déclinaison de la première version avec des dimensions plus grandes et l'introduction d'un nouveau matériau.⁶²⁵

⁶²² *Annexes Iconographiques*, p.132.

⁶²³ ANKORI, Gannit. (2006), p.139. Gannit Ankori ajoute qu'un autre artiste Palestinien, Khalil Rabah réalise en 1997, une œuvre intitulée *Tattoo*. Il s'agit à nouveau d'un keffieh auquel l'artiste a retiré les fils noirs et les a ensuite rassembler en boule sur le tissu blanc. L'amas de fils noirs ressemble à une tache noire. (Voir p.165).

⁶²⁴ MIKDADI, Salwa. (2008).

⁶²⁵ *Annexes Iconographiques*, p.133.

Ce dernier est présenté étendu sur une table (avec ou sans vitrine). Si le regardeur s'approche plus près de l'œuvre il s'aperçoit que le carré de tissu blanc est brodé d'un fil de fer et de cannetille. Nous retrouvons une fois de plus l'impression d'inconfort et de malaise inhérentes à sa pratique. Le foulard, une fois brodé de ces fils de fer, devient importable car dangereux pour la peau, il est coupant. Elle précise : « J'ai réalisé mon premier "keffieh" entre 1992 et 1999, il était brodé de cheveux humains. [...] Je suis venue avec l'idée de faire ce travail, où le motif noir et blanc est brodé avec un fil de métal qui a été modifié pour qu'il puisse ressembler à du fil de cage à poule ; il y a alors un sentiment de piège. »⁶²⁶ Un piège qui nous rappelle les fils barbelés qui séparent les deux territoires : Palestine et Israël. Des fils qui ont pour fonction de séparer, d'empêcher et de protéger. La première version de l'œuvre est une version intime, personnelle et politique, tandis que la seconde est tranchante, déroutante et dérangeante. *Keffieh II* contient une sourde violence et un sentiment d'insécurité. *Keffieh* et *Keffieh II* incarnent une transgression, l'un du genre et l'autre de l'identité, si celle-ci est revendiquée de manière extrême. Mona Hatoum aime les contradictions apportées par les matériaux. Un objet, fabriqué ou augmenté de matériaux inattendus, implique alors des significations opposées, complémentaires et inédites. Là, s'opèrent toute l'ambiguïté et la complexité de sa pratique.

Mona Hatoum, en suivant l'évolution le piétinement des relations/négociations entre Israël et la Palestine, fait apparaître plastiquement le durcissement présent sur le terrain. Il est intéressant d'observer que depuis l'accélération du conflit entre Israël et la Palestine (plus particulièrement avec le Hamas), le keffieh est redevenu un signe extérieur politique chez les jeunes en Occident. Alors qu'il avait connu une perte de vitesse, depuis 2008 il est vendu partout, de toutes les couleurs et est porté par de nombreux adolescents. Certaines maisons de haute couture se sont même emparées du keffieh, qu'elles se sont appropriées et qu'elles ont transformé selon leurs signatures stylistiques. Ainsi, lors des défilés de mode nous pouvions voir des femmes arborant des robes entièrement réalisées à partir des motifs du keffieh ou portant des foulards largement inspirés du foulard militant. Les signifiants historiques et politiques sont réduits à un phénomène de mode désincarné. Il est devenu un produit commercial, un accessoire à la mode dont la signification est ignorée par celles et ceux qui les arborent. D'autres le portent en assumant son histoire : les militants pro-anarchiques ou les personnes se considérant en marge du système. Comme Mona Hatoum, Sara Rahbar,

⁶²⁶ HERBERT, Martin. (2008).

travaille sur la valeur symbolique du keffieh. Dans la première partie de l'étude, nous avons analysé son rapport au drapeau américain, dans le cadre de sa série *Flag*, en 2008 elle a réalisé une œuvre intitulée *Keffiyeh Print on American Flag With Embroidery, Flag #11*.⁶²⁷ Le keffieh est cette fois reproduit de manière brodée par l'artiste, sur un drapeau américain, confrontant directement les rapports (ou non-rapports) existant entre les États-Unis face au conflit israélo-palestinien, dans lequel le gouvernement Bush assurait un soutien aveugle à Israël. L'artiste irano-américaine, du fait de sa double nationalité, apporte un regard intéressant sur la situation en utilisant deux symboles forts, qu'elle superpose pour l'interroger de manière directe. Lors d'une conversation avec l'artiste, celle-ci nous a confié les difficultés qu'elle éprouve à parler de la signification du keffieh. Elle dit :

*Ce n'est pas comme si le keffiyeh avait une signification spécifique pour moi... il me fait penser aux hommes du Kurdistan et d'Iran dont je me rappelle, aux musulmans et à la douleur du Moyen-Orient, le fait d'être terrorisé ou de terroriser... Et très récemment il est devenu insignifiant pour moi parce que qu'il est devenu une posture de mode, un produit. Il représentait pourtant une lutte, une lutte à venir. Mon travail en général vient de manière automatique et beaucoup provient de mon subconscient, il m'est alors difficile de mettre des mots dessus.*⁶²⁸

Sara Rahbar interroge la valeur des symboles, leurs significations et la portée qu'ils peuvent avoir sur une société. Elle ajoute : « Tous ces drapeaux, couleurs, symboles et formes me sont tellement étranges. Mais, ce qui est encore plus étrange pour moi c'est la manière dont nous réagissons face à eux et la valeur que nous leur donnons. Je ne comprends pas totalement tout ceci. »⁶²⁹ L'œuvre soulève également la difficulté pour une personne née au Moyen-Orient, vivant aux États-Unis, de se sentir complètement intégrée dans une identité nouvelle, métissée. Son rapport au drapeau américain remonte à son arrivée aux États-Unis alors qu'elle était adolescente, lors de son premier jour d'école : « Il m'était demandé de me lever et de saluer le drapeau américain à l'école et lorsque j'ai refusé, on m'a dit que soit je saluais soit je devais quitter l'école. Ce souvenir est resté en moi. Je ne l'oublierai jamais. »⁶³⁰ Sara Rahbar exprime là un malaise identitaire profond inhérent à son exil et à ses difficultés d'appartenance à telle ou telle culture. L'appartenance et les questions liées à l'identité ne sont aucunement les préoccupations de l'artiste. Au contraire, les trouvant trop

⁶²⁷ *Annexes Iconographiques*, p.134.

⁶²⁸ Conversation avec l'artiste, 8 mai 2011.

⁶²⁹ HONIGMAN, Ana Finel. 2008.

⁶³⁰ *Ibid.*

étroites, elle préfère les évacuer au profit d'un message qui serait plus universel et transculturel. Un message où la différence existe mais n'est plus un facteur séparateur ou excluant. L'un des ses objectifs est d'effacer les frontières existant entre les individus, les espaces et les idées, elle dit : « Nous avons besoin d'arrêter de construire de nouvelles frontières au-dessus de nouvelles barrières, et d'arrêter de nous séparer les uns et autres. C'est ce qui cause ce chaos entre nous, et ce qui cause toutes ces guerres. Nous ne sommes plus reliés les uns aux autres, comme nous nous voyons si différents des uns des autres alors que finalement nous ne le sommes pas, nous sommes exactement les mêmes. »⁶³¹

Le fait de travailler à partir de symboles, qu'ils soient nationaux, culturels ou religieux, est une manière pour Mona Hatoum, comme pour Sara Rahbar, de les questionner, d'appréhender leur portée sur l'imaginaire collectif, mais aussi de les dépasser. Un dépassement qui s'est opéré chez Mona Hatoum avec une réflexion sur les formes dont elle extrait la potentialité. En ce sens, elle a procédé à une extension de sa recherche élaborée à partir du keffieh, qui est elle-même une recherche perpétuelle basée sur les formes grillagées et la cage comme objet d'étude. « Je choisis le matériau comme une extension du concept, ou parfois comme une opposition à ce dernier, pour créer une situation contradictoire et paradoxale d'attraction / répulsion, de fascination et de répulsion. »⁶³² Entre 2001 et 2006 elle réalise une série de six œuvres minimales, *Hair Grid with Knots*. Six grilles carrées de cheveux mesurant dix centimètres chacune, travaillées avec le métier à tisser en bois que l'artiste avait conçu pour l'installation *Recollection* (1995). Arrêtons-nous sur l'une d'entre elle, intitulée *Untitled (hair grid with knots)*, composée de cheveux noirs tissés et disposés sur une feuille de papier blanc.⁶³³ Il s'agit d'une grille réalisée à partir de cheveux humains fixés sur le papier au moyen de laque pour cheveux. Un maillage proche de celui du keffieh, ici réduit à une entité minimale. Un examen attentif révèle que la grille est formée de deux longs cheveux différents, l'un est noir/lisse et l'autre est brun/ondulé. Deux longs cheveux noués et tissés ensemble qui ajoutent une teneur singulière à l'œuvre. Immédiatement nous pensons à un couple, un homme et une femme, ou bien deux femmes. Pourquoi pas une mère et sa fille ? Deux sœurs ? Une femme et son mari ? Kirsty Bell estime que le fait de tisser est un « jeu d'attente ». En se référant au mythe grec de Pénélope tissant en attendant le retour de son mari, Ulysse, Bell pense que Mona Hatoum tisse en

⁶³¹ Ibid.

⁶³² ANTONI, Janine. (1998).

⁶³³ *Annexes Iconographiques*, p.135.

attendant patiemment l'heure du retour. De son retour auprès de ses proches. Elle écrit : « Tisser exprime l'impasse de l'attente du retour, pour que les choses redeviennent normales. [...] Tisser devient une autre activité compulsive, un moyen de passer le temps ou de créer une forme à partir du presque rien. »⁶³⁴

Mona Hatoum condense ici plusieurs années de recherches formelles et matérielles, en explorant à la fois le motif de cage, de grillage et en utilisant des cheveux humains. Deux thématiques rassemblées et ramenées à une forme pure, simple et essentielle. En conférant une dimension physique, voire anthropomorphe, à la grille, elle procède à un approfondissement de son observation d'une thématique qui lui est chère, celle de l'enfermement. Comme nous l'avons noté avec l'analyse de ses premières performances, l'artiste s'est souvent confrontée à la claustration de son corps dans différents types de cages, tangibles ou symboliques. La grille de cheveux est le résultat minimaliste au niveau formel de ses recherches. La cage est à présent vulnérable, conçue à partir d'un matériau périssable et fragile. Il est intéressant de se pencher sur la dextérité et la patience requises pour la confection d'une telle œuvre. Il n'est effectivement pas aisé de tisser et nouer une grille à partir de deux longs cheveux. Ainsi, la dimension manuelle est extrêmement importante dans la pratique de Mona Hatoum. Elle aime travailler les matériaux et employer des techniques traditionnelles comme la broderie, le tissage sur métier, la pratique des nœuds. Un attrait qu'elle va mettre à profit lors d'une résidence artistique au Mexique en 2002, où elle produit une œuvre textile intitulée *Pom Pom City*.⁶³⁵ Un travail de collaboration avec un groupe d'artisans de Teotitlan del Valle, à Oaxaca, qui a donné le jour à une œuvre radiale et critique. Au centre, une grille de fils de laine grise représente le plan complexe des rues de la mégapole de Mexico City. Chaque fil s'échappe et se dissémine autour de la grille centrale. Ils forment alors un cercle de plus de cinq mètres de diamètre et sont terminés par des petits pompons de laine. Les mêmes pompons utilisés pour la confection des sombreros vendus aux touristes. Sur le travail collectif avec les artisans elle explique : « Contrairement à mon expérience dans le monde industriel, j'ai trouvé que les gens au Mexique sont très inventifs pour la fabrication des objets. Ils se débrouillent souvent avec des solutions ingénieuses et ils sont prêts à tout essayer et à étirer les règles même lorsque cela concerne l'artisanat traditionnel. Je me sentais chez moi avec cette manière préindustrielle de résoudre les problèmes qui faisait échos au fait d'avoir grandi au

⁶³⁴ BELL, Kirsty. « A Mapping of Mona Hatoum », in *Mona Hatoum : Unhomely*. Berlin : Galerie Max Hetzler, 2008, p.71.

⁶³⁵ *Annexes Iconographiques*, p.136.

Moyen-Orient. »⁶³⁶ Mona Hatoum mélange ici plusieurs références dichotomiques, art/artisanat, ordre/anarchie, esthétique/kitsch. En effet, l'œuvre est réalisée à partir du plan colonial de la capitale du pays, ce dernier avec l'explosion de la population et les impératifs économiques a littéralement explosé, comme l'indiquent les fils de laine qui irradiant au sol. L'artiste prend ainsi la mesure du caractère anarchique du tissu urbain de Mexico City, une ville chaos. Il est à noter que le passage du plan colonial de la ville aux pompons de sombrero est pertinent. Le sombrero est le produit touristique le plus recherché par les touristes occidentaux. Ces derniers sont en quête d'exotisme et de clichés sur la culture mexicaine. Parallèlement de nombreux artisans vivent de leur confection. Un cercle paradoxal que l'œuvre traduit également.

En 2008, elle approfondit une nouvelle fois la forme circulaire et fileuse initiée pour la réalisation de *Pom Pom City*, avec une œuvre intitulée *Undercurrent (Red)*.⁶³⁷ Disposée au sol, la sculpture est composée d'une grille centrale fabriquée à partir de longs câbles électriques recouverts d'un épais tissu rouge vif. De la grille s'échappent les câbles électriques qui se déploient dans l'espace. Ils semblent serpenter sur le sol. Chacun des câbles est terminé par une ampoule électrique à filament allumée. La dimension physique de l'œuvre est donnée par cette impression d'être confronté à un système sanguin qui s'étire dans l'espace. Telles des veines, les câbles communiquent et font circuler l'énergie électrique. *Undercurrent (Red)* vient poursuivre ses recherches sur les grilles, les grillages, les cages. L'œuvre est aussi la matérialisation de la performance *Live Work for The Black Room*, réalisée en 1981, où, entièrement vêtue de noir, dans une pièce au sol et aux murs peints en noir, l'artiste opère à une chorégraphie instinctive au sol.⁶³⁸ Dans le noir complet, Mona Hatoum, munie d'une craie, trace sur les surfaces sombres les contours de son corps, une action qu'elle répète plusieurs fois. Les silhouettes en craies se multiplient et s'enchevêtrent. Sans lumière l'artiste en vient à trébucher. Après chacune de ses chutes elle allume une bougie qu'elle dispose ensuite entre les silhouettes. Le tableau de craie est révélé petit à petit au regardeur dont les yeux s'habituent progressivement à la lumière. Les traits et les courbures tracés à la craie sont les preuves du parcours de ses mouvements. La craie marque son passage et définit l'espace. Une étrange cartographie est dessinée dans cette sombre pièce. Les silhouettes de craie rappellent celles tracées par la police sur les scènes de crimes. Nous pouvons alors penser qu'elles correspondent à des silhouettes de victimes. Étant donné

⁶³⁶ ECHEVERRIA, Pamela. « Interview with Mona Hatoum », in *Made in Mexico*. Boston : Institute of Contemporary Art, 2004, p.114.

⁶³⁷ *Annexes Iconographiques*, p.137.

⁶³⁸ *Ibid.* p.138.

le contexte politique de l'époque (1981), Mona Hatoum fait référence aux victimes de guerre. Les mouvements et tracés de son corps traduisent la souffrance et l'impuissance ressenties par l'artiste. En 1989, l'artiste féministe américaine Barbara Kruger a créé l'œuvre *Your Body is a Battleground*, « ton corps est un champ de bataille », en référence aux corps des femmes qui subissent depuis toujours différents types d'oppressions. Le corps de Mona Hatoum est le champ de la longue et pénible bataille opposant la Palestine, Israël, la Syrie et le Liban. *Live Work for The Black Room* est une œuvre prémonitoire du comble de l'horreur de cette guerre, puisqu'une année plus tard eut lieu le massacre des réfugiés palestiniens dans les camps de Sabra et de Chatila à Beyrouth. Un des événements qui a le plus traumatisé l'artiste. Produite en 2008, vingt-sept années après sa performance, *Undercurrent (Red)* engage une idée d'apaisement et de vitalité. La sinuosité des dessins et les points lumineux sont repris dans *Undercurrent (Red)*, une œuvre traduisant un esprit plus positif et vivant. La couleur rouge et le facteur électrique signalent les plaies ouvertes et la colère de l'artiste. Tandis que la forme sphérique et l'utilisation de tissus apportent une note plus rassurante et plus sereine.

La circularité de *Pom Pom City* et d'*Undercurrent (Red)* rappelle celle de l'art des mandalas. L'élaboration d'un mandala (en sanscrit, le terme signifie « cercle ») est une pratique spirituelle tibétaine.⁶³⁹ Le plus souvent il s'agit d'une forme circulaire composée de différents motifs, des formes géométriques, des dessins, et de différentes couleurs dont la signification renvoie à des concepts spirituels ou des divinités précises. Un mandala est une représentation symbolique du monde, il est une autre forme de cartographie d'ordre spirituelle, intérieure. Lying Kuo précise : « Un mandala est beaucoup plus qu'une aire consacrée. Il ne représente pas seulement le monde clos de la principale divinité invoquée. »⁶⁴⁰ Selon la culture bouddhiste tibétaine, lorsqu'il est créé à partir de sable, disposé directement sur le sol, le mandala est balayé à la fin de la cérémonie. Une destruction exprimant l'éphémérité du monde. Un caractère éphémère retransmis ici par les ampoules électriques dont la durée de vie n'est pas infinie. L'infini est lui observé dans la forme sphérique qui est reprise dans plusieurs œuvres de Mona Hatoum. Une forme chère à l'artiste impliquant le cycle, le recommencement, la perfection, la renaissance ou encore l'absolu. Le cercle contient une énergie vitale constante. Il est une représentation symbolique du monde et de la mémoire présente

⁶³⁹ Ibid. p.139.

⁶⁴⁰ KUO, Lying. « Mandala et Rituel de confession à Dunhuang ». *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême Orient*, n°85, 1998, p.228.

dans chacune de ses œuvres sphériques. Les mandalas sont des cartographies symboliques du monde. La notion de cartographie est fondamentale dans l'œuvre de Mona Hatoum, dans ce sens nous consacrerons une dernière partie à l'analyse de son utilisation de la cartographie.

II.2.4. Cartographies de l'inconfort

Nous observons chez Mona Hatoum une fascination pour la géographie et les cartes. Des cartes du monde qu'elle reproduit dans divers matériaux : billes de verres, laine, fil de broderie, plaques de métal, marbre, néon, savon, papier, barbelés. Le plus souvent il s'agit de matériaux fragiles, en interaction avec l'environnement et la culture du lieu où elle expose son travail. Des matériaux favorisant des changements structurels à l'œuvre présentée : déplacement des éléments, fonte, altération naturelle. Ses cartes sont instables, vulnérables et mouvantes. Il apparaît alors important d'explicitier la manière dont est appréhendée la géographie et comment l'artiste l'utilise dans sa pratique. Dans son ouvrage *Terra Infirma*, l'historienne de l'art Irit Rogoff en donne une définition en accord avec l'œuvre de Mona Hatoum. L'auteur écrit :

Nous devons reconnaître que la géographie est une catégorie plus épistémique que le genre ou la race, et que ces trois catégories sont indubitablement liées à tous les niveaux. Elles partagent un engagement avec l'appartenance qui tourne autour des dichotomies du soi et de l'autre, et autour des stratégies « d'emplacement » et de « déplacement ». La géographie est cependant un système de classification, un mode de location, un domaine d'histoires collectives nationales, culturelles, linguistiques et topographiques.⁶⁴¹

Le caractère précaire des cartes de Mona Hatoum révèle sa conception et son rapport au monde. Elle esquisse les contours d'une cartographie personnelle et souvent éphémère traduisant une position inconfortable, à travers laquelle l'artiste cherche ses propres repères. Elle questionne les notions d'appartenance, d'identités, de rapports aux territoires et aux cultures.⁶⁴² Dans cette perspective, son art cartographique donne « une forme physique à notre ère d'angoisses proliférantes ».⁶⁴³ Il est intéressant de constater qu'une carte est à la fois une représentation claire de l'espace, des territoires, mais aussi une représentation minimisée des problèmes historiques (nous pensons notamment aux dégâts causés par la colonisation) et actuels liés aux changements climatiques, aux

⁶⁴¹ ROGOFF, Irit. (2000), p.8. Dans l'avant propos du même ouvrage, Irit Rogoff écrit : « La géographie est à la fois une forme de savoir commun et une discipline académique ; son langage cartographique et topographique est tellement familier qu'il semble naturel et incontestable. Mais elle est bien plus qu'un mode de délimitation du monde connu ; la géographie est une source d'autorité pour les questions fondamentales d'inclusion et d'exclusion et elle joue un rôle crucial dans la définition de l'identité et de l'appartenance. » Sur la géographie, voir aussi : GREGORY, Derek. *Geographical Imaginations*. Oxford : Blackwell, 1995 ; HOOSON, David. *Geography and National Identity*. Oxford : Blackwell, 1994.

⁶⁴² Dans son ouvrage intitulé *Palestinian Art*, Gannit Ankori nous apprend que dès leur plus jeune âge, les enfants palestiniens apprennent à dessiner les contours de la carte de la Palestine. Les Palestiniens entretiennent donc un rapport politique et patriotique avec la carte de leur pays. La carte étant considérée comme un emblème de fierté nationale. Elle écrit : « L'image est gravée sur les emblèmes et les bannières officiels ; elle apparaît derrière les leaders politiques lorsqu'ils parlent sur leurs podiums ; elle est récurrente dans les dessins d'enfants ; elle est brodées sur les uniformes scolaires ; elle est imprimée sur les tee-shirts et bombée comme un graffiti populaire dans les rues. Plus important, cependant, l'image est imprimée de manière indélébile dans les esprits de tous les habitants de la région. La forme allongée tel un diamant taillé de la Palestine est identifiée comme la terre natale ("The Homeland") et en tant que telle est devenue une part intégrale du vocabulaire visuel composant l'art Palestinien. » Voir : ANKORI, Gannit. (2006), p.150.

⁶⁴³ HERBERT, Martin. (2008).

mouvements de populations et aux conflits armés. Les cartes de Mona Hatoum sont instables, fragiles, aux frontières mouvantes, tout comme l'est le monde aujourd'hui. Kirsty Bell établit un parallèle entre l'exil de l'artiste et la carte du monde. Elle écrit : « Tant que la carte n'est jamais définitive, le besoin n'est jamais satisfait ». ⁶⁴⁴ Un monde changeant, constamment en renouvellement, que ce soit pour des raisons économiques, climatiques, de conflits guerriers et autres bouleversements humains.

En 2006, elle présente *Projection*, un planisphère sur papier, fait de coton et d'abaca. ⁶⁴⁵ Le choix de ces deux matériaux est extrêmement intéressant d'un point de vue historique et culturel. Le coton nous ramène inévitablement à l'histoire de l'esclavagisme, de la déportation des populations africaines en Europe et aux Amériques. L'abaca (ou *Musa textilis*) est ce qu'on appelle plus communément le chanvre de Manille, il est produit à base des fibres des longues feuilles de l'arbre bananier abaca, originaire des Philippines. L'abaca est considéré comme la fibre la plus solide d'entre toutes, elle est principalement utilisée pour la fabrication de cordages. ⁶⁴⁶ La culture de l'abaca date de 1925 avec l'arrivée des Hollandais sur l'île de Sumatra. Nous voyons donc un second lien historique avec la colonisation et l'exploitation non seulement des richesses mais aussi des peuples du Sud. La confrontation entre la fragilité (la douceur) du coton et la solidité (la rudesse) de l'abaca est subtile, elle instaure de nouveau ce sentiment d'instabilité et de tension entre les matériaux. L'œuvre de Mona Hatoum joue sur ce type de dichotomie favorisant une réflexion multiple. Irit Rogoff écrit : « La géographie et l'espace sont toujours genrés, toujours racialisés, toujours économiques et toujours sexuels. Les textures qui les relient sont quotidiennement réécrites à travers un mot, un regard, un geste. » ⁶⁴⁷ À ces trois derniers éléments nous pouvons ajouter un matériau. Les matériaux choisis par Mona Hatoum ne sont pas anodins, ils sont en lien avec les histoires diasporiques (noire, juive, arabe).

Il est important de préciser que *Projection* est une mappemonde réalisée selon la « Projection de Peters », présentant les différents continents selon leurs réelles proportions les uns par rapport aux autres. C'est une projection plus juste et plus rationnelle du monde, contrairement au planisphère que nous avons l'habitude de rencontrer dans les manuels de géographie, celui de la « Projection de Mercator ». Ce

⁶⁴⁴ BELL, Kirsty. (2008), p.63.

⁶⁴⁵ *Annexes Iconographiques*, p.140.

⁶⁴⁶ Pour une définition détaillée de l'abaca, voir : « Abaca », *Encyclopædia Britannica Online*. Disponible sur Internet : <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/331/abaca>. Voir aussi : SPENCER, J.E. « The Abacá Plant and Its Fiber, Manila Hemp ». *Economic Botany*, Vol. 7, n°3, juillet/septembre 1953, p.195-213.

⁶⁴⁷ ROGOFF, Irit. (2000), p.28.

dernier préconise une exagération des dimensions, la taille des continents est amplifiée (par exemple le Groenland y apparaît plus grand que le continent africain, alors qu'il est en réalité quinze fois plus petit).⁶⁴⁸ La seconde différence entre l'œuvre de Mona Hatoum et une mappemonde traditionnelle est qu'elle est présentée en positif et en négatif, les continents y apparaissent creusés comme si, de manière naturelle, l'érosion avait limé l'abaca. Nous retrouvons le même type d'érosion des matériaux dans l'œuvre intitulée *Bukhara (Rouge et Blanc)* – 2007, un tapis en laine persan traditionnel formé de motifs géométriques.⁶⁴⁹ Il s'agit d'un objet familier à l'artiste, car les tapis persans meublaient les sols de la maison de son enfance au Liban.⁶⁵⁰ Lorsqu'il habitait encore à Haïfa, son père possédait une large collection de tapis afghans. Les murs et les sols de la maison de famille étaient recouverts de tapis anciens et contemporains. À cause de leur violente expulsion en 1948, son père n'a pas pu emporter avec lui sa précieuse collection. Sa grand-mère paternelle a toutefois réussi à en sauver une partie, qu'elle a fait acheminer jusqu'au Liban. Mona Hatoum a donc grandi auprès de ces tapis rescapés, exilés et chers à son père. Ils sont les vestiges, les souvenirs intimes non seulement d'un foyer disparu, mais aussi d'un pays dont ils ont été arrachés. Elle explique :

*Le tapis que j'ai utilisé pour cette œuvre est une version quasiment identique mais plus petite du tapis étendu sur le sol de la chambre que je partageais avec mes sœurs dans notre maison à Beyrouth. Il possède un motif de Boukhara typique avec des petits médaillons hexagonaux avec des contours bleus marines dans une grille sur un arrière plan marron. Je pense parfois que mon amour pour la grille et les structures géométriques doit trouver ses origines avec le nombre incalculable d'heures que j'ai passée, enfant, à jouer sur ce tapis.*⁶⁵¹

Édouard Glissant écrit : « La terre de la communauté est un comble d'errance, où parfois on emporte sa maison avec soi, comme un wagon. »⁶⁵² Le tapis est ici le symbole d'une nostalgie de l'enfance de Mona Hatoum, va être subverti afin de lui donner une valeur politique. L'artiste y a prélevé, arraché, la laine du tapis jusqu'à ce que les contours d'une mappemonde surgissent de la matière. Ce prélèvement rappelle les zones usées des vieux tapis, frottées par le passage répété du quotidien. Félix Guattari écrit : « L'époque contemporaine, en exacerbant la production de biens matériels et immatériels, au détriment de la consistance des Territoires existentiels

⁶⁴⁸ Pour plus d'informations sur la projection de Peters, voir : <http://www.petersmap.com/>.

⁶⁴⁹ *Annexes Iconographiques*, p.141.

⁶⁵⁰ Mona Hatoum a réalisé une seconde déclinaison de son œuvre, *Afghan (Rouge et Noir)*, 2008. Un tapis en laine mesurant 250 cm par 320 cm.

⁶⁵¹ MIKDADI, Salwa. (2008).

⁶⁵² GLISSANT, Édouard. (1997), p.81.

individuels et de groupe, a engendré un immense vide dans la subjectivité qui tend à devenir de plus en plus absurde et sans recours. »⁶⁵³ En usant le tapis, l'artiste combat le vide et le manque de tout ce qu'il véhicule : la Palestine, sa famille, son identité. Elle subvertit les objets familiers pour créer un malaise, un trouble. Le fait d'incruster une carte du monde sur un objet familier, indique son besoin de se positionner sur cette carte faussement rassurante, d'y trouver sa place, sa maison. À propos du lieu comme terrain du souvenir, Georges Pérec écrit : « L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire. »⁶⁵⁴ Mona Hatoum produit des espaces immatériels, aux frontières mouvantes, qui échappent à l'individu en exil dont le statut fait échos.

Afin d'approfondir notre réflexion sur l'utilisation simultanée de la cartographie et du tapis de prière comme matériau artistique, nous avons souhaité établir une correspondance entre la pratique de Mona Hatoum et celle de Naji Kamouche (né en 1968, à Mulhouse, France). Ce dernier recourt aux tapis traditionnels pour la réalisation d'installations traitant également de l'inconfort géographique et culturel, ainsi que l'existence en exil. Il produit en 2008 une impressionnante installation intitulée *À Bas Les Cieux*, représentant un ring de boxe entièrement conçu à partir de tapis.⁶⁵⁵ Au centre du ring est suspendu un *punching-ball* enveloppé de tapis, au sol jonchent des paires de gants de boxe également recouverts de tapis. Le *punching-ball* est suspendu au plafond par une chaîne, autour de lui sont suspendus à des cordelettes une multitude de gants de boxe en tapis. Les gants semblent pleuvoir du plafond et tomber sur le sol du ring. La salle de sport fusionne avec la salle de prière, au centre de ces deux univers le tapis traduit le combat physique et spirituel de l'individu en quête de salut. Le mélange visuel entre un espace de lutte, de violence pleine de coups, enveloppé dans une matière familière, rassurante et douce, amène le regardeur à réfléchir sur des questions de luttes intimes. Ses parents, d'origines algériennes, lui ont transmis une double culture qui fait de lui un individu hybride, une facette de son être qu'il explore dans son œuvre. Il écrit : « Cette double origine m'a permis de bénéficier de l'apport de deux cultures avec toute la richesse que cela sous-entend mais aussi les tiraillements inévitables engendrés par des représentations parfois contradictoires. [...] Deux cultures, deux approches, tant de

⁶⁵³ GUATTARI, Félix. *Les Trois Ecologies*. Paris : Galilée, 1989, p.39.

⁶⁵⁴ PEREC, Georges. *Espèces d'Espaces*. Paris : Galilée, 2000, p.179-180.

⁶⁵⁵ *Annexes Iconographiques*, p.142.

différences palpables que de références semblables sinon communes. »⁶⁵⁶ C'est exactement ces tiraillements culturels, entre deux peuples, deux espaces, deux cultures, que Naji Kamouche met au centre de ce ring symbolique. Marie Deparis-Yafil ajoute : « D'espace intime, le tapis se fait territoire mental, matérialisation d'une conscience en lutte. [...] "À Bas les Cieux", espace de protestation, de contestation, semble exhorter à prendre les gants et à frapper, à reprendre la lutte, à ne jamais s'avouer vaincu, à relever la tête, les manches, les bras, à dire non, à se rendre libre, donc, et vivant. »⁶⁵⁷

L'œuvre fut présentée pour la première fois dans le cœur de la chapelle de l'école des beaux-arts de Paris. La confrontation entre deux cultures, chrétienne et islamique, y est puissante. Pourtant *À Bas les Cieux* semble vouloir apaiser les tensions, les différences, pour les harmoniser, les métisser. Le combat est terminé, les lutteurs sont partis, laissant une paire de gants sur le ring. Nous voyons là une volonté de l'artiste d'en finir avec les dissonances et les conflits entre deux grandes civilisations constamment opposées. Julie Estève écrit : « Kamouche imagine des territoires, des régions psychiques, des zones de méditation. Ses installations "entapissées" créent un temps d'arrêt, un état de pause, de silence, de réflexion presque métaphysique sur le monde, sa vitesse, les luttes et les rages humaines, leurs humeurs ou même la place de dieu, en filigrane. Le tapis oriental, s'il est directement lié à la culture arabe, intègre l'universel, le routinier. »⁶⁵⁸

Être à la limite, dans un espace « entre-deux », est un point commun entre les deux artistes qui cherchent une voie vers la réconciliation et une harmonie. Mona Hatoum choisit un objet rassurant du foyer, impliquant un sentiment de confort et de stabilité, le tapis, qui, ici, est pourtant perturbé par ces traces de désintégration et d'usure. Une fausse usure car décidée et forcée par l'artiste. Les traces évoquant les formes d'une carte du monde, par conséquent l'instabilité qu'elles impliquent.⁶⁵⁹ Un

⁶⁵⁶ KAMOUCHE, Naji. « Fiction, Tabou et Réalité : Passerelle entre l'Orient et l'Occident ». Texte non publié, envoyé par l'artiste le 27 mars 2009.

⁶⁵⁷ DEPARIS-YAFIL, Marie. « Naji Kamouche – A Bas Les Cieux », mars 2009. Texte envoyé par l'artiste le 24 mars 2009.

⁶⁵⁸ ESTEVE, Julie. « Naji Kamouche ». *Diptyk : L'Art vu du Maroc*, n°3, décembre 2009-janvier 2010. Disponible sur Internet : <http://www.schoolgallery.fr/schoolgallery/spip.php?article296>.

⁶⁵⁹ Il est intéressant de faire un renvoi à une œuvre de Latifa Echakhch (née en 1974, à El Khnansa, Maroc), intitulée *Frames* (2006). Il s'agit d'une installation composée de trois tapis totalement évidés, dont il ne reste plus que les cadres. L'artiste dit à propos du choix des objets pour ses œuvres : « Les objets qui m'intéressent sont identifiables. On peut très vite comprendre d'où ils viennent, à quoi et à qui ils s'adressent, où on les trouve, ils me permettent de me situer politiquement dans le monde. Et bien sûr, ayant des origines marocaines et étant toujours marocaine, la culture populaire arabe me constitue de la même manière que la culture ou les traditions françaises, européennes et internationales. Quand je cherche des matériaux simples ou banals, je les trouve forcément aussi dans cette culture-là. Je n'ai par contre aucun regard sur-affectif, ni nostalgique par rapport à ces objets. Je les regarde avec autant d'étrangeté que les Occidentaux. Je montre juste ce que j'en fais. Je peux les identifier comme étant de ma culture et en même temps, ils me sont complètement étrangers. Je n'ai pas de verre à thé chez moi. ». Voir : Dossier Pédagogique de l'exposition « Latifa Echakhch : Il m'a fallu tant de chemin pour parvenir jusqu'à toi », Grenoble : Magasin, du 3 juin au 2 septembre 2007. Disponible sur Internet : <http://www.action.culturelle/DAAC/champs/actuartsplat/DPpartsplastiques/files/DP%20Latifa%20Echakhch.pdf>.

vacillement latent que nous retrouvons dans une double installation de Yinka Shonibare, *A Boy on a Globe* et *A Girl on a Globe* (2008).⁶⁶⁰ *A Boy on a Globe* représente le mannequin d'un jeune garçon vêtu d'un costume du XIX^{ème} siècle entièrement conçu en *Dutch Wax*, marchant sur un globe terrestre en bois. *A Girl on a Globe* procède de la même manière, le garçon est toutefois remplacé par une jeune fille vêtue également d'une robe en *Dutch Wax*. Les deux jeunes personnes, dont les têtes sont coupées, semblent vaciller et perdre l'équilibre sur ces globes terrestres. Yinka Shonibare met en garde la jeunesse en lui envoyant un message clair, disant que le monde aujourd'hui est instable, qu'ils peuvent littéralement y perdre pied. Mona Hatoum fait du confort de l'inconfortable pour amener le public à réfléchir aux événements qui bouleversent depuis toujours les peuples, les pays et les frontières. Georges Pérec écrit :

*Les pays sont séparés les uns des autres par des frontières. Passer une frontière est toujours quelque chose d'un peu émouvant : une limite imaginaire, matérialisée par une barrière de bois qui d'ailleurs n'est jamais vraiment sur ligne qu'elle est censée représenter, mais quelques dizaines ou quelques centaines de mètres en deçà ou au-delà, suffit pour tout changer, et jusqu'au paysage même. [...] On s'est battu pour des minuscules morceaux d'espaces, des bouts de colline, quelques mètres de bords de mer, des pitons rocheux, le coin d'une rue. Pour des millions d'hommes, la mort est venue d'une légère différence de niveau entre deux points parfois éloignés de cent mètres : on se battait pendant des semaines pour prendre ou reprendre la Côte 532.*⁶⁶¹

En 2008, Mona Hatoum présente une installation intitulée *Interior Landscape*.⁶⁶² Il s'agit d'une reconstitution d'une chambre dont la commodité est remise en cause. Composée d'une petite table de nuit cassée, d'un vieux lit individuel en métal et d'une patère fixée au mur, la chambre est rendue inhospitalière et froide. Sur la table est présenté un plateau en carton sur lequel l'artiste a dessiné des constellations personnelles, des motifs cartographiés indéterminés. Le sommier du lit est entièrement réalisé à partir de fils de barbelés tendus et croisés. Sur les barbelés est disposé un oreiller blanc sur lequel elle a brodé la carte historique de la Palestine avec ses propres cheveux. Au mur, accroché à la patère, la carte historique est à nouveau reproduite de manières astucieuses. L'artiste a en effet tordu et déformé un cintre en métal rose afin qu'il prenne symboliquement la forme de la carte. À côté est suspendu un cabas de courses réalisés à partir d'une carte de la Palestine en papier de couleur qu'elle a

⁶⁶⁰ *Annexes Iconographiques*, p.143.

⁶⁶¹ PEREC, Georges. (2000), p.147.

⁶⁶² *Annexes Iconographiques*, p.144-145.

découpé et plié. Les différentes cartes présentées sur les éléments ménagers traduisent la fragilité de la situation palestinienne, non seulement au niveau territorial (avec les difficultés engendrées par la colonisation intensive israélienne) mais aussi psychologique. D'ailleurs la rudesse et le caractère dépouillé de la chambre peut nous amener à penser à la cellule d'un prisonnier. Edward W. Saïd note qu'avant Mona Hatoum « personne n'avait mis l'expérience palestinienne dans des termes visuels aussi austères et pourtant aussi taquins, de manière aussi fascinante et en même temps de manière aussi allusive. »⁶⁶³ Ainsi, *Interior Landscape* devient une métaphore de la condition des réfugiés palestiniens et de celles des Palestiniens dont le pays, non reconnu par la communauté internationale, est grignoté peu à peu. L'œuvre, dont le titre initial devait être *Dreams and Nightmares*, reflète le rêve de l'artiste de retrouver son pays d'origine tel qu'il était avant 1948 et le cauchemar de réalités mises entre parenthèses. Une impression cauchemardesque appuyée par l'irréalité et l'étrangeté de la chambre. Aucun des éléments disposés n'est fonctionnel. Le plateau en carton ne peut pas servir à transporter quoique ce soit, nous ne pouvons pas nous allonger sur le lit, le coussin recouvert de cheveux est rebutant, le sac en papier ne peut rien contenir et le cintre déformé ne peut plus porter de vêtement. Jean-Charles Masséra écrit : « Les objets conçus (reconceptualisés) par Mona Hatoum exposent la médiatisation de notre relation au monde et aux autres. Des objets qui ne renvoient pas nécessairement à la violence, mais à leur possibilité. C'est une relation au monde qui est exposée, non les objets eux-mêmes. »⁶⁶⁴

Interior Landscape, littéralement « paysage intérieur » traduit visuellement le sentiment d'exclusion et d'impuissance de l'artiste face à la situation palestinienne. Entre le rêve d'une Palestine libre et indépendante et le cauchemar éveillé, la plasticienne est tiraillée. La chambre de Mona Hatoum est un espace où la tension est flagrante, voire palpable. Au milieu de cette étrange pièce, le public est immédiatement pris d'un malaise. La sphère domestique est subvertie, elle est rendue potentiellement dangereuse, inhabitable. Georges Perec écrit : « L'inhabitable : le parqué, l'interdit, l'encagé, le verrouillé, les murs hérissés de tessons de bouteilles, les judas, les blindages. »⁶⁶⁵ Ce à quoi Homi K. Bhabha pourrait ajouter : « Vivre dans le monde inconfortable, trouver ses ambivalences et ses ambiguïtés mises en œuvre dans la maison de la fiction, ou sa séparation et sa coupure représentées dans l'œuvre d'art,

⁶⁶³ SAÏD, Edward W. « The Art of Displacement : Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables », in *Mona Hatoum : The Entire World as a Foreign Land*. London : Tate Gallery, 2000, p.17.

⁶⁶⁴ MASSERA, Jean-Charles. *Mona Hatoum*. Thiers : Le Creux de l'Enfer, 2000, p.22.

⁶⁶⁵ PEREC, Georges. (2000), p.176.

c'est aussi affirmer un profond désir de solidarité sociale : "Je cherche l'union... Je veux le rejoindre... Je veux le rejoindre." »⁶⁶⁶ Son corps est le point de départ de sa réflexion artistique : l'intérieur, la peau, les cheveux, l'expérience de son corps avec le monde extérieur ; en direction du monde objectal, les objets du quotidien, la maison et l'interrogation des notions domestiques. L'organique, le physique et le matériel interagissent. Par ce biais, Mona Hatoum problématise la relation de l'individu face au monde, aux territoires et à sa place dans ces derniers. Une longue réflexion sur l'appartenance, l'identité, la sexualité et l'exil. Elle a peu à peu construit un univers où l'inconfort et les questionnements déroutent le public. Elle est à la recherche d'un équilibre, entre deux mondes, deux cultures. Nicolas Bourriaud écrit : « Les artistes contemporains ont compris que l'on peut résider à l'intérieur d'un circuit aussi bien qu'au cœur d'un espace stable ; que l'identité se construit aussi bien en mouvement que par imprégnation ; que la géographie est aussi et toujours une psychogéographie. »⁶⁶⁷

Mona Hatoum n'est pas une artiste textile au sens traditionnel du terme puisque sa pratique artistique ne repose pas entièrement sur l'utilisation de matériaux textiles classiques. Pourtant, depuis le début de sa carrière dans les années 1980 nous notons l'entrée progressive et mûrement pensée du concept de l'enveloppe. Son corps, envisagé comme un territoire à explorer et à délimiter, est la source première de son travail. Pour ses actions, il est enfermé, enveloppé, tirillé, empêché, visité, afin de traduire au mieux son malaise non seulement en tant que femme, mais aussi en tant qu'étrangère. Ses œuvres réalisées à partir de ses propres cheveux prolongent son expérimentation corporelle. Ce sont les déchets, les souvenirs ou encore les marqueurs de son vécu, de son expérience personnelle. Ils sont les liens textiles/corporels avec l'épanouissement de sa pensée et de la construction de son œuvre. Les cheveux véhiculent une intimité gênante pour le regardeur qui se retrouve confronté avec des fragments du corps de l'artiste. Cette dernière joue constamment avec nos craintes et notre inconfort, qui sont également les siens. Inconfort face aux matériaux, à la perspective organique donnée à ses œuvres, aux problématiques traitées. Le cercle, la cage, le tissage et la carte sont désormais ses référents formels et symboliques qu'elle exploite à l'infini et dont elle déconstruit chaque fois un peu plus les sens. Elle défait les idées reçues, retravaille une mémoire collective et produit une œuvre en accord avec une actualité brûlante et dérangeante. Une actualité que les femmes artistes arabes examinent et déconstruisent

⁶⁶⁶ BHABHA, Homi K. (2007), p.54. L'auteur cite un extrait du roman *Beloved* de Toni Morrison [Paris : C. Bourgeois, 1989, p.297].

⁶⁶⁷ BOURRIAUD, Nicolas. (2009), p.64.

au sein de pratiques étonnantes et politiques. Nous allons désormais nous diriger vers la scène contemporaine arabe et analyser les travaux d'une série de femmes artistes comme Zoulikha Bouabdellah, Meriem Bouderbala, Zineb Sedira, Majida Khattari, Lalla Essaydi Ghazel, Shadi Ghadirian ou encore Shirin Fakhim, qui dénoncent et critiquent avec fermeté, humour et subversion la condition des femmes arabes, les injustices et les violences subies.

II.3. Passages entre Orient et Occident : Femmes Artistes Arabes

II.3.1. La Situation des Femmes Artistes Arabes

Afin de poursuivre la réflexion menée lors de notre étude de l'œuvre de Mona Hatoum, nous avons souhaité élargir notre propos à la situation des femmes artistes arabes, qui, soit ont fait le choix de la diaspora, soit vivent et travaillent dans leurs pays d'origines avec toutes les difficultés que cela peut impliquer. Des difficultés avant tout liées à leur sexe puisque les femmes arabes, dès leurs naissances, ne jouissent pas des mêmes libertés et des mêmes droits que leurs homologues masculins. Des femmes de surcroît artistes, qui mènent une lutte permanente contre les murs dressés par un système dominant construit sur les préceptes patriarcaux et les diktats religieux. Nous tenons tout d'abord à nous positionner de manière claire et précise sur la condition des femmes arabes. Il ne s'agit en aucun cas pour nous de dresser un jugement, quel qu'il soit, sur les valeurs des différentes cultures que nous souhaitons aborder. La condition des femmes en Occident et plus particulièrement en France n'est pas exemplaire, bien au contraire. Nous assistons actuellement à des mouvements rétrogrades qui reviennent sur ce que nous pensions être comme des acquis (violences conjugales et sexuelles, remise en cause de la gratuité de l'IVG, débat sur le genre freiné par le politique). Eric Fassin, sociologue et spécialiste du genre en France, dans une tribune pour le journal *Le Monde* écrit : « Il suffit de rappeler que les menaces contre les femmes ne définissent pas une civilisation plutôt qu'une autre ; elles traversent toutes les sociétés. Sans doute le conservatisme des islamistes n'est-il guère rassurant ; mais le conservatisme sexuel est bien présent en France. [...] Autrement dit, au Maghreb comme en France, il s'agit de politique, et non de culture. Contre le culturalisme du "*conflit des civilisations*", il faut miser sur un féminisme sans orientalisme. Face à la droite désorientée, c'est le moment de désorienter le féminisme. »⁶⁶⁸ Les pressions exercées sur les femmes ne

⁶⁶⁸ FASSIN, Eric. « Pour un féminisme sans orientalisme ». *Le Monde*, 10 mars 2012. Disponible sur Internet : <http://www.lemonde.fr/imprimer/article/2012/03/09/1655608.html>

sont évidemment pas culturelles, elles ne sont pas liées à une civilisation en particulier, elle sont malheureusement universelles et plus ou moins exacerbées selon les pays. Notre attention s'est fixée sur les artistes qui à travers le vecteur textile (et notamment le vêtement et l'utilisation du voile comme motif de réflexion) portent un regard critique, vigilant et réprobateur par rapport à des politiques discriminantes, réductrices et souvent violentes à l'égard des femmes qui ne sont pas considérées en tant qu'individus à part entière. Ainsi nous aborderons les contextes algériens, tunisiens et iraniens, mais aussi euro-tunisiens et américano-iraniens. À travers une sélection d'artistes liées d'une manière ou d'une autre à l'Algérie, à la Tunisie et à l'Iran, parce qu'elles forment chacune un discours visuel critique soulignant les conditions des femmes arabes par le biais de la transgression, l'appropriation, la métaphore et de l'humour. Des armes nécessaires pour réellement entrer en résistance avec des sociétés dominées par la religion (la morale), les traditions persistantes et le patriarcat. Une résistance menant de front les interdictions pour celles qui ont fait le choix de l'exil, mais qui est rendue plus complexe pour celles qui restent sur place.

Ainsi, elles critiquent des sociétés où le groupe l'emporte inévitablement sur l'individu, où le masculin l'emporte concrètement sur le féminin et où la liberté d'expression y est réduite aux formes les plus minimales. Un tableau sévère d'où s'extirpent des productions artistiques lumineuses et percutantes au niveau politique. Notamment depuis quelques années, avec l'impulsion d'un marché à la recherche de nouveautés (d'autres parleraient d'un besoin insatiable d'exotisme), mais surtout grâce au vent des révolutions qui souffle sur le Moyen-Orient. La Tunisie, l'Égypte, la Libye ont détrôné leurs dictateurs et nous avons constaté quelques améliorations au Maroc, en Algérie ou encore en Jordanie. Les dirigeants d'Iran, du Bahreïn, du Yémen et de la Syrie contrôlent encore les populations contestataires d'une main de fer. Les répressions y sont sanglantes et la colère d'autant plus vive. Conscients de cette chape de plomb et animés par une volonté de changement, une majorité des artistes arabes produisent des œuvres audacieuses, en adéquation leur histoire culturelle, passée et actuelle. Au sein de cette riche émergence artistique, les femmes artistes arabes s'expriment et juxtaposent à une histoire collective la condition des femmes au sein de sociétés sclérosantes. Nous connaissons les artistes arabes pionnières comme Lalla Essaydi, Ghada Amer, Shirin Neshat ou encore Mona Hatoum. Des artistes qui ont posé les jalons d'une histoire de l'art des femmes artistes arabes, en introduisant des thématiques, reprises et augmentées par les jeunes artistes aujourd'hui. Lamia Ziadé, Zoulikha Bouabdellah, Sara Rahbar, Ghazel, Shadi Ghadirian, Ninar Esber, Majida Khattari, Latifa Echakhch, Shirin Fakhim

font partie de cette nouvelle génération d'artistes arabes qui renouvelle et réinvente un répertoire visuel et thématique commun.

Qu'il s'agisse des artistes pionnières ou de la relève, le corps des femmes est au centre de leurs préoccupations, il est à la base de nombreuses réflexions plastiques et théoriques. Le corps et la sexualité sont deux thèmes largement explorés par les femmes artistes arabes, particulièrement les actrices de la diaspora culturelle. En effet « représenter le corps féminin ou aborder l'érotisme, leur propre sexualité, [...] relève de la transgression et de l'ultime tabou ». ⁶⁶⁹ Seules les artistes résidant et travaillant dans les pays occidentaux prennent le droit de traiter librement de tels sujets, toujours interdits ou dangereux dans leurs pays d'origines. La distance géographique permet la distance critique et la transgression des diktats. Les artistes appréhendent la sexualité de diverses manières, soit de manière frontale, crue, sans compromis, soit en opérant à de subtils passages en se référant à l'histoire et aux différentes cultures. Nous observons que les fondements critiques sont formulés à l'encontre du manque de représentation ou de la représentation galvaudée du corps des femmes arabes. En cela, les femmes artistes s'attachent de manière récurrente à un combat féroce contre les vestiges de l'orientalisme, apparu en Europe, lors des premières campagnes napoléoniennes en Egypte et en Afrique du Nord au début du XIX^{ème} siècle. À ce propos Edward W. Said écrit : « Pour la première fois, l'Orient était révélé à l'Europe dans la matérialité de ses textes, de ses langues et de ses civilisations », ce nouveau savoir va fasciner les intellectuels et les artistes et va enrichir la fascination pour des cultures alors considérées et représentées comme « exotiques ». ⁶⁷⁰ L'orientalisme, tel qu'il est analysé par Edward Said, va mettre en avant deux thèmes : l'« autre », l'être exotique et mystérieux, et le harem, fantasme occidental emblématique.

Dans cet amalgame fantasmé, le corps de la femme orientale devient immédiatement un objet de désir dominé et approprié par l'homme. Dans les romans et essais du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle, elle y est décrite comme silencieuse, douce et docile ; visuellement (peintures, photographies et cartes postales) elle est représentée dotée de formes généreuses, discrètement souriante, le regard noir, et elle pose de manière lascive et sensuelle. Des peintures du XIX^{ème} siècle aux cartes postales coloniales produites jusque dans les années 1960 en passant par la littérature et la poésie, ces images stéréotypées, façonnées par l'exotisme recherché, ont forgé un

⁶⁶⁹ ESBER, Arwad. « L'Ultime tabou, l'art contemporain au féminin ». *Artpress*, n°341, janvier 2008, p.21.

⁶⁷⁰ SAID, Edward W. (2005), p.95.

imaginaire collectif encore aujourd'hui difficile à déconstruire. Edward W. Said fait référence à Gérard de Nerval dans *L'Orientalisme*, car pour ce dernier l'Orient est « le pays des rêves et des illusions », qui « comme les voiles qu'il voit partout au Caire, cachent un fond épais et riche de sexualité féminine ». ⁶⁷¹ Edward Said cite ensuite Gérard de Nerval : « Il faut que je m'unisse à quelque fille ingénue de ce sol sacré. » ⁶⁷² Les sentiments sont exacerbés, la culture y est idéalisée et les femmes sont réduites à leurs sexes, instruments de jouissance pour ces voyageurs européens en panne d'inspiration et en quête de nouveaux territoires.

Les femmes arabes sont au centre d'un système de pouvoirs qui les rend invisibles, silencieuses et dépendantes du pôle masculin. Un système de pouvoirs non seulement lié à la colonisation, mais aussi aux règles religieuses qui étouffent leurs identités, leurs esprits et leurs corps. En ce sens, les femmes artistes insistent et appuient sur les images sexualisées qui vont de la déconstruction du répertoire orientaliste à une représentation libérée et totalement subversive des corps, en passant par une critique virulente du voile. Par exemple, le fantasme occidental envers la femme arabe et le harem mène les femmes artistes à proposer des œuvres critiques pour contrer les stéréotypes et les idées préconçues. L'artiste Meriem Bouderbala (née en 1960, à Tunis) écrit à propos de l'iconographie orientaliste :

L'érotisme et ses dangers sont projetés sur l'autre, viennent de l'autre, même si c'est au prix du déni de la plus élémentaire réalité de la femme arabe, voilée, assignée à soumettre sa sexualité à l'ordre des hommes. Au motif de ce qu'autorise le regard anthropologique, l'altérité radicale de l'étranger colonisé est refusée et soumise à quelques signes convenus. L'autre n'est supportable qu'enfermé et assujéti dans un genre qui s'affirme comme singulier, si ce n'est monstrueux, et immuable. ⁶⁷³

Les femmes artistes, tout en se référant à l'Orientalisme, souhaitent montrer un nouveau visage de la femme arabe, qui apparaît dans leurs œuvres non plus comme une entité fantasmée mais comme un être assumant pleinement son corps et sa sexualité, s'affirmant non plus comme un objet de contemplation et de soumission, mais comme un individu à part entière. Depuis quelques années, nous voyons que les femmes non seulement artistes, mais aussi auteurs ou cinéastes mènent une réflexion sur ce renversement de l'image romantique et idéalisée des femmes arabes. Le cas du film

⁶⁷¹ Ibid. p.210.

⁶⁷² NERVAL, Gérard de. *Voyage en Orient*. Paris : Albert Béguin et Jean Richer : Gallimard, 1960, p.96 et 342.

⁶⁷³ NJAMI, Simon. *L'Image Révélée : Orientalisme, Art Contemporain*. Tunis : Musée de la ville de Tunis, 2006, p.42. [Exposition au Musée de la ville de Tunis du 20 septembre au 4 novembre 2006].

Persépolis (Prix du jury au Festival de Cannes 2007) réalisé par Marjane Satrapi (née en 1969, à Téhéran, Iran) et Vincent Paronnaud (né en 1970, à La Rochelle, France) est édifiant. Si le film a reçu un très bon accueil en Europe, ce n'est pas le cas partout au Moyen-Orient. Durant le mois de mars 2008 a été décidée l'interdiction de diffusion du film au Liban pour des raisons morales et religieuses. En effet, selon le gouvernement libanais le film portait atteinte à l'Islam et la diffusion du film aurait pu envenimer ses relations avec l'Iran. Marjane Satrapi à travers une autobiographie dessinée, fait une critique acerbe de la société iranienne, avant et après la Révolution de 1979, à travers laquelle elle dénonce la trop grande autorité des Mollahs qui ont plongé l'Iran dans l'obscurantisme. Sous la pression des critiques issues des milieux politiques et culturels, les autorités libanaises sont finalement revenues sur leur décision, mais l'Iran n'a diffusé qu'une version censurée du film car son président Mahmoud Ahmadinejad le qualifie d'« islamophobe et anti-iranien ». Plus récemment, suite aux révoltes arabes au Maghreb et plus particulièrement à la chute de Ben Ali en Tunisie, le film fut diffusé sur la chaîne tunisienne Nessma à la veille des premières élections post-révolution. Un contexte politique et électoral sous tension où les sensibilités y étaient fragiles, à vif. Parce qu'il met en scène une jeune femme libre et par-dessus tout parce que la représentation d'Allah est proscrite par le Coran, *Persépolis* a déclenché les foudres intégristes. La diffusion a donné lieu le 16 octobre 2011 à une marche de contestation, puis à de violentes actions de quelques intégristes devant les locaux de la chaîne de télévision qui ont tenté de l'incendier.⁶⁷⁴ Si l'exemple peut paraître anecdotique, il est révélateur d'oppressions et du refus d'une liberté d'expression totale. L'humour, la critique et la dérision ne passent pas, la preuve en est avec l'incendie des bureaux du journal satirique *Charlie Hebdo* qui défie les diktats religieux en publiant des caricatures acerbes. Dans cette même perspective d'expression libre et de critique, les femmes artistes arabes souhaitent démontrer que les postulats patriarcaux issus d'interprétations tronquées et orientées du Coran, ne sont pas immuables et éternels. Bien au contraire, avec le souffle des révolutions, l'influence de la culture mondiale et des nouvelles technologies d'informations et de communication, se fait actrice du changement : politique, social, sexuel.

Grâce à l'exemple du film de Marjane Satrapi, nous comprenons à quel point il est difficile pour un travail critique, qui plus est produit par une femme, d'exister dans

⁶⁷⁴ En juillet 2012, le film est une nouvelle fois déprogrammé à Tanger. Il devait en effet être présenté dans le cadre d'un festival de cinéma à la Cinémathèque de Tanger. Sans explication, il a été retiré du programme officiel. Disponible sur Internet : <http://www.rue89.com/rue89-culture/2012/07/15/persopolis-deprogramme-en-loucede-dun-festival-tanger-233860>.

une société qui impose ses propres codes. Une société où les hommes et les femmes n'existent pas sur le même plan. Les femmes artistes arabes, diasporiques et in-situ, posent les questions d'acceptation, de compréhension et de tolérance car elles souffrent d'un manque de liberté d'expression : visuelle, corporelle et critique. En ce sens, il ne peut pas y avoir de réelle reconnaissance de leurs travaux puisqu'elles ne sont pas reconnues intrinsèquement en tant que femmes. Le dialogue, non souhaité par les détenteurs de l'autorité, est rendu impossible. En effet, dans de nombreux pays arabes, les femmes sont victimes de *fatwas* (« interdictions ») leur interdisant des gestes, des attitudes et des paroles qui sont de plus en plus absurdes. Des interdictions accompagnées de châtiments impitoyables, puisque dans certains pays, les femmes sont encore publiquement lapidées, vitriolées, battues, enfermées, pendues. Elles n'ont aucun droit et ne disposent pas de leurs propres corps : codes vestimentaires stricts, mariages forcés, attitudes autocensurées en public. Il existe des dizaines de *fatwas* selon les thématiques et situations (mariage, vêtements, comportement, parole) une femme ne doit pas sourire à un homme en public, ou encore elle n'a pas le droit de danser devant des hommes.⁶⁷⁵ Arwad Esber précise qu'aujourd'hui « la femme est enfermée dans ces nouveaux harems que sont les contraintes sociales et les limites définies par la religion ». ⁶⁷⁶ Le voile, sous toutes ses déclinaisons, est devenu le symbole de ce carcan religieux et politique. Un symbole contre lequel les femmes artistes arabes s'attaquent en le déconstruisant.

Le *hijab*, ou le voile islamique, sous toutes ses formes, est un vêtement religieux, spirituel, qui, lorsqu'il devient le sujet d'une pratique artistique, pose de nombreux problèmes du fait de son symbolisme controversé en Occident. ⁶⁷⁷ Il est générateur de polémiques selon les positions de chacun. L'importance du voile en tant que sujet artistique, qui d'un point de vue occidental représente à la fois le symbole d'une conviction religieuse islamique, mais aussi de l'oppression subie par les femmes arabes musulmanes. ⁶⁷⁸ Pourtant comme le remarque Fran Lloyd : « Au sein du monde Arabe [le voile] est un signe culturel plus complexe qui dans certaines aires géographiques opère comme un signe de résistance à l'oppression, un signe de classe et [...] un rejet

⁶⁷⁵ Il existe sur Internet une multitude de sites recensant les fatwas envers les femmes. Voir : <http://www.fatawaislam.com/>.

⁶⁷⁶ ESBER, Arwad. (2008), p.21.

⁶⁷⁷ *Hijâb* signifie en arabe : « tout voile placé devant un être ou un objet pour le soustraire à la vue ou l'isoler ». La racine arabe du mot *hijâb* est *hijaba* qui signifie « dérober au regard, cacher », *hijaba* peut avoir une signification plus étendue : rideau, écran. En français, le voile, pour protéger ou pour cacher, mais ne sépare pas. Voir : BRION, Fabienne. *Féminité, Minorité, Islamité : Questions à propos du Hijâb*. Louvain-La-Neuve : Bruylant Academia, 2004.

⁶⁷⁸ BAILER, David A. ; TAWADROS, Gilane. *Veil, Representation, and Contemporary Art*. Boston : MIT Press, 2003. Ainsi que FAEGHEH, Shirazi. *The Veil Unveiled : The Hijab in Modern Culture*. Gainesville : University Press of Florida, 2001.

des valeurs et de la manière de vivre occidentales ». ⁶⁷⁹ Il est nécessaire de rappeler qu'à aucun moment le Coran n'oblige les femmes à porter le voile, lorsque le texte évoque le port du voile, il le fait en tant que conseil ou recommandation. La sourate XXXIII, verset 59, dit : « Ô Prophète ! Dis à tes épouses, à tes filles et aux femmes des croyants de se couvrir de leurs voiles : c'est pour elles le meilleur moyen de se faire connaître et de ne pas être offensées. » Lorsqu'il est le sujet-motif examiné par les femmes artistes arabes, le voile devient le plus souvent un signe extérieur d'oppression du collectif sur l'individuel et de la domination exercée sur les femmes par une société patriarcale. Le voile est un révélateur des diverses pressions générées par les systèmes de pouvoirs à l'encontre des femmes.

Pour débiter ce nouveau chapitre entièrement consacré aux pratiques artistiques des femmes artistes arabes, nous avons souhaité présenter un premier exemple avec le travail de Zoulikha Bouabdellah (née en 1977, à Moscou). Plasticienne, photographe et vidéaste, elle offre un travail où s'engage une réflexion multiple basée sur des notions aussi disparates comme le langage, l'érotisme, les religions, le féminisme, la transgression et la symbolique féminine. Depuis le début des années 2000, elle produit un langage visuel poétique doublé d'une perspective critique et politique. Elle lutte avec fermeté contre l'orientalisme stéréotypant, toute forme d'exotisme lié au corps des femmes, ainsi qu'un ensemble d'idées reçues associant continuellement la culture arabe aux mêmes images réductrices telles que le voile, le foulard, la danseuse, le tapis ou encore le couscous. Des images-objets qu'elle utilise et s'approprie pour les déconstruire et les dépasser avec l'ambition d'ouvrir l'imaginaire collectif, occidental et oriental. Il s'agit d'en finir avec les clivages et les peurs qui sont certainement dus à une méconnaissance de l'« autre ». Son œuvre formule des ponts entre les deux rives, et appelle à une attention respectueuse.

Depuis le début de sa carrière artistique, Zoulikha Bouabdellah joue avec une interculturalité qui fait écho à sa propre expérience personnelle. Elle est née à Moscou, là où sa mère faisait ses études en histoire de l'art à l'université Lomonossov et où son père étudiait le cinéma au V.G.I.K. Elle a ensuite grandi en Algérie, où sa mère est devenue directrice du musée des beaux-arts d'Alger. Très tôt, elle a développé un goût singulier pour la création et l'histoire de l'art grâce à cette proximité avec le musée et les activités de sa mère. En 1994, alors que l'Algérie étouffe d'une guerre civile

⁶⁷⁹ Lloyd Fran (1999). *Contemporary Arab Women's Art : Dialogues of the Present*. London, Women's Art Library, p.24.

extrêmement violente, elle quitte le pays avec sa famille pour rejoindre la France. En 2002, elle a obtenu son diplôme de l'école des beaux-arts de Cergy et exerce depuis une pratique de l'art où les cultures s'entremêlent. Ainsi, elle se plaît à faire ressurgir dans son art les stéréotypes et les problématiques liées à la question des identités : culturelles et sexuelles. Lors de l'exposition *Africa Remix* en 2006, elle y présente une œuvre vidéo intitulée *Dansons* (2003), où elle se filme exécutant une danse du ventre.⁶⁸⁰ La caméra est orientée uniquement sur son bassin, filmé en cadrage resserré. Zoulikha Bouabdellah ne porte pas une robe traditionnelle orientale, mais un drapeau français formé de trois foulards, bleu, blanc et rouge. Sur les foulards sont cousus des cliquetis qui viennent rythmer la danse de l'artiste. En fond sonore est diffusée *La Marseillaise*. Le corps hybride et interculturel de l'artiste réunit deux territoires. L'Orient danse sur l'Occident, l'Algérie et la France fusionnent en rythme afin de bousculer non seulement les préjugés mais aussi une sombre histoire commune. *Dansons* remplace *Marchons*. La violence du texte original est évacuée au profit d'une danse collective, un mouvement d'union. L'artiste joue avec les codes et les symboles culturels à travers une œuvre qui suggère le dépassement de ces symboles souvent étouffants et réducteurs. Elle explique que l'origine de la vidéo provient non seulement du choc qu'elle a subi à son arrivée en France parce que son accent (sous-entendu sa différence) était raillé, mais aussi des sifflements de l'hymne national durant la rencontre footballistique entre la France et l'Algérie, le 6 octobre 2001. Ceci n'est pas sans nous rappeler la reprise de la chanson de Charles Trenet *Douce France* par le chanteur Rachid Taha. Un contrepoint, une riposte critique, *Dansons* est un appel à l'harmonie et à l'effondrement du concept de la différence lorsqu'il est envisagé de manière négative. Zoulikha Bouabdellah prône non seulement le droit à la différence, la sienne qui est ici visuellement et physiquement capable de danser avec toutes les autres. Par le biais de son corps, elle interroge de manière subversive la question de l'intégration en France qui nous ramène au débat heureusement avorté sur l'identité nationale. Une identité nationale qui ne peut exister aux yeux de l'artiste. L'identité étant le complexe résultat d'une mosaïque de différences, d'expériences et d'influences. L'identité ne peut être nationale, elle est personnelle et multiple. Elle est relationnelle au sens donné par Édouard Glissant. L'artiste écrit : « Orient-Occident est la nouvelle forme de conscience que j'ai déterminée par mon séjour en France. Je couvre ce que j'ai de plus intime par les

⁶⁸⁰ *Annexes Iconographiques*, p.146.

couleurs de la République et de la France. Bleu, blanc, rouge, la dynamique même, le rythme en soi, mélodie entraînante, vibration que mon corps épouse. »⁶⁸¹

Son corps épouse le drapeau et le rythme de *La Marseillaise*, ainsi elle procède à une appropriation personnelle des deux symboles, national et culturel, qui font partie intégrante de sa propre identité. La danse orientale est l'autre facette de cette identité plurielle. L'artiste s'attaque avec vigueur aux contradictions et aux absurdités qu'elle rencontre lors de ses déplacements et rencontres. Si Zoulikha Bouabdellah met en exergue les problèmes français, elle n'hésite pas à faire de même avec les pays arabes, notamment en ce qui concerne le rôle et les conditions des femmes. Dans la série photographique *Ni Entendu, Ni Parlé, Ni Vu* (2007), l'artiste nous propose trois autoportraits.⁶⁸² Le premier où elle recouvre ses oreilles de deux casseroles, le second où un couscoussier recouvre sa bouche et le troisième où le couscoussier couvre ses yeux. Il s'agit là d'une dénonciation du statut réprimé des femmes arabes traditionnellement enfermées par un système patriarcal fort. Les femmes ne doivent pas entendre, ne doivent pas parler et ne doivent pas voir. Elles sont exclues de la sphère masculine, active. Elles ont seulement le droit d'exister silencieusement et discrètement dans leurs foyers pour élever leurs enfants, jouer leur rôle d'épouse et effectuer les tâches ménagères. Une sphère aliénante où les individualités sont diluées dans ce que Valter Hugo Mãe nomme la « collectivité intime ».⁶⁸³ Elles sont confinées à la sphère domestique et ne doivent en aucun cas exister librement dans l'espace public, qui lui est réservé aux hommes. C'est d'ailleurs dans cet espace « entre-deux », public/privé, que l'artiste a développé deux œuvres comme *Monochrome [Bleu]* (2006) et *Le Rouge et le Noir* (2008).⁶⁸⁴ La première où sur un fond bleu profond (en référence au bleu I.K.B. de Yves Klein) sont disposées deux rangées de mannequins accrochées les unes sous les autres. En haut, trois mannequins poitrines vêtus de soutien-gorge noirs, à dentelles noires. Dessous, trois mannequins de têtes vêtus de foulards noirs, à dentelles noires. La seconde installation présente sur un mur noir, une dizaine de mannequins poitrines vêtus de soutien-gorge rouge-orangé parsemé de paillettes. Le type de soutien-gorge porté par les danseuses orientales. Dessous, une rangée de mannequins-têtes présente des foulards noirs. Le sexy dialogue avec l'austérité religieuse. Les deux

⁶⁸¹ NJAMI, Simon ; BERNARDAC, Marie-Laure et MARTIN, Jean-Hubert. *Africa Remix – L'Art Contemporain d'un Continent*. Paris : Centre Pompidou, 2005, p.313.

⁶⁸² *Annexes Iconographiques*, p.147.

⁶⁸³ MAE, Valter Hugo. « Une femme dangereuse. Sur la façon dont Joana Vasconcelos change le monde. », in *Joana Vasconcelos – Versailles*. Paris : Skira : Flammarion, 2012, p.126.

⁶⁸⁴ *Annexes Iconographiques*, p.148.

œuvres font coexister la sphère publique incarnée par les voiles et la sphère privée incarnée par les dessous féminins affriolants. Ce que les hommes ont le droit de voir, et ce que l'homme a le droit de voir. Elles traduisent visuellement la double condition des femmes arabes soumises au patriarcat. Un contraste est établi entre les deux accessoires vestimentaires, l'un qui vient cacher la féminité et l'autre qui la décuple en mettant les formes et leur sensualité en valeur. Il est à noter que les titres choisis par Zoulikha Bouabdellah renvoient à deux figures masculines majeures de la culture française : l'artiste Yves Klein et l'auteur Henri Beyle Stendhal. À la critique de la condition des femmes arabes, elle juxtapose une observation liée à la condition des femmes artistes de manière plus globales. Elle affirme : « Nommer ce qui n'est pas nommé, montrer ce qui n'est pas montré, lier ce qui est isolé : mon travail repose sur cette notion et sur un mode d'emploi qui procède par transgression des interdits et des inavoués. Une recherche de dépassement des limites selon un rythme positif : aller d'un élément à un autre, d'une forme à une autre, d'un concept à un autre. »⁶⁸⁵

De manières récurrentes, l'artiste introduit dans son œuvre une dose de subversion et de transgression des codes (moraux, religieux, sociétaux) pour atteindre la conscience du public et le bousculer dans ses conceptions préétablies. Par exemple, en 2008, elle réalise *Silence*, une installation composée à partir de tapis de prière orientaux rouges vifs.⁶⁸⁶ Au centre de chacun des tapis sont disposées des paires de chaussures féminines. Elles ne sont pas placées à même le tapis puisque l'artiste a découpé le centre de chaque tapis. Ce sont des escarpins dorés à talons, tous identiques. Des chaussures extrêmement féminines et sexy, qui dénotent avec l'ambiance générée par les tapis qui nous renvoient à un moment de prière, solennel et spirituel. L'artiste joue avec les limites imposées par l'Islam et les contourne habilement. En effet, tout individu doit se déchausser pour prier sur le tapis. En l'évidant, elle transgresse une règle sacrée. Elle découpe un objet sacré pour y superposer un objet interdit, qui plus est une paire de chaussure renvoyant à l'idée de la femme moderne libre de son corps et de son apparence. Au milieu des tapis, trônent des incarnations dorées de femmes libres et autonomes, fières de leur condition, bravant les interdits pour assumer leurs propres existences. Car c'est de cela qu'il s'agit uniquement : exister, être au monde, dans une société qui ne le permet pas totalement.

⁶⁸⁵ Statement de l'artiste. Disponible sur Internet : http://www.emarrakech.info/Exposition-de-Zoulikha-Bouabdellah_a37152.html.

⁶⁸⁶ *Annexes Iconographiques*, p.149. Il est à noter qu'il existe plusieurs versions de l'installation avec des tapis de couleurs différentes.

Un parallèle à la fois esthétique et thématique peut être établi entre l'œuvre de Zoulikha Bouabdellah et une installation de Mehdi-Georges Lahlou (né en 1983, aux Sables d'Olonne) intitulée *Cocktail, ou Autoportrait en Société* (2009).⁶⁸⁷ Une œuvre qui a fait scandale. Derrière la vitrine d'un ancien magasin à Bruxelles, l'artiste a disposé au sol une série de tapis de prières, en ligne et en direction de La Mecque. Chaque tapis était associé à une paire de chaussures masculines. Entre présence et absence, le principe masculin régnait dans cette étrange mosquée improvisée. Au centre de l'installation, sur un tapis vert, était posée une paire d'escarpins rouges. Haute de ses quinze centimètres de talons aiguilles, elle semblait se dresser fièrement au centre de cet univers phallogocentrique. Un projecteur était fixé sur elle. Voici une scène qui, si elle n'était pas factice, bafouerait les règles islamiques puisque comme nous l'avons noté le port des chaussures est proscrit à l'intérieur du lieu de culte. De plus, les hommes et les femmes n'ont pas le droit de prier ensemble. Ici, la paire de talons hauts était au centre de la pièce, baignant dans la lumière, au centre de tous les regards. Le principe féminin irradiait. Les escarpins rouges sont devenus un motif traduisant l'alter ego de l'artiste, sa présence et ses idées. *Cocktail* est un autoportrait symbolique et transgressif. Il est à noter que l'installation était visible depuis la rue. L'œuvre a ainsi suscité tous types de réactions, certains étaient enthousiasmés par son esthétisme, d'autres conquis par son humour et la dérision qu'elle dégageait. Ce sont pourtant ses détracteurs qui l'ont emporté. À cause d'une série de plaintes venue de partisans d'un Islam traditionnel, la vitrine a d'abord été occultée par un rideau, puis l'artiste a pris la décision de la retirer de l'exposition. Après trois semaines de pressions et de tensions dues à un refus et à une incompréhension de l'intention artistique, il s'est résigné à lui-même la censurer. Son objectif n'était en aucun cas de provoquer ou d'heurter le public. L'installation révèle un manque de recul par rapport au monde des images, de la représentation et du détournement des codes culturels et religieux. Ses opposants n'ont pas décelé l'empreinte fictionnelle et l'ambiguïté de son geste. Loin du blasphème, *Cocktail* est avant tout un acte artistique sans compromis, questionnant une esthétique traditionnelle, religieuse et patriarcale que Mehdi-Georges Lahlou affectionne et déconstruit. *Cocktail* peut aussi être envisagé comme une œuvre féministe questionnant à la fois la condition des femmes dans les sociétés islamiques mais aussi des problématiques plus larges liées au genre et aux sexualités. Les escarpins scintillants font référence à la femme fatale, aux fantasmes et aux désirs qu'elle génère. Elles induisent aussi une certaine idée de pouvoir. Posés au centre de cette mosquée factice, ils captent notre regard et portent la

⁶⁸⁷ Ibid. p.150.

réflexion de l'artiste. L'artiste travaille l'humour, le genre et l'iconographie islamique, ceci afin de développer une œuvre qui soit une poursuite des pratiques féministes amorcées à la fin des années 1960.

Silence est un portrait de la femme musulmane d'aujourd'hui, tiraillée entre deux mondes, celui de la tradition et celui de la modernité. Zoulikha Bouabdellah souligne le courage des femmes musulmanes qui affirment et osent assumer leur féminité, qui n'ont pas honte de s'occidentaliser, tout en respectant leurs traditions culturelles et religieuses. Dans une énergie positive et optimiste, l'artiste montre qu'il est possible d'allier deux mondes apparemment opposés et de vivre sereinement son expérience féminine. C'est vers un monde pacifié qu'elle veut aujourd'hui se tourner. En effet, lors d'une exposition personnelle en 2010 elle a présenté une œuvre intitulée *Set Me Free From my Chains* (« Libérez-moi de mes chaînes ») à la Gallery Isabelle Van Den Eynde à Dubaï.⁶⁸⁸ Le titre de l'exposition est emprunté aux paroles d'une chanson de la célèbre chanteuse Égyptienne Umm Kulthum. Avec *Set Me Free From my Chains* nous comprenons que l'artiste se concentre sur une thématique universelle qui est celle de l'amour. Un thème qu'elle considère comme fédérateur et qui est une manière pour elle de résister contre une ambiance actuelle qui accentue les dissensions et les conflits. L'amour lui permet d'établir des ponts artistiques et humanistes entre les cultures. Les ponts ici sont formulés grâce aux mots chaleureux et colorés de l'artiste, des mots d'amour en arabe découpés dans le métal et le plastique. Le mot amour, *Hobb*, est décliné de différentes façons, différentes couleurs.⁶⁸⁹ Parce qu'il constitue un arc-en-ciel textuel et lumineux, il inonde l'espace de messages positifs. Après avoir produit une critique du concept d'identité et des appartenances nationales, du machisme régnant dans nos sociétés et dans les religions elles-mêmes tenues par le politique, l'artiste se concentre sur un thème universel et fédérateur. Elle souhaite briser les chaînes et propager un sentiment qui n'a ni frontières ni identités. Plutôt que d'attirer notre attention sur tout ce qui peut nous séparer, Zoulikha Bouabdellah nous montre que l'amour est au cœur de nos vies, il est vecteur d'unité.

Après ce premier exemple d'une artiste issue de la nouvelle génération des femmes artistes arabes, nous allons maintenant nous intéresser aux travaux d'artistes marocaines, tunisiennes et iraniennes. Elles procèdent à une déconstruction de

⁶⁸⁸ Exposition *Zoulikha Bouabdellah* à la CMOOA Gallery (Rabat) du 9 juin au 31 juillet 2010. Voir : <http://www.galeriecmooa.com/expo/3/zoulikha-bouabdellah>. Exposition *Zoulikha Bouabdellah, Set Me Free From my Chains*, à la Gallery Isabelle Van Den Eynde (Dubaï), du 10 juin au 23 juillet 2010.

⁶⁸⁹ *Annexes Iconographiques*, p.151.

l'imagerie orientaliste (Lalla Essaydi), du voile envisagé comme icône réductrice des femmes arabes (Majida Khattari, Meriem Bouderbala, Zineb Sedira et Ghazel). Ensuite, nous verrons comment des artistes comme Shadi Ghadirian et Shirin Fakhim bravent sans retenue les mollahs iraniens avec une œuvre où humour, ironie et poésie forment une arme de résistance redoutable.

II.3.2. Calligraphies Textiles – Lalla Essaydi

Lalla Essaydi est née en 1956 au Maroc, très vite elle voyage, elle vit d'abord de nombreuses années en Arabie Saoudite, puis traverse la Méditerranée pour intégrer une formation en peinture et dessin à l'école des beaux-arts de Paris au début des années 1990. Suite à cette première étape, elle travers l'Atlantique et s'installe successivement à Medford et à Boston dans le Massachussets (où elle a reçu son diplôme de peinture et de photographie à la School of the Museum of Fine Arts de Boston en 2003). Elle vit et travaille aujourd'hui entre New York et Marrakech. Depuis le début des années 2000, elle produit un travail photographique dont le sujet tend à redéfinir l'identité et la représentation de la femme arabe. Son point de vue porté sur la condition des femmes arabes s'est progressivement construit non seulement de part son approche personnelle à la question, mais aussi grâce à ses déplacements entre Orient et Occident. Au sein de ses photographies, elle pose une réflexion non seulement sur les systèmes d'oppression qui favorisent le mutisme et l'isolement des femmes, mais aussi sur la solidarité et l'intimité partagées entre elles.

Pour cela elle met en place une méthodologie théorique et esthétique dont le résultat est ce qu'elle nomme des « peintures photographiques ». En effet, d'un point de vue technique chaque cliché demande plusieurs semaines, voire plusieurs mois de préparation en amont. Le processus, toujours le même, consiste à retranscrire à la main sur les murs recouverts de larges pans de tissus blancs, une multiplication de lignes de textes en calligraphie islamique. Lalla Essaydi qui se considère avant tout comme une peintre, prépare l'espace de la mise en scène en le recouvrant d'écritures peintes au henné. Sur ce fond calligraphié, apparaissent les modèles féminins, seuls ou plusieurs, reprenant des poses liées à la vie quotidienne, domestique, ou bien les postures imposées par les peintres orientalistes au XIX^{ème} siècle. Les femmes, toutes vêtues de blanc, sont elles-mêmes recouvertes des lignes calligraphiées. Non seulement leurs longs vêtements dans lesquels elles sont totalement ou partiellement drapées, mais aussi la peau (les bras, les mains et les visages), chaque centimètre de la surface corporelle et habillée est recouvert de lignes d'écritures au henné qui semblent sans fin. L'espace, les femmes et les objets qui les entourent sont subtilement couverts d'une voile qui détient une double lecture. Une première lecture visuelle puisque le voile protège partiellement l'espace privé et les femmes qui évoluent dans cette zone interdite aux hommes, aux regards extérieurs. Une seconde lecture qui elle est plus métaphorique puisque le voile est fabriqué à partir des mots de l'artiste. Des mots qui constituent un journal intime,

qui, par la photographie, s'exporte et s'expose publiquement. Elle procède ainsi à un retournement de l'intime et de l'exhibition, du privé et du public. À propos de ses textes autobiographiques, l'artiste écrit : « Je parle de mes pensées et de mes expériences, à la fois en tant que femme prise quelque part entre le passé et le présent, aussi bien qu'entre "l'Est" et "l'Ouest", mais aussi en tant qu'artiste, explorant le langage avec lequel "parle" dans cet espace incertain. Avec l'absence de toute spécificité de l'espace, le texte devient lui-même le monde des sujets [photographiés] – leurs pensées, parole, travail, vêtements, abri, et maison nomade. »⁶⁹⁰

Pour l'élaboration des poses, Lalla Essaydi s'inspire en partie de la peinture orientaliste, de célèbres références comme Jean Auguste Dominique Ingres, Eugène Delacroix ou encore de Jean-Léon Gérôme. Des peintres qui ont largement diffusé ces images de femmes lascives, richement parées ou partiellement dénudées. Les femmes au harem, dans les intérieurs interdits. En s'appropriant une imagerie historique, l'artiste a pour objectif de désérotiser et de des-idéaliser la représentation des femmes arabes afin de leur rendre non seulement leur identité, mais aussi une existence propre, totalement dégagée du point de vue masculin, phallocrate. Sa première grande série photographique est intitulée *Converging Territories* (2005).⁶⁹¹ Alors qu'elle vit entre deux continents, l'artiste propose une réflexion sur les « territoires convergents » issus de son expérience personnelle. Des territoires aux cultures différentes au centre desquels l'artiste pose une réflexion sur le statut, la représentation, le rôle et la condition des femmes arabes. Elle écrit à ce sujet :

*En qu'artiste vivant désormais en Occident, je suis devenue consciente d'un autre espace, en plus de celui de la maison de mon enfance, un espace intérieur, un espace de « territoires convergents ». Je porterai toujours en moi cette maison, mais ma vie actuelle a ajouté d'autres dimensions. Il y a cet espace très différent dans lequel je vis en Occident, un espace d'indépendance et de mobilité. [...] Lorsque je regarde ces espaces aujourd'hui, je vois deux cultures qui m'ont définie et qui sont déformées lorsqu'elles sont observées du point de vue « orientaliste » en Occident.*⁶⁹²

Les photographies sont réalisées dans une maison vide au Maroc, appartenant à l'artiste. La maison était un endroit où pendant son enfance et son adolescence, elle était punie, enfermée, isolée du monde extérieur. Elle raconte : « Lorsqu'une jeune femme

⁶⁹⁰ Extrait du *statement* de l'artiste publié sur le site Internet de la galerie Kashya Hildebrand. Disponible sur Internet : <http://www.kashyahildebrand.com/zurich/essaydi/essaydi002.html>.

⁶⁹¹ *Annexes Iconographiques*, p.152-153.

⁶⁹² *Statement* de Lalla Essaydi.

désobéissait, sortait en dehors de l'espace autorisé, elle était envoyée dans cette maison. Accompagnée de servantes, mais ne parlant à personne, elle pouvait passer un mois seule. Dans ce silence, les femmes pouvaient seulement être confinées dans une certaine vision de la féminité. »⁶⁹³ Alors, grâce à son expérience personnelle et la distance prise lors de ses différents voyages, elle interroge les traditions, la famille, le pouvoir des hiérarchies persistantes et les mythes entourant les femmes arabes. Pour cela, elle entreprend parallèlement au premier projet, une seconde série photographique de grande envergure intitulée *Les Femmes du Maroc* (2005).⁶⁹⁴ Pour sa réalisation, elle se replonge dans son passé en choisissant la maison des punitions comme territoire artistique, comme zone de réflexion et de déconstruction. La maison devient le lieu d'une catharsis. De ses souvenirs d'enfance, elle retransmet les scènes et les gestes volés dans la bulle intime des femmes qu'elle observait. Ces dernières s'adonnent à des activités domestiques, intimes, comme la couture, l'écriture, le henné, la cuisine, le repos ou encore les conversations entre femmes. Le titre même de la série photographique est une transposition du titre de la peinture d'Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur Appartement*.⁶⁹⁵ La première photographie de la série est d'ailleurs une reformulation de la peinture de Delacroix. Un choix intéressant au niveau historique et critique, puisque la peinture a suscité de vives réactions du vivant du peintre et ensuite à la fin des années 1970 avec la publication de *L'Orientalisme* par Edward Said. Malika Dorbani-Bouabdellah écrit :

*Cette publication a déclenché, dans les milieux algérois et arabe et jusque chez les anthropologues, les universitaires et les conservateurs de musées parisiens et français, controverses, discussions, rejets, invectives, extrapolations et autres fetwas épidermiques à propos de la légitimité de l'œuvre et de l'intégrité morale de Delacroix. Sous prétexte que l'orientalisme est un système essentialiste de représentation de l'autre, et à cause des prétendus stéréotypes – qu'on ne peut reprocher à Delacroix – et du fossé qu'ils creusent entre deux mondes artificiellement opposés, de la polarisation qui tronque la réalité, on pose des limites à l'art et on crie à l'anathème.*⁶⁹⁶

Malika Dorbani-Bouabdellah a rédigé une analyse détaillée de la peinture de Delacroix, dont elle a décrypté non seulement le contenu, les vraisemblances avec la vie de l'artiste, la réception et l'influence sur la création contemporaine. Après avoir passé du temps au Maroc, Delacroix a passé une journée à Alger, le temps d'une escale. Il a

⁶⁹³ ESSAYDI, Lalla. « Lalla Essaydi », in *Converging Territories*. New York : powerHouse Books, 2005, p.26.

⁶⁹⁴ *Annexes Iconographiques*, p.154.

⁶⁹⁵ Ibid. p.155.

⁶⁹⁶ DORBANI- BOUABDELLAH, Malika. *Eugène Delacroix. Femmes d'Alger dans leur Appartement*. Paris : Musée du Louvre : Somogy, 2008, p.28.

arpenté les rues de la ville, croqué des motifs, des détails architecturaux, décoratifs, vestimentaires et végétaux. Il est peu probable qu'il ait pénétré dans un harem, l'auteur explique : « L'Accès à cet endroit réservé aux femmes est interdit à toute personne susceptible de porter atteinte à l'honneur familial ou à celui de la maison. »⁶⁹⁷ *Femmes d'Alger dans leur Appartement* serait donc le résultat d'un mélange de ce qu'il a vu et dessiné au Maroc, ainsi que lors de sa brève halte à Alger. Pourtant, Malika Dorbani-Bouabdellah considère que l'œuvre se détache des autres peintures purement orientalistes car Delacroix a fait preuve non seulement d'un respect notable envers ses modèles (qui eux sont réels et identifiés), mais aussi envers le cadre architectural, décoratif et vestimentaire. Il s'est attaché à une précision d'orfèvre que nous ne retrouvons pas chez les autres peintres de la même époque. L'idéalisation est placée dans une observation fidèle et respectueuse de l'« autre » et non pas dans la déformation ou le fantasme d'une réalité construite.

La plupart des photographies de Lalla Essaydi reposent sur ce jeu de transposition et de juxtaposition avec la peinture orientaliste du XIX^{ème} siècle. Elle en retient les poses, des gestes ou les regards, mais se débarrasse des décors opulents, des couleurs, des figurants masculins, de la nudité des modèles féminins, du statut social des figurants, pour y introduire à la place ses calligraphies personnelles. Le rapport dominant-dominé est effacé au profit d'un regard strictement féminin. Le sujet n'est plus la femme en tant qu'objet, mais l'expérience féminine telle qu'elle est vue et pensée par une femme artiste. En 2008, elle propose une photographie intitulée *Les Femmes du Maroc : The Grand Odalisque*, le modèle féminin est disposé de la même manière que dans la peinture de Dominique Ingres (1755-1814), *La Grande Odalisque* (1814).⁶⁹⁸ Le lit que le quel est allongée la femme est totalement recouvert de calligraphies, tout comme ses vêtements, sa peau (son visage, son dos, ses bras et ses jambes), le rideau disposé sur la droite de l'image. Nous notons que les dessous des pieds nus de la femme sont sales. Ils sont recouverts de terre et de henné. Ils introduisent une part du quotidien des femmes islamiques, les pieds sales pointant du doigt le travail des femmes. Le modèle observe le même regard que l'odalisque d'Ingres, elle se retourne pour fixer le regardeur. Le choix de *La Grande Odalisque* (1814) n'est pas anodin pour l'artiste, Ingres ayant sciemment exagéré l'anatomie de son modèle afin d'accentuer et d'étirer la courbure de son dos. Le peintre orientaliste, qui n'a pourtant jamais foulé les terres de l'Orient, a effectivement ajouté trois vertèbres

⁶⁹⁷ Ibid. p.11.

⁶⁹⁸ *Annexes Iconographiques*, p.156.

à son modèle afin de souligner visuellement la longueur de son corps. Il a également déplacé son sein gauche afin que ce dernier soit plus apparent. L'odalisque, autrement dit la femme au harem, peinte par Ingres, est une femme au corps fantasmé, idéalisé et modelé selon les récits orientalistes dont le peintre s'est largement inspiré. Contrairement à Delacroix qui s'est attaché à la réalité non seulement des proportions corporelles mais aussi des environnements intérieurs, Ingres a offert une représentation de la femme orientale construite d'après le discours nourri de l'exotisme formulé par ses camarades romanciers, poètes et artistes. Il est intéressant de préciser qu'il s'agissait d'une commande de Caroline Murat (ou Caroline Bonaparte), une femme mécène.⁶⁹⁹ Ingres offrait alors à la reine de Naples, l'image d'une femme de harem idéalisée, intemporelle. La nouvelle odalisque de Lalla Essaydi, n'est pas idéalisée. Elle reprend la pose « historique » pour dénoncer et dépasser une représentation stéréotypée et faussée. Un parallèle peut d'ailleurs être établi avec une série photographique d'Halida Boughriet (née en 1980, à Paris), intitulée *Mémoire dans l'Oubli* (2009-2010).⁷⁰⁰ En reprenant le schéma de l'odalisque allongée sur une banquette, entourée de tissus tous plus chatoyants les uns des autres, l'artiste franco-algérienne détourne pourtant la tradition picturale. Ses modèles sont cinq veuves algériennes, qui ont chacune connu la guerre et qui portent en elles une histoire douloureuse. Une histoire qui transparaît par la gravité de leurs visages et leurs regards fixés sur le regardeur. Voilées et vêtues de longues robes, elles sont couchées, pieds nus, effectuant des poses simples, modestes et légèrement intimidées. Cinq femmes, témoins d'une sombre période coloniale et meurtrière, que la jeune artiste sonde à travers leurs corps, leurs expériences respectives et leurs yeux. La représentation orientaliste est totalement substituée par un regard à la fois admiratif et critique puisque ces femmes sont aujourd'hui des témoins invisibles, silencieux et indésirables dans le contexte d'une guerre pleine de non-dits et de rancœurs non dissimulées.

Prenons un autre exemple dans la réflexion de Lalla Essaydi sur l'impact qu'a eu la peinture du XIX^{ème} siècle sur la construction historique et sociale des femmes arabes envisagées comme des objets sexuels soumis au regard occidental. Dans la même série, elle réalise *Les Femmes du Maroc #4*, une photographie dans laquelle l'artiste s'approprie et reformule une peinture de Jean-Léon Gérôme, intitulée *Le Marché aux*

⁶⁹⁹ Caroline Murat (1782-1839), était la plus jeune sœur de Napoléon 1^{er} et l'épouse de Joachim Murat. Elle fut successivement princesse Française, grande duchesse de Berg et reine de Naples.

⁷⁰⁰ *Annexes Iconographiques*, p.157.

Esclaves (1867).⁷⁰¹ Elle reprend ainsi la scène de la vente d'une jeune femme esclave, qui, dans la peinture de Gérôme apparaît nue, entourée de trois hommes la convoitant. Or dans *Les Femmes du Maroc #4*, l'artiste exclut non seulement la nudité du personnage féminin central, mais aussi la présence des figurants masculins. Ces derniers sont remplacés par trois femmes dont les corps sont dissimulés dans les drapés des vêtements blancs et calligraphiés. Une nouvelle articulation est exprimée : l'exotisme est annulé et la domination masculine supprimée. L'une d'entre elles touche la femme « esclave », elle porte un turban qui cache la totalité de son visage, tout comme le marchand de la peinture de Gérôme. Les vêtements, les rideaux, les draps et tous les tissus choisis par l'artiste, sont tous de couleur blanche. Le choix du blanc, couleur neutre est en opposition avec l'opulence et la richesse des tissus peints et photographiés par les artistes s'inscrivant dans le courant orientaliste. Lalla Essaydi préfère à l'opulence une grande sobriété des matériaux. La richesse est placée dans les regards de ses modèles et l'immense place réservée aux calligraphies, aux mots intimes de l'artiste. La sobriété est vectrice d'un espace de réflexion rare, où la représentation des femmes arabes est libérée de toute emprise extérieure et dominatrice.

Parallèlement à un travail de déconstruction d'une imagerie orientaliste réductrice et persistante dans la mémoire collective occidentale, l'artiste instaure également une réflexion portée sur les traditions culturelles et religieuses qui assignent les femmes à l'intérieur de la maison, à l'enfermement. Tandis que les hommes vivent et s'épanouissent au dehors, les femmes sont cloîtrées dans leurs maisons et sous les voiles lorsqu'ils sont imposés. Lalla Essaydi écrit : « Les traditions de l'Islam existent à l'intérieur de frontières spatiales. La présence des hommes définit l'espace public, les rues, les lieux de rencontres. Les femmes sont confinées aux espaces privés, à l'architecture des maisons. Dans ces photographies, je contrains les femmes à l'intérieur d'un espace, je les contrains à leur "propre" lieu, un lieu délimité par des murs et contrôlé par les hommes. »⁷⁰²

Les modèles sont figés, mystérieux, mais libérés du silence imposé par les restrictions traditionnelles. Ceci grâce aux calligraphies, qui, par leur abondance, leur rendent le droit à la parole. Les lignes calligraphiées, omniprésentes sur les images, rappellent des points brodés ou les motifs que l'on peut voir sur les tapis et les tissus orientaux. Elles sont autant le sujet des photographies que les femmes qu'elles

⁷⁰¹ Ibid. p.158.

⁷⁰² *Statement* de Lalla Essaydi.

recouvrent. Il est important de préciser que l'art de la calligraphie est exclusivement attribué aux hommes, il s'agit d'un art traditionnellement masculin. Seuls les hommes sont habilités à retranscrire les versets sacrés du Coran. Par contre la pratique du henné est elle, exclusivement attribuée aux femmes. Le henné étant considéré comme un art domestique, décoratif, rituel et érotique. Il est pratiqué pour son caractère esthétique, cosmétique et ornemental, il n'est d'ailleurs pas perçu de la même manière en Orient et en Occident. Médical et magique en Orient, le henné est un simple produit exotique en Occident. En cela la pratique du henné en Occident peut être rapprochée à la vision des Orientalistes du XIX^{ème} siècle qui importaient les images et produits de « l'ailleurs », de l'« autre », afin d'exotiser leurs quotidiens et, avec le henné, leurs propres corps.⁷⁰³ Un parallèle peut d'ailleurs être formulé entre le port du keffieh et la pratique du henné en Occident, ce sont deux « modes » éphémères dont une grande majorité des acteurs ignore l'histoire et la portée culturelle. La pratique du henné est pourtant bien plus riche, puisque d'un point de vue culturel elle exprime symboliquement le statut des femmes arabes. Il fait partie intégrante de leurs existences dont il accompagne chaque étape. Il est en effet associé aux rituels célébrant les différents passages et âges des femmes. Le henné est appliqué sur la peau de la jeune fille qui atteint la puberté afin de marquer son entrée dans le cercle des femmes, lorsqu'elle se marie la femme est couverte de symboles en henné afin d'attiser le désir chez son mari, enfin lors de la naissance de son premier enfant, le corps de la mère est tatoué afin de célébrer la fertilité. Le henné appliqué sur la peau des femmes exprime alors le passage d'un âge à un autre et d'une étape symbolique de la vie des femmes à une autre. La question de la temporalité : permanence/éphémérité, est posée au cœur de la pratique du henné et de son processus d'application. Le henné est à la base un produit éphémère, appliqué sur la peau des femmes, il a des vertus pharmacologiques et magiques en Orient. Lorsqu'on parle de tatouages au henné, ces derniers disparaissent après une dizaine de jours. Marie-Luce Gélard, anthropologue à l'université Paris-Descartes, écrit à propos de l'éphémérité du henné : « [La] durabilité est intimement liée au statut social des femmes, car elle suppose une relative inactivité (éviter de toucher l'eau, de laver le linge), voire passivité. On assiste alors, à une valorisation de ce statut féminin

⁷⁰³ Sur la différence entre la pratique orientale et la pratique occidentale du henné, lire : NICOLAS-DANIEL, Maud. « Du corps "naturel" au corps "exotique" : des différents usages du henné en France », in *Les Usages du Henné : Pratiques, rites et représentations symboliques*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2008, p.107-121.

particulier où les marques du corps deviennent des indicateurs de l'appartenance sociale. »⁷⁰⁴

Lalla Essaydi prend le contre-pied de la « passivité féminine » et renverse le caractère éphémère de la pratique du henné en une trace permanente puisqu'il n'est plus seulement appliqué sur la peau des femmes mais aussi sur les tissus et vêtements du foyer. Dans sa démarche plastique, les femmes arabes ne sont plus projetées comme des corps ornés, passifs et éphémères, elles s'inscrivent dans une nouvelle permanence politique et sociale. Les femmes autrefois inactives deviennent actives et actrices de leurs histoires. Une histoire, celle de l'artiste, écrite en calligraphie, une écriture habituellement réservée aux textes sacrés du Coran. Le sacré laisse place au prosaïque, à l'intime, au particulier. L'individualité est mise au service d'une cause et d'un discours collectif. Son histoire recouvre les corps des femmes qu'elle photographie, ainsi elle prolonge le travail des femmes artistes féministes, *Personal is Political*, le personnel est ici universel et politique.

Une conception qu'elle partage avec une artiste comme Shirin Neshat qui place la condition des femmes au centre de ses préoccupations. L'artiste iranienne (née en 1957 à Qazvin, Iran, vit et travaille à New York) travaille également sur le voile et l'oppression faite aux femmes arabes. Elle s'intéresse aux rapports existants entre l'impérialisme, la culture, la tradition et le genre. Dans les années 1990, la série photographique en noir et blanc *Women of Allah* lui a apporté une reconnaissance mondiale.⁷⁰⁵ Ses photographies et films interrogent la place des femmes au sein de l'Islam et de la société de manière plus large. Elle apporte un contrepoint critique à l'Orientalisme, en produisant des images de femmes en lutte, des femmes révolutionnaires, défiant les systèmes de pouvoirs les armes à la main. Elles sont fières, dangereuses car elles ne sont désormais plus les femmes dénudées, lascives et esclaves d'une patriarchie étouffante. Dans la série *Women of Allah*, elle juxtapose les images à l'écriture calligraphiée. Il s'agit d'une série d'autoportraits de l'artiste vêtue du *tchador* noir iranien, elle est armée et les zones de peau visibles sont recouvertes de poèmes contemporains en *farsi*. Le *farsi* est à la fois la langue principale de l'Iran et un style calligraphique persan. Elle écrit : « J'ai toujours été fascinée par l'art de la calligraphie et encore plus par la manière dont le texte et l'image fusionnent à la fois dans l'art Perse

⁷⁰⁴ GELARD, Marie-Luce. *Les Usages du Henné : Pratiques, rites et représentations symboliques*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2008, p.6.

⁷⁰⁵ *Annexes Iconographiques*, p.159-160.

et Islamique, des peintures miniatures aux autres formes. Aussi, j'ai collectionné dans les bazars de Téhéran des petites assiettes, des talismans porte-bonheur, dans lesquels les figures mythologiques masculines, féminines, animales sont complètement couvertes d'inscriptions, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. »⁷⁰⁶ Avec une démarche radicale, l'artiste joue sur les stéréotypes : la femme voilée, la femme terroriste et la femme religieuse. Les inscriptions sur sa peau sont immédiatement comprises par un public occidental comme pouvant être des extraits du Coran. Les images peuvent alors être appréhendées de deux manières, soit comme étant une tentative de mise en avant de la femme dotée de pouvoir, de spiritualité et d'autodétermination, soit comme une caricature de la femme martyre islamiste. L'artiste apporte une critique féministe à la représentation galvaudée des femmes arabes, à leurs conditions de vie dans leurs sociétés et s'adresse également aux stéréotypes relayés par les médias occidentaux. *Women of Allah* apporte une vision critique à la fois de l'Orient et de l'Occident. La femme arabe n'est plus présentée comme un objet sexuel ou de fascination érotique, ici elle devient dangereuse, fière et forte.

Si l'œuvre de Lalla Essaydi ne souligne pas le caractère défiant et subversif présent dans l'œuvre de Shirin Neshat, elle insiste sur l'importance des textes peints au henné, des extraits de ses différents journaux intimes, des textes personnels et autobiographiques. La retranscription des textes est pour chaque séance un travail épuisant pour l'artiste et les femmes qui l'assistent. Lalla Essaydi écrit :

*Créer ces photographies était performatif. Appliquer le henné est un processus douloureux, et ne peut être interrompu, alors les modèles, mes amis et ma famille étaient incapables de se reposer, parfois durant neuf heures à suivre. Je fais tout ce que je peux pour rendre la réalisation plus facile. Je crée tout une atmosphère pour eux pour qu'ils ne se lassent pas. Nous jouons de la musique et racontons des histoires, j'emmène à manger et à boire, nous commençons seulement après une journée de répétition générale, pour qu'ils puissent savoir exactement à quoi s'attendre. Mais malgré le processus exigeant, les femmes y participent parce qu'elles sentent qu'elles contribuent à la plus grande émancipation des femmes Arabes, et qu'en même temps elles transmettent à l'Occident leurs riches traditions, souvent incomprises à l'Ouest. Elles se considèrent comme une petite partie du mouvement féministe.*⁷⁰⁷

⁷⁰⁶ Extrait d'un courriel échangé entre Shirin Neshat et Fereshteh Daftari. Voir : FERESHTEH, Daftari. *Without Boundaries : Seventeen Ways of Looking*, New York, Museum of Modern Art, 2006, p.13. [Exposition au MOMA, New York, du 26 février au 22 mai 2006].

⁷⁰⁷ ESSAYDI, Lalla. (2005), p.26.

Lalla Essaydi opère à un travail collectif, exigeant énormément de patience et d'endurance. Un travail de femmes, d'entraide et de solidarité pour lutter contre l'oppression patriarcale et une vision unilatérale véhiculée par l'Occident. L'artiste, en superposant deux univers, critique et se libère des assignations patriarcales qui empêchent ou entravent la vie des femmes. Libérer les femmes arabes de leur carcan construit à la fois par les « lois » patriarcales islamiques, les politiques machistes et austères, ainsi que les représentations orientalistes. Elle écrit :

*À travers mes photographies, j'espère suggérer la complexité de l'identité de la femme arabe, comme je l'ai connu, et les tensions entre hiérarchie et fluidité qui sont au cœur de la culture Arabe. Mais je ne veux pas que mon travail soit uniquement une critique ni de la culture arabe et ni occidentale. Je vais plus loin que la simple critique pour être plus active, même subversive, dans un engagement avec les modèles culturels pour véhiculer ma propre expérience en tant que femme Arabe.*⁷⁰⁸

Avec ses photographies, elle a progressivement construit un espace « entre-deux », un espace critique, libre et où la représentation des femmes arabes est renouvelée et augmentée de sa propre expérience. Ses modèles ne sont désormais plus des objets sexuels dont les hommes peuvent jouir à leurs guises, au contraire les femmes photographiées par Lalla Essaydi affichent une grande force et une grande fierté. Elles forment une communauté subversive, prête à défier les traditions sclérosantes et les idées reçues. Elle précise : « Dans mon travail, j'espère me présenter à travers de multiples points de vue – en tant qu'artiste, en tant que marocaine, en tant que saoudienne, en tant que traditionaliste, en tant que libérale, en tant que musulmane. Bref, j'invite le spectateur à résister face aux stéréotypes. »⁷⁰⁹

Aller au-delà des bornes instaurées par le politique, le culturel et le médiatique, est aussi l'objectif de femmes artistes arabes qui ont souhaité apporter leurs contributions à un art de résistance face à ces murs d'incompréhension. Des artistes qui ont choisi de combattre les stéréotypes liés au voile islamique et par conséquent à la condition des femmes qui, par choix ou non, le portent le quotidien. Nous avons choisi d'opérer à une sélection de ces alternatives visuelles, critiques et théoriques afin de prolonger notre réflexion sur cette déconstruction collective.

⁷⁰⁸ Statement de Lalla Essaydi.

⁷⁰⁹ Ibid.

II.3.3. Réflexions autour du voile

Le beau n'est ni le voile, ni le voilé, mais l'objet même sous la voile.

Walter Benjamin – *Œuvres I.*

Que nous inspire le voile ? Dans l'imaginaire collectif occidental, il est associé au mystère, à une conception exotisée de l'« autre », à un code vestimentaire spécifique, signe extérieur d'une religion (chrétien comme musulman) et à une forme d'oppression, de contrôle sur les femmes. Le voile est un signe complexe, vecteur à la fois de stigmatisations, d'assujettissement ou d'appartenance, il recèle une polysémie que les artistes s'emploient à décortiquer et à transmettre. Depuis le 11 septembre 2001, le voile en Occident est synonyme de crainte, il est pour beaucoup un signe extérieur de terreur et d'aliénation. Il est un point d'incompréhension entre le monde oriental et le monde occidental. Du point de vue religieux, il est un espace de transition entre l'espace public et l'espace privé, entre l'espace public et l'espace sacré. Historiquement, sur une zone géographique qui s'étend du Moyen-Orient à l'ensemble de l'Afrique du Nord, le voile est un marqueur social, il indique le statut, la classe et l'appartenance ethnique de celle qui le porte. Dans un contexte d'immigration, il peut aussi être considéré comme un marqueur identitaire et culturel, une confrontation directe et visible avec la culture dominante. Dans les deux cas, le voile est lié aux femmes, au religieux et au pouvoir. Des femmes qui, « dans leur présentation publique, naviguent dans une dialectique complexe entre les patriarchies locales et les politiques internationales. »⁷¹⁰ Nous comprenons alors qu'il est le vecteur de vérités et d'interprétations multiples selon l'époque, la géographie et la culture dans laquelle nous nous situons. Il nous est paru impossible de mener une recherche sur l'art contemporain arabe sans rencontrer et analyser la problématique de la représentation du voile islamique (sous toutes ses déclinaisons), il est d'autant plus présent au sein des pratiques des femmes artistes.

Un motif textile qu'elles manipulent, détournent et critiquent, auquel il ne faudrait pas les réduire. Nous sommes conscients que le voile n'est pas aujourd'hui une problématique cruciale dans le monde arabe, il pose finalement plus de problèmes dans les sociétés occidentales. Cependant, nous avons fait le choix de cette thématique spécifique afin d'observer et d'analyser les stratégies visuelles et théoriques employées par les femmes artistes arabes pour traiter de la condition des femmes dans le monde

⁷¹⁰ LEWIS, Reina. « Preface », in *Veil : Veiling, Representation and Contemporary Art*. London : MIT Press, 2003, p.10.

arabe à travers le prisme du voile. Sur l'aspect réducteur du voile, Michket Krifa souligne avec justesse :

Je crois que le voile est une question que les femmes elles-mêmes ont à considérer, et pas une question qui devrait être utilisée comme un instrument politique par l'Occident, ou par des régimes Islamiques, ou par des gouvernements séculaires dans les pays Musulmans. Le sujet mérite une approche nettement plus nuancée parce qu'il a bien plus à voir avec la manière dont les corps des femmes sont objectivés. De plus, la question du voile est juste l'une des nombreuses questions pouvant être débattues par rapport aux droits des femmes. Il y a d'autres sujets comme la monogamie, la protection des droits civils, le droit à l'enseignement, les salaires égaux etc. Il est dommage de réduire les problématiques liées aux droits des femmes arabes et musulmanes à un débat sur le voile. Il me semble que cette simplification des sujets peut être une stratégie pour éviter des questions cruciales et éloigner l'attention sur les droits des femmes et les problèmes de discrimination de genre.⁷¹¹

Envisagé de manière poétique, humoristique, politique, ironique, métaphorique ou encore transgressive, le voile est devenu un objet plastique, voire graphique dans certaines pratiques, soumis à une réflexion multiple, en accord avec l'expérience de chacune des artistes. Une profusion de sens réunie lors de l'exposition itinérante *Veil : Veiling, Representation and Contemporary Art* (2003-2004).⁷¹² Un projet curatorial ambitieux et inédit, à l'initiative de deux artistes, Zineb Sedira et Jananne Al-Ani, qui ont souhaité replacer le voile dans un contexte historique, littéraire, artistique, médiatique, afin d'en révéler les différentes interprétations au fil du temps et des cultures. Le *hijab*, ou le voile islamique, sous toutes ses déclinaisons, est un vêtement religieux, spirituel, qui, lorsqu'il devient le sujet d'une pratique artistique, pose de nombreux problèmes du fait de son symbolisme controversé en Occident. Il est générateur de polémiques selon les positions de chacun. D'un point de vue occidental, le *hijab* représente à la fois la conviction religieuse islamique, mais aussi l'oppression subie par les femmes musulmanes. Pourtant comme le remarque Fran Lloyd : « Au sein du monde Arabe [le voile] est un signe culturel plus complexe qui dans certaines aires géographiques opère comme un signe de résistance à l'oppression, un signe de classe et [...] un rejet des valeurs et de la manière de vivre occidentale. »⁷¹³ Le voile peut être

⁷¹¹ MRABET, Yasmina. « Art and Arab Women's Narratives : Insights from Michket Krifa ». *Peace X Peace*, mis en ligne le 21 mars 2012. Disponible sur Internet : <http://www.peacexpeace.org/2012/03/art-and-arab-womens-narratives-insights-from-michket-krifa/>. Voir aussi : ALI, Zahra. « Femmes, féminisme et Islam : Décoloniser, décloisonner et renouveler le féminisme ». *Front du 20 Mars*, juillet 2012. Disponible sur Internet : <http://frontdu20mars.github.com/Textes/2012/07/06/femmes-feminisme-et-islam-decoloniser-decloisonner-et-renouveler-le-feminisme.html>.

⁷¹² Exposition *Veil : Veiling, Representation and Contemporary Art*, présentée successivement à The New Art Gallery Walsall (UK) du 14 février au 27 avril 2003 ; à la Bluecoat Gallery et l'Open Eye Gallery à Liverpool (UK) du 5 juillet au 16 août 2003 ; au Modern Art Oxford (UK), du 22 novembre 2003 au 26 janvier 2004.

⁷¹³ LLOYD, Fran. *Contemporary Arab Women's Art : Dialogues of the Present*. London, Women's Art Library, 1999.

envisagé comme un marqueur culturel, en ce sens un texte de Franz Fanon nous a particulièrement aidés dans notre réflexion. « L'Algérie se Dévoile » (publié en 1959) débute ainsi :

Les techniques vestimentaires, les traditions d'habillement, de parement constituent les formes d'originalité les plus marquantes, c'est-à-dire les plus immédiatement perceptibles d'une société. À l'intérieur d'un ensemble, dans le cadre d'une silhouette déjà formellement soulignée, existent évidemment des modifications de détail, des innovations qui, dans les sociétés très développées, définissent et circonscrivent la mode. Mais l'allure générale demeure homogène et l'on peut regrouper de grandes aires de civilisation, d'immenses régions culturelles à partir de techniques originales, spécifiques, d'habillement des hommes et des femmes. [...] dans le monde arabe, par exemple, le voile dont se drapent les femmes est immédiatement vu par le touriste. On peut pendant longtemps ignorer qu'un musulman ne consomme pas de porc ou s'interdit les rapports sexuels diurnes pendant le mois de ramadhan, mais le voile de la femme apparaît avec une telle résonance qu'il suffit, en général, à caractériser la société arabe.⁷¹⁴

Alors que la guerre d'Algérie bat son plein, Franz Fanon examine le rôle des femmes dans le mouvement de résistance agissant pour l'Indépendance et contre la colonisation. Si l'armée française a tenté une instrumentalisation des femmes en leur démontrant qu'elles devaient se libérer de leurs voiles pour exister par elles-mêmes, nombreuses sont les femmes qui ont retourné cette politique « d'éducation » en acceptant de se dévoiler pour lutter contre l'occupant. Dévoilées, elles semblent avoir été formatées aux modes occidentales, elles n'attisent plus la peur et la suspicion. Alors, elles arpentent les rues, font le guet et transportent sur elles les outils de la désobéissance. Fanon précise : « Porteuse de revolvers, de grandes, de centaines de fausses cartes d'identités ou de bombes, la femme algérienne dévoilée évolue comme un poisson dans l'eau occidentale. Les militaires, les patrouilles françaises lui sourient au passage, des compliments sur son physique fusent çà et là, mais personne ne soupçonne que dans ses valises se trouve le pistolet-mitrailleur qui, tout à l'heure, fauchera quatre ou cinq membres d'une des patrouilles ».⁷¹⁵ D'autres ont gardé le voile et ont également participé aux mêmes soutiens et interventions, sous les voiles étaient dissimulées des armes et des informations stratégiques, transportées par des femmes devenues des pièces maîtresses dans l'avancement des combats. Le texte nous apporte un éclairage sur le rôle des femmes dans la guerre et sur la manière dont elles ont instrumentalisé le voile ou le dévoilement pour contribuer à la lutte, un territoire qui n'est pas strictement

⁷¹⁴ FANON, Franz. « L'Algérie se Dévoile », in *L'An V de la Révolution Algérienne*. Paris : La Découverte, 2011, p.17.

⁷¹⁵ Ibid. p.40.

réservé aux hommes. « Voile enlevé puis remis, voiles instrumentalisés, transformés en technique de camouflage, en moyen de lutte. Le caractère quasi tabou pris par le voile dans la situation coloniale disparaît presque complètement au cours de la lutte libératrice. »⁷¹⁶ Dans ce contexte, le voile est un instrument de résistance. Une propriété que les artistes arabes contemporaines ont retenue et prolongée au sein de leurs travaux.

Pour aborder et discuter du sujet, nous avons choisi de présenter les œuvres de Meriem Bouderbala (née en 1960, à Tunis), Majida Khattari (née en 1966, à Erfoud, Maroc), Zineb Sedira (née en 1963, à Paris) et Ghazel (née en 1966), qui, chacune à leurs manières, nous offre des clés de compréhension et d'appréhension du voile. Ce dernier est intimement lié à leurs expériences et histoires personnelles respectives, c'est dans ce sens qu'elles le dissèquent et le détournent pour en finir avec les stéréotypes orientalistes, réducteurs et souvent méprisants. Quatre artistes actrices de la diaspora arabe qui utilisent et transgressent le voile en tant qu'objet de réflexion, un carrefour symbolique entre leurs expériences personnelles, leurs histoires politiques, leurs cultures et leurs traditions respectives. Au moyen de pratiques artistiques critiques, elles parviennent à dissoudre ce point d'incompréhension entre deux mondes, séparés seulement en apparence.

L'artiste tunisienne, Meriem Bouderbala a étudié à l'école des beaux-arts d'Aix-en-Provence, d'où elle sort diplômée en 1985. Elle poursuit ses études d'art à Londres à l'école d'art de Chelsea. Son parcours initialement consacré à la gravure, au dessin, à la sculpture et à la peinture va progressivement s'ouvrir vers la scénographie, le théâtre et plus récemment vers la photographie. Au début de sa carrière, elle peignait des compositions abstraites sur différents matériaux, explorait les matières textiles, la broderie et autres pratiques. D'une pratique concrète et matérielle, elle va passer à la mise en scène de son propre corps en développant un travail photographique pour exprimer « des choses plus virulentes et plus résistantes ».⁷¹⁷ Une démarche renouvelée qui lui permet d'affronter de manière plus directe les problématiques liées au corps des femmes arabes. Après ses études en France et au Royaume-Uni, elle revient en Tunisie et s'interroge sur ce qu'elle voit dans les rues et dans les maisons. Elle prend conscience d'une dérive vestimentaire dont elle n'avait pas le souvenir. Alors elle décide de mener une réflexion sur « l'état d'oppression et d'enfermement moral » dans lequel elle s'est

⁷¹⁶ Ibid. p.43.

⁷¹⁷ BOUDERBALA, Meriem. Entretien filmé. *Diptyk TV*, 2009. Disponible sur Internet : http://www.dailymotion.com/video/xbmvy1_diptyk-tv-meriem-bouderbala_creation.

retrouvée, mais aussi sur ces changements moraux et sociétaux.⁷¹⁸ Pour cela, elle n'hésite pas à mettre en scène son propre corps, drapé et dénudé afin d'ouvrir un véritable débat sur l'identité actuelle des femmes arabes.

Elle formule différentes séries d'autoportraits en pied, qu'elle réalise seule, avec l'aide d'un retardateur. Puisque le sujet est son propre corps et sa propre relation avec une société dont elle ne comprend pas tous les codes et toutes les dérives, elle travaille seule, sans regards extérieurs. À travers son corps voilé, en mouvement, dédoublé, dénudé, elle s'adresse à toutes les femmes et formule un message universel. Devant l'objectif, elle se fait violence, oublie sa pudeur et génère des mouvements performés, inconscients, intuitifs, vivants. Sous les tissus quasi transparents, les formes de son corps nu sont partiellement dévoilées. De manière paradoxale, son corps agit librement sous ces voiles fragiles, diaphanes et vaporeux. Elle semble danser avec les enveloppes textiles qui ne la protègent pas totalement des regards extérieurs. Ici, le voile est sublimé, il fait corps avec les mouvements et la peau de l'artiste qui, dans cet espace « entre-deux », porte un discours de résistance. En 2008, elle réalise la série *Bédouine*, où elle apparaît vêtue de vêtements traditionnels bédouins.⁷¹⁹ Des tenues d'apparat colorées, ornées de motifs riches et multiples. Seule au centre des différentes compositions, son corps est tenu à une symétrie et à un dédoublement étrange. Elle précise : « Je fais de mon corps, de son exhibition photographique altérée, bouleversée, une scène, un praticable éphémère pour une tragédie sans origine et qui n'a pas de fin. Pour une autre image, sans orientation, chair et étoffe démultipliées. Des parures de bijoux cadennassent le corps et géométrisent l'espace. Plus d'endroit plus d'envers, les signes de l'enfer et du ciel en une seule femme. »⁷²⁰ La femme idéalisée se fait à la fois monstrueuse et mystique. S'il semble statique, fixé dans le sol, le corps de l'artiste est régi par ses mouvements qui accentuent les déformations physiques. L'impression d'inquiétante étrangeté est accentuée. Grâce à un effet d'optique, les visages s'affrontent, les membres se démultiplient, les vêtements fusionnent et accompagnent ces corps étrangers. Ils n'incarnent plus l'idée d'une sensualité orientale, un corps exotique offert aux yeux de l'étranger, bien au contraire ils sèment un trouble, un sentiment inconfortable et dérangeant. Ils sont à la fois mutants, fantomatiques et habités d'une force qui est celle de la volonté de l'artiste de contrecarrer les idées reçues, les habitudes visuelles et les discours instaurant un rapport dominant-dominé.

⁷¹⁸ Ibid.

⁷¹⁹ *Annexes Iconographiques*, p.161.

⁷²⁰ BOUDERBALA, Meriem. « Un Contrepoint à l'Image », in *Meriem Bouderbala*. Rabat : CMOOA Galerie, 2009, p.3. Catalogue de l'exposition à la CMOOA Galerie, à Rabat (Maroc), du 10 décembre 2009 au 10 mars 2010.

L'artiste ajoute : « J'ai choisi d'engager mon corps. De soumettre sa représentation photographique à la déformation, à la démultiplication, à des superpositions qui la noient dans des figures hésitantes et incertaines. Une forme de réponse par l'excès à la codification des poses attendues de la femme arabe. Brouiller les pistes, les plans, devient le paradoxe utile à l'esquisse d'une présence essentielle du corps de la femme. »⁷²¹

Une pratique qui s'est aussi construite par rapport à une recherche minutieuse portée sur la photographie orientaliste dont elle supprime le regard dominant en étant elle-même à la fois l'auteur et le sujet de ses photographies. Une recherche qui l'a amenée à décortiquer et comprendre le regard orientaliste, sa structure et sa portée sur notre regard actuel. Une correspondance peut notamment être établie avec les nombreux clichés pris au Maroc par Gaétan Gatian de Clérambault (1872-1934), psychiatre, ethnographe et photographe, qui en 1908 a publié une étude clinique intitulée *Passion Erotique des Etoffes chez la Femme*. Une étude où il examine trois cas, trois femmes qui ont été condamnée à des peines de prison pour avoir volé à plusieurs reprises des carrés de soie ou de velours. Les observations du psychiatre renvoient à un discours phallocrate de la femme obsédée, hystérique, folle, maniaque, qui entretient un rapport charnel et sexuel avec les tissus. Le témoignage de l'une d'entre elles est éloquent :

*De 15 à 22 ans, le travail de la soie me fatiguait, me rendait nerveuse, presque malade ; j'ai cessé d'éprouver cet énervement à 22 ans, lorsque j'eus des rapports sexuels. Mais actuellement, il me serait impossible de porter de la soie sur moi. Le velours m'est agréable aussi ; mais bien inférieur à la soie. Le satin ne m'attire pas, la marceline non plus ; je préférerais plutôt la faille, elle est plus soyeuse et elle crie. Le contact de la soie est bien supérieur à la vue ; mais le froissement de la soie est encore supérieur, il vous excite.*⁷²²

Meriem Bouderbala propose une contre-réponse aux travaux de Gaétan Gatian de Clérambault en conservant la sensualité et l'érotisme de l'imagerie orientale et de cette relation érotique aux tissus, tout en la délivrant du regard masculin (voyeur, médecin, artiste, écrivain). Elle supprime le pouvoir et le jugement exercés sur les femmes, en laissant libre court à son propre corps. De plus, entre 2008 et 2009, elle réalise deux séries consécutives intitulées *Etoffes Cutanées* et *Chute Eclairage*, qui nous apparaissent être une réponse directe aux études psychiatriques et visuelles de Gaétan

⁷²¹ BOUDERBALA, Meriem. (2006).

⁷²² CLERAMBAULT, Gaétan Gatian de. *Passion Erotique des Etoffes chez la Femme*. Paris : Les Empêcheurs de Tourner en Rond, 2002, p.45-46.

Gatien de Clérambault.⁷²³ Passionné par les drapés dans l'art, il enseigne l'esthétique à l'école des beaux-arts de Paris dans les années 1920. Entre 1915 et 1917, il effectue deux séjours au Maroc et photographie une série de femmes totalement voilées.⁷²⁴ Enfermées dans leurs cages textiles, elles ressemblent à des sculptures inanimées, immobiles, inhabitées. À propos de ces recherches marocaines, Simon Njami écrit : « Gaétan Gatien de Clérambault l'a sans doute cherchée en fixant sur ses plaques l'image des pauvres femmes voilées qu'il soumettait à ses caprices. L'Orientaliste a certainement échoué, trop loin, trop dur, trop certain du radical exotisme des poses de ses modèles. L'homme fut sans doute plus troublé par cette essence océanique de la féminité que la tradition finissait d'exalter en croyant l'opprimer. Leur vie comme un rêve traversé en fantôme. »⁷²⁵ Il fixe sur le papier glacé, des femmes envisagées comme des objets, des motifs exotiques. Aux femmes muettes et emprisonnées par des voiles opaques, Meriem Bouderbala souligne la grâce, la lumière, l'intimité dévoilée, l'autonomie et la liberté individuelle comme collective. La femme arabe n'est plus le sujet – l'objet d'une étude, mais l'actrice d'un destin et d'une condition partagés qu'il est urgent de changer. À la soumission se substitue la désinvolture, le trouble et la transgression. Au regard étranger, elle se regarde elle-même, « moi me regardant, moi étrangère à moi-même, moi étrangère dans mon propre pays, dans mes propres pays ».⁷²⁶ Sur la série photographique *Etoffes Cutanées* (2008), Brahim Alaoui écrit : « En même temps que la convergence du corps et du signe, elle donne à voir le télescopage du présent et du passé. Convoquant figures baroques ou silhouettes évanescentes, elle brouille les pistes et multiplie les rencontres incongrues. Les vagues mouvantes du drapé partent à l'assaut du corps, comme autant de constructions auxquelles la femme doit aujourd'hui se confronter pour créer librement sa propre identité. »⁷²⁷

Majida Khattari vit et travaille depuis 1989 à Paris. Elle déploie depuis la fin des années 1990, un travail axé autour du voile comme vêtement et réalise des défilés-performance où des femmes, telles des mannequins lors de défilés de mode, se présente publiquement vêtues des créations de l'artistes. L'idée surgit en réaction aux nombreuses polémiques sur le port du voile en France, la nécessité d'adopter une loi et

⁷²³ *Annexes Iconographiques*, p.162-163.

⁷²⁴ Ibid. p.164.

⁷²⁵ BOUDERBALA, Meriem. (2009), p.22.

⁷²⁶ BOUDERBALA, Meriem. (2009).

⁷²⁷ ALAOUI, Brahim. « Meriem Bouderbala à la CMOOA Galerie à Rabat », in *Diptyk : L'art vu du Maroc*, décembre 2009. Disponible sur Internet : <http://www.diptykmag.com/actualites/Meriem-Bouderbala-à-la-Galerie-CMOOA-à-Rabat>. Le texte a également été publié in *Meriem Bouderbala*. Rabat : CMOOA Galerie, 2009, p.5-6.

la violence des discours et des actes. Gênée par le regard agressif porté sur les femmes arabes et la communauté arabe dans son ensemble, elle décide d'en examiner la structure, les fondements et la portée. À travers le voile, une population était visée, bousculée par les débats, l'artiste s'est alors interrogée sur des problématiques liées au vivre ensemble, à l'intégration, aux identités et la place des femmes non seulement dans la société française mais aussi dans le monde arabe. En creux, elle crée des passerelles entre l'Orient et l'Occident dont elle mélange les codes. Elle s'approprie la structure du défilé de mode conventionnel, c'est-à-dire une succession de femmes qui se présentent à un public, dans un lieu public ou privé, et qui s'exposent vêtues de créations inédites. Ainsi elles déambulent dans des carcans de tissus. Deux pôles sont connectés, celui de la mode qui inclut création, exhibition et éphémérité des vêtements, et celui de la tradition, religieuse, culturelle et politique. Deux pôles qui ne sont pas tout à fait opposés parce qu'ils incarnent deux systèmes d'oppression envers les femmes : un système politico-religieux au sein duquel les femmes sont assujetties au pouvoir phallocrate et un système socio-commercial qui incite les femmes à se conformer à une tendance, une apparence. La modernité tutoie l'austérité et une vision dépassée de la condition des femmes. Le premier *Défilé-Performance #1* a eu lieu à l'école des beaux-arts de Paris en 1996, où elle présente une création intitulée *Kacha*, une longue robe fabriquée à partir de feutre.⁷²⁸ Un tissu lourd et épais qui à la manière d'une cloche englobe totalement le corps du mannequin, dont le visage est à peine perceptible. Celui-ci est encagé par des bandes de plastique blancs qui nous rappelle celles utilisées dans les hôpitaux pour contenir les patients agressifs. Il est à noter que la robe est cousue de fils barbelés, ce qui la rend dangereuse puisque le moindre contact avec la peau devient menaçant, blessant. Une autre création intitulée *Robe Serpent*, enferme le modèle dans robe tubulaire orange, parsemée de cerceaux. Semblable à une chenille qui voudrait s'extraire de sa propre peau, elle se meut lentement puis violemment dans le tissu qui l'empêche de voir, de toucher, de sentir ou même d'entendre. Les mouvements ondulatoires exécutés dans cette enveloppe textile ressemblent à ceux d'une danse du ventre dont le rythme s'accélère avec la suffocation. Une création qu'elle va reprendre quelques années plus tard lors du *Défilé-Performance #2* (2001) au Centre Georges Pompidou.⁷²⁹ Là, le cocon se fait plus fin, couleur chair, le visage de la femme est visible mais partiellement dissimulé sous un filet clair. De la même manière que la première, elle semble vouloir se débarrasser de cette seconde peau qui l'empêche de se

⁷²⁸ *Annexes Iconographiques*, p.165.

⁷²⁹ Une vidéo du défilé-performance est disponible sur le site Internet de l'artiste. Voir : <http://www.majidakhattari.com/performance/defile-beaubourg/index.html>.

déplacer et d'agir librement. Fethi Benslama précise que « c'est, en une robe, tout le dérochement théologique de la femme en islam, en tant que corps voyant extrait à la vue, en tant que sujet d'un regard sans visage »⁷³⁰ Avec elle, d'autres modèles déambulent, tels des fantômes, vêtues de burqa en velours noir. L'une avance sur les genoux, une autre est privée de l'usage de ses bras qui sont attachés à son corps, tandis que le corps d'une troisième femme est augmenté dans le bas du dos d'un épais coussin sous la burqa. Bossue, alourdie, elle marche avec difficulté. Il s'agit là de différentes métaphores traduisant la condition des femmes arabes, musulmanes, tant en Orient qu'en Occident. À chaque fois, les modèles tentent soit de s'adapter aux contraintes imposées par les robes (formelles et matérielles), soit de s'extirper de ces cages textiles dans lesquelles elles étouffent. Fethi Benslama écrit :

*Khattari a usé ici également des variantes tactiles de la matière (souvent en même temps : lourdeur et légèreté, transparence et opacité, raideur et souplesse, rugosité et douceur, crissement jouissifs, effleurements criants) pour exprimer la possession paradoxale de la femme (possédant-possédée), jusqu'à la montrer dans la peau de l'animal phallique qui l'enferme, et simultanément le phallus qu'elle maîtrise de l'intérieur (la robe serpent), pour finir dans ce costume ectoplasmique (la robe mawt : mort) à travers lequel les contraires s'achèvent dans l'informe tentaculaire, où chaque ouverture de la robe provoque l'étranglement de la femme : angoissante résolution de la possession hyperbolique, fin du jeu mortel avec le partenaire cutané.*⁷³¹

Des robes dotées d'ouvertures et de fermetures, oscillant entre le voilé et le dévoilé, la pudeur extrême et la nudité. En 2009, elle présente un nouveau *Défilé-Performance #3* à l'hôtel de la Monnaie à Paris.⁷³² Ce dernier s'ouvre sur l'avancée d'un corps spectral recouvert de cinq voiles épais et colorés. Cinq voiles superposés que le modèle enlève, couche par couche, jusqu'à dévoiler son visage, puis son corps nu. La femme avance simplement vêtue d'un slip couleur chair, tandis qu'un homme entre dans la pièce, lui aussi simplement vêtu d'un caleçon noir. Il avance dans la pièce que la femme quitte simultanément, et il ramasse au sol les voiles qu'il revêt successivement jusqu'à faire totalement disparaître son corps sous les tissus. À terme, l'objectif de l'artiste est de désacraliser le voile, de l'extraire des territoires liés à l'identité et au religieux, pour en faire un accessoire de mode comme un autre. Un accessoire-signé véhiculant différentes lectures selon les contextes, les lieux et les utilisations.

⁷³⁰ BENSLAMA, Fethi. « Hyperbole du Féminin ». *Artpress*, H.S. n°18, 1997, p.107-109.

⁷³¹ Ibid. La formule du « partenaire cutané » est de Gaétan Gatian Clérambault.

⁷³² *Annexes Iconographiques*, p.166.

Les passages entre Orient et Occident se retrouvent également dans une série photographique intitulée *Ninfa Moderna* (2010), où l'artiste propose une reformulation de l'essai *Ninfa Moderna – Essai sur la Drapé Tombé* de Georges Didi-Huberman, paru en 2002.⁷³³ À partir de la figure fictive de *Ninfa*, la nymphe imaginaire d'Aby Warburg, « créature de la survivance », toute droite sortie de l'art de la Renaissance, Didi-Huberman examine cette fascination et sa représentation. Il écrit :

*Mémoire, désir, temps : Ninfa traverse les objets de l'histoire de l'art warburgienne comme un véritable « organisme énigmatique ». Héroïne impersonnelle de l'aura – ce lointain du temps qui émeut l'évènement de nos regards – elle se meut constamment entre l'air et la pierre, l'effluve et la paralysie : fuyante comme un vent, mais pale et tenace comme un fossile. Héroïne démultipliable de l'inquiétante étrangeté, elle nous fait don d'« arrières-ressemblances » où tous les temps, soudain, se mettent à danser ensemble. Et toutes les incarnations possibles viennent se mêler comme en un rêve.*⁷³⁴

Georges Didi-Huberman parle du mouvement de chute vers le sol, l'inclinaison des corps des nymphes, dans la peinture et la sculpture de la Renaissance jusqu'à la période moderne, où le mouvement de « *clinamen* » est d'autant plus prononcé. Il précise : « La langue latine a repris tel quel le mot grec *clinè* pour désigner le champ privilégié de ce mouvement corporel : c'est le lit, la couche, c'est le coussin des divinités, omniprésent dans toutes les scénographies de *Ninfa* lorsqu'elle s'abandonne aux "basses forces" du désir et de l'horizontalité. »⁷³⁵ Une chute des corps accompagnée du vêtement ou du drap qui va épouser le corps finalement dénudé du modèle. Une chute qui entraîne inéluctablement un dévoilement, une représentation érotisée de la nymphe, dont le corps n'est désormais plus protégé par le voile. La connexion avec l'art orientaliste est immédiate, la nymphe indolente et voluptueuse est réactivée avec la femme orientale. Une réactualisation que Majida Khattari s'emploie à détourner et à renverser en proposant cinq photographies où apparaît une femme enfouie sous les étoffes, les voiles, les dentelles et le satin rose pâle. Avec une exagération assumée des matières, des couleurs et du caractère érotique des postures, elle souligne la sensualité des poses lascives, où des zones de peau dénudée parviennent à surgir. L'artiste travaille ainsi le modèle féminin, envisagé uniquement comme un objet, une icône privée d'identité et drapée par les clichés. Le voile est aujourd'hui vecteur de ce que nous pourrions qualifier d'un orientalisme inversé, si au XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle il

⁷³³ Ibid. p.167.

⁷³⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna : Essai sur le Drapé Tombé*. Paris : Gallimard, 2002, p.10-11.

⁷³⁵ Ibid. p.13.

suscitait fascination, curiosité et attraction, il a aujourd'hui perdu son caractère séducteur au profit d'une lecture plus stéréotypée et négative. Au sein de ses performances et photographies, Majida Khattari réunit ces deux phases opposées pour comprendre la situation actuelle et tenter de dissoudre les idées reçues.

Une réflexion basée sur des allers-retours entre Occident et Orient, que nous retrouvons dans l'œuvre photographique de Zineb Sedira (née en 1963 à Paris). Ses parents, deux résistants et militants pour l'indépendance de l'Algérie, installés dans la banlieue parisienne, lui ont transmis un esprit de résistance, d'affirmation de Soi et de la transmission. L'artiste a grandi dans un « entre-deux » : deux cultures, deux langues, deux histoires qui se sont pourtant rejointes avec la colonisation et dont les plaies ne se sont jamais refermées. Vidéaste et photographe, elle produit une œuvre autobiographique traduisant chacune des facettes non seulement de son histoire, mais aussi de celles des membres de sa famille, de l'Histoire partagée entre la France et l'Algérie, ainsi que des liens culturels qui se sont progressivement tissés au sein de son expérience personnelle. Aujourd'hui, elle vit et travaille à Londres, un choix qui lui a permis de prendre de la distance par rapport à une histoire, personnelle comme collective, troublée. Elle précise :

*J'ai pu regarder la France et l'Algérie d'une manière plus neutre. Ce qui m'a donné la possibilité de créer toutes ces pièces. Si j'avais étudié dans une école d'art en France, je n'aurais certainement pas travaillé de la même manière. L'Angleterre m'a donné certes le recul nécessaire pour mieux comprendre mon histoire, mais elle m'a permis de faire la rencontre de livres et d'écrivains, comme Jacques Derrida, Hélène Cixous, Assia Djebar, ou Frantz Fanon par exemple, dont je n'avais pas entendu parler en France, en tant qu'Algériens ou d'auteurs qui avaient vécu en Algérie. Quand j'avais 18 ans en France, je pensais qu'il y avait peu d'écrivains algériens, ou artistes algériens...*⁷³⁶

C'est pourtant ce recul qui l'a amené à réfléchir sur son identité et à développer un travail de type mémoriel. Elle prend plus nettement conscience de son identité hybride et de son besoin personnel de puiser dans la culture orientale et la culture occidentale. Prenons l'exemple du triptyque intitulé *Self Portraits or The Virgin Mary* (2000), où l'artiste apparaît entièrement vêtue d'un long vêtement blanc.⁷³⁷ De dos et de profil, elle examine deux représentations iconiques symboles de deux religions. Sa

⁷³⁶ TAILLADE, François. « Entretien avec Zineb Sedira ». *LaCritique.org*, août 2009. Disponible sur Internet : <http://www.lacritique.org/article-entretien-avec-zineb-sedira>.

⁷³⁷ *Annexes Iconographiques*, p.168.

double culture est ici mise en lumière : née en France, pays de tradition chrétienne, le vêtement blanc renvoie aux images iconiques de la Vierge Marie. Fille de parents Algériens, le long voile blanc renvoie inévitablement au traditionnel *haïk* algérien. Deux civilisations fusionnent grâce à une appropriation physique et critique du voile envisagé comme un symbole universel, transreligieux et transculturel. L'artiste procède à des correspondances et à des associations visuelles à travers ce vaste patrimoine qui est le sien. Elle réitère l'expérience avec deux autres femmes et réalise *Self-portraits or The Trinity* (2000), où sur deux clichés séparés nous voyons trois femmes entièrement vêtues d'un voiles blanc, seuls leurs yeux sont apparents. Sur le premier, elles apparaissent de profil, tandis que sur le second, elles sont de dos. Leurs corps drapés se fondent avec l'arrière plan blanc.

Durant son premier voyage en Algérie, elle travaille sur l'histoire de ses parents, leurs parcours, leurs familles, à travers lesquels elle sonde toute une culture, tout un pays qu'elle souhaite apprivoiser. En 2002, elle réalise une série photographique intitulée *La Maison de ma Mère, Algérie* (2002).⁷³⁸ Douze photographies disposées sur trois rangées formées de quatre clichés. La rangée supérieure fait état du linge de maison, des dentelles blanches, des draps et des coussins rangés les uns sur les autres. Au centre, quatre portraits de sa mère, qui est vêtue de blanc. Des portraits teintés d'une grande pudeur puisqu'elle est fragmentée, elle n'est pas complètement dévoilée au regardeur. Une partir de son visage, coiffé d'un voile blanc, un avant-bras vêtu d'une robe en dentelles blanches, son cou et son dos alors qu'elle est couchée. La troisième rangée figure les rideaux de dentelles et de broderies blanches accrochés devant les portes et les fenêtres de la maison. Les tissus présents dans ce cadre intime décorent, apportent du confort, protègent, habillent, cachent. Ils voilent, partiellement ou non, les objets et les corps. Ils dissimulent la sphère privée et les histoires qu'elle recèle. Par le biais d'une exploration de territoires multiples dont elle est le point d'accroche, Zineb Sedira fournit une imagerie à la fois intime et universelle, elle tend à abattre les murs (ou les voiles) qui séparent les cultures et qui favorisent tant d'incompréhensions mutuelles.

Une tentative de rapprochement que met en œuvre l'artiste iranienne, Ghazel Radpay dite Ghazel (née en 1966, Iran). Depuis la fin des années 1990, elle développe un art vidéo et a fait le choix, comme Shirin Neshat, de quitter l'Iran pour venir faire ses

⁷³⁸ Ibid. p.169.

études et s'installer en France. Elle quitte son pays en 1989, lors de la guerre opposant l'Iran à l'Iraq. En France, elle s'inscrit à l'université Paul Valéry à Montpellier où elle étudie le cinéma. Parallèlement, elle suit une formation à l'école des beaux-arts de Nîmes. Rapidement, elle initie une approche complexe de son identité iranienne : culturelle, politique et sociale. Non sans mal et sans incompréhension de la part de son entourage, elle aborde sans concession la guerre, dans toute sa brutalité et son agressivité. Son travail frontal perturbe ses professeurs. Sa rencontre avec l'artiste argentin Carlos Kusunir joue un rôle décisif pour le développement et la redirection de sa pratique artistique dont le discours va progressivement se démêler et s'orienter vers une réflexion autour de problématiques et de symboles universels : le foyer, le *tchador*, l'exil, le départ/le retour, le voyage, le déracinement, le corps, l'autobiographie, la nostalgie. En 1996, dix ans après son arrivée en France, elle décide de revenir en Iran pour y tourner ses films. Elle choisit d'intégrer un programme d'art thérapie dans les prisons pour enfants délinquants. Un retour qui donne naissance à un projet vidéo qui se poursuit encore aujourd'hui.

En effet, elle entame la réalisation de *Me* (1997-2011) où elle se met en scène, toujours vêtue du *tchador* noir iranien, au sein de saynètes à teneur humoristique, critique et politique.⁷³⁹ Des vidéos qui fonctionnent selon un dispositif de triptyque, sur trois écrans TV dans une salle plongée dans le noir, trois films courts sont présentés simultanément. Les films sont volontairement produits avec des moyens techniques réduits. Elle précise : « En quelque sorte, je les faisais clandestinement ; mon idée était de faire des films avec un style *home movie*, fait maison, avec une caméra Hi8. Je ne fais aucune modification de l'image au montage, je garde tout ce que la caméra enregistre en tant que son et image. Ce sont des performances en temps réels. »⁷⁴⁰ Chacune des scènes est accompagnée d'un titre, en anglais ou en français, avec une typographie différente. Le texte accentue le message que l'artiste veut transmettre au public. Ainsi dans *What a World* (2000-2003), Ghazel mime la chorégraphie d'un matador dont la cape traditionnelle (la *capote*) a été remplacée par un planisphère.⁷⁴¹ Elle faisant virevolter la carte du monde, vêtue du *tchador*, l'artiste joue avec son statut de femme en exil, de nomade et sa vision interculturelle non seulement de la création mais aussi de sa propre existence. Elle associe une tradition espagnole au *tchador* iranien, tout en ouvrant sa réflexion à une géographie plus vaste. L'humour qui caractérise ses

⁷³⁹ *Annexes Iconographiques*, p.170-171.

⁷⁴⁰ POIVERT, Michel. « Entretien avec Ghazel ». *Arip* (Association de Recherche sur l'Image Photographique), janvier 2009. Disponible sur Internet : <http://arip-photo.org/Home/images/entretiens/ghazel%20final.pdf>

⁷⁴¹ *Annexes Iconographiques*, p.172.

saynètes est ici véhiculé par la contrainte imposée par le *tchador* pour réaliser une telle chorégraphie. Les mouvements du corps sont empêchés par l'amplitude du tissu. Elle raconte :

Pour la première scène que j'ai filmée, j'ai commencé à écrire et je me suis rendue compte que l'humour sortait de mon écriture, j'ai appris à l'utiliser avec ce travail avec les enfants délinquants. En tant qu'iranien, la chose la plus iranienne que l'on a, c'est l'humour, pas uniquement le côté poétique comme on le pense ! Les premières scènes que je montre sont les premières réalisées, et je ne les ai pas touchées depuis, c'est né comme ça d'un coup. Au début c'était un travail très autobiographique, la scène de boxeur était née parce que je me suis faite agressée dans la rue par un homme, quand quelque chose m'arrivait et m'arrive encore, je fais immédiatement une scène.⁷⁴²

Tour à tour la silhouette noire semble sortir des flots telle la vénus (voilée) de Sandro Botticelli (*Every women dreams of being a « Boticelli Venus »*) ; assise sur le cheval blanc d'un manège, le voile au vent (*Life is so Fun*) ; en équilibre sur un tabouret (*Keep the Balance*) ; s'entraînant à la boxe dans la rue (*I'm training to defend myself out the streets*) ; échouée sur une plage, palmes aux pieds (*Little Mermaid*) ou encore assise sur une chaise de manière hiératique et autoritaire (*Thanks God All Chairs aren't Electric*). Un humour et une démarche critique que nous retrouvons par exemple dans une vidéo d'Halida Boughriet, *Les Illuminés*, où l'artiste, vêtue d'une burqa, ne perçoit pas ce qui se passe autour d'elle. Armée de ces œillères textiles, elle déambule dans le métro parisien sans totalement se rendre compte des différentes réactions que le vêtement suscite.⁷⁴³ L'artiste pointe du doigt l'étrangeté du vêtement et le panel de réactions qu'il peut entraîner. Pourtant, contrairement au film de Boughriet, Ghazel souligne la liberté dont jouissent les femmes iraniennes, qui, même si elles sont contraintes à vivre sous ces voiles noirs, peuvent mener une vie active et exister de manière individuelle. Une situation qui diffère de celles que connaissent les femmes en Afghanistan ou en Arabie Saoudite. Elle précise :

J'aurais presque pu le faire avec un kimono, parce que le tchador c'est l'équivalent du kimono, c'est un symbole traditionnel. Ici, ça prend un symbole d'intégrisme parce que les médias diffusent cette idée. Aux États-Unis, mon travail fonctionne moins bien que celui de Shirin Neshat qui montre la femme passive. Je montre la femme active, c'est le contraire de ce qu'ils ont envie d'entendre : pour eux la femme voilée est une femme arriérée. Je montre qu'elle fait ce qu'elle veut. Si je change de discours ça peut marcher, mais je n'en ai pas envie.

⁷⁴² POIVERT, Michel. (2009).

⁷⁴³ *Annexes Iconographiques*, p.173.

J'ai fait le choix d'utiliser le tchador parce qu'il ne symbolise pas le gouvernement islamique d'Iran, au contraire, c'est ce que les gens croient, mais ce sont des choses qu'on voit à la télé, pas dans la rue, les médias occidentaux adorent montrer ça : plus l'Iran est bon moins on le montre.⁷⁴⁴

Ghazel décontextualise le *tchador* pour déconstruire le discours occidental, le regard porté sur un vêtement symbolique qui est à la fois moqué et utilisé comme un outil critique. Avec aisance, critique et humour, elle jongle avec des codes sociaux et culturels, occidentaux et orientaux, qu'elle métisse, confronte et juxtapose. Durant son enfance en Iran, elle étudiait dans une école internationale. Une formation qui a marqué son approche des langues et des cultures. Elle dit :

Je ne suis pas devenue occidentale en venant en France : mes parents avaient fait leurs études aux États-Unis, mon frère et moi avons été dans des écoles internationales, c'est pour ça que j'ai un petit accent anglais, et je le parle parfaitement. J'avais déjà ce mélange qui a tout de suite créé une polémique avec les iraniens et les artistes iraniens car ils trouvent que je suis trop directe, brute, en tant qu'artiste. Ils me disaient que j'étais nue dans mes films, bien que j'y sois représentée en tchador, mais parce que parler de manière aussi directe ne fait pas partie de notre culture et j'avais déjà ce bagage des deux cultures mélangées.⁷⁴⁵

À travers les quatre exemples des œuvres de Meriem Bouderbala, Majida Khattari, Zineb Sedira et Ghazel, nous avons fourni un aperçu des pratiques de résistance, où le voile apparaît comme un motif central. Chacune à leurs manières, elles mènent une lutte contre une représentation et un discours dominant qui véhiculent le plus souvent des images réductrices, stéréotypées et limitées des femmes arabes. Les femmes artistes arabes en juxtaposant leurs expériences personnelles à leurs réflexions sur le voile, apportent une nouvelle impulsion, critique et pertinente, sur cet élément vestimentaire vecteur de polémiques virulentes selon les contextes. Elles démontrent que la généralisation n'est pas possible, ni souhaitable. Le voile, selon le territoire et la politique qui le régit, ne recèle pas les mêmes significations, les mêmes enjeux et les mêmes luttes. Ainsi, nous nous proposons de poursuivre notre étude avec une analyse de l'œuvre de l'artiste iranienne Shadi Ghadirian qui, par l'exposition du voile, traite avec humour et subtilité de la condition des femmes en Iran.

⁷⁴⁴ POIVERT, Michel. (2009).

⁷⁴⁵ Ibid.

II.3.4. Shadi Ghadirian

*Vêtue de voiles noirs,
elle pense que le monde est bien petit
et le cœur immense
Vêtue de voiles noirs.
Elle pense que le tendre soupir,
le cri, disparaissent
au fil du vent.
Vêtue de voiles noirs.
Elle avait laissé sa fenêtre ouverte
et à l'aube par la fenêtre
tout le ciel a débouché.
Ah !
Vêtue de voiles noirs !*

Federico Garcia Lorca – *La Solea* – *Poema Del Cante Jondo* (1921)

Shadi Ghadirian (née en 1974 à Téhéran, Iran) est, depuis quelques années, devenue une actrice majeure de la photographie iranienne et internationale. Depuis 1998, elle produit un travail exclusivement photographique tourné vers les femmes, leurs représentations et leurs conditions. Ses portraits de femmes totalement voilées dont les visages sont substitués par des ustensiles de cuisine (*Like Every Day*, 2000) ont connu une large diffusion. Son travail est exposé aux quatre coins du monde et figure dans toutes les plus grandes foires et biennales d'art contemporain. Si elle a choisi de vivre et de travailler en Iran, terre des censures, l'artiste garde un œil critique sur les sociétés iranienne et occidentale. Son travail photographique impose une subversion subtile, dosée. Non sans humour, elle porte un regard pertinent sur la condition des femmes en Iran. Voilées, confinées à la sphère domestique, les femmes iraniennes mènent une lutte sans relâche pour exister aux yeux de tous de manière équitable et digne.

Pour vivre de ses photographies et les exposer librement en Iran, Shadi Ghadirian a dû apprendre à jongler avec les codes moraux, religieux et patriarcaux. Elle se plie, non sans difficultés, aux règles et aux innombrables interdictions établies par les *Mollahs* iraniens depuis le début de la révolution islamique en 1979. Première règle d'or : une femme ne peut être photographiée et s'exposer dans la sphère publique sans porter le voile (le *tchador* iranien). Le voile tient donc une place importante dans sa

réflexion parce qu'il est obligatoire, donc inévitable. Par conséquent, elle ne jouit pas des mêmes libertés artistiques que ses consœurs de la diaspora telles que Shirin Neshat et Ghazel. Pourtant les contraintes se sont métamorphosées en défis à relever et à détourner. Depuis la fin des années 1990, elle construit et formule une critique de la condition des femmes iraniennes. Une critique subtile toujours emprunte d'une pointe d'humour, d'ironie et de poésie.

En 1998, elle produit une série de vingt-cinq photographies en noir et blanc, intitulée *Qajar*.⁷⁴⁶ La technique employée par Shadi Ghadirian reprend celle utilisée pour les portraits traditionnels iraniens durant la période Qajar (1794-1925). Des photographies sur lesquelles elle a rédigé une thèse à l'université Azad (Téhéran), elle en connaît donc parfaitement non seulement l'histoire mais aussi les codes à respecter. Elle a demandé aux femmes de sa famille de poser vêtues des vêtements portés durant cette période, réadaptant ainsi les techniques et les codes traditionnels. Ces portraits d'apparence académique, traditionnelle et morale vont être transgressés par l'ajout d'un élément de la vie quotidienne contemporaine. Ainsi nous pouvons voir une femme tenant une cannette de Pepsi, un poste de radio sur l'épaule à la manière d'un rappeur, un aspirateur ou encore un V.T.T. Passé et présent, tradition et modernité se télescopent. Elle souligne : « Nous sommes des femmes modernes qui défient l'image médiévale et intemporelle du Moyen-Orient, par le simple fait de prendre une photographie, de montrer nos dichotomies, par le simple fait de prouver notre défiance, notre indépendance. »⁷⁴⁷ Loin des clichés orientalistes, les femmes iraniennes ne sont en rien isolées des effets de la mondialisation, elles sont en phase avec le monde moderne. Les accessoires incarnent aussi leurs interdictions passées et présentes : une femme ne peut pas faire du vélo ou de la moto, écouter de la musique en public, se maquiller, elle n'a ni le droit d'exercer la profession qu'elle souhaite. Voici un extrait du statut général des Iraniennes instauré depuis 1979 :

L'article 4 de la loi vestimentaire considère comme « vulgaires » et constitutifs des délits :

Les foulards légers et courts qui ne couvrent pas les cheveux et la nuque.

Les chemisiers et les jupes portés sans manteau.

⁷⁴⁶ *Annexes Iconographiques*, p.174.

⁷⁴⁷ ANONYME. « Entretien avec Shadi Ghadirian ». *Tasveer*, 2011. Disponible sur Internet : <http://www.tasveerarts.com/photographers/shadi-ghadirian/interviews/?p=15>.

Les manteaux courts (au-dessus d'un genou) ou les vêtements à manches courtes imprimés de motifs ou ornés d'emblèmes, flèches, signes, marques ou images sur le col, ou les parties supérieures et inférieures du manteau.

Les shorts.

Les socquettes transparentes, en dentelle, de couleurs vives, fluorescentes, avec des imprimés représentant des images vulgaires.

Les chaussures voyantes, de couleurs vives ou avec des motifs spéciaux.

Sont aussi interdits les accessoires tels que : Chapeaux, colliers, boucles d'oreille, ceintures (fluorescentes, avec des incrustations dorées, etc.), bracelets, lunettes teintées, casquettes et bandeaux, bagues, sacs, écharpes d'hommes portées par des femmes, cravates, chapelets, images vulgaires et ridicules ornant les habits ou accessoires de mode tels que têtes de lapin ou d'aigle, symboles de groupes punks, signes symbolisant Rocky ou Rambo, croix gammées, drapeaux étrangers, étoiles rouges.

Sont aussi interdits les expressions vulgaires étrangères sur les vêtements, comme le signe du pouce (équivalent iranien du bras d'honneur), le V de la victoire, les photos d'acteurs iraniens ou étrangers symbolisant la violence, le sexe ou la vulgarité.

Article 640 du Code pénal concernant ces délits : les peines vont de trois mois à un an de prison, et des amendes de 1,5 à 6 millions de rials et 74 coups de fouet.⁷⁴⁸

Les hommes ont une emprise étouffante sur leurs existences et les châtiments qui leur sont réservés relèvent de la torture (pendaison, lapidation, fouet). Dans la série Qajar, certaines femmes adoptent des postures sages, disciplinées, tandis que d'autres posent de manière plus libérée, reprenant des postures ou des gestuelles que nous pouvons voir sur des photographies de mode. Elles ont cependant un point commun : le regard. Des yeux noirs grands ouverts, fixant avec fierté le public et plus spécifiquement les censeurs, les hommes. Dans son ouvrage *Le Harem Colonial : Images d'un Sous-Erotisme* (1981), Malek Alloula procède à une étude attentive des cartes postales réalisées en Algérie à partir de la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'aux années 1960. L'auteur parle du triple rejet des femmes voilées face au peintre ou au photographe au début du XX^{ème} siècle : elles leur refusent leurs désirs, la pratique de leur art et leur place dans un milieu où il est lui-même envisagé comme un étranger.⁷⁴⁹ Un milieu géographique et culture où il n'est pas le bienvenu. En 2000, Shadi Ghadirian réalise une série de dix-sept images en couleurs, intitulée *Like Every Day*, où il n'est plus question de regard.⁷⁵⁰ Les visages sont en effet totalement camouflés sous des *tchadors* colorés aux motifs floraux. Le dispositif est simple et efficace, les femmes, si elles sont réellement

⁷⁴⁸ Statut Général des Iraniennes (2003). Disponible sur Internet : <http://www.iran-resist.org/article17.html>.

⁷⁴⁹ ALLOULA, Malek. *Le Harem Colonial : Images d'un Sous-Erotisme*. Paris : Séguier, 2001.

⁷⁵⁰ *Annexes Iconographiques*, p.175.

présentes, sont photographiées de face, sur un fond blanc. Aux visages drapés, l'artiste a superposé des objets de la vie domestique : un hachoir, un balai, une râpe à fromage, une tasse, un gant en caoutchouc ou encore un fer à repasser. En pointant du doigt les idées reçues, elle veut ainsi dépasser le stéréotype de la femme iranienne portant le *tchador* noir, muette et docile. Ici, elles sont de véritables femme-objets, elles sont uniquement identifiées par leurs attributs imposés par la société iranienne : le voile et les ustensiles domestiques. Shadi Ghadirian déshumanise ses modèles pour confronter les censeurs au caractère absurde de ces milliers de lois et interdits. Ses images sont fortes symboliquement, car en contournant les interdits de manière subtile et ironique, elle parvient à placer une critique à la fois amère et drôle de la société iranienne.

Il est intéressant de noter que les femmes de la série *Like Every Day* ne portent pas le *tchador* noir, bien au contraire ils sont ici colorés, couverts de motifs floraux et abstraits. Un travail sur la couleur qu'elle a poursuivi avec la série *Be Colorful* (2002) qui présente plusieurs femmes vêtues de voiles aux couleurs éclatantes.⁷⁵¹ Leurs visages ne sont pas recouverts, cependant elles sont partiellement dissimulées derrière une vitre sur laquelle de la peinture grise argentée a été appliquée grossièrement. La couleur est interdite aux femmes, par exemple en 2008 est née une nouvelle loi interdisant aux femmes vêtues de vêtements de couleurs rouge, jaune et blanc d'entre dans les bureaux administratifs iraniens. L'absurdité repousse ses propres limites. L'artiste a alors demandé aux femmes qu'elle a photographiées de porter leurs couleurs favorites afin de sortir d'une représentation collective et uniforme. Chaque couleur indique la diversité, non plus l'uniformisation imposée par l'autorité iranienne ou les attentes du public occidental.

Shadi Ghadirian poursuit son exploration de la sphère privée, traditionnellement assignée aux femmes, tout en y intégrant la sphère publique, celle des hommes. Les dix-huit photographies couleur qui forment la série *Nil Nil* (2008) présentent des objets appartenant à deux univers : le féminin et le guerrier, la femme et l'homme.⁷⁵² La guerre et la sensualité féminine cohabitent dans un même intérieur. Ainsi une paire d'escarpins rouges vernis tutoie une paire de rangers ensanglantés, un foulard en soie est suspendu près d'un casque, un poignard côtoie une vaisselle délicate ou encore des munitions traînent dans un sac à main clinqant. Les corps sont absents, les objets incarnent les êtres, une nouvelle manière pour l'artiste de contourner les règles

⁷⁵¹ *Annexes Iconographiques*, p.176.

⁷⁵² *Ibid.* p.177.

iraniennes interdisant tout contact entre un homme et une femme en public. La guerre fait partie du quotidien, du couple, de la famille. Elle est présente dans chacun des recoins de la maison et dans l'esprit de Shadi Ghadirian qui a grandi dans un pays en guerre, lui-même entouré de pays en guerre. « J'ai grandi pendant les années de guerre en Irak. J'ai perdu de la famille et des amis. La futilité de la guerre est quelque chose que je soulignerai toujours. »⁷⁵³

Afin d'approfondir notre approche de la condition des iraniennes par le prisme artistique, nous avons souhaité établir un parallèle entre la pratique photographique de Shadi Ghadirian et l'œuvre sculptée de Shirin Fakhim (née en 1973 à Téhéran, Iran) qui, elle aussi, a fait le choix de vivre et de travailler en Iran malgré la censure et le flot d'interdictions. Une situation qui ne l'empêche pas de s'attaquer à un sujet controversé : la prostitution à Téhéran. Parce qu'elles ont dû quitter leur foyer à cause des abus et des multiples violences domestiques à leur encontre, parce qu'elles sont devenues veuves à cause de la guerre, parce qu'elles sont seules pour subvenir à leurs familles, les femmes de Téhéran peuvent avoir recours à la prostitution. Si pour certain il s'agit d'un acte de protestation civile, il peut s'agir aussi d'une réponse transgressive aux lois religieuses qui régissent toute une société où les femmes n'ont pas de droits, mais uniquement des devoirs. Les sculptures de Shirin Fakhim (*Tehran Prostitutes*), produites depuis 2008, représentent des corps de femmes à échelle 1, le plus souvent assis, les jambes écartées.⁷⁵⁴ Des corps sans visages, offerts et désarticulés. Ils sont fabriqués à partir d'éléments trouvés, récupérés, chinés. Les jambes sont réalisées à partir de collants rembourrés, le bassin et buste à partir de poteries en terre cuite servant à la cuisine, la tête et la poitrine à partir d'aliments (des fruits et des légumes). Les formes généreuses données aux poitrines, aux ventres et aux cuisses, accentuent leur caractère sexuel. Le tout est attifé de lingerie affriolantes, de cuissardes, de perruques, de voiles et autres vêtements aux textures et aux couleurs clinquantes. Certains vêtements et accessoires appartiennent à l'artiste, d'autres, lorsqu'ils ne sont pas récupérés, sont directement achetés sur les marchés, les bazars et boutiques de la ville. Elle met en place un dispositif à la fois grotesque, humoristique et éminemment critique, qui lui permet de jouer avec un niveau de lecture visuelle vulgaire, primitif, afin de proposer une réponse à une réalité quotidienne régie par l'hypocrisie, l'imposture et la négation. L'hypocrisie d'une industrie du sexe présente à Téhéran, dont la prostitution ne constitue qu'une facette. Il est intéressant de noter que l'artiste s'attache à représenter des femmes qu'elle

⁷⁵³ ANONYME. (2011).

⁷⁵⁴ *Annexes Iconographiques*, p.178-179.

connaît personnellement : « une dealeuse qui incarne le style *Femme Fatale* et qui s'est fait refaire le nez, une prostituée enceinte tombée amoureuse, une fille qui s'est enfui de sa campagne pour s'installer à Téhéran, a économisé, est partie pour la Turquie, puis pour les États-Unis – le tout sur une bicyclette ! ». ⁷⁵⁵ Shirin Fakhim ne parle pas uniquement de femmes, elle pose aussi la question de la transsexualité grâce à ses sculptures. Chacune d'entre elles montre des corps aux formes et aux apparences féminines, écartant les jambes et laissant apparaître leurs sexes. Si la plupart sont des femmes, le sexe masculin apparaît également dans ses productions. Il faut savoir que la prostitution et l'homosexualité sont passibles de la peine de mort en Iran, l'artiste s'attaque donc à deux problématiques politiques, sociales et sexuelles que la pensée dominante refuse officiellement. Officieusement, la réalité, même si elle est cachée sous de longs voiles, est autre. Elle complexe et multiple, loin de l'uniformisation imposée.

L'amalgame des matériaux utilisés est intéressant : la lingerie sexy, les collants, les résilles, les perruques et les talons hauts participent à une représentation stéréotypée de la prostituée occidentale. Une représentation véhiculée par le cinéma et les médias, à laquelle l'artiste superpose les codes vestimentaires islamiques comme le voile, la ceinture de chasteté et les aliments. Ces derniers renvoient les femmes à la sphère domestique et à leurs devoirs en tant qu'épouses et mères. Tous ces éléments participent également à une vision stéréotypée des femmes, occidentales et orientales. En réalité, les prostituées de Téhéran déambulent sous de longs *tchadors* noirs, seuls d'infimes indices permettent aux passants de les identifier. Leurs corps sont totalement dissimulés. Sous les voiles est camouflée la souffrance collective des femmes dont les corps sont empêchés, la pieuse hypocrisie des hommes et un rapport non assumé à toute une industrie florissante en Iran. Les Iraniennes ne sont en aucun cas maîtresses de leurs corps et de leurs apparences. Une liberté individuelle bafouée et symbolisée par le fait que les sculptures de Shirin Fakhim n'ont jamais de bras. Incapables de repousser ou de combattre. Seules et assises, elles ne peuvent pas physiquement se relever, elles sont alors entièrement dépendantes des hommes. Une œuvre de son corpus se distingue des autres, *Untitled 8 (from Tell-Tale Tart, 2010)*, où, d'une grande jarre en terre cuite recouverte d'une mosaïque de tissus multicolores, un corps de femme s'extrait péniblement. ⁷⁵⁶ Dotée de bras et de mains gantées, la femme, dont le corps est mi-dedans mi-dehors et dont le visage est dissimulé sous une lourde perruque blonde,

⁷⁵⁵ BAKHTIARI, Ali. « The Sculptural Works of Shirin Fakhim », in *The Tell-tale Tart : Shirin Fakhim*. New-York : LTMH Gallery, 2011, n.p.

⁷⁵⁶ *Annexes Iconographiques*, p.180.

semble épuisée, voire agonisante. Dans un mouvement de résistance éprouvée, la jarre et la femme font désespérément corps. Elle est littéralement enchaînée à sa condition. Impuissantes, les femmes-poupées de Shirin Fakhim sont réduites à de simples objets sexuels, passifs et silencieux, à l'image de leur condition au sein de leur foyer. Une condition que nous retrouvons dans une œuvre intitulée *Untitled 12 (from Tell-Tale Tart, 2010)*, où d'une poterie recouverte d'un foulard, s'extraient deux jambes vêtues d'un collant à résilles de bottes à talons aiguilles.⁷⁵⁷ Le sexe féminin est matérialisé par de la fourrure, seul l'entre-jambe subsiste, il est la personnification de la fonction sexuelle accordées aux femmes. Il est à noter que le sexe féminin est ici rendu monstrueux, voire dangereux, à l'image des sculptures de Louise Bourgeois ou de Sarah Lucas. L'artiste lui donne une puissance visuelle en accord avec la portée de l'industrie du sexe, non seulement en Iran mais aussi dans le reste du monde. Si au premier regard, ses drôles de poupées sexuelles peuvent faire sourire, une attention aux détails et au contexte socio-politico-religieux iranien, nous amène à une prise de conscience brutale et transgressive des conditions de vie des femmes en Iran.

La dichotomie intérieur/extérieur est extrêmement présente dans le travail des femmes artistes iraniennes qui vivent et travaillent dans une société où deux mondes se côtoient. Deux sphères, publique et privée, où les femmes n'y sont jamais totalement libres. Pour son dernier travail photographique, Shadi Ghadirian coupe avec l'humour et impose une poésie émouvante et troublante. *Miss Butterfly (2011)* est formée de quinze photographies en noir et blanc mettant en scène plusieurs femmes tissant de grandes toiles d'araignées devant des fenêtres, des portes, des ouvertures sur le monde extérieur.⁷⁵⁸ Le rapport entre la femme, la toile et la lumière y est intense. Dans leurs maisons, leurs chambres, leurs salons, leurs cuisines ou leurs caves, les femmes voilées photographiées tissent leurs envies de libertés, leurs ambitions et leurs rêves. Chacune tient une longue aiguille de tissage et déroule patiemment une pelote de fil blanc. Le choix iconographique et thématique de la tisseuse renvoie aux tâches domestiques traditionnellement assignées aux femmes. Nous y voyons-là une interprétation personnelle du mythe d'Arachné et de l'histoire de Pénélope, femme d'Ulysse. Deux mortelles ayant tissé, l'une pour défier l'autorité (Athéna) et l'autre afin de prouver son amour à son mari qu'elle n'a cessé d'attendre. À l'histoire de Pénélope se conjugue celle de Cio-Cio San, « Madame Papillon » en japonais. Cio-Cio San est le personnage

⁷⁵⁷ Ibid.

⁷⁵⁸ Ibid. p.181-182. La série photographique *Miss Butterfly* a fait l'objet d'une exposition à la Silk Road Gallery, à Téhéran, du 22 avril au 22 mai 2011. Disponible sur Internet : <http://www.silkroadphoto.com/sn/photos/pt/list/galleryId/207/artist/Shadi-Ghadirian>.

principal de l'opéra *Madama Butterfly* (1904) de Giacomo Puccini. Jeune épouse d'un jeune officier américain, B.F. Pinkerton, Cio-Cio San devient l'épouse et la mère modèle en se conformant aux attentes de son mari et de la société japonaise. Pinkerton quitte le Japon et Cio-Cio San devient Pénélope attendant le retour d'Ulysse, refusant les avances des autres prétendants. Quelques années plus tard, Pinkerton revient au Japon au bras de sa nouvelle épouse, Cio-Cio San prend conscience de la situation et se poignarde de désespoir.

Tels des fils de coton, les mythes et les légendes se croisent, s'entremêlent et forment une toile que l'artiste iranienne adapte à ses préoccupations. L'artiste extrapole la situation des Iraniennes aux autres cultures et régions du monde où les femmes ne sont pas totalement libres de leurs corps et de leurs choix. Les tisserandes de Shadi Ghadirian attendent patiemment non pas l'amour, mais la liberté, la dignité. Miss Butterfly fait écho à un recueil de nouvelles rédigé par Zoyâ Pirzâd intitulé *Comme tous les après-midi* (2007). Chaque nouvelle raconte le quotidien de femmes recluses dans leurs foyers, exclues du monde social, qui regardent le dehors de leurs fenêtres. Elle écrit : « Les bruits quotidiens de la rue, ses silences nocturnes, recouvraient cet univers familial comme une feuille d'or. Sa vie s'écoulait ainsi depuis trente ans pareille à une ligne droite ; comme un écheveau de laine à présent complètement dévidé sur le tapis. Trente années qui s'étaient toutes passées de la même façon, année après année, mois après mois, jour après jour, sans aucun changement, sans le moindre évènement. »⁷⁵⁹

La toile d'araignée recèle plusieurs interprétations possibles. Elle peut représenter la société iranienne dont les lois emprisonnent les femmes. Pourtant, elles-mêmes créatrices de ces toiles, l'artiste exprime le souhait que les femmes iraniennes puissent un jour participer activement à la vie de leur pays. Enfermées dans leurs intérieurs vides, elles tissent leurs toiles au plus près de la sortie, de la lumière extérieure. Telles des échelles symboliques les grandes toiles d'araignées apparaissent comme de fragiles échappatoires à ces vies opprimées, empêchées. Des existences mises entre parenthèses constamment tiraillées entre l'espace public et l'espace privé, l'intérieur et l'extérieur. Leili Anvar précise que dans la culture iranienne :

Même si l'architecture moderne de l'Iran obéit au modèle occidental, par le passé, dans les maisons traditionnelles, il y avait l'espace intérieur (andarouni), réservé au cercle familial, où les femmes se dévoilaient librement et l'espace extérieur (birouni) où les visiteurs avaient

⁷⁵⁹ PIRZAD, Zoyâ. *Comme tous les après-midi*. Paris : Zulma, 2007, p.40.

*droit de cité car les femmes n'étaient pas supposées s'y montrer dévoilées. Même si cette division traditionnelle n'existe plus dans les faits, elle a laissé une empreinte culturelle profonde que le port obligatoire de la tenue islamique a ravivée.*⁷⁶⁰

À propos des conséquences de l'autorité patriarcale sur l'individualité des femmes au sein même de leurs foyers, Valter Hugo Mães écrit :

*Elles étaient impérieusement confinées dans leur foyer et vouées à ceux de leur foyer. Elles avaient pour devoir de s'en accommoder. Les hommes, individus dédiés à la plénitude, voyaient le monde et toute l'échelle sociale comme quelque chose à dominer. [...] Depuis lors, la femme se trouvait légalement, absurdement contrainte, reléguée à une certaine version de sa personne, une figure honoraire, difficilement capable de s'émanciper. Les femmes s'attachaient à leur prison pour le reste de leur vie. [...] Pendant ce temps, elles passaient leur vie à nettoyer et à décorer leur prison, faisant l'apprentissage d'une liberté possible au sein d'un espace limité où, progressivement, elles commençaient à s'imposer à travers l'illusion de l'équilibre des forces, et en dernière analyse, à travers l'illusion procurée par l'expérience de l'autonomie et de l'accomplissement de soi. Les espaces de la femme étaient clairement définis au sein même de la maison et étaient perçus comme hostiles dans l'esprit de l'homme, ce dernier culturellement légitimé à faire ce rejet et, en cela, pardonné ; dans ces lieux, la femme comblait sa vie avec des rêves convenables. Rêver convenablement est sûrement l'une des plus grandes violences dont l'humanité est capable.*⁷⁶¹

Le travail photographique de Shadi Ghadirian est puissant. Parce qu'il est contraint aux règles dictées par l'autorité phallocrate, il recèle toute la beauté et toute la colère des Iraniennes. Des femmes qui suffoquent sous leurs voiles et sous le poids de toutes ces violences qu'elles subissent au quotidien. Enfermées dans ce carcan, matériel et psychologique, elles refusent pourtant de se conformer aux attentes des hommes. L'artiste lutte activement pour une représentation plus juste et moins stéréotypée des femmes iraniennes et du Moyen-Orient en général. Ses ménagères mènent une lutte lente et malicieuse. Ses photographies reflètent une confiance en l'avenir des femmes iraniennes, le jour de leurs pleines libertés viendra. Son choix de rester et de travailler en Iran traduit sa volonté d'impulser le changement de l'intérieur. Shadi Ghadirian confie : « Le futur sera meilleur, parce que nous sommes là. Maintenant nous avons de nombreuses féministes et nous savons que le futur sera meilleur. »⁷⁶²

⁷⁶⁰ ANVAR, Leili. « Nouvelles Persanes », in *Créations Artistiques Contemporaines en Pays d'Islam : Des Arts en Tensions*. Paris : Kimé, 2006, p.489.

⁷⁶¹ MAE, Valter Hugo. (2012), p.126.

⁷⁶² ANONYME. (2011).

Nous allons à présent nous diriger vers une étude croisée des pratiques de Janine Antoni et d'Ana de la Cueva, dont les œuvres également marquées par des propriétés corporelles, organiques et fibreuses, placent le corps au cœur d'une réflexion radiale, tournée vers le monde et l'altérité.

II.4. Janine Antoni – Ana de la Cueva : Corps Traversés

II.4.1. Transcender l'Héritage Féministe

A priori rien ne lie les pratiques de Janine Antoni (Née en 1964, à Freeport, Bahamas) et de la jeune artiste mexicaine Ana de la Cueva (Née [date inconnue] à Guadalajara, Mexique). Deux artistes issues du continent sud-américain, qui ont choisi de vivre et de travailler à New York. Après avoir mené des recherches sur les œuvres de chacune d'entre elles de manière séparée, nous avons choisi d'établir des ponts et des connexions thématiques : un souci particulier pour le statut des femmes, notamment pour leurs conditions de travail, mais aussi pour le tissage, la broderie et pour la relation du corps à l'espace et au monde. Trois terrains (féministe, textile et relationnel) que nous nous proposons d'explorer et d'analyser.

Depuis les années 1980, Janine Antoni mène une réflexion sur le corps et l'assimilation de l'héritage des artistes féministes des années 1970. La performance qui l'a fait connaître du grand public, *Loving Care* (1992), a marqué le début d'un travail intense basé non seulement sur la condition des femmes, mais aussi sur la place du corps dans nos sociétés.⁷⁶³ Vêtue d'une combinaison noire, pieds et mains nus, elle évoluait accroupie sur le sol de l'espace blanc de la galerie londonienne d'Anthony d'Offay. Ses cheveux y prenaient la place du pinceau, plongés dans de la teinture noire pour cheveux, avec laquelle Janine Antoni a progressivement recouvert le sol de la pièce.⁷⁶⁴ Le seau de teinture remplace la peinture, sa chevelure le pinceau et le sol la toile. Comme Jackson Pollock, Kazuo Shiraga, Yves Klein, Niki de Saint-Phalle, Ana Mendieta ou encore Nam June Paik, elle bouscule les conceptions traditionnelles de la création artistique, de la performance et de la peinture. Le corps est l'unique outil qui engendre des productions organiques, sensorielles et intimes. Si au départ, le public pouvait regarder l'évolution des mouvements exécutés par l'artiste, il était lentement chassé de l'espace afin qu'elle puisse mener à bien son infernale et lancinante procession. À la manière d'un rituel chamanique, elle manifestait un état de transe lors

⁷⁶³ *Annexes Iconographiques*, p.183.

⁷⁶⁴ Le titre de la performance vient d'ailleurs de la marque de teinture à cheveux utilisée par Janine Antoni, *Loving Care*.

de son action. À propos de sa relation au corps, elle dit : « Tout mon travail implique [...] des objets arbitrant notre interaction intime avec nos corps, des objets qui replacent le corps, et des objets qui d'une certaine manière définissent le corps à l'intérieur de la culture. »⁷⁶⁵ Il s'agissait d'un véritable *dripping* corporel, spatial et envoûtant. Si elle s'inscrivait pleinement dans l'histoire de l'art en rendant hommage aux travaux d'artistes comme Jackson Pollock, elle poursuivait également l'héritage féministe amorcé dans les années 1970. *Loving Care* peut aussi apparaître comme une critique de l'omniprésence masculine au sein des institutions, les hommes prennent toute la place au sens littéral comme au sens figuré. Entre hommage et critique, Janine Antoni recherche sa propre place dans l'histoire de l'art en s'appropriant des codes antérieurs qu'elle redéfinit avec son propre corps. À ce propos, Ewa Lajer-Burcharth, historienne de l'art aux États-Unis, précise avec justesse que son corps devient un « instrument de l'écriture féminine, préconisée par les théoriciennes féministes de la fin des années 1970 et des années 1980 comme mode *par excellence* de la créativité féminine. »⁷⁶⁶ L'auteur fait référence aux écrits d'Hélène Cixous qui a écrit en 1975 : « En s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade ou le mort, et qui souvent est le mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. À censurer le corps, on censure du même coup le souffle, la parole. Écris-toi ; il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient. »⁷⁶⁷ En employant son corps comme un instrument artistique et la teinture à cheveux, Janine Antoni participe au renouvellement de l'écriture féminine, une écriture physique, critique, politique et personnelle.

L'utilisation de la teinture pour cheveux est un symbole éclairant, ce liquide noirâtre dangereusement parfumé par l'ammoniaque qu'il contient, est un élément appartenant au quotidien des femmes. Il est lié à un moment intime et à l'apparence physique qu'il procure de manière éphémère. Ce produit d'usage courant est décontextualisé, utilisé dans une institution artistique afin de produire un discours critique et politique. En effet, si nous nous fions à la doctrine patriarcale, les tâches ménagères comme celle qui consiste à laver le sol sont traditionnellement associées à la sphère féminine. *Loving Care* fait évidemment référence aux travaux domestiques attribués aux femmes, or si les femmes se doivent d'entretenir au mieux leurs foyers, Janine Antoni a choisi de le salir jusqu'à l'épuisement de ses propres ressources

⁷⁶⁵ OLCH RICHARDS, Judith. « Janine Antoni », in *Inside The Studio : Two Decades of Talks with Artists in New York*. New York : Independent Curators International, 2004, p.226.

⁷⁶⁶ LAJER- BURCHARTH. « Antoni's Differnce » in *Janine Antoni*. Künsnacht : Ink Tree Edition, 2000, p.42.

⁷⁶⁷ CIXOUS, Hélène. « Le Rire de la Méduse ». *L'Arc*, n°61, 1975, p.43.

physiques et psychiques. La performance a été exécutée plusieurs fois en différents endroits. En 1996 elle souille le sol d'un espace du Wadsworth Atheneum à Hartford (Connecticut).⁷⁶⁸ Andrea Miller-Keller et Emily Hall Tremaine, les commissaires de l'exposition, décrivent ainsi la scène : « La forte odeur d'un salon de coiffure remplit la pièce. Entraînée dans une danse, Antoni crée un balayage, étrangement rythmique, comme une transe. Après le départ de l'artiste, reste la preuve hautement chargée de ses efforts. »⁷⁶⁹ Le choix du lieu et de la démarche adoptée pour *Loving Care* était un hommage assumé à l'artiste féministe Mierle Laderman Ukeles (née en 1939, à Denver, États-Unis). Janine Antoni dit elle-même qu'elle a retenu « l'humour, le processus, l'emphase sur la performance, la qualité intensément viscérale du travail » d'une artiste qui l'a fortement influencée.⁷⁷⁰ En effet, en 1973, dans le même espace d'exposition, Mierle Laderman Ukeles a présenté *Hartford Wash : Washing, Tracks, Maintenance*, une performance durant laquelle elle s'est attachée au nettoyage des escaliers extérieurs du musée, des vitrines des objets exposés et au lavage des sols.⁷⁷¹ Tout cela sur les genoux et sans instruments particuliers. Consciente de l'importance et de la portée de la performance de Mierle Laderman Ukeles, Janine Antoni a opéré au système inverse en souillant le sol d'une pièce du musée. De cette action historique, elle a non seulement conservé le caractère critique et ironique d'un tel geste, mais aussi l'effort physique intense qu'il exige de l'artiste. Elle dit : « Je suis absolument consciente du fait que tous les gestes que j'effectue trouvent certaines de leurs racines dans l'histoire de l'art patriarcale. Je veux que le travail permette au spectateur de savoir à quel point je suis consciente de cette histoire. »⁷⁷² Nous comprenons ainsi l'influence d'artistes féministes comme Carole Schneemann, Hannah Wilke, Gina Pane, Mona Hatoum ou encore Marina Abramovic qui ont, chacune à leur manière, bousculé les codes artistiques et amené l'expérience corporelle vers un dialogue inédit avec le public et les institutions avec lesquelles elles ont instauré un affrontement critique.

À la dimension politique et critique, s'ajoute une lecture personnelle de l'œuvre puisque Janine Antoni a choisi la teinture qu'utilisait sa mère. Alors, le titre de la performance, qui est aussi le nom de la marque de la teinture, prend un sens nouveau, un sens affectif et autobiographique. L'odeur, la couleur, l'application sur ses propres

⁷⁶⁸ La performance eut lieu le dimanche 7 janvier 1996, à 14h, et donna lieu à l'exposition de la pièce du 7 janvier au 28 avril 1996.

⁷⁶⁹ MILLER-KELLER, Andrea ; HALL TREMAINE, Emily. *Janine Antoni / MATRIX 129*. Hartford : Wadsworth Atheneum, 1996, p.4. Disponible sur Internet : <http://www.wadsworthatheneum.org/pdfs/Matrix%20129.pdf>.

⁷⁷⁰ LAJER-BURCHARTH, Ewa. (2000), p.44.

⁷⁷¹ *Annexes Iconographiques*, p.184.

⁷⁷² MILLER-KELLER, Andrea ; HALL TREMAINE, Emily. (1996), p.6.

cheveux, (l'odorat, la vue, le toucher) font appel aux souvenirs maternels et sensoriels de son enfance. Lorsqu'elle déploie sur le sol la teinture noire, elle effectue une peinture mémorielle, sensible et intime. Une peinture qui peut être comprise comme un positionnement radical par rapport au statut des femmes artistes, mais aussi comme un hommage à sa mère et par là-même aux femmes de manière globale. Une peinture en progression qu'elle accepte partiellement de partager avec le public, qui doit lui quitter la pièce pour ne pas entraver la procession. Alors, la dimension publique laisse place à la dimension pudique, intime et introspective. Finalement seule dans la pièce, l'artiste bouscule ses souvenirs, son expérience personnelle.

Janine Antoni fonde une réflexion plastique sur les gestes et les rituels physiques liés à la vie quotidienne : mâcher, se laver, marcher, dormir, battre des cils. Du plus imperceptible, car instinctif, au plus contraignant. De nombreuses œuvres sont basées sur ces gestes inconscients, mécaniques et vitaux. De plus, elle entretient un rapport organique et physique avec les matériaux qu'elle sélectionne. Elle n'a pas hésité à transformer son corps en un véritable instrument technique : ses cheveux sont devenus un pinceau (*Loving Care*) et sa bouche a remplacé les outils du sculpteur traditionnel. Elle s'attache à une mécanique corporelle inconsciemment établie sur une répétition des mouvements. En effet, en 1991 elle réalise *Gnaw* (« ronger »), une installation composée de deux socles en marbre sur lesquels sont disposés deux blocs distincts, l'un de couleur foncée, formé de chocolat, le second de couleur claire, formé de saindoux.⁷⁷³ Deux blocs bruts que l'artiste a fastidieusement mâchés, rongés, creusés avec sa bouche et ses dents. Lors de deux performances publiques, elle a sculpté les matériaux jusqu'à l'épuisement. Chaque fonction du corps est explorée et éprouvée. Des fonctions qu'elle superpose aux contraintes patriarcales subies par les femmes. Une oppression, des attentes et des obligations expérimentées au sein du foyer (privé) comme dans la sphère publique. Elle réitère l'expérience avec *Butterfly Kisses* (1993), un diptyque de petites dimensions sur lequel l'artiste a procédé à 1 124 battements de cils.⁷⁷⁴ Ces derniers étaient recouverts d'une épaisse couche de mascara noir. Elle a ainsi repris le jeu enfantin du « baiser du papillon » qui consiste à embrasser symboliquement une autre personne en battant des cils sur les siens. Un jeu qui rappelle une tradition issue des cultures des peuples autochtones de l'Arctique (Inuits, Yupiks et Aléoutes) où les baisers sont échangés en frottant son nez contre celui de l'autre personne. Ce sont des baisers discrets, symboliques et poétiques. Une œuvre sensorielle emprunte d'une

⁷⁷³ *Annexes Iconographiques*, p.185.

⁷⁷⁴ *Ibid.*

pointe d'ironie envers les industries cosmétiques et l'imagerie commerciale dont nous sommes quotidiennement assaillis. Une grande majorité des femmes se maquille tous les jours pour satisfaire des normes, des critères d'apparences standardisées qui correspondent aux images relayées par les médias. En utilisant des matériaux issus du quotidien Janine Antoni critique aussi bien les excès de la société de consommation que l'oppression vécue par les femmes. Teindre ses cheveux et maquiller ses yeux sont deux gestes devenus des rituels asservissants (de manière consciente ou non) pour de nombreuses femmes. L'artiste propose différentes actions de résistance, radicales et subtiles, contre une conformation aveugle aux diktats commerciaux dans lesquels évolue le discours hétéro-patriarcal.

En 1993, elle formule une performance intitulée *Slumber* (« sommeil »).⁷⁷⁵ Une performance itinérante, dont le premier volet fut mis en place à la galerie Anthony d'Offay à Londres (du 1^{er} mars au 16 avril 1994). Dans la pièce principale de la galerie, le visiteur découvre un métier à tisser, des fibres textiles, un lit, une couverture, un électro-encéphalogramme et une machine lisant les mouvements de l'œil de l'artiste durant son sommeil (*R.E.M., Rapid Eye Movement*). L'installation occupe totalement l'espace d'exposition. Le métier à tisser, de taille exagérée, est prolongé par les fils tendus le long de la pièce jusqu'au plafond. L'artiste, vêtue d'une chemise de nuit en coton, se tient assise devant la machine. Pendant sept jours, elle vit dans la galerie, la nuit, lorsqu'elle dort, la machine enregistre les clignements de ses yeux. Le jour, l'artiste reprend les données, les graphiques et tisse à la main une longue couverture en fonction des mouvements de son corps effectué pendant son sommeil. À l'origine du projet, elle voulait faire de son sommeil une sculpture. Elle souhaitait pouvoir retracer les images inconscientes comme ont pu le faire les artistes surréalistes, mais aidée par la science. Un projet également basé sur une idée énoncée par Joseph Beuys (le maître à penser de l'artiste) qui « appelait des lits des "attrapeurs d'énergie", parce que dans votre lit vous avez des relations sexuelles, vous rêvez, vous êtes malades, vous avez des bébés, et vous mourrez. Il ressentait le fait que les lits collectent toute cette énergie. »⁷⁷⁶ Pour s'assurer de la validité scientifique de l'œuvre, elle a rencontré le docteur Michaël Thorpy qui travaille au *Sleep-Wake Disorder Center* dans le Bronx.⁷⁷⁷ Ce dernier l'a initiée aux appareils d'enregistrement du sommeil, à lire les graphiques et les courbes afin de repérer les différentes phases du sommeil et les périodes de rêves.

⁷⁷⁵ Ibid. p.186-187.

⁷⁷⁶ OLCHE RICHARDS, Judith. (2004), p.229.

⁷⁷⁷ Il est intéressant de noter que le docteur Thorpy est collectionneur d'art lié au sommeil.

Une fois de plus, Janine Antoni éprouve sa résistance physique et psychique en effectuant une performance fatigante et contraignante. À ce sujet elle dit : « Je sens que je pousse mon corps jusqu'à la limite, mais je sais où est la limite, et je m'arrête là. Je crois au travail, mais mon travail n'est pas masochiste. Je le vois comme une discipline. »⁷⁷⁸ Elle impose des règles à son corps et l'utilise comme un moteur, un référent ou un générateur, pour ses concepts et ses actions. Le résultat de la performance qui est la couverture en elle-même est le fruit d'un processus corporel scrupuleusement étudié. Une couverture tissée avec les longs fils de coton blancs mais aussi avec les fils de ses chemises de nuit colorées dont le tissage est lentement défait pendant son sommeil. Alors qu'elle est endormie le métier détisse sa chemise de nuit et la dénude discrètement, fil par fil. Le choix de la couleur de la chemise se fait en fonction du lieu où l'artiste performe : rouge à Madrid, en cachemire à Philadelphie, en coton Hanro rose à Zurich. Les couleurs et les textures traduisent les associations que l'artiste fait par rapport au pays, à la culture et à la ville où elle s'installe temporairement. Le fait de s'endormir enveloppée dans la couverture qu'elle tisse le jour est une action tautologique, Nancy Spector parle de « tautologie poétique » puisque l'artiste « s'enveloppe dans ses rêves alors qu'elle rêve. »⁷⁷⁹ La longue couverture de ses rêves peut ainsi continuer à être tissée jusque sa mort. Elle contient un caractère intemporel puisqu'elle est inachevée. Elle est le témoin matériel, mémoriel de plusieurs cycles de sommeil, de moments de vie évanouis dont elle le tissage est l'unique trace. *Slumber* est une proposition de réponse aux questionnements énoncés par Maurice Merleau-Ponty. Ce dernier écrit : « Il reste à savoir comment nous pouvons avoir l'illusion de voir ce que nous ne voyons pas, comment les haillons du rêve peuvent, devant le rêveur, valoir pour le tissu serré du monde vrai, comment l'inconscience de n'avoir pas observé, peut, dans l'homme fasciné, tenir lieu de la conscience d'avoir observé. »⁷⁸⁰ L'apport de la science au geste artistique est ici déterminant.

Il est à noter que *Slumber* n'a jamais été présentée au public sans la présence de l'artiste. Celle-ci ne veut pas que l'œuvre soit montrée sans le processus et sans l'interaction physique entre son propre corps et ceux des regardeurs. Nancy Spector précise que sans elle « *Slumber* court le danger de devenir une relique, une scène, un *tableau vivant* abandonné ». ⁷⁸¹ Les échanges avec les visiteurs sont extrêmement

⁷⁷⁸ Ibid. p.228.

⁷⁷⁹ SPECTOR, Nancy. « *Slumber : A Fairytale* », in *Janine Antoni*. Künsnacht : Ink Tree Edition, 2000, p.15.

⁷⁸⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard, 1964, p.20.

⁷⁸¹ SPECTOR, Nancy. (2000), p.13.

importants pour elle. Le jour, alors qu'elle tisse, elle répond aux questions posées, explique son travail, sa démarche, écoute patiemment les différents récits d'histoires et de rêves. Un rapport de partage est instauré à travers un concept étonnant du sommeil public. Elle raconte :

*C'est une expérience unique, parler à vos spectateurs alors qu'ils vous regardent vous et votre œuvre. La première fois que j'ai montré Slumber c'était à Londres, ceci parce que les Anglais ont une grande connaissance de la littérature et ils sont venus à l'œuvre par cet angle. Ils pouvaient citer Shakespeare, ou The Lady of Shalott ou la mythologie Grecque. Après j'ai montré la pièce à Zurich et le focus s'est fait sur Jung et les symboles archétypes. Mais à Zurich, les gens étaient incroyablement timides. Tout ceci a été un genre de leçon sur la manière dont les gens me parlent. Les spectateurs sont habitués à avoir cette expérience privée avec l'œuvre et la présence de l'artiste est intimidante.*⁷⁸²

L'œuvre renvoie non seulement à un aspect onirique puisque le sommeil (*Slumber* signifie « sommeil » en français) joue un rôle important dans l'action, mais aussi à un aspect plus mythologique. Dans les mythologies orientales comme occidentales, les déesses tisseuses jouent toujours un rôle essentiel dans les différentes cultures auxquelles elles appartiennent. Prenons l'exemple de la déesse Amaterasu, qui, dans la religion shintoïste est la grande déesse du soleil. Elle aurait introduit la culture du riz et du blé, ainsi que les vers à soie au Japon. Son aura sur la culture japonaise est telle, qu'elle est figurée symboliquement sur le drapeau national au moyen d'un cercle blanc rappelant le disque solaire. Amaterasu aurait inventé l'art du tissage. Il existe plusieurs version de la légende, certains racontent qu'elle tissait, avec ses servantes, la toile de l'univers, tandis que d'autres (plus nombreux) disent qu'elle tissait les vêtements de cérémonies des personnes qui participaient activement à son culte. L'historienne japonaise Yoshida Atsuhiko précise que la déesse était en conflit permanent avec son frère, Susanô. Elle raconte : « Pendant qu'Amaterasu, aidée de tisseuses célestes, était en train de préparer les habits divins que Susanô fit un trou dans le toit de la maison où elles travaillaient et, par cette ouverture, laissa tomber un cheval écorché, causant ainsi la mort d'une des tisseuses. Or l'offrande des habits divins est restée, elle aussi, l'une des fêtes les plus importantes du shintoïsme. »⁷⁸³ Nous retrouvons une déesse équivalente dans plusieurs autres cultures, comme Ixazaluoh la

⁷⁸² HORODNER, Stuart. « Janine Antoni ». *BOMB : The Contemporary Culture Magazine*, hiver 1999, p.51. Disponible sur Internet : <http://bombsite.com/issues/66/articles/2191>.

⁷⁸³ ATSUSHIKO, Yoshida. « La Mythologie Japonaise ; Essai d'Interprétation Structurale (premier article) ». *Revue de l'Histoire des Religions*, vol.160, n°1, 1961, p.64.

déesse Maya de l'eau ou encore Mokos, la déesse slave de la terre Mokos (patronne des femmes).

En Occident, la mythologie grecque nous livre l'étonnante légende d'Arachné. Arachné, fille du teinturier Idmon de Colophon, était une jeune femme venue de Lydie qui excellait dans l'art du tissage. Athéna, épouse de Zeus, voulait constater et défier le prodige. Elle s'est alors déguisée en vieille femme et s'est rendue chez Arachné. Celle-ci, convaincue de son talent, s'est vantée d'être la meilleure tisseuse du monde et d'être plus habile qu'Athéna elle-même. Outrée par la prétention sans limite de la jeune mortelle, la déesse est entrée dans une colère noire et lui a révélé sa véritable identité. Afin de venger son honneur et de prouver sa supériorité, Athéna a provoqué Arachné en duel et a organisé un concours de tissage.⁷⁸⁴ Ovide raconte :

Aussitôt l'une et l'autre se place de différents côtés. Elles étendent la chaîne de leurs toiles et l'attachent au métier. Un roseau sépare les fils. Entre les fils court la navette agile. Le peigne les rassemble sous ses dents, et les resserre. Les deux rivales hâtent leur ouvrage. Leurs robes sont rattachées vers le sein. Leurs bras se meuvent avec rapidité ; et le désir de vaincre leur fait oublier la fatigue du travail. [...] Sous leurs doigts, de longs fils d'or s'unissent à la laine, et sur leurs tissus elles représentent des faits héroïques.⁷⁸⁵

La déesse a tissé le panthéon de l'Olympe tandis que la mortelle s'est attachée à représenter Zeus entouré de ses nombreuses maîtresses. Le thème retenu par Arachné était éminemment provocant et allait de ce fait déclencher une nouvelle fois la colère d'Athéna. Pourtant, Arachné a remporté le concours haut la main. Son adversaire, folle de rage, a violemment détruit l'ouvrage de la jeune femme. Celle-ci, humiliée, s'est immédiatement donnée la mort. Prise de remords, Athéna accorda une nouvelle vie au jeune prodige, qui est ainsi revenu sur terre sous l'apparence d'une araignée. Ainsi, Arachné a pu littéralement tisser sa toile à l'infini. Bernard Mezzadri écrit : « Le schéma du récit est, si l'on ose dire, classique : l'humain qui, en raison de ses aptitudes hors pair, outrepassé les limites de sa condition au point de vouloir se mesurer aux Olympiens est au rebours projeté en deçà de sa condition d'origine, dans le monde animal, où il conserve toutefois quelque reflet de son activité antérieure. »⁷⁸⁶ Le tissage infini d'Arachné peut être associé à celui de Janine Antoni qui met en œuvre de manière matérielle les soubresauts de son sommeil sur un temps donné. Une action répétée

⁷⁸⁴ Annexes Iconographiques, p.188.

⁷⁸⁵ OVIDE. *Les Métamorphoses*. Paris : Chêne, 2008, p.161-162.

⁷⁸⁶ MEZZADRI, Bernard. « Les Brocards de Loki et la Toile d'Arachné ». *Métis, Anthropologie des Mondes Grecs Anciens*, vol.13, 1998, p.444.

plusieurs fois en différents endroits. Ce tissage et dé tissage aléatoire, guidé par une composition inconsciente et hasardeuse,

Comme nous l'avons noté précédemment, l'artiste tisserande nous rappelle également le mythe de Pénélope raconté par Homère dans *L'Odyssée*. Pénélope croyait que son mari, Ulysse, était mort lors de son voyage et a choisi de passer le reste de sa vie à tisser à la longueur de journée dans l'attente d'un improbable retour. Elle confectionnait fil par fil un vêtement (ou un linceul selon les traductions) pour honorer le deuil de son époux. Pourtant alors qu'aux yeux de tous elle tissait le jour, la nuit elle procédait à un dé tissage de son ouvrage afin de pouvoir le recommencer le lendemain et détourner l'attention de son entourage. Une stratégie subtile qui lui a permis de gagner de temps afin de contrer les avances d'une horde de prétendants qui la pressait pour choisir un nouvel époux. Le personnage de Pénélope tissait pour résister, tandis que Janine Antoni donne libre cours à son corps et à son inconscience.⁷⁸⁷ L'artiste déconstruit ainsi l'image stéréotypée de la femme qui attend l'amour en tissant silencieusement, elle choisit de s'endormir et de dicter inconsciemment le patron aléatoire d'une interminable couverture en constante progression. Les mouvements de ses yeux guident le tissage de la couverture, le corps de l'artiste et le tissage ne font plus qu'un. L'artiste dit : « Cette œuvre est basée sur le corps. Elle ne parle pas d'un rêve. Le mythe du rêve est la base – le mythe de Pénélope est plus important que le fait de dire quelque chose sur moi. »⁷⁸⁸ L'affiliation culturelle, historique et symbolique avec d'autres tisserandes (réelles ou légendaires) est une manière pour elle de rendre un hommage à l'expérience féminine, aux femmes dont le corps, les assignations patriarcales et l'histoire sont ici tissés ensemble. Au sein du chapitre suivant, nous allons débiter une analyse de l'œuvre d'Ana de la Cueva, qui, comme nous allons le démontrer, s'est attachée aux Pénélopes actuelles. Des Pénélopes qui ont quitté l'univers légendaire et poétique pour s'inscrire dans une réalité de survie et de travail.

⁷⁸⁷ Une analyse plus approfondie du mythe de Pénélope est proposée dans la troisième partie de notre étude. Voir : Troisième partie de notre étude, chapitre « Fileuses Mythiques », p.549-562.

⁷⁸⁸ RICE, Robin. « Mugged by Metaphor : Art and Performance at ICA ». *Philadelphia Citypaper*, septembre 1995. Disponible sur Internet : <http://www.citypaper.net/articles/092195/article002.shtml>.

II.4.2. Les autres Pénélopes

Moi aussi... J'arrive à la ville / Pour y verser / Ma vie / Moi aussi ... J'arrive les mains vides / Au Sud du Nord / Au Nord du Sud. J'ai un passé. Mais je ne m'en sers pas / Le futur sera mieux : Tellement mieux que ça.

Lhasa de la Sela, *J'arrive à la Ville* (2003).

Ana de la Cueva s'est intéressée à un autre type de Pénélopes, celles de l'ombre, enfermées dans les usines. Les Pénélopes qui cousent pour survivre au quotidien. L'artiste mexicaine a choisi de laisser le côté poétique de la légende, pour l'inscrire dans la pénible réalité des *maquiladoras*. En effet, la jeune artiste s'est fait connaître du public américain grâce à la présentation d'une installation intitulée *Maquila* lors de l'exposition collective *Pricked : Extreme Embroidery* au Museum d'Arts et Design de New York en 2007.⁷⁸⁹ Une pièce dont la simplicité et l'aura politique et critique ont retenu notre attention. Nous avons donc choisi de lui consacrer ce nouveau sous-chapitre et d'ouvrir toutes les portes dont elle est formée : mondialité, immigration, nationalismes, murs, frontières, travail ou encore économies (légal et parallèles). *Maquila* est une œuvre mixte composée d'un écran vidéo et d'une œuvre brodée. Deux éléments fixés au mur côte à côte. La vidéo montre une machine à coudre industrielle qui reproduit de manière mécanique une ligne brodée.⁷⁹⁰ Cette ligne est celle des contours géographiques de la carte des États-Unis. Ceci au moyen d'un fil blanc sur un fond en coton blanc. Un second fil, de couleur rouge, démarque plus spécifiquement la frontière entre les États-Unis et le Mexique.⁷⁹¹ Près de l'écran, l'artiste a choisi de confronter le travail brodé encadré d'un cercle en bois. Ce dernier est un tambour de dentellière, un support traditionnel pour la réalisation des travaux brodés. Les bords de la pièce de tissu en coton dépassent du tambour, une disposition du support qui nous rappelle les travaux de coutures dits « domestiques » comme les canevas ou le point de croix. Les images vidéo et l'objet sont accompagnés d'une ambiance sonore, le visiteur peut ainsi entendre une compilation de musiques américaines et mexicaines. L'artiste écrit : « Le fait sémantique et poétique qui va plus loin que la ligne évidente brodée avec un fil rouge, un son dur, pas de musique, pas de danse avec l'aiguille, de

⁷⁸⁹ *Annexes Iconographiques*, p.205-206.

⁷⁹⁰ La vidéo de l'installation *Maquila* est consultable en ligne. Disponible sur Internet : <http://vimeo.com/44468759>.

⁷⁹¹ Le support et la technique nous amène à faire référence à une œuvre historique, une broderie d'Alighiero e Boetti qui, avec l'aide de brodeurs afghans, a réalisé *Territori Occupati* (1969). Il s'agit d'un tambour de dentellière que lequel figurent les territoires occupés par Israël suite à la Guerre des Six Jours (juin 1967). L'artiste a ainsi souhaité représenter le Sinaï, la bande de Gaza, la Cisjordanie et le Golan. *Annexes Iconographiques*, p.207.

nombreuses *maquiladoras*, une ligne absurde, et l'une des plus agressives sur la planète. »⁷⁹²

En associant la carte des États-Unis, la délimitation de la frontière avec le Mexique et une machine à coudre industrielle, Ana de la Cueva propose une œuvre au contenu politique assumé. L'œuvre traite à la fois de la notion de séparation et de frontière entre deux cultures, deux pays et le travail clandestin des Mexicains immigrés. Clandestins théoriquement (politiquement et légalement) rejetés, mais qui concrètement sont les bienvenus dans le sud-ouest des États-Unis. Les patrons américains des petites, moyennes et grandes usines, sont en effet ravis d'y trouver une main d'œuvre disponible, efficace et très bon marché. Jacqueline Covo-Maurice précise que depuis les années 1970 entre six et neuf millions de mexicains et centre-américains sont entrés illégalement sur le sol américain, alors que 600 000 d'entre eux sont reconduits chaque année dans leurs pays respectifs.⁷⁹³ L'œuvre n'a pas pour objectif la remise en cause de la frontière puisqu'elle est géographique et historique, elle dénonce le mur qui s'est peu à peu établi entre les deux pays. Un mur qui n'est pas simplement imaginaire ou symbolique comme peut l'être le fil rouge tracé par la machine à coudre, puisque la construction d'un double mur en béton et barbelés a été entreprise avec la mise en place de la loi *Secure Fence Act*, promulguée le 26 octobre 2006. Haut de quatre mètres cinquante, il parcourt les mille deux cents kilomètres qui séparent la Californie du Texas⁷⁹⁴. Son unique fonction est de dissuader et d'endiguer l'arrivée des migrants mexicains et les trafics en tout genre. À cause de la construction de ce mur, de part et d'autre de la frontière de nombreux hectares agricoles ont été confisqués ou tronqués, des bâtiments publics ont été rasés. L'histoire se répète puisque l'érection de tels murs donne naissance inévitablement à une économie souterraine.

Pour mieux appréhender un sujet qui reste extrêmement sensible aujourd'hui, la lecture de l'ouvrage intitulé *Murs* de Wendy Brown nous a été d'un grand secours. Wendy Brown y défend la thèse énonçant que la construction des murs partout dans le monde est avant tout le résultat d'une demande de la part des populations pour lutter

⁷⁹² Texte de l'artiste envoyé par e-mail le 9 janvier 2009.

⁷⁹³ COVO-MAURICE, Jacqueline. « Des Pieds, des trains, un mur. Les Représentations iconographiques des migrations au Mexique ». *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n°6, 2003. Disponible sur Internet : <http://alhim.revues.org/index759.html>.

⁷⁹⁴ Les deux pays partagent plus de 3 000 kilomètres de frontière. Dans un article intitulé « Le Mur de la Honte », le journaliste Patrice Gouy détaille la construction : « Ce mur, constitué de barres d'acier espacées de 20 cm, comme dans les prisons, sera doté d'une troisième barrière virtuelle équipée de caméras, de senseurs terrestres, d'avions sans pilote, et des dernières technologies en matière de surveillance. Par ailleurs, 1 500 gardes supplémentaires viendront renforcer la Patrouille des frontières. Ce sera la plus grande construction de l'histoire humaine après la Muraille de Chine. ». GOUY, Patrice. « Le mur de la honte ». *RFI*, octobre 2005. Disponible sur Internet : http://www.rfi.fr/actuif/articles/082/article_46544.asp.

contre la peur de l'« autre ». Les murs, les barrières et tout autre type de séparations matérielles sont également l'effet visible et spectaculaire de l'éclatement de la souveraineté des États-nations dans le monde. Brown écrit : « Les murs actuels marquent moins la résurgence, en pleine modernité tardive, de la souveraineté de l'État-nation, qu'ils ne sont des icônes de son érosion. [...] Si le mur est une affirmation de souveraineté, c'est aussi un monstrueux hommage aux États-nations souverains dont la viabilité est déclinante. »⁷⁹⁵ Un déclin de la souveraineté qui vient de ces constructions honteuses et souvent symboliques puisque les passages quotidiens persistent.

À l'heure de la mondialité, des cultures transnationales, d'une demande d'abolition des frontières dans nos sociétés mondialisées, que signifie aujourd'hui la construction d'un mur en signe de rejet de l'« autre » ? Ana de la Cueva par le biais du fil brodé rouge interroge le regardeur-citoyen sur la validité de ces murs, non seulement entre le Mexique et les États-Unis mais aussi partout dans le monde. L'acte de traverser une frontière est au cœur de sa réflexion. Traverser la frontière pour y trouver du travail et pour en (sur)vivre, parce qu'il nous paraît évident que dans de telles conditions un individu ne quitte pas son pays natal et son environnement social et familial par plaisir ou par caprice. Le fil rouge cousu par l'artiste contient les parcours individuels et collectifs des migrants qui ont tenté (avec succès ou non) la traversée. Il marque au moyen d'un matériau fragile, une zone de tension humaine, politique et économique, entre deux territoires, l'un convoité par l'autre, l'un exploité par l'autre. La fragilité du matériau fait écho à la précarité et à l'instabilité de ceux et celles qui ont passé la frontière. Le fil incarne une zone de crise dont les troubles enjeux brouillent les discours de part et d'autre de la frontière. Dans ce cadre, il est intéressant de nous pencher sur les différences existant entre la frontière et le mur. Le mur impliquant systématiquement une exclusion totale de l'« autre », ils sont appelés les murs de la peur ou bien les murs de la honte. Yves Charles Zarka en confrontant les significations des deux termes *Frontière* et *Mur*, écrit :

Les murailles et les murs ont, dans l'histoire de l'humanité, eu pour fonction d'empêcher l'invasion des armées ennemies, les expansions, l'afflux des populations considérées comme indésirables, mais également [...] d'isoler des populations les unes des autres (mise en ghetto de populations immigrées, etc.), de s'opposer à l'arrivée de populations asphyxiées dans les pays d'abondance – réelle ou imaginaire. [...] Le meilleur antidote au mur, c'est la

⁷⁹⁵ BROWN, Wendy. *Murs : Les Murs de Séparation et le Déclin de la Souveraineté Etatique*. Paris : Les Prairies Ordinaires, 2009, p.21 et 43.

*reconnaissance mutuelle de la différence de soi et de l'autre à travers la frontière qui n'est précisément pas un mur étanche, mais un lieu de reconnaissance et de passage.*⁷⁹⁶

Ce mur séparant le Nord du Sud, l'Occident et sa périphérie, un pays riche économiquement à un pays en crise, est un mur dont la symbolique est extrêmement dense et complexe. Empêcher les immigrants mexicains de franchir la zone qui sépare les deux pays avec la construction d'un mur de béton et de barbelés est un acte profondément déshonorant envers les peuples de l'Amérique Latine. Il apparaît comme un renforcement de la frontière exprimant un message clair : « Nous ne voulons pas de vous chez nous », avec cependant une nuance teintée d'hypocrisie, un sous-entendu économique non avoué concernant une main d'œuvre bon marché. À la lecture du texte d'Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau, *Quand les Murs Tombent : L'identité nationale hors-la-loi ?* l'idée de frontière et de son application murale s'épaissit :

*Aucun de ces murs qui se dressent tout partout, sous des prétextes divers, hier à Berlin et aujourd'hui en Palestine ou dans le sud des États-Unis, ou dans la législation des pays riches, ne saurait endiguer une vérité simple : que le Tout Monde devient de plus en plus la maison de tous. [...] Chaque fois qu'une culture ou qu'une civilisation n'a pas réussi à penser l'autre, à se penser avec l'autre, à penser l'autre en soi, ces raides préservations de pierres, de fer, de barbelés, de grillages électrifiés, ou d'idéologies closes, se sont élevées, effondrées, et nous reviennent encore avec de nouvelles stridences.*⁷⁹⁷

L'« autre » n'est pas pensé en termes d'apport mutuel, d'échange ou d'enrichissement humain et culturel, il est seulement envisagé d'une manière économique et xénophobe à travers un rapport de force quotidien. La tentation d'ériger des murs pour contraindre les flux migratoires est de plus en plus forte dans un monde dont le système s'est rapidement globalisé et où les valeurs de la mondialité prennent le pas. Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau font référence au mur de Berlin qui séparait la ville en deux, engendrant deux côtés, deux univers, deux économies, deux politiques, en ce sens nous pouvons aussi évoquer le cas de l'Afrique du Sud qui en période d'Apartheid murait les communautés noires et blanches. Les leçons de l'Histoire n'ont pas été retenues et comprises puisque l'Afrique du Sud dresse aujourd'hui un mur gigantesque sur la frontière partagée avec le Zimbabwe afin d'éviter

⁷⁹⁶ ZARKA, Yves Charles. « Frontières sans Murs et Murs sans Frontières ». *Cités*, n°31, 2007, p.5. Lorsque l'on parle du mur entre deux cultures, on pense immédiatement au mur entre la Palestine et Israël, sur lequel Simone Bitton (réalisatrice revendiquant sa double culture juive et arabe) a réalisé un documentaire intitulé *Mur* en 2004. Elle dit : « Ce mur que j'ai filmé fait partie de moi-même comme il fait partie de l'horizon mental et humain de mes personnages. Il est, en quelque sorte, le constat de notre échec. Mur est un film politique car tout est politique, mais il ne parle pas de politique. Il parle de moi, de nous ». NAIM, Antonia. « Mur, Un Film de Simone Bitton ». *Pour la Palestine*, n°44, mars 2005. Disponible sur Internet : <http://www.france-palestine.org/article1169.html>.

⁷⁹⁷ GLISSANT, Édouard ; CHAMOISEAU, Patrick. (2007), p.7-8.

les flux immigratoires. Le Zimbabwe qui est également ceinturé par le Botswana pour les mêmes raisons. Par soucis de protection des frontières, nous avons assisté à l'érection depuis 2002 du mur à la frontière des territoires palestiniens, aux diverses constructions américaines de murs en Irak afin d'assurer la protection de certains quartiers de Bagdad. N'oublions pas les barrières et champs de mines entre L'Inde et le Pakistan installés dans le but de protéger le territoire du Cachemire. Nous savons également que la Chine envisage la mise en place d'un mur entre elle et la Corée du Nord et que l'Espagne n'écartera pas le fait de clôturer certaines régions du sud du pays pour freiner l'arrivée des migrants venus d'Afrique noire. En Italie, le maire de la ville de Padoue a décidé de faire ériger un mur pour séparer les quartiers aisés et les « ghettos africains ». Les murs stigmatisent et excluent dans le *Tout-Monde* prôné par Édouard Glissant. Que signifient ces murs dans un monde où l'échange, qu'il soit commercial, économique, culturel ou tout simplement humain, fait loi ? Jacques de Saint-Victor écrit : « La reconstruction des murs rappelle non seulement l'impasse du rêve d'un "monde global", mais elle témoigne surtout de certaines tendances souterraines de la mondialisation à nourrir paradoxalement le retour à une forme de "néoféodalisation" du monde, même s'il faut se méfier de tout amalgame historique facile. »⁷⁹⁸ Le mur implique un repli significatif sur l'état prenant une telle décision, il se barricade contre l'autre par peur ou parce qu'il ne veut pas trouver d'autres solutions pour gérer les flux d'immigrations. Le mur est radical car il exclu totalement.

Dans le cadre de nos recherches sur les murs séparateurs entre deux pays ou deux zones d'un même pays, d'une même ville, nous avons rencontré le travail de Moufida Fedhila dont les recherches plastiques et théoriques recoupent celles d'Ana de la Cueva. L'artiste (née en 1977, à Ksour-Essef, Tunisie) travaille entre Paris, Tunis et Le Caire, et crée ainsi des passages entre les cultures et les territoires. Elle évolue dans un espace sans limite qu'elle questionne, bouscule et déplace. Après des études de philosophie, d'arts plastiques, de cinéma expérimental et de théâtre, la jeune artiste produit aujourd'hui une œuvre protéiforme et interdisciplinaire. Elle pratique aussi bien le dessin, la peinture, le cinéma, la photographie, la poésie que le son et l'installation et la performance. Une large palette de médium qui est en adéquation avec sa conception du monde et de la vie : plurielle, complexe, anticonformiste et décloisonnée. À l'heure de la globalisation, du libre échange, elle fait le constat amer de la multiplication des murs, qu'ils soient tangibles ou sociétaux, ainsi que des peurs liées à autrui et de la

⁷⁹⁸ SAINT VICTOR, Jacques de. « Le Retour des Murs : une mondialisation fermée ? ». *Cités*, n°31, 2007, p.16.

circulation empêchée pour ceux qui ne sont pas considérés comme des citoyens du monde, mais plutôt comme des parasites. Des personnes *desira non grata* qu'il faut contenir, retenir, renvoyer ou isoler. Son œuvre interroge les paradoxes du monde contemporain : La globalisation serait-elle seulement bénéfique pour les échanges commerciaux et financiers ? Qu'en est-il de la libre circulation des hommes, des cultures et des idées ? Des hommes, des femmes et des enfants quittent chaque jour leurs pays, leurs familles, leurs racines en quête d'une vie hypothétiquement meilleure. Pour l'atteindre ils doivent attendre, contourner, traverser, escalader des frontières et des murs. De part et d'autre de ces murs deux comportements s'établissent : le traverser pour survivre ou vivre dans la peur de l'« autre ». Le mur est une matérialisation de « l'inhabitable » tel qu'il est explicité par Georges Pérec : « L'architecture du mépris et de la frime [...] l'étriqué, l'irrespirable [...] le parqué, l'interdit, l'encagé, le verrouillé. »⁷⁹⁹ Ainsi il est aussi question d'errance, d'abandon et d'exil au sein de ce troisième espace déterminé par la présence du mur. Implicitement, l'artiste sonde la mort qui habite non seulement ce non-lieu mais aussi ses occupants qui errent dans une non-vie suspendue sans le temps et dans l'espace. Par le biais d'une série de dessins au fil au noir sur des feuilles de calque, elle projette son rapport relationnel aux territoires qu'elle examine et traverse.⁸⁰⁰ Les dessins détiennent une double signification. Soit ils figurent une multiplicité de murs, de frontières, de lignes de démarcations entre des espaces géographiquement indéterminés, anonymes, donc universels. Soit, au contraire, ils font état d'espaces nouveaux, libérés des contraintes séparatrices ; des espaces guidés par l'échange et la communication, deux pôles relationnels traduits par les fils noirs. Des broderies fragiles faisant état d'entités rhizomiques, éclatées, à l'image d'une démarche artistique appuyée sur un souci constant de la relation à l'« autre ».

Les deux artistes remplacent les murs par des fils dont la symbolique est percutante. Avec l'installation *Maquila*, Ana de la Cueva a choisi ce qu'il y a de plus fragile, un fil à broder, qui vient incarner une réalité à la fois humaine, politique et sociale. Pour qualifier les murs entre les pays ou communautés, Wendy Brown emploie l'expression de constructions « spectaculaires ». Le fil brodé est l'inverse même du caractère spectaculaire de ces murs et des conséquences qu'ils impliquent. Brown ajoute que « les murs ont toujours, à travers l'histoire, spectacularisé le pouvoir ; et toujours ils ont produit des effets performatifs et symboliques en excès sur leurs effets

⁷⁹⁹ PEREC, Georges. (2000), p.176.

⁸⁰⁰ *Annexes Iconographiques*, p.208.

matériels. »⁸⁰¹ Une réalité souvent tragique puisque semée de pertes humaines, un quotidien usant, des consciences citoyennes blessées et des espoirs brisés. Un fil pour représenter un mur. Une réalité extrêmement pesante pour les citoyens mexicains n'ayant pas d'autre choix que celui de quitter leur pays pour travailler et subvenir non seulement à leurs propres besoins mais aussi à ceux de leurs proches. Certains migrants sont contraints de rester aux abords de la frontière, n'ayant plus les moyens de retourner dans leur foyer. Passer de l'autre côté devient non seulement une priorité économique mais avant tout une question de survie. Quitter son pays et ses proches pour fuir la pauvreté et la misère sociale n'est évidemment pas un rêve en soi pour les Mexicains. Wendy Brown explique :

*La barrière États-Unis/Mexique met donc en scène un pouvoir souverain et un contrôle qu'elle n'exerce pas ; elle s'inscrit dans le tissu d'une règle de droits en suspens et d'une politique de dépense fiscale qui n'a de compte à rendre à personne ; elle sème le crime et la mort ; elle est une icône de ce mixte d'érosion de la souveraineté et de xénophobie ainsi que d'exacerbation du nationalisme, de plus en plus répandu dans les démocraties occidentales.*⁸⁰²

Dans l'ouvrage *L'Etat Global*, Judith Butler affirme que la frontière « commence à exister politiquement au moment où l'un passe et où l'autre se voit refuser le droit de passage. »⁸⁰³ Il s'agit là d'une frontière-mur excluant tout échange, mais qui pourtant tolère de manière voilée le travail des immigrés. Un système de passages à la fois étrange et injuste. Les citoyens américains souhaitant entrer sur le sol mexicain, le font sans aucun problème, que ce soit pour des raisons professionnelles, touristiques ou autres. Par contre, s'il s'agit d'un citoyen mexicain, celui-ci ne peut entrer aussi facilement sur le sol américain car il n'inspire pas confiance, il est forcément un clandestin en devenir. Il représente une menace. Son passage exprimerait un besoin qui n'existerait pas dans l'autre sens ? Alors le citoyen mexicain est considéré comme un profiteur et un parasite, ce même parasite est pourtant le bienvenu lorsqu'il accepte de travailler pour un salaire ridicule. S'il fait partie de cette magne de main d'œuvre sous payée, alors il peut rester illégalement et temporairement. Dans *L'Orientalisme* Edward Saïd écrit : « Il "nous" suffit de tracer ces frontières dans notre esprit, ainsi "ils" deviennent "eux", et leur territoire comme leur mentalité sont désignés comme différant des "nôtres" ». ⁸⁰⁴ Nous voyons alors que le mur incarne les inégalités

⁸⁰¹ BROWN, Wendy. (2009), p.54.

⁸⁰² Ibid. p.52.

⁸⁰³ BUTLER, Judith ; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *L'Etat Global*. Paris : Payot, 2007, p.37.

⁸⁰⁴ SAID, Edward W. (2005), p.70.

entre le Nord puissant économiquement et le Sud caractérisé par la pauvreté. Les lectures sont unilatérales, stéréotypées, aucune nuance n'est permise. Le mur ne fait que renforcer les théories racistes et les conceptions réductrices liées aux pays du Sud. Il donne la sensation d'être protégé d'un ennemi factice. *Maquila* nous amène à réfléchir sur ces moyens extrêmes d'exclusion et sur les dérives de la globalisation lorsqu'elle est uniquement regardée avec la peur de l'« étranger », l'instinct de propriété et le regain nationaliste auquel nous assistons depuis une dizaine d'années (en Europe comme dans le reste du monde). Le repli sur soi nous apparaît alors comme une réponse contradictoire à la mondialité.

Penchons-nous à présent sur une partie de la population mexicaine partiellement installée aux États-Unis : les ouvriers sous-payés œuvrant au sein des *maquiladoras*, dont *maquila* est une abréviation dans le langage espagnol courant. Ce sont avant tout des usines d'assemblage industriel qui sont apparues dès les années 1960 dans la zone frontalière entre les États-Unis et le Mexique dans le cadre du développement de l'industrialisation de la région. Des usines dont les produits fabriqués sont destinés à la réexportation et dont les capitaux sont étrangers. Afin d'attirer les investisseurs du monde entier, la zone frontalière est exonérée fiscalement et bénéficie d'une main d'œuvre défiant toute concurrence, d'où l'explosion des *maquiladoras* dès leurs créations. Avant les années 1960, seuls les ouvriers agricoles étaient autorisés à franchir la frontière pour les travaux saisonniers, désormais les ouvriers des *maquiladoras* fabriquent des vêtements, assemblent des éléments électroniques et autres produits industriels. Le phénomène des *maquiladoras*, qui devait au départ faire reculer le taux de chômage au Mexique, a peu à peu amplifié l'exode rural mexicain et a favorisé le développement de bidonvilles autour de la capitale mexicaine et de la frontière. Les ouvriers des *maquiladoras* sont en majorité de jeunes femmes qui, pour leur habileté manuelle et leur minutie légendaires, bénéficient de maigres salaires et une absence totale d'avantage.⁸⁰⁵

Le facteur travail est à prendre en compte dans l'œuvre d'Ana de la Cueva, le fait que des millions de Mexicains soient prêts à quitter leur pays pour trouver un travail sous-payé est l'effet d'un échec de la politique mexicaine à endiguer les problèmes de

⁸⁰⁵ Jacqueline Covo-Maurice précise qu'entre « 1975 et 1981, [les femmes] représentaient 78% de la main d'œuvre pour l'ensemble de cette industrie. [...] La postulante doit présenter un certificat de fin d'études primaires, un certificat médical (attestant notamment qu'elle n'est pas enceinte) et des lettres de recommandation ; elle doit satisfaire à un examen de capacité au travail, être âgée 16 à 25 ans, célibataire et sans enfants, attester d'un séjour dans la ville de plus de six mois, et avoir une bonne présentation. » Voir : COVO-MAURICE, Jacqueline. « Portrait Croisé des Ouvrières des Maquiladoras ». *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n°2, 2001. Disponible sur Internet : <http://alhim.revues.org/index608.html>

chômage. Les déplacements de populations à la recherche d'un emploi sont courants aujourd'hui, pourtant le cas mexicain est particulier du fait de la barrière frontalière et du rejet dont ils sont les victimes. Alors qu'ils et elles étaient les bienvenus dans les années 1960, les petites mains des *maquiladoras* sont aujourd'hui en partie exclues. Jacqueline Covo-Maurice écrit au sujet des femmes ouvrières : « Certes, toutes les femmes se plaignent du travail à la chaîne abêtissant, des tours de nuit éprouvants, et cherchent à améliorer leur situation en passant d'un atelier à un autre ; cependant, elles vivent la transplantation du milieu d'origine à la ville comme une ouverture, un accès à la socialisation et à l'indépendance. »⁸⁰⁶ Une indépendance à laquelle tiennent les ouvriers qui pour la plupart d'entre eux ont parcouru des milliers de kilomètres pour s'installer dans la zone frontalière et travailler dans les usines. Une indépendance et une certaine forme de liberté qu'ils ne connaissaient pas dans les milieux ruraux au Mexique. Une fois implantés dans les *maquiladoras*, les ouvriers pensent pouvoir toucher du doigt le fameux et l'illusoire « Rêve Américain ». Nous observons pourtant que depuis le début des années 2000, le durcissement de la politique migratoire conduit à la fermeture progressive des usines frontalières qui sont ensuite relocalisées dans les pays émergents de l'Amérique Latine et d'Asie. Ironie du système économique, les usines tant convoitées s'installent désormais dans les pays Sud. Une stratégie qui ne va évidemment pas interrompre les passages de frontières.

Nous comprenons tous les enjeux exprimés par *Maquila*, dont les portées politiques, économiques et humaines traduisent une facette de la vie au Mexique, où les mouvements des jeunes travailleurs sont quotidiens. Ana de la Cueva pointe du doigt le caractère injuste, hypocrite et absurde du système économique dont l'Occident impose les règles et les codes aux pays les plus pauvres et aux pays émergents. Le fil rouge cousu symbolise la rudesse des conditions de vie de ces travailleurs et travailleuses en exil économique.

⁸⁰⁶ COVO-MAURICE, Jacqueline. (2001).

II.4.3. Marcher sur le Fil

Les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner.

Georges Pérec. *Espèces d'Espaces*. (2000).

Afin de poursuivre notre réflexion axée sur le fil en tant que marqueur matériel et fragile entre deux zones, deux territoires, nous avons d'abord souhaité revenir sur un pan de l'œuvre de Janine Antoni qui fait appel au fil et à la fabrication artisanale de cordes. Puis nous nous pencherons sur les toiles brodées d'Ana de la Cueva qui, elles, générèrent une pensée de la traversée et de l'errance (physique, géographique et onirique).

En 2001, Janine Antoni produit une œuvre intitulée *Moor* ; une œuvre créée pour le *Magasin 3* à Stockholm dans le cadre de l'exposition collective *Free Port*.⁸⁰⁷ Pour sa réalisation, l'artiste est retournée à Freeport, aux Bahamas. L'idée d'une corrélation entre le port de Stockholm et le port de sa ville natale s'est rapidement développée. Elle s'est alors attachée à un travail de création d'une corde dont l'évolution est infinie. Richard Julin, commissaire de l'exposition, précise : « *Moor* est une œuvre vivante dans le sens qu'elle grandit et change constamment. Les changements sont opérés sur l'œuvre en tressant ensemble l'addition de nouveaux matériaux et des histoires des gens rencontrés dans la vie de Janine Antoni. »⁸⁰⁸

Elle s'est intéressée à l'histoire des techniques traditionnelles de cordage. Puis, a collecté les matériaux chez ses amis, sa famille et les gens de son entourage. Chacune des pièces textiles récoltées contient une signification pour la personne qui l'a confiée à l'artiste, chaque morceau de tissu est chargé d'une histoire personnelle, de souvenirs précis. Dans les tissus sont enveloppés des objets (organiques ou manufacturés), des trésors légués à l'artiste. Des dents, des cheveux, des perles, des fragments d'objets. Elle dit : « Beaucoup de gens m'ont donné des objets qui appartenaient à des amis qui sont morts. En me les donnant et en les mettant dans la corde c'est comme leur donner une nouvelle vie, une nouvelle forme. »⁸⁰⁹ Les artefacts de vies passées et en cours sont enfouis sous les couches textiles enroulées, tressées, nouées. Leur rassemblement en

⁸⁰⁷ *Annexes Iconographiques*, p.189-190.

⁸⁰⁸ JULIN, Richard. *Moor*. Stockholm : Magasin 3, 2001.

⁸⁰⁹ SOLLINS, Susan. *Art 21: Art in the twenty-first century*. New York: Harry N. Abrams, 2003, p.82.

une même entité favorise un dialogue subtil entre ces expériences de vies auparavant séparées et une amplification de leurs significations individuelles et collectives. Les tissus disparates et les gestes accomplis par l'artiste fonctionnent comme un liant matériel et sensible entre les différents vécus, les histoires, les souvenirs et les témoignages.

L'œuvre en question est selon nous, une matérialisation pertinente d'une affirmation recueillies dans l'ouvrage collectif intitulé *L'Eloge de la Créolité* : « Notre histoire est une tresse d'histoires. »⁸¹⁰ Une tresse gigantesque, composée non seulement de l'histoire de la productrice de l'œuvre, mais également de celles des personnes ayant confié un vêtement, un tissu ou tout autre élément textiles. Des composants intimes qui sont au fondement d'une gigantesque tresse exposée publiquement. Il est à noter, que l'artiste en 1990 a produit une œuvre cousue intitulée *Grope*.⁸¹¹ Il s'agit d'un assemblage de forme triangulaire de poches intérieures extraites de pantalons pour hommes. Des poches de différentes couleurs et de différents tissus, qu'elle a cousu bord à bord, toutes ensemble. Depuis le début de sa carrière, l'influence de Joseph Beuys sur sa pratique est essentielle non seulement sur sa démarche performative mais aussi sur ses pièces sculptées. L'œuvre triangulaire peut ainsi faire référence à trois œuvres de Beuys : *Fat Corner* (1960), *Fat Chair* (1963) et *Felt Corner* (1963).⁸¹² Trois œuvres de forme triangulaire, dont deux sont formées à partir de graisse travaillée. Un matériau faisant écho à la pratique de Janine Antoni qui a auparavant grignoté un bloc de saindoux (*Gnaw* – 1992), moulé son corps dans une baignoire remplie de savon (*Eureka* – 1993), façonné des autoportraits dans des blocs de chocolat et de savon brut (*Lick and Lather* – 1993).⁸¹³ Si *Grope* s'inspire non seulement de l'œuvre de Joseph Beuys, mais aussi du mouvement minimaliste, il fait également appel au mouvement féministe puisqu'elle utilise un tissu masculin pour former un triangle, forme féminine par excellence comme nous le verrons dans notre troisième partie avec *The Dinner Party* (1974-1979) de Judy Chicago. Janine Antoni allie différents courants pour les dépasser et pour créer une œuvre qui soit à la fois personnelle (et inédite) et inscrite dans une histoire de l'art multiple. Elle ajoute à la recherche plastique, formelle et référentielle, une donnée gestuelle associée au quotidien. Le fait de fouiller, de chercher à tâtons (le verbe *to grope* en anglais signifie « chercher à tâtons ») dans les poches de son

⁸¹⁰ CHAMOISEAU, Patrick ; BARNABE, Jean ; CONFIANT, Raphaël. (1993), p.26.

⁸¹¹ *Annexes Iconographiques*, p.191.

⁸¹² Ibid. p.191-192.

⁸¹³ Ibid. p.193.

pantalon. Ici les poches sont arrachées de leurs contextes et cousues ensemble, l'artiste s'est appropriée ces poches masculines pour produire une œuvre transgenre, au sens où elle allie le pôle masculin et le pôle féminin sans accentuer l'un plus que l'autre. Les principes masculin et féminin forment une pièce harmonieuse. Stéphanie Ann Karamitsos, qui a rédigé une thèse monographique sur l'œuvre de Janine Antoni, parle des interprétations données par les critiques féministes et suggère :

Peut-être que le croisement des références genrées opérés par Antoni avec l'utilisation de la couture serait un facteur atténuant pour elle. Il semble que Grope met au défi de suggérer qu'il est possible en tant que femmes de s'identifier aux hommes ou aux éléments masculins, sans souffrir d'une crise – sans perdre son identité de femme ou sa dignité dans ce processus. J'ajouterais que la petite « complication » sur la problématique du genre apportée par Antoni est un geste salutaire, plutôt qu'une cause d'alarme.⁸¹⁴

Sur le renversement de l'objet, l'artiste précise : « Si vous pensez à *Lick and Lather* et à l'idée que le résidu corporel est resté sur l'objet, *Grope* est ma version objet-trouvé de cela. Elle décrit le corps par son absence. Vraiment, elle décrit la main. Ce sont tous des pantalons de travail, alors je pense au travail, et que vos poches sont quelque chose que vous touchez tous les jours mais que vous ne voyez pas... Il était important que ce soit cousu à la main, que mes mains soient connectées à ces endroits où d'autres mains sont venues. »⁸¹⁵ L'intérieur, le caché et le privé sont exposés publiquement, ainsi ils perdent leur utilité et leurs valeurs originelles. Un renversement du vêtement qu'elle réactive en réalisant *Moor*, la tresse de textiles dont chaque composant a appartenu à différents quotidiens, différentes classes, différents univers, ici rassemblés en un objet polysémique.

L'objet comporte une histoire compressée et travaillée manuellement des histoires de son entourage, d'un cercle intime dont les ramifications vers l'artiste ont donné naissance à une œuvre que nous qualifierons de relationnelle. Il est à noter que la place des membres de sa famille tient depuis le début de sa carrière, un rôle important, ils sont les représentants de son identité culturelle/multiculturelle. Elle est née aux Bahamas, un archipel composé de sept cents îles dans l'océan Atlantique. Sa grand-mère maternelle est née sur l'île de Trinidad dans les Caraïbes et sa grand-mère paternelle est née au Venezuela. Nous remarquons alors à quel point l'artiste est

⁸¹⁴ KARAMITSOS, Stéphanie Ann. *The Art of Janine Antoni: Labor, Gender and the Object of Performance*. Thèse de philosophie (section Etudes de la Performance) soutenue à la Northwestern University, Evanston, Illinois. Juin 2006, p.292.

⁸¹⁵ JINKNER-LLOYD, Amy. « Chewing the fat with Janine Antoni ». *Art Papers*, n° 20, 1996, p.4. L'artiste fait référence à une œuvre intitulée *Lick and Lather* (1993), il s'agit de sept autoportraits en buste formés de chocolat ou de savon. Des sculptures que l'artiste s'est employée à lécher pour obtenir un réalisme des traits.

profondément marquée par les îles, la mer et les Caraïbes. Une densité familiale, géographique, culturelle et environnementale qui résonne dans le discours d'un artiste comme Sarkis, qui a écrit : « Tout ce qui s'est passé dans l'humanité, en termes de douleur et d'amour, est en nous, et c'est notre plus grand trésor. Tout ce que j'ai vécu, expérimenté, et fait, est mon trésor. Si l'on incarne cela dans l'art, si on le rend visible, on peut voyager avec ces formes, on peut ouvrir les frontières au lieu de les fermer. »⁸¹⁶ Une conception qui participe à la compréhension du dialogue établi entre deux ports, celui de Freeport (port natal) et celui de Stockholm (où elle a été invitée).

En entremêlant son expérience personnelle en tant qu'artiste diasporique, avec une volonté forte d'établir du lien entre les individus et les espaces, Janine Antoni tend à effacer le concept même de frontière. Elle a choisi de s'installer et de travailler à New York, mais elle ne cesse de naviguer entre les différents continents en quête de nouveaux projets artistiques dans lesquels la *Relation* telle qu'elle est énoncée par Édouard Glissant trouve une forte résonance. Nicolas Bourriaud a développé le concept d'artistes *radicants* en s'inspirant des écrits de Deleuze, de Guattari et de Glissant. Un artiste radicaux est un artiste qui ne reste pas enraciné, figé, au contraire, il avance dans un système rhizomique culturel, historique, social, humain. En ce sens, Janine Antoni nous apparaît être une artiste radicante puisque son travail s'attache en partie à une réflexion profonde sur la notion d'interrelations entre les territoires et les individus. Nicolas Bourriaud écrit : « L'immigré, l'exilé, le touriste, l'errant urbain, sont pourtant les figures dominantes de la culture contemporaine. L'individu de ce début de XXI^{ème} siècle, évoque, pour rester dans un champ lexical végétal, ces plantes qui ne s'en remettent pas à une racine unique pour croître mais progressent en tous sens sur les surfaces qui s'offrent à elles en y accrochant de multiples pitons, tel le lierre. »⁸¹⁷

Par conséquent, *Moor* peut être considérée comme une métaphore visuelle de la *Relation* puisque Janine Antoni a tressé ensemble les pièces textiles afin de fabriquer une longue corde, partant du lieu d'exposition, le traversant, pour gagner l'extérieur du centre d'art afin de le relier aux bateaux accostés sur le port de Stockholm. *Moor* est une figuration du lierre, une matérialisation textile d'une plante multi-rhizomes. Une fois de plus, le bateau est pris comme symbole par l'artiste, comme nous l'avons observé dans la première partie de l'étude avec les œuvres de Yinka Shonibare et de Barthélémy

⁸¹⁶ PHAY-VAKALIS, Soko. « Memory and Forgetting : Traces of Silence in Sarkis », in *Diaspora and Memory : Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics*. New York : Radopi, 2007, p.186.

⁸¹⁷ BOURRIAUD, Nicolas. (2009), p.58.

Toguo. Elle envisage le bateau comme un moteur de déplacement sur les mers, créant du lien : entre tous les ports du monde, les individus, le commerce, l'échange au sens le plus large du terme. Le bateau est lui-même la corde, raccordant les territoires entre eux. L'artiste fait en cela partie du courant altermoderne puisqu'elle s'attache à créer du « tissu relationnel ». Au sujet des artistes plaçant l'esthétique relationnelle au cœur de leurs pratiques, Nicolas Bourriaud écrit : « Leurs œuvres mettent en jeu les modes d'échange sociaux, l'interactivité avec le regardeur à l'intérieur de l'expérience esthétique qu'il se voit proposer, et les processus de communication, dans leur dimension concrète d'outils servant à relier des individus et des groupes humains entre eux. Tous œuvrent donc au sein de ce que l'on pourrait nommer la sphère relationnelle, qui est à l'art d'aujourd'hui ce que la production de masse était au Pop art et à l'art minimal. »⁸¹⁸ Ce à quoi l'artiste textile iranienne, Sara Rahbar, ajoute avec justesse : « Je pense que tous ces sentiments qui me frappent comme une tornade, comme un tremblement de terre, sont universels et chaque personne sur cette planète peut en témoigner, car en fin de compte nous sommes tous des étrangers, nous sommes nous des immigrants, nous sommes simplement en visite et nous voulons et nous avons besoin d'appartenir à quelque chose, à quelqu'un et à quelque part. »⁸¹⁹

Dans la continuité de ses recherches relationnelles, Janine Antoni a développé au début des années 2000, une série de performances où la corde, le corps et l'équilibre interagissent. Prenons l'exemple d'une œuvre monumentale intitulée *To Draw a Line* produite en 2003.⁸²⁰ Il s'agit d'une installation imposante pesant environ 5 896 tonnes, nécessitant ainsi des conditions matérielles importantes. En effet, *To Draw a Line* est une machine composée de deux éléments circulaires (semblables à deux bobines de fil géantes) fabriquant de manière continue une corde conçue en fibres de chanvre brute. Trente six mètres de la corde ont été conçus à la main, la partie artisanale a été reliée au reste de la corde fabriquée par la machine. La totalité de la corde mesurant trois cent soixante mètres. Il a fallu sept mois de travail et mille huit cent quatorze tonnes de fibres pour la réalisation de la pièce. Elle est tendue entre les deux bobines en métal fixées sur une rampe en métal. Lors d'une performance du même titre, Janine Antoni s'est évertuée à marcher en équilibre sur la corde tendue entre les deux énormes bobines en bois. Le soir du vernissage à New York, elle a marché neuf minutes sur la corde, dans un silence total, puis, alors qu'elle était parvenue au centre de la corde (le point qui

⁸¹⁸ BOURRIAUD, Nicolas. (2001), p.45.

⁸¹⁹ Message électronique échangé avec l'artiste le 23 août 2010.

⁸²⁰ *Annexes Iconographiques*, p.194-195.

correspondait à la jonction entre la corde fabriquée artisanalement et celle produite mécaniquement), elle a chuté sur des agrégats de chanvre qui une fois assemblés ressemblaient à un matelas au creux duquel s'est imprimé la trace de la chute du corps de l'artiste. La matière textile à l'état brut devient le lieu du passage corporel, de l'action qui s'est produite, dont elle est le témoin éphémère. La performance est le résultat de plus d'une année d'apprentissage, d'efforts et de travail. De janvier 2002 à mai 2003, dans son propre atelier elle s'est entraînée chaque jour à marcher le plus longtemps possible sur une corde. Au centre de l'installation, le corps de l'artiste en mouvement s'inscrit dans une mécanique. Elle explique : « L'expérience kinesthésique d'apprendre à tenir en équilibre sur une corde est répercutée par la composition fragile de *To Draw A Line*. Comme le squelette est l'armature sculpturale du corps, la corde agit comme la corde dorsale liant et soutenant les bobines. »⁸²¹ L'idée de jonction entre deux territoires, deux côtés fait partie d'une démarche inédite et difficile. Elle s'inscrit au cœur des préoccupations personnelles de l'artiste qui par choix se voit constamment tiraillée entre sa région natale et l'ailleurs. La corde apporte une réconciliation sur laquelle elle tente de trouver un point d'équilibre tout en ayant conscience que la chute, qui n'est jamais pensée comme un échec, est inévitable. Il est d'ailleurs important de préciser qu'elle ne remonte jamais sur la corde une fois qu'elle est tombée au sol. Linda Weintraub (auteur et commissaire d'exposition aux États-Unis) souligne que « chaque instant d'équilibre est unique, temporaire et précaire ».⁸²² Nous remarquons dans le corpus de l'artiste que *To Draw a Line* s'avère être le prolongement d'une action antérieure intitulée *Touch* (2002).⁸²³ Un travail vidéo montrant l'artiste qui marche sur une corde tendue, telle une funambule, alors qu'en arrière plan est projeté une vidéo présentant un paysage marin. Elle a tendu la corde afin que celle-ci puisse correspondre à la ligne d'horizon présentée sur l'écran. De cette manière, elle semble marcher, avec un équilibre fragile, sur la ligne d'horizon. Il est à noter qu'elle a choisi de travailler sur une plage de l'île de Grand Bahama, là où elle a grandi. La marche en équilibre entre deux points, mais aussi la maîtrise des lois de l'apesanteur et de son propre corps, fait partie d'une longue réflexion de l'artiste sur le moyens de communication entre les cultures, les êtres et avec la nature. Le corps et la corde étant les deux points de contact entre chaque partie. Une année après la performance *Touch*, elle renouvelle l'expérience avec une action intitulée *Tangent* (2003), où dans une rue de la ville de New York, elle

⁸²¹ COLLECTIF. « Janine Antoni ». Communiqué de presse délivré par la Luhring Augustine Gallery (New York), septembre 2003. Disponible sur Internet : http://www.luhringaugustine.com/exhibitions/janine-antoni_2/

⁸²² WEINTRAUB, Linda. « Janine Antoni – To Draw a Line », 2003. Disponible sur Internet : <http://lindaweintraub.com/antoni.html>.

⁸²³ *Annexes Iconographiques*, p.196.

s'évertue à marcher en équilibre sur la partie la plus fine d'une planche sur laquelle il est inscrit *do not cross the line* (« ne pas traverser la ligne »).⁸²⁴ En reprenant le texte présent sur les bandes déroulées par la police américaine autour des scènes de crime, elle instille une touche ironique par rapport à l'action en cours : elle marche sur la planche et sait pertinemment qu'elle va chuter d'un côté ou de l'autre. Elle est donc amenée à franchir cette ligne interdite et symbolique. Dans le brouhaha de la ville, l'artiste génère une action qui requiert concentration, méditation et contrôle de soi.

La connexion avec le travail brodé d'Ana de la Cueva se fait grâce à une réflexion commune basée sur le lien, la marche, l'errance et la relation non seulement territoriale mais aussi humaine et culturelle. Depuis le début des années 2000, la jeune artiste mexicaine élabore une réflexion plastique basée sur la géographie, la marche et l'empreinte de pied. Son travail est essentiellement fondé sur des problématiques liées au déplacement (libre ou empêché), aux conséquences de la mondialisation sur les flux migratoires ou encore aux liens qui relient les individus. La broderie, la couture (mécanique ou manuelle) et le corps, jouent un rôle prédominant pour la conception de ses différents projets. Elle produit des portraits d'un nouveau genre : des empreintes de pieds brodées et superposées à des supports cartographiés. Les premières œuvres de la série sont des autoportraits. Marcher, fouler le sol, sont des actions simples, quotidiennes et opérées de manière inconsciente. Ana de la Cueva a pris le temps d'interroger son corps marchant. Lorsque nous marchons, inévitablement nous nous déplaçons et nous entrons en contact direct avec le sol que nous foulons de nos pieds. Le déplacement induit par la marche est alors pour l'artiste synonyme de voyage, de traversées (de grandes ou courtes distances) et de liberté. Au fil de ses passages, l'empreinte de ses pas est unique. Elle est, comme l'empreinte digitale, une carte de soi-même. L'artiste convoque l'individualité, le déplacement corporel et le rapport aux territoires à travers une série d'empreintes de pas brodées. Elle écrit : « Traverser les frontières signifie en quelque sorte les abolir, finalement c'est ce qu'il me semble, à travers mes emprunts de pieds, un motif obsessif habitant mon travail depuis quelques années. [...] Marcher a été l'une des actions primordiales de notre espèce, le pied marchant de nos ancêtres a traversé le détroit de Béring, nous marchons entre des états d'esprit, des niveaux de sentiments humains. »⁸²⁵ Marcher, traverser, abolir et recommencer. L'empreinte de pas implique sur une réflexion sur la trace, la trace est un

⁸²⁴ Ibid. p.197.

⁸²⁵ Texte de l'artiste envoyé par e-mail le 9 janvier 2009.

concept crucial dans la compréhension du *Tout-Monde* et de l'œuvre d'Édouard Glissant. Il écrit :

*La pensée de la trace s'appose, par opposition à la pensée du système, comme une errance qui oriente. Nous reconnaissons que la trace est ce qui nous met, nous tous, d'où que venus, en Relation. Or la trace fut vécue par quelques-uns, là-bas, si loin si près, ici-là, sur la face cachée de la terre, comme l'un des lieux de la survie. [...] La trace ne figure pas une sente inachevée où l'on trébuche sans recours, ni une allée fermée sur elle-même, qui borde un territoire. La trace va dans la terre, qui plus jamais ne sera territoire. La trace, c'est manière opaque d'apprendre la branche et le vent : être soi, dérivé à l'autre. C'est le sable en vrai désordre de l'utopie. [...] Elle est l'errance violente de la pensée qu'on partage.*⁸²⁶

Les œuvres-traces d'Ana de la Cueva sont toujours composites, elles mêlent peinture et broderies sur toile. En 2003, elle réalise *Autorretrato*, une œuvre composée de vingt-cinq cercles à broderie en bois.⁸²⁷ Sur chacun des cercles est brodé un fragment de l'image totale représentant l'empreinte de pied de l'artiste, brodée en fil bleu. Apparaissent également des graphiques morcelés, ainsi que des mots en espagnols : *fuego, metal, madera, agua*. Au sommet de l'œuvre apparaît le mot *Agua* et en bas le mot *Fuego*. L'empreinte du pied droit de l'artiste est métaphoriquement inscrite entre deux éléments : l'eau et le feu. Deux éléments auquel il est difficile de se confronter pieds nus, parce qu'ils traduisent un danger indirect et direct. Suite à ces premières œuvres centrées sur son corps en mouvement, elle produit une pièce intitulée *The Portrait of Lorena Nusbaumer* (2008) reprenant les mêmes caractéristiques et techniques.⁸²⁸ *The Portrait of Lorena Nusbaumer* est composée de seize tambours de dentellière fixés sur un carré de tissu. Sur chaque tambour est peinte et brodée une partie de l'empreinte de pied de Lorena Nusbaumer. L'ensemble formant les deux empreintes de pieds. Si l'autoportrait de 2003 était réalisé à partir d'une peinture de couleur bleue intense, ici l'artiste utilise un camaïeu de blancs et de beiges, l'empreinte apparaît de manière fondue et subtile sur les tambours. Il s'agit du portrait pédestre de la première personne ayant passé une commande à l'artiste. Lorena Nusbaumer est une collectionneuse suisse qui a accepté la transposition textile de ses empreintes pédestres sur la toile. Un portrait qui fait partie d'une série intitulée *Commission Portraits* faisant état de plusieurs portraits pédestres de divers individus en lien avec l'artiste. *Autoretrato* (2003) est d'ailleurs le premier portrait de la série, Ana de la Cueva étant son propre modèle. Chaque personne a apposé ses empreintes sur une feuille de papier qu'elle a

⁸²⁶ GLISSANT, Édouard. (1997), p.18-20.

⁸²⁷ *Annexes Iconographiques*, p.209.

⁸²⁸ Ibid.

ensuite étudié dans les détails et a reproduit en peinture, puis à l'aiguille. Les empreintes sont scannées et mises en relation avec des cartes (quartiers, villes, régions, pays, continents) puis la maquette est envoyée à Mexico City. Là, une équipe traduit les lignes naturelles des empreintes et celles des cartes. Le tout est ensuite transmis à un brodeur qui exécute le patron qui lui est fourni. La réalisation d'un portrait demande à l'artiste et à son équipe jusqu'à deux à trois mois de travail.

La démarche d'Ana de la Cueva est basée sur l'étude de la réflexologie et de la thérapie systémique. Chaque marque et trace de ces empreintes sont reliées par le biais d'un fil brodé à un élément cartographique impliquant une situation géographique déterminée ou non. Dans une œuvre comme *Brown Paris* (2012), trois tambours de dentellières dont les cercles en bois ont été recouverts d'une peinture dorée.⁸²⁹ Ils contiennent les empreintes de trois personnes différentes. Les tambours sont disposés autour de la carte de la ville de Paris dont chaque ligne intérieure comme extérieure ont été brodées sur la toile. La famille Brown est ainsi associée à la capitale française, soit parce qu'ils ont choisi de s'y installer ou parce qu'ils désirent y vivre. Le fait que la ville soit cernée d'un cordon doré et que les tambours se tiennent à distance de ce cordon, sans jamais s'y connecter, souligne la seconde hypothèse. Au contraire, dans une œuvre comme *Portrait of Ortiz Family* (2011), l'artiste a souhaité établir un arbre généalogique de la famille Ortiz dont les empreintes pédestres des cinq membres sont connectés par un fil brodé au Mexique, aux États-Unis et au Canada.⁸³⁰ Pour chaque portrait, elle utilise les lignes naturelles, biologiques des empreintes pédestres, afin de les mettre en relation avec des lieux appartenant à l'histoire du (des) modèle(s). Alain Mabanckou écrit dans un poème : « J'ai oublié le langage des hommes depuis que je traque les empreintes d'un territoire migrant. »⁸³¹ L'artiste mexicaine offre au public des portraits d'un nouveau genre puisque ce sont des portraits d'individus (seuls ou en famille) en mouvement, rattachés à plusieurs lieux et points géographiques. Des individus en exil dont les empreintes de pied révèlent la trace, le passage et les voyages. Il est à noter qu'en plus de ce travail plastique, elle a procédé à un entretien avec chaque personne. Un entretien durant lequel l'artiste s'est intéressée au lieu de naissance de ses commanditaires, leurs nationalités, leurs histoires familiales et les lieux où ils ont vécu. D'où sont-ils partis et vont-ils ? Un entretien mettant en relation la personne, son histoire et les lieux de son histoire. Elle a progressivement mis en place une démarche

⁸²⁹ Ibid. p.210.

⁸³⁰ Ibid.

⁸³¹ MABANCKOU, Alain. *Tant que les Arbres s'enracineront dans la Terre*. Paris : Editions Points, 2007, p.91.

esthétique, philosophique et sociologique qui lui permet d'emprunter le fil de leurs expériences, de leurs vécus, qu'elle peut ensuite transposer sur les toiles.

Le travail brodé au sein des portraits est extrêmement subtil, il peut s'agir d'un simple fil reliant l'empreinte pédestre à une carte qui fait sens en fonction du modèle. Le fil évoque ainsi un lieu de naissance, une adresse, un pays, un métro, un lieu spécifique et personnel. Ana de la Cueva procède à une cartographie personnelle et corporelle symbolisant l'errance et le déplacement de chacun dans le monde. La liberté individuelle de mouvement est la clé de ses œuvres dans lesquelles les empreintes de pieds, peintes et brodées, véhiculent ce concept. En ce sens, elle écrit : « Nos pieds sont nos cartes. ».⁸³² *Portrait of Kurtis Katz* se démarque des autres portraits de la série.⁸³³ Il s'agit d'une broderie sur soie. Kurtis Katz est collectionneur new-yorkais d'origine israélienne. Il collectionne avant tout les artefacts de la culture juive et les céramiques mexicaines. En plus de ses empreintes pédestres sont brodées les cartes de la ville de New York, d'Israël et la croix de David. L'artiste explique que les motifs de la soie ont été choisis en fonction des œuvres juives qu'elle a pu voir sur les murs de la maison de Kurtis Katz. Elle a donc adapté sa technique aux goûts et aux choix artistiques du collectionneur pour personnaliser au maximum le portrait. Les empreintes pédestres, la croix de David et les deux cartes indiquent la situation d'un individu partagé entre plusieurs cultures et territoires. Le fait même qu'il affectionne la céramique mexicaine et qu'Ana de la Cueva soit mexicaine est à inclure dans son portrait. Chaque indice, aussi subtil qu'il soit, compte pour la compréhension du personnage. Ce sont donc les portraits d'individus nomades, partagés entre plusieurs points géographiques et cultures.

La série *Commission Portraits* est une métaphore visuelle et esthétique du *Tout-monde* conceptualisé par Édouard Glissant. Le *Tout-monde* ou la « totalité-monde » repose sur la poétique de la *Relation* qui est elle-même basée sur l'errance et le caractère imprévisible de celle-ci. La *Relation* est comprise comme un réseau établi entre les individus, les cultures et les lieux. L'imprévisibilité des rencontres et des déplacements apportant leur lot de changements, de partages et de renouvellements dans nos vies. L'imprévisibilité est au cœur du concept de la créolisation exprimé par Glissant, ce qui est n'est prévisible n'est pas calculable. C'est dans l'imprévisibilité des échanges que se crée l'identité rhizome. Les portraits pédestres d'Ana de la Cueva incarnent l'imprévisibilité de nos vies, les individus se déplacent en fonction de leurs

⁸³² Texte de l'artiste envoyé par e-mail le 9 janvier 2009.

⁸³³ Nous n'avons malheureusement pas obtenu de visuel de l'œuvre en question.

rencontres, de leurs vies professionnelles, amoureuses et d'autres multiples motivations. Nous sommes tous poussés vers l'imprévisibilité qui régit nos vies. L'idée de mouvement, de la traversée, est inscrite dans l'empreinte de nos pieds. Les fils brodés qui prolongent les lignes naturelles des empreintes sont les rhizomes qui symbolisent la *Relation*. Une relation des individus entre eux, ainsi que les liens entre les individus et les lieux. Glissant écrit : « Il faut prendre la mesure-démésure de la vision prophétique du passé et de l'imaginaire de la Relation avec son traitement des conditions initiales et ses traces des conditions initiales, avec son imprédictibilité et avec ce nouveau tissu qu'il faut créer qui n'est plus le reflet de l'essence mais le réseau des rapports, du rapport à l'autre et des rapports aux autres cultures. Le Tout-monde est une démesure. »⁸³⁴ Au sein de cette « mesure-démésure » du monde et des relations, Ana de la Cueva peint et brode des portraits sur mesure et extrêmement fouillés de ses modèles exotes.

Ses cartes brodées sont réalisées à partir de l'expérience personnelle des personnes dont elle fait le portrait pédestre et géographique. Un travail artistique et sociologique qui nous amène au concept de psychogéographie développé par Guy Debord dans les années 1950. Debord publie en 1955 « Introduction à une critique de la géographie urbaine », un texte explicitant ce qu'est la psychogéographie. Il explique :

*La psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. L'adjectif psychogéographique, conservant un assez plaisant vague, peut donc s'appliquer aux données établies par ce genre d'investigation, aux résultats de leur influence sur les sentiments humains, et même plus généralement à toute situation ou toute conduite qui paraissent relever du même esprit de découverte.*⁸³⁵

Guy Debord, en parlant du plan du métro parisien, écrit qu'ils portent une « beauté » parce qu'ils sont une « somme de possibilités » pour ceux qui empruntent le métro. Si nous transposons l'idée aux cartes organiques et topographiques d'Ana de la Cueva qui sont également des sommes de possibilités immenses, elles sont malléables et mouvantes puisqu'elles obéissent à l'expérience humaine : amour, travail, voyages. Le monde est une somme ou un archipel de possibilités pour l'homme. L'artiste réalise *Mending Traces* (2007), une impression digitale associée à un travail brodé en résine

⁸³⁴ GLISSANT, Édouard. (1996), p.91.

⁸³⁵ DEBORD, Guy Ernest. « Introduction à une critique de la géographie urbaine ». *Lèvres Nues*, n°6, 1955, p.11.

sur toile.⁸³⁶ Il s'agit d'une carte des Amériques, décomposée en trois parties sur un fond de mer aux couleurs froides et nuancées. Du Groenland jusque l'extrême pointe du Chili, elle colore la terre de ses territoires au moyen de tons chauds et homogènes. Superposées à la carte, des empreintes de pas brodées, semblent marcher sur les mers, la terre, en franchissant librement les frontières du Sud au Nord. La couleur des empreintes est en harmonie avec les couleurs de l'espace maritime. L'artiste fait état d'une libre circulation utopique entre les deux Amériques. Elle écrit : « En face d'un monde violemment parcellé, où nous voyons la multiplication rapide des murs et les divisions visuelles et imaginaires les plus arbitraires, des races et des cultures. Je propose seulement une position-opposition d'une silhouette d'empreinte de pas qui, comme elle est inscrite sur une carte, réuni plastiquement ce qui a été séparé, et en même temps recouvre de manière symbolique le territoire. »⁸³⁷ Une libre circulation et une volonté relationnelle qu'Ana de la Cueva et Janine Antoni partagent et traduisent de manières différentes. Pourtant, le fil y trouve un rôle de vecteur, de moteur, il réunit les contraires, les individus et les espaces. Un rôle fédérateur que nous allons retrouver dans notre dernier chapitre consacré aux analyses de projets collaboratifs entre une artiste et un groupe d'artisans, d'anonymes, avec lesquels elles vont créer du lien, une œuvre, un discours.

⁸³⁶ *Annexes Iconographiques*, p.211.

⁸³⁷ Texte de l'artiste envoyé par e-mail le 18 mars 2009. Il s'agit du texte d'un discours donné au Musée d'Arts et de Design de New York en 2008.

II.4.4. Cultures Croisées

C'est avec le même souci de créer du lien entre les individus, les communautés et les territoires que Janine Antoni s'est pleinement engagée dans l'aventure artistique du projet *The Quiet of The Land* (initié par France Morin en 1995)⁸³⁸. Elle s'est pour cela rendue au Laos où elle a rencontré des femmes de la communauté Hmong, avec qui elle a souhaité travailler et collaborer pour un projet essentiellement textile. Ensemble, elles ont donné naissance à une œuvre collective intitulée *To Ply* (2006). *The Quiet of the Land* est un projet ambitieux favorisant la rencontre et le dialogue entre les artistes et des communautés culturelles spécifiques. Ainsi, les artistes sont invités à vivre pendant une durée déterminée au sein des différentes communautés afin de produire une œuvre en collaboration avec leurs hôtes. Frances Morin précise qu'en « créant des situations dans lesquelles les artistes et des communautés peuvent travailler ensemble pour percevoir tant les différences qui les séparent que les ressemblances qui les connectent, ces projets s'efforcent d'activer "l'espace entre" des groupes et des individus comme une zone de potentialité, dans laquelle la relation entre l'art contemporain et la vie peut être renégociée. »⁸³⁹ Une volonté relationnelle que nous retrouvons dans les écrits de Claude Lévy Strauss. Dans son *Introduction à l'œuvre de Mauss*, il a écrit en 1950 :

*L'échange n'est pas un édifice complexe, construit à partir des obligations de donner, de recevoir et de rendre, à l'aide d'un ciment affectif et mystique. C'est une synthèse immédiatement donnée à et par la pensée symbolique qui, dans l'échange comme dans toute autre forme de communication, surmonte la contradiction qui lui est inhérente de percevoir les choses comme les éléments d'un dialogue, simultanément sous le rapport de soi et d'autrui et destinées par nature à passer de l'un à l'autre. Qu'elles soient de l'un ou de l'autre représente une situation dérivée par rapport au caractère relationnel initial.*⁸⁴⁰

En 1995, la première expérience fut menée auprès de la communauté puritaine des Shakers (à Sabbathday Lake, Maine), à laquelle Janine Antoni avait participé (ainsi

⁸³⁸ France Morin est historienne de l'art, commissaire d'exposition et cofondatrice du magazine d'art canadien *Parachute* en 1975.

⁸³⁹ Texte de présentation du projet *The Quiet of the Land*. Disponible sur Internet : <http://www.thequietintheland.org/introduction.php>. Un autre texte présent sur le site officiel du projet, amène des précisions quant aux motivations de cette initiative à la fois culturelle, humaine et politique : « Les projets collaboratifs se sont mis en place pour interroger de larges catégories sociales et culturelles comme l'art, l'artisanat, l'héritage, la tradition et la religion pour imaginer comment le processus créatif peut être utilisé pour traiter de la pauvreté, du déplacement, de la perte de tradition et les autres effets de mondialisation. Mais aussi révéler les manières dont la conservation et le développement de traditions culturelles locales peuvent être une source non seulement de la fierté insaisissable des identités locales, mais aussi de développement durable qui pourrait enrichir les gagne-pain des personnes exclues. » A propos du projet laotien, voir : <http://www.thequietintheland.org/laos/exhibition.html>.

⁸⁴⁰ LEVY-STRAUSS, Claude. « Introduction à l'œuvre de Mauss », in *Sociologie et Anthropologie*. Paris : P.U.F., 2004, p.XLVI.

que Mona Hatoum). Entre 1997 et 2000, le second projet fut mené à Salvador de Bahia au Brésil, Janine Antoni y avait collaboré avec les enfants et les femmes de quartiers défavorisés. Là, elle a mené une réflexion liée aux religions, au métissage, au syncrétisme et aux femmes en élaborant, entre autres, une performance intitulée *Mary Star of the Sea*, où elle et une autre femme étaient vêtues d'une double robe blanche et bleu clair.⁸⁴¹ Deux robes cousues ensemble dans lesquelles elles ont activé une sculpture vivante, mouvante et profondément ancrée dans la culture brésilienne. En effet, la robe incarnait la figure de Yemanjá, déesse-Orisha importante dans le panthéon de la religion Candomblé brésilienne (religion elle-même issue de la religion Yoruba originaire du Nigeria). Elle est considérée comme la mère des Orishas, protectrice du monde vivant (en particulier des futures mères), elle est aussi la déesse des eaux douces. Yemanjá est une figure syncrétique puisqu'elle rassemble en une même entité la déesse yoruba et la Vierge Marie. Le Sud et le Nord, l'Orient et l'Occident, fusionnent en une même femme. Tour à tour les deux femmes s'enveloppent dans les couches textiles des différents jupons, l'une apparaît tandis que l'autre disparaît. Une danse de passages qui se terminent par une réconciliation des deux femmes qui s'embrassent, elles fusionnent symboliquement. L'artiste a souhaité s'approprier la symbolique générée par Yemanjá et la transposer à sa propre expérience et à ses préoccupations artistiques.

En 2003, le troisième projet est mis en place à Luang Prabang au Laos, il suscite une nouvelle participation de l'artiste, qui y produit *To Ply* avec la complicité des femmes Hmong. La communauté Hmong étant le troisième plus grand groupe ethnique au Laos, elle compte environ 450 000 individus. Les Hmong sont un peuple nomade d'origine chinoise, ils vivent disséminés dans le monde, majoritairement dans des villages reculés ou au sein de quartiers périphériques à cause d'une mauvaise intégration dans les sociétés où ils décident de s'installer. En effet, la mauvaise intégration sociale est due à une véritable « chasse aux sorcières » menée contre le peuple Hmong depuis la fin la guerre du Vietnam. Les Laotiens et Vietnamiens pourchassent les Hmong car ils sont considérés comme des traîtres pour avoir aidé stratégiquement d'abord les Français, puis les Américains. Les Hmong ont été choisis par les Français et les Américains pour leurs capacités d'adaptation et leurs connaissances des milieux hostiles comme la jungle qui représentait un obstacle de taille pour les soldats occidentaux. Pendant et après la guerre, une grande partie de la population Hmong a tenté de s'échapper vers les pays occidentaux ou vers la Thaïlande

⁸⁴¹ *Annexes Iconographiques*, p.198.

(où de véritables prisons se sont développées pour canaliser les Hmong dans des conditions plus que déplorables). Aujourd'hui, une importante communauté Hmong est présente en Guyane Française ou aux États-Unis. Au Laos, ils vivent essentiellement de la confection artisanale de pièces brodées, qu'ils vendent aux touristes sur le marché de Luang Prabang. Ils se déplacent des montagnes vers la ville pour vendre leurs créations. Leurs travaux cousus et brodés sont issus de techniques anciennes et uniques, transmises de générations en générations, de femmes à femmes. Dans le cadre du projet *The Quiet of The Land*, Frances Morin précise que « les travaux ne sont pas toujours des objets d'arts traditionnels, bien que plusieurs le soient. En transformant des pratiques ordinaires, des habitudes, ou des objets, ces travaux font que le familier semble étrange, encourageant ainsi un regard et une compréhension différente du quotidien. »⁸⁴² En arrivant au Laos, Janine Antoni a posé une série de questions qui lui ont permis d'élaborer un projet collectif :

*Comment puis-je travailler avec une culture et un peuple qui ont une réalité si différente de la mienne : une philosophie, un langage et un statut économique différents ? Est-ce que cela fait sens de considérer des points communs ? Comment puis-je espérer traverser cet écart à travers une œuvre d'art ? Comment puis-je fabriquer quelque chose qui puisse rendre compte de nos différences, alors que nous sommes en même temps connectés au plan humain ? Comment puis-je faire une pièce à l'intérieur de laquelle leur voix puisse être aussi présente que la mienne ?*⁸⁴³

La réponse fut trouvée grâce à la pratique de la broderie : une technique transculturelle, intemporelle et liée à une culture féminine universelle. Dans cette perspective textile, féminine et relationnelle, l'artiste a choisi d'aller à la rencontre des femmes Hmong pour activer « une conversation de fil ». ⁸⁴⁴ Le projet *To Ply* est formé de cinq paires de pièces brodées, réalisées conjointement par Janine Antoni, Mol Ly et sa mère Xia Song, deux femmes Hmong qui vivent de leurs travaux brodés vendus sur le marché d'artisanat de Luang Prabang, le *Handicrafts Market*. Le schéma domestique des Hmong est traditionnel et patriarcal, les familles sont dirigées par l'homme le plus âgé, tandis que les femmes sont assignées aux travaux ménagers, aux repas, à l'éducation des enfants et aux travaux agricoles (récoltes et soins des animaux). *To Ply* est envisagé comme un véritable dialogue entre l'artiste et les deux femmes Hmong. La

⁸⁴² Présentation du projet *The Quiet of the Land*. Disponible sur Internet : <http://www.thequietintheland.org/introduction.php>.

⁸⁴³ ANTONI, Janine. « Statement – To Ply », in *The Quiet of the Land. Luang Prabang, Laos*. New York : The Quiet of the Land, Inc. 2009, p.55.

⁸⁴⁴ Ibid.

base du projet consiste au fait qu'une des trois femmes confectionne une pièce brodée, à laquelle les deux autres vont répondre soit en poursuivant le premier travail, soit en amorçant une seconde pièce. Ceci évitant tout rapport hiérarchique entre les trois femmes. Chacune avec sa propre technique et sa propre imagination se devait de prolonger le dessin ou le motif de l'autre. Les ouvrages brodés Hmong sont réputés pour leurs motifs floraux, ils sont d'ailleurs appelés les *paj ntaud*, une expression qui signifie le « vêtement de fleur ». Francis Engelmann précise :

Le travail brodé Hmong utilise un répertoire de motifs distincts – incluant des spirales, des carrés, des triangles, et des croix, souvent enfermées dans des cadres – avec des combinaisons variables. Bien que les significations symboliques originelles de ces motifs aient été perdues, elles peuvent exprimer des dialectes, régionaux, et des identités claniques distincts, ainsi que la créativité individuelle de leurs producteurs. Dans les années 1970, un nouveau genre s'est développé : le tissu narratif, sur lequel les travailleuses de l'aiguille brodent des scènes figuratives représentant leur vie et leur culture.⁸⁴⁵

Afin de travailler sur des supports pouvant faire sens au sein de cette démarche axée sur les femmes, la tradition et la transmission des savoir-faire féminins, Janine Antoni propose d'augmenter des objets textiles qu'elle a reçus en héritage de ses grands-mères maternelle et paternelle. Elle écrit : « Mo Ly a répondu avec un grand intérêt à ces objets de famille. Alors que le projet progressait, nous avons fabriqué des objets racontant les histoires de nos vies et répondant aux histoires de chacune d'entre nous. Notre langage a pris plusieurs formes, incluant la broderie, l'appliqué de tissus, le crochet et la suture chirurgicale. [...] Le point lui-même est devenu une forme d'autobiographie. »⁸⁴⁶ Les deux premières œuvres font état d'un partage et d'un apprentissage mutuel de techniques traditionnelles. Mo Ly a enseigné la broderie Hmong à Janine Antoni. Pendant que la jeune femme brodait l'intérieur d'une blouse traditionnelle réservée aux femmes célibataires Hmong, Janine Antoni brodait l'intérieur d'une blouse qu'elle portait lorsqu'elle était adolescente.⁸⁴⁷ L'histoire individuelle et la tradition sont rassemblées sur les cols des deux vêtements, l'un lié à la vie de la jeune femme dont le célibat est signifié par la blouse, l'autre lié au passé de

⁸⁴⁵ ENGELMANN, Francis. « Janine Antoni – To Ply », in *The Quiet of the Land. Luang Prabang, Laos*. New York : The Quiet of the Land, Inc. 2009, p.53.

⁸⁴⁶ ANTONI, Janine. « To Ply ». Texte de l'artiste publié sur le site du projet *The Quiet in the Land*. Disponible sur Internet : http://www.thequietintheland.org/laos/project_antoni.html. Dans le même texte, à propos des objets de famille que l'artiste a apporté avec elle au Laos, elle écrit : « De ma grand-mère maternelle, j'ai apporté un set de table de quatre-vingts ans, dont les bords sont finis avec une forme de dentelle appelée *tatting* ou frivolité. De ma grand-mère paternelle, j'ai apporté un napperon en crochet de trente-cinq ans qu'elle a fait lorsqu'elle avait 96 ans. » L'auteur a choisi de laisser dans sa traduction le terme anglais « *tatting* » (signifiant littéralement « frivolité ») car Janine Antoni a elle-même employé le terme français de « frivolité ».

⁸⁴⁷ *Annexes Iconographiques*, p.199.

l'artiste dont la blouse est un souvenir, une trace. Un souvenir augmenté par le dialogue brodé entrepris par les deux femmes. Si Mo Ly a transmis une technique traditionnelle à Janine Antoni, cette dernière lui a ensuite demandé de répondre à une pièce réalisée en crochet par sa grand-mère paternelle (alors âgée de 96 ans).⁸⁴⁸ Une pièce circulaire de laine verte à laquelle Mo Ly a proposé une traduction Hmong en fabriquant une pièce aux motifs géométriques, solaires. Un mandala simplifié dont le centre comprend un soleil et une étoile entrelacés. L'œuvre comporte alors deux interventions issues de deux femmes de générations et de cultures différentes. La plus jeune s'est inspirée de la pièce en crochet et l'a transposée à sa propre créativité. L'iguille et le fil sont parvenus à réunir ces deux femmes aux destins jusque-là séparés.

Les deux femmes interviennent sur d'autres objets familiaux comme deux sets de table fabriqués par la grand-mère maternelle de l'artiste, Gertrude Louise Tucker.⁸⁴⁹ Les motifs floraux ont d'abord été brodés par des religieuses françaises installées à Trinidad, qui ont enseigné la broderie à Gertrude Louise, qui à son tour a poursuivi les motifs. Nous comprenons ainsi qu'une partie de l'histoire coloniale subie par la population insulaire est inscrite dans ces deux objets textiles. La grand-mère de l'artiste a appris la broderie parce que des femmes venues d'ailleurs lui ont enseigné. La mère de Janine Antoni avait précieusement conservé ce trésor familial, mais un rat en a dévoré les coins. Elle a donc demandé à Mo Ly de raconter l'histoire des sets. Sur l'un, elle a cousu un nouveau coin sur lequel elle a figuré un rat stylisé bleu foncé entouré de motifs floraux rouges et jaunes, tandis que l'autre set comprend un nouveau coin qui lui comporte un chat noir. Les coins sont comme greffés aux sets, ils nous apparaissent comme des pansements ayant pour fonction de renforcer les précieux tissus vulnérabilisés. Symboliquement, le chat surveille le rat, il assure une protection pour éviter de nouvelles attaques. La présence du chat indique la valeur des sets et pose la question de la transmission d'un héritage familiale, d'une histoire collective inscrite dans ces objets textiles. Les concepts de partage, de passation, d'Histoire et d'expériences féminines sont alors interrogés et fouillés par les deux femmes. Chaque pièce implique différentes entrées qui mènent soit au vécu de Mo Ly et sa mère, soit à celui de Janine Antoni. Ensemble elles augmentent et produisent des objets multiréférentiels et transculturels, à l'image non seulement du projet mais aussi de la démarche artistique dans son ensemble.

⁸⁴⁸ Ibid.

⁸⁴⁹ Ibid. p.200.

Dans cette optique de partage à la fois intime et universel, elle sélectionne un troisième objet extrait de son héritage familial : un coussin en vinyle rose pâle cerné par un travail en crochet de couleur plus foncée.⁸⁵⁰ Le tour plus foncé a été entièrement fabriqué par l'artiste qui pour cela a suivi les instructions techniques d'une vieille amie de sa famille, Janet Marshal. Celle-ci a veillé sur elle comme une nourrice et lui a transmis une technique qu'elle avait elle-même apprise auprès de la grand-mère paternelle de l'artiste. À travers elle, Janine Antoni recevait l'héritage de sa grand-mère. Un héritage féminin qu'elle a choisi de déplacer sur le coussin qui lui avait autrefois appartenu. Un système de mise en abyme est instauré entre toutes ces femmes, actrices du vécu de l'artiste. Chacune influe sur l'autre. L'intervention ne s'arrête pas là, puisque sur le coussin, elle a également choisi de transposer les cicatrices présentes sur son corps. Ainsi la surface rose a été coupée, entaillée, et parsemée de trous de petites tailles d'où surgit le fil à broder ou bien des traces de raccommodages semblables à des blessures qui ont été suturées. Janine Antoni a accentué le caractère sutural (par conséquent physique, corporel) de cet objet qui contient une valeur mémorielle, sentimentale et nostalgique. Elle explique : « Toute mon œuvre implique des objets qui servent de médiateur entre l'interaction intime avec nos corps, les objets qui remplacent le corps, et les objets qui quelque part définissent le corps dans la culture. »⁸⁵¹ Comme nous l'avons précisé, il s'agit de cicatrices qui existent sur le corps de l'artiste, la plus grande d'entre elle est la conséquence visible d'un cancer du sein qui l'a touché quelques années auparavant. Elle a dû subir une ablation chirurgicale et en porte aujourd'hui les traces et les manques. Les autres cicatrices sont dues à l'ablation d'un grain de beauté durant sa grossesse, d'une chute lors de son enfance ou encore d'une morsure de chien. Chacune de ses « blessures » a été suturée par son père qui exerce le métier de chirurgien. Chacune de ses cicatrices porte l'intervention de son père. Il lui a donc paru naturel de lui demander de suturer les plaies qu'elle a elle-même infligé au coussin. L'objet porte ainsi l'intervention paternelle, celle d'une broderie spécifique, médicale.

En réponse à la maladie, au traumatisme causé par l'opération et aux différentes blessures de vie, Mol Ly et Xia Song ont choisi de figurer la rudesse des travaux agricoles et leurs conséquences sur leurs propres corps (maux de dos, articulations broyées).⁸⁵² Sur un fond pourpre, les deux femmes figurent une cérémonie comportant

⁸⁵⁰ Ibid.

⁸⁵¹ OLCHE RICHARDS, Judith. (2004), p.227.

⁸⁵² *Annexes Iconographiques*, p.201.

plusieurs personnages (hommes et femmes) tous vêtus de noir. Une scène se déroulant devant un autel sur lequel sont déposés des récipients remplis de nourriture, des offrandes posées sur le sol. Parmi elles, nous observons par exemple un cochon bâillonné et ligoté, qui, comme nous pouvons l'imaginer, va être sacrifié pour un dieu ou une déesse. Il s'agit en fait d'une cérémonie spécifique « commandée » par une famille auprès d'un shaman. Celui-ci vient soulager les familles lorsqu'un membre est malade ou qu'elle ressent le besoin d'être fortifiée par les dieux. Après différentes offrandes et sacrifices destinés aux esprits, le shaman (figuré au centre de la composition, de dos, face à l'autel) entre en transe pour communiquer directement avec eux. La broderie représente une scène importante dans la vie des familles paysannes Hmong, qui, à cause de leurs difficiles conditions, ressentent le besoin d'être protégées et soutenues dans leurs tâches quotidiennes. À travers le fil, un dialogue corporel est engagé, un échange d'expériences physiques douloureuses lié à leurs vies et leurs conditions de femmes.

Une condition quotidienne que Janine Antoni a souhaité voir en « image ». Elle a pour cela demandé à Xia Song (née en 1925, à Phatoup, un petit village implanté dans les montagnes près de Luang Prabang) de raconter sur le tissu sa propre histoire, les différentes étapes de sa vie.⁸⁵³ L'œuvre figure la rencontre avec son futur mari, le départ de la maison familiale, son mariage alors qu'elle est âgée de quatorze ans, la naissance de ses cinq enfants, la seconde épouse de son mari et la rudesse des travaux qu'elle a dû effectuer seule, avec ses enfants à charge. Si la polygamie n'est pas inhabituelle chez le Hmong, le mari se doit de subvenir aux besoins de sa première famille, ce que l'époux de Xia Song n'a jamais respecté. Elle a géré seule les problèmes de sa famille. Grâce aux dessins stylisés nous comprenons que les femmes Hmong ne cessent jamais de travailler, les enfants sur le dos, elle s'occupe du bétail, tiennent leurs foyers, pêchent, trient et broient les céréales récoltées. Une autre pièce brodée narre les étapes d'une journée typique des femmes Hmong (la vie à la ferme, la cuisine, les enfants).

À ce tableau autobiographique, Janine Antoni a confronté un dernier volet intitulé *Migration Map*, qui rappelle l'esthétique engendrée par *Moor*.⁸⁵⁴ Il s'agit en effet d'une reproduction brodée d'une carte géographique, représentant des îles de couleurs vertes, reliées entre elles par des fils brodés aux couleurs vives et entremêlées. L'œuvre est composée de trois parties : dans la partie haute est cousu un planisphère sur

⁸⁵³ Ibid. p.202.

⁸⁵⁴ Ibid. p.203.

lequel un fil rouge relie plusieurs points géographiques. En bas à droite est figuré l'arbre généalogique de l'artiste, tandis qu'à gauche est brodée avec précision la séquence de son A.D.N. Une carte géographique, génétique et familiale, à partir de laquelle elle a souhaité revenir sur son histoire et celle de ces ancêtres maternels. Avec l'aide de généticiens, l'analyse de ses gènes l'a mené à tracer un voyage allant de l'est de l'Afrique vers New York, en passant par l'Europe et les Bahamas. Une migration qui s'est effectuée sur plusieurs siècles et qui engendre une réflexion sur l'histoire esclavagiste et coloniale, mais aussi sur le métissage et l'hybridation culturelle. L'artiste est ainsi parvenue à restituer le voyage passé et actuel, de ces ancêtres vers elle-même. Ainsi, elle met en place une autre forme de tableau autobiographique. Une fois de plus, nous décelons un intérêt particulier pour les connexions entre les territoires et un souci de constamment relier les espaces, les individus et leurs histoires respectives. À propos du projet, elle écrit : « Dans cette œuvre, mes grand-mères parlaient avec Mo Ly. Mo Ly ensuite entrait en conversation avec mon père et sa mère, qui parlaient à la nourrice de mon enfance, pendant que je répondais la mère de Mo Ly, Xia Song. En fin de compte, ces échanges complexes sont destinés à un public plus large. La spécificité de ces échanges et la confiance implicite, m'ont permis de faire quelque chose que je n'aurais pas fait seule. »⁸⁵⁵ L'ensemble du projet laotien a été pensé comme un dialogue créant du lien entre les individus : les femmes, les artisans, et plus largement les citoyens du monde. Le contexte historique et social joue un rôle fort dans cette collaboration entre une femme américaine et deux femmes Hmong/laotiennes. Malgré leurs différences culturelles et linguistiques, elles partagent une histoire commune depuis la guerre du Vietnam, une histoire remplie de violence, de souffrances et d'incompréhensions. L'artiste écrit à propos du projet qu'il « répond spécifiquement aux fractures créées par le langage, l'ethnicité et les innumérables autres catégories, qui empêchent la communication et produit des incompréhensions entre les individus, les communautés et les nations. À travers le processus visant à faire de l'art ensemble, trois femmes venues de contextes vastement différents ont transcendé l'héritage de la violence qui a dessiné les contours entre leurs cultures respectives en forgeant une relation basée sur une compréhension, un respect et une empathie mutuels. »⁸⁵⁶ Ainsi, de *Loving Care* à *To Ply*, nous comprenons le cheminement progressif de Janine Antoni qui est partie d'une réflexion axée autour de son expérience personnelle, sa féminité et son corps, pour se tourner petit à petit vers une œuvre monde où le rapport à l'« autre »

⁸⁵⁵ ANTONI, Janine. (2009), p.55.

⁸⁵⁶ Ibid. p.56.

prime. Si le corps de l'artiste est toujours le lien, le vecteur du dialogue, sa réflexion plastique a subi une transformation, une maturation dont *To Ply* en est le reflet.

Dans notre étude des pratiques textiles contemporaines, nous avons auparavant observé un même type de collaboration artistique lors de notre analyse des œuvres de Mona Hatoum ou de Kendell Geers. Dans cette perspective, nous avons souhaité terminer notre chapitre en établissant un nouveau parallèle avec une œuvre participative générée par Julieta Hanono. En janvier 2009 fut présentée à la Maison de l'Amérique Latine « Temps-Mêlés », une exposition de Julieta Hanono (née en 1962, à Rosario, Argentine).⁸⁵⁷ L'artiste argentine a conçu un projet artistique et collectif basé sur un travail brodé qu'elle avait réalisé en 1979. L'histoire de cet ouvrage « de jeunesse » est en lien avec celle de l'artiste. Incarcérée entre 1977 et 1979 dans une prison clandestine à Rosario, *El Pozo*, la jeune femme a produit la broderie lors de son long séjour carcéral. La broderie incarnait à ses yeux le jour de sa sortie. Sur un fond blanc, la future artiste a brodé des motifs floraux aux couleurs vives et joyeuses. Elle raconte :

*J'ai tricoté des pulls avec des aiguilles en bois parce que le métal était interdit, je déroulais la laine d'un pull pour en refaire un autre, [...] après j'ai su que j'allais sortir, j'ai demandé à maman un tissu et je brodais ma robe avec des taches minuscules, des fleurs, un champ interminable. [...] Quand maman a amené le tissu je ne l'ai pas trop aimé, il est blanc mais un peu transparent entre coton et soie et moi je voulais plus une toile, je commençais à broder avec ces fils perlés et aussi d'autres plus fins, au début des petites taches de couleur, comme un paysage pointilliste. [...] Papa m'avait donné une tunique mexicaine, elle était blanche avec des fleurs et des papillons je me rappelle avec les copains dans un bar la vie coulait douce et dangereuse.*⁸⁵⁸

Alors qu'elle est en prison et que son seul droit est de coudre, de tricoter et de broder, Julieta Hanono se rappelle de cette robe éprise de liberté. Depuis une quinzaine d'années maintenant, l'artiste vit à Paris, elle appartient à la diaspora argentine qui a fuit la dictature. Il y a quelques temps, sa mère, en visite à Paris, lui a ramené la fameuse broderie de 1979. Elle a immédiatement voulu l'exploiter pour en faire une œuvre d'ampleur. La privation de liberté et l'enfermement subis alors qu'elle était adolescente ont encore aujourd'hui un impact prégnant sur sa vie et sa pratique artistique. L'historienne de l'art Christine Frérot écrit : « Ce moment douloureux qui ressurgit sans cesse est le fil d'Ariane d'un acte artistique que la mémoire transforme, en sélectionnant

⁸⁵⁷ *Annexes Iconographiques*, p.204.

⁸⁵⁸ HANONO, Julieta. « Temps-Mêlés », in *Temps-Mêlés*. Paris : Manuella Editions, 2009, p.13, 34 et 40.

ses images pour une perpétuelle renaissance. »⁸⁵⁹ Le projet a lentement mûri et elle a finalement demandé à trois cent quatre-vingt quinze femmes au Mexique de réaliser à leur tour une réplique personnelle de la broderie originale. Un nombre impressionnant de femmes qui est devenu le titre de l'installation, 395, et qui correspond au nombre de jours passés en prison. Demander à trois cent quatre-vingt quinze femmes de produire trois cent quatre-vingt quinze broderies à la trame identique revenait alors à traduire visuellement ce long séjour carcéral. La broderie comme le dit l'artiste ramène à « un tissage du temps passé ». ⁸⁶⁰ Lorsque Julieta Hanono parle de la broderie de 1979, elle la considère comme une « robe de liberté ». Frérot précise que : « Pour elle, broder était "un geste de vie, une action pour exister, pour se sentir humaine". Comme un acte de lumière pour briser l'obscurité et forger "son regard sur l'existence". Une "robe pour sortie de prison". »⁸⁶¹ Par le biais d'une amie au Mexique, elle est allée à la rencontre des femmes nahuas de la Sierra du Puebla. Son projet, inscrit officiellement au Mexique comme une revalorisation de l'artisanat local, lui a permis d'entrer en contact avec toutes ces femmes dont la broderie n'était pas obligatoirement la spécialité. Elles ont toutes été rémunérées par l'artiste, les fiches de paie étaient d'ailleurs exposées avec les broderies. Julieta Hanono insiste sur le fait qu'elles ont été rémunérées le double de ce que le Mexique leur aurait donné. Elle écrit :

*Elles viennent de la colline negra elles sont maquiladoras elles font des morceaux brodés qui après dans un autre village seront rassemblés, elles parlent doucement, elles rient en se cachant la bouche, elles portent une écharpe de la même couleur entre noir et blanc comme le plumage d'une pintade. [...] Elles sont proches d'un monde qui leur échappe et elles sont les échappées du monde, elles vont toujours avec un morceau de tissu qu'elles brodent, elles exhibent leurs travaux pour dire qu'elles le font.*⁸⁶²

Il était important pour l'artiste de ne pas exploiter les femmes nahuas, mais au contraire de les faire participer à un projet collectif au sein duquel la broderie est devenue une expérience intime et commune. Nous voyons là le chemin inverse de ce qu'Ana de la Cueva a effectué à travers *Maquila*. Les femmes mexicaines qui traversent la frontière pour entrer aux États-Unis pour passer leurs journées sur les machines à coudre industrielles, sont, à travers la démarche de Julieta Hanono, valorisées par leurs compétences et leurs savoir-faire spécifiques. Les brodeuses mexicaines sont sorties de

⁸⁵⁹ GLISSANT, Édouard ; FREROT, Christine et HANONO, Julieta. *Temps-Mêlés*. Paris : Manuella Editions, 2009, p.60.

⁸⁶⁰ NUNEZ, Alexandre de. Entretien filmé avec Julieta Hanono. Maison de l'Amérique Latine, janvier 2009. Disponible sur Internet : <http://www.ameriquelatine.msh-paris.fr/spip.php?article248>.

⁸⁶¹ HANONO (2009), p.61.

⁸⁶² Ibid. p.49.

l'anonymat auquel elles sont habituellement assignées. Un anonymat qui peut constituer une prison symbolique puisqu'elles ne sont pas reconnues individuellement pour leurs créativité et leur savoir-faire. Julieta Hanono, venue de Paris, est allée à la rencontre des femmes nahuas pour leur offrir du travail et partager une expérience hors du commun. Édouard Glissant écrit à propos du projet : « Que la prisonnière, une fois libérée, ait eu l'inspiration de demander à des tisseuses ou à des tricoteuses de recommencer son geste, et de mêler 395 fois leurs différences et leurs ressemblances, sur les mêmes carrés chaque fois recommencés, voilà qui prouve, avec toute la joyeuse pétulance des passions populaires, que l'art est notre prison, mais qui nous pousse sans cesse à nous évader. »⁸⁶³ Le travail brodé effectué en 1979 par l'artiste symbolisait la liberté et la fuite, tandis que pour les trois cent quatre-vingt quinze femmes nahuas, les broderies leur ont permis de s'échapper un instant d'un quotidien pesant. Nous voyons là un projet artistique affichant une solidarité entre femmes cimentées par l'acte brodé. L'artiste, accompagnée des femmes nahuas, a donné une nouvelle signification à sa broderie. 395 lui a permis de tourner une page de son histoire, les brodeuses mexicaines ont à juste titre qualifié les motifs brodés de *mariposas* : « les papillons ». Des papillons qui ont libéré Julieta Hanono de son passé en le transcendant avec d'autres femmes et un autre territoire. En cela, « la géographie de la broderie est infinie et la mémoire de Julieta Hanono est sans frontières ».⁸⁶⁴ Le travail de Julieta Hanono est un cri pour la liberté et contre les murs des prisons. Les murs stoppent tout mouvement, toute errance et tout déplacement, contrairement aux papillons de Julieta Hanono qui symbolisent la liberté. Le mur d'Ana de la Cueva, un fil brodé rouge, est fragile puisque la broderie peut être débrodée et rebrodée à l'infini. Le fil brodé rouge dénonce la situation inconfortable dans laquelle se trouvent les travailleurs clandestins mexicains. Il est le reflet de leurs vies : fragiles et réversibles.

Les œuvres produites par trois artistes comme Janine Antoni, Ana de la Cueva et Julieta Hanono, traduisent une volonté commune de transmettre hors de leurs frontières natales, des messages critiques et politiques mettant en jeu leurs expériences personnelles. Une transmission qui s'effectue grâce au fil, à l'aiguille et à un héritage féminin que chacune à sa manière s'emploie à perpétuer, à métisser et à renouveler. Le fil incarne leurs déplacements géographiques, leurs histoires (collectives comme personnelles) et les troubles générés par les mouvements humains. Des mouvements qui peuvent être des migrations, choisies ou subies, dont elles rendent compte dans leurs

⁸⁶³ Ibid. p.8.

⁸⁶⁴ Ibid. p.62.

œuvres. C'est dans cette perspective de mouvement migratoire que nous allons poursuivre notre analyse des pratiques textiles diasporiques en nous attachant désormais à l'étude de l'œuvre de l'artiste sud-coréenne Kimsooja, figure emblématique de l'art textile de la translation, de la relation et de la communication avec autrui.

II.5. Art de la Transhumance :

Kimsooja

L'instant du départ nous attend à la porte.

Comme quelque chose dont on sent la présence

Mais qu'on ne peut toucher.

Dans la réalité, il prend l'aspect d'une valise.

Dany Laferrière. *L'énigme du Retour* (2009).

II.5.1. Du chevalet aux *Bottaris*

Kimsooja, artiste sud-coréenne née en 1958, mène une carrière artistique que nous pouvons qualifier de transhumante. En effet, depuis les années 1980 elle formule une œuvre qui résulte d'une réflexion et d'une mise en pratique d'un dialogue relationnel avec toutes les régions du monde. Elle entretient un rapport extrêmement intime et politique à travers une œuvre discrète, sensible et pertinente. Dès le départ, « la couture est le fil conducteur d'une recherche subtile d'où surgit un langage et où se lit un engagement unique, aux références d'abord locales, mais dont la portée est devenue globale. »⁸⁶⁵ Les notions de déplacement, d'exil, d'errance, de traversée sont au cœur de ses préoccupations afin de porter un message universel, social et humain. Au moyen de son propre corps et d'une utilisation méticuleuse de matériaux textiles spécifiques, elle explore les cultures, les gens, les villes et les territoires : elle propage donc une pratique transculturelle intense. À ce sujet, Peter Doroshenko écrit : « On ne peut plus penser le monde en termes de cultures, de langues et de traditions autonomes. L'idée de transculturalisme désigne l'émergence de nouvelles formes de rapports entre personnes, identités et pratiques sociales ; cette idée appartient à une longue histoire, qui

⁸⁶⁵ ZUGAZAGOITIA, Julian. « Incantation à la Présence », in *Kimsooja : Conditions d'Humanité*. Lyon : Musée d'Art Contemporain, 2003, p.15.

appelle une réinterprétation. »⁸⁶⁶ En adéquation avec cette perspective conceptuelle, les notions de transnationalité, transculturalité, de traversée et de globalité font partie intégrante du projet artistique de Kimsooja. En effet, l'exil et la diaspora culturelle, liés aux tissus, ne peuvent être étudiés sans prêter attention aux travaux de l'artiste sud-coréenne dont les ballotins de tissus, les *bottari*, sont devenus emblématiques.

Il nous paraît primordial de débiter notre analyse de l'œuvre de Kimsooja par un travail chronologique allant de sa formation de peintre jusque ses derniers travaux plus conceptuels. Le premier chapitre est en ce sens consacré aux prémices d'une œuvre textile diasporique, relationnelle et universelle. Ceci afin de mieux comprendre son utilisation et son rapport aux tissus qui jouent un rôle moteur dans sa démarche. Elle a en effet suivi une formation traditionnelle, académique, puisqu'elle se destinait initialement à la peinture de chevalet. Depuis 1980, elle est diplômée au département de peinture de l'université de Hong-ik, puis elle a choisi de prolonger ses études en France grâce à une bourse. Elle y est restée une année (1984-1985) durant laquelle elle était inscrite à l'atelier de lithographie de l'école des beaux-arts de Paris. Une période où elle se découvre une profonde admiration et inspiration auprès des avant-gardes européennes du XX^{ème} siècle, plus particulièrement par l'œuvre de Piet Mondrian. À ce moment de sa construction artistique, elle peint sur des toiles qu'elle coud elle-même, une pratique qui va progressivement la mener à un premier renversement artistique. Entre 1983 et 1992, elle entreprend la fabrication d'assemblages de pièces de tissus multicolores cousus entre elles. Kimsooja opère ainsi à une première évolution en passant de la surface plane à des œuvres bidimensionnelles, puis tridimensionnelles lorsqu'elle va quitter le mur pour intégrer ses œuvres sur le sol de l'espace d'exposition. Les tissus lui permettent de mener une réflexion sur les supports, les matériaux et les formats de la peinture. Ce sont des pièces essentiellement abstraites, composées de vêtements et de tissus récupérés. L'une de ses premières compositions est intitulée ㄱ. ㄴ. ㄷ. ㄹ (« A.B.C.D. » - 1983-1988) et est formée de quatre rectangles de tissus grossièrement cousus entre eux.⁸⁶⁷ Les quatre parties sont de textures, d'épaisseurs et de couleurs différentes (vert, jaune et fuchsia), elles sont augmentées de lignes de coutures jaunes et rouges. Le titre de l'œuvre correspond aux quatre premières lettres de l'alphabet coréen, auxquels les quatre rectangles correspondent. Elle précise : « Cela fait référence aux éléments structurels et basiques de mes peintures/dessins dans les

⁸⁶⁶ DOROSHENKO, Peter. « Producteur Transculturel », in *Barthélemy Toguo : The Sick Opera*. Paris : Paris-Musées : Palais de Tokyo, 2004, p.17.

⁸⁶⁷ *Annexes Iconographiques*, p.212.

pièces cousues ». ⁸⁶⁸ L'artiste poursuit une logique qui est la sienne, elle construit une œuvre à partir de son expérience personnelle. En effet, les premières pièces cousues sont fabriquées à partir des vêtements de sa grand-mère, de sa mère et d'autres membres de sa famille proche. Cinq années plus tard, la pièce est associée à un vêtement, elle est en effet cousue sur la partie avant d'un tee-shirt usé. Le vêtement en tant que tel, en tant qu'objet artistique, apparaît pour la première fois dans son travail. Maria Brewinska souligne : « Les signes de vie évidents, mais habituellement banalisés, qui maintiennent le corps en place, dans un lieu abandonné par lui, vide et inutile. » ⁸⁶⁹ Le vêtement signale une existence corporelle évanouie, qu'il préserve et incarne matériellement. Il est une extériorisation de la sphère familiale et intime de l'artiste. Une sphère qu'elle va décortiquer et travailler à travers des pièces cousues où chaque tissu est l'équivalent d'une strate d'une mémoire personnelle et collective. À propos des strates terrestres, Gilles Deleuze et Félix Guattari ont écrit : « Les strates étaient des captures, elles étaient comme des "trous noirs" ou des occlusions s'efforçant de retenir tout ce qui passait à leur portée. Elles opéraient par codage et territorialisation sur la terre, elles procédaient simultanément par code et par territorialité. Les strates étaient des jugements de Dieu (mais la terre, ou le corps sans organes, ne cessait de se dérober au jugement, de fuir et de se déstratifier, de se dérober, de se déterritorialiser). » ⁸⁷⁰ Une déterritorialisation qui va s'amplifier dans le travail de Kimsooja, puisque de son expérience personnelle coréenne, le tissu va ensuite être le vecteur d'une relation de communication, de dialogue et de partage avec les autres civilisations et cultures.

Dès le début de sa carrière, nous observons que l'utilisation des vêtements est une donnée essentielle dans sa démarche à venir. Qu'ils soient complets et fragmentés, superposés ou enfouis, le vêtement traduit la présence de celui qui l'a porté. Il retient les souvenirs, les odeurs et les déformations dues à l'usure. Entre 1983 et 1988, elle développe une série d'œuvres textiles basée sur une technique proche du patchwork. En 1984, elle produit *The Earth, Forgotten You* ou encore *Automne*, trois compositions affichant une déstructuration non seulement de la forme tableau, mais aussi de l'objet-couverture traditionnellement associé à la technique du patchwork. ⁸⁷¹ Le matériau est dissocié de sa fonction première et devient un médium artistique à part entière. Kimsooja découpe sans précaution particulière les tissus multicolores et les assemble

⁸⁶⁸ Courrier électronique de l'artiste, reçu le 30 avril 2012.

⁸⁶⁹ BREWINSKA, Maria. « Being and Sewing », in *Kimsooja*. Warsaw : Zacheta Gallery of Art, 2003, n.p.

⁸⁷⁰ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. (1980), p.54.

⁸⁷¹ *Annexes Iconographiques*, p.212-213.

entre eux pour établir des connexions entre les différentes significations décelables dans chacun des fragments (contexte social, sacré, géographique ou familial induit par les textures et les motifs). Il est à noter que les titres donnés par l'artiste nous guident dans de possibles interprétations et lectures des œuvres. Ainsi la composition intitulée *Automne* est formée de tissus aux couleurs terrestres (marron, rouille, gris et kaki), de motifs constitués de plusieurs types de feuillages, ainsi que de matériaux aux couleurs plus lumineuses (feuillages et fils de couture dorés). L'ensemble évoque les différentes tonalités de la saison dont l'œuvre nous offre des impressions, des sensations. Avec la production de nouvelles compositions, l'artiste mêle abstraction, couleurs et poésie, afin de proposer des œuvres textiles aux formes nouvelles, en quête d'un dépassement de la forme traditionnelle du « tableau ». Le critique d'art sud-coréen Sung-Rok Suh écrit en 1988 : « À travers le geste cousu, Kimsooja mesure de manière continue les profondeurs de la planéité, et en explorant artistiquement au même moment les autres aspects du monde dans lequel elle vit. »⁸⁷² En menant un travail de redéfinition de la couture traditionnelle et en exprimant une volonté de se détacher des normes imposées par les beaux-arts, elle a souhaité rompre avec et se libérer de sa formation académique pour formuler une pratique plastique singulière, innovante et personnelle. Une pratique qui soit davantage en harmonie avec son vécu, sa culture et ses ambitions à la fois artistiques et philosophiques. Sur la genèse de sa prise de conscience artistique, Kimsooja explique :

*En 1983, je passais du temps à coudre des couvre-lits avec ma mère. À ce moment, je recherchais une méthodologie propre avec laquelle je pourrais examiner à la fois les idées de surface et de vie. [...] À la mort de ma grand-mère, j'ai gardé tous les vêtements traditionnels coréens qu'elle avait l'habitude de porter. Ils me rappelaient sa présence. Alors, j'ai décidé de créer ma propre forme d'art en cousant. Dans la texture du tissu, j'ai découvert la réponse à toutes mes questions ; en cousant j'ai appris à nourrir mes émotions et mes douleurs.*⁸⁷³

Elle délaisse donc les pinceaux au profit des ciseaux, du fil et de l'aiguille. Julian Zugazagoitia écrit : « L'acte de coudre renvoie à un moment d'intimité, de repli sur soi, proche de la symbiose avec un être qui représente à la fois la tradition et la mémoire familiale. Cette activité presque passive, envoûtante, engage l'artiste dans une suite de mouvements lents qui se répètent à l'infini, et invite à la méditation. C'est faire

⁸⁷² SUH, Sung-Rok. « The Grammar and Expression of 'Sewing'. On the First Solo Exhibition of Work by Kim Sooja ». 1988. Disponible sur Internet : <http://www.kimsooja.com/texts/sung-rok.html>.

⁸⁷³ OBRIST, Hans Ulrich. « Wrapping Bodies and Souls : Interview with Kimsooja ». *Flash Art*, vol. XXX, n°192, janvier-février 1997. Disponible sur Internet : http://www.kimsooja.com/texts/ulrich_97.html.

un avec soi que se plonger ainsi dans sa propre histoire. »⁸⁷⁴ Entre 1988 et 1991, elle présente trois expositions personnelles dans deux galeries à Séoul et Osaka. Elle participe également à plusieurs expositions collectives en Corée du Sud, au Japon et en France (à la galerie Bernanos en 1984). Préférer le tissu à la peinture, le format polysémique de l'installation à la planéité imposée par le tableau, est une manière pour elle d'affirmer une évolution artistique considérable, ainsi qu'une volonté d'aller au-delà d'une réflexion qui serait uniquement fondée sur les formes et la couleur. Elle affiche un engagement personnel envers un art normé auquel elle a refusé de se conformer en formulant un art de rupture par rapport à la tradition imposée par les écoles d'art coréennes. Elle réalise des œuvres cousues abstraites où les tissus colorés, entremêlés rappellent l'Expressionnisme Abstrait américain ou certaines œuvres du groupe français Support/Surface. Un nouveau type de patchwork engageant des compositions multiples et originales, et proposant une alternative textile à la peinture de chevalet. Des compositions textiles qui au fil de ses recherches vont prendre de l'ampleur, les dimensions augmentent considérablement et les œuvres envahissent les murs. Prenons les exemples de trois pièces intitulées *Portrait of Yourself* (1985), *Le Noir* (1987) ou encore *Le Bleu* (1987).⁸⁷⁵ Des œuvres conçues à partir d'assemblages cousus composés de morceaux de tissus disparates. Si elle retient une thématique chromatique en établissant des camaïeux textiles sur lesquels elle intervient directement avec de l'encre de Chine ou bien de la peinture acrylique, elle ouvre ses recherches à des lectures plus altruistes avec une œuvre comme *Portrait of Yourself*. Il s'agit en effet d'un patchwork multicolore formé d'une multitude de tissus, imprimés ou non, une disparité traduisant les différences de chacun. Puisqu'il est question d'un portrait de « vous-mêmes » ou de « toi-même », l'œuvre instaure avec subtilité une double lecture. Il peut s'agir d'un portrait de sa grand-mère dont chaque fragment textile provient de sa garde-robe. Il peut également renvoyer à une interprétation plus large, puisque le regardeur peut aussi se retrouver dans un élément, un motif, une couleur, une forme qu'il mettra en corrélation avec un souvenir, une sensation en lien avec sa propre expérience. Un portrait pluriel où les différences de chacun sont cousues ensemble. Dans ce qui nous apparaît aujourd'hui comme le laboratoire textile et conceptuel de Kimsooja, nous constatons les balbutiements d'une réflexion relationnelle à venir. Il est important de noter que l'éclatement thématique s'accompagne d'une décomposition formelle et structurelle puisque les œuvres sont construites d'après une géométrie éclatée, déstructurée, où par exemple une œuvre comme *Le Noir* est articulée de deux

⁸⁷⁴ ZUGAZAGOITIA, Julian. (2003), p.17.

⁸⁷⁵ *Annexes Iconographiques*, p.214-215.

sections. Sans se fixer sur une production linéaire et répétitive, Kimsooja explore toutes les possibilités que les matériaux textiles lui offrent et génère une nouvelle relation entre l'œuvre et le mur, entre l'œuvre et l'espace.

Une exploration qui va l'amener vers la tridimensionnalité. Au début des années 1990, elle produit une série d'œuvres où les vêtements ne sont plus cousus de manière traditionnelle (des rectangles assemblés bords à bords) mais ils sont enchevêtrés par-dessus une toile textile fabriquées par l'artiste. Une œuvre comme *The Mother Earth* (1990-1991) est formée d'une toile textile totalement recouverte de fragments textiles multicolores et dont la partie supérieure est arquée.⁸⁷⁶ Les vêtements, complets ou incomplets, semblent avoir été jetés directement sur la toile, ils sont chiffonnés et pendent les uns par-dessus les autres. Kimsooja travaille également une variante de *Portrait of Yourself* (1991), en reprenant la même technique : des vêtements accumulés sur une toile textile.⁸⁷⁷ Une démarche qui nous rappelle les œuvres textiles de Michelangelo Pistoletto (né en 1933, à Biella, Italie) qui à partir de 1967 est considéré comme une des figures majeures de l'*Arte Povera* en Italie. En effet, à la fin des années 1960 il produit quatre œuvres textiles composées essentiellement de chiffons usés. Des chiffons qu'il a accumulés pendant plusieurs années et qui lui servaient à nettoyer ses peintures sur miroirs. Il a ainsi décidé d'empiler les chiffons avec deux œuvres comme la fameuse *Venus of Rags* (1967) ou *Orchestra of Rags* (1968).⁸⁷⁸ La première confronte un moulage en béton d'une vénus antique à un amas de chiffons multicolores, tandis que la seconde œuvre fait état d'un monticule rectangulaire de chiffons, surmonté d'une vitre opaque. L'objet manufacturé et les tissus usagés dialoguent, une donnée que l'artiste sud-coréenne va progressivement accentuer. Elle établit également un processus axé sur le recouvrement d'objets issus du quotidien ou d'objets plus abstraits formés à base d'éléments assemblés entre eux (des morceaux de bois, fer ou autres matériaux, reliés entre eux par du tissu). Ce sont des œuvres qui se révèlent être une traduction tridimensionnelle de l'art du collage cher aux cubistes, aux dadaïstes, aux surréalistes, mais aussi aux expressionnistes américains et aux acteurs du Pop Art. Sur une base historique qu'elle a digéré et adapté à ses propres préoccupations, elle développe la série intitulée *Deductive Objects*, avec laquelle elle va peu à peu s'éloigner des gestes liés à la couture pour entrer dans une nouvelle conception artistique : celle de l'enveloppement, du recouvrement (total ou partiel) ou de l'augmentation de l'objet. Le

⁸⁷⁶ Ibid. p.216.

⁸⁷⁷ Ibid.

⁸⁷⁸ Ibid. p.217.

titre générique des « objets déductifs » induit une recherche non seulement sur les objets, mais aussi leur fonction initiale que l'artiste renverse et détourne au moyen d'ajouts textiles. Ainsi, en 1991, elle expose trois panneaux de fenêtres en bois dont les vitres ont été remplacées par différents patchworks fabriqués à partir de vêtements. Elle s'approprie non seulement des objets quotidiens, mais aussi des objets traditionnels extraits de la culture coréenne tels que des outils agricole, des masques, des objets sacrés ou encore des instruments de musique.⁸⁷⁹ Il s'agit d'objets *ready-made* qui proviennent d'un artisanat spécifique, qu'elle transforme légèrement en enroulant certaines parties dans les tissus ou en ajoutant des bouquets textiles. L'objet est toujours identifiable, il n'est pas masqué par son intervention. Alors, une nouvelle connexion est permise entre Kimsooja et Michelangelo Pistoletto, puisque ce dernier en 1968 a réalisé deux œuvres *Small Monument* et *Columns of Rags*, la première est une colonne composée de briques recouvertes de chiffons et surmontée d'une chaussure ; la seconde est formée de deux colonnes construites à partir de cubes en bois recouverts de chiffons assemblés entre eux.⁸⁸⁰

De la peinture textile sur toile, Kimsooja passe à la sculpture et à l'installation, son œuvre s'approprie l'espace d'exposition : les murs et le sol. Une propriété expansive qui va connaître un nouveau tournant à partir de 1992. En effet, la date marque un profond changement dans la vie et le travail de l'artiste, puisqu'elle correspond à son départ de la Corée du Sud et de son installation à New York. Un déménagement lié à une invitation à travailler en résidence au P.S.1. Un nouveau départ (artistique et géographique) synonyme d'une nouvelle identité puisqu'elle décide à ce moment-là de modifier son nom. Elle s'appelle en réalité Kim Sooja, un nom qu'elle va contracter, concentrer pour qu'il devienne *Kimsooja*. Elle écrit à ce sujet : « Un nom en un mot refuse une identité sexuelle, un statut marital, une identité sociopolitique ou culturelle et géographique. »⁸⁸¹ En faisant le choix de se nommer Kimsooja, elle se proclame avant tout citoyenne du monde. Un statut détaché de toute appartenance culturelle spécifique et de toute catégorie sociale déterminée. Elle s'attribue un nom à caractère politique à l'image de sa démarche artistique.

Son arrivée aux États-Unis marque donc un tournant dans sa réflexion, entre 1992 et 1993 elle présente une exposition qui est le résultat de sa première résidence

⁸⁷⁹ Ibid. p.222-223.

⁸⁸⁰ Ibid. p.218.

⁸⁸¹ KIMSOOJA. « Action One: "A One-Word Name Is An Anarchist's Name" ». Disponible sur Internet : <http://www.kimsooja.com/action1.html>.

américaine. Les murs de briques recouverts de peinture blanche sont incrustés de fragments de tissus colorés, chaque fissure et trous sont exploités. Au sol, les fragments sont directement répandus, ils forment ainsi une masse informe et multicolore qui semble envahir l'espace. Les bribes textiles sont finalement libérées de la toile, ils existent indépendamment de tout support. Enfin, elle présente une installation intitulée *Toward the Flower*, dans laquelle deux pièces se distinguent.⁸⁸² Au mur, un assemblage de tissus et de vêtements, une œuvre abstraite essentiellement basée sur les textures et les couleurs des matériaux ; au sol, apparaît pour la première fois ce qui va devenir « la marque de fabrique » de l'artiste : un *bottari* (terme coréen signifiant « ballotin ») en tissu rouge. Lors de sa résidence au P.S.1, l'artiste a un véritable déclic plastique en voyant ses propres *bottaris* disposés sur le sol. Ces objets familiers qui, pour elle, n'étaient autres que des outils de transport, de déplacement, vont rapidement devenir un sujet artistique à part entière et jouer un rôle déterminant dans sa pratique.⁸⁸³ Parce qu'ils sont culturellement décontextualisés, l'artiste les voit d'un nouvel œil : ils ne sont plus uniquement des marqueurs culturels coréens, mais les signes d'un exil global. Elle décide alors de s'attacher à la réalisation de nombreuses installations mettant en scène des *bottaris*. Terme Coréen, *bottari* est littéralement un ballotin. Il est traditionnellement composé d'un large morceau de tissu, le *bogaji*, qui, une fois enroulé et fermé, sert à transporter des vêtements et autres affaires personnelles.⁸⁸⁴ Il peut par conséquent être compris comme étant un équivalent de la valise ou du sac de voyage. Il est à noter que les larges morceaux de tissus colorés et soigneusement brodés sont le plus souvent des couvre-lits traditionnels réalisés par les femmes (des tissus appelés des *ybulbo*). *Bottari* est un terme ambigu dans la langue coréenne, il existe en effet une expression, « faire son *bottari* » qui peut signifier à la fois effectuer un petit séjour, mais aussi quitter définitivement le cocon familial ou encore quitter le pays. Kimsooja précise : « Dans la société moderne, les ballots ont été changés en sacs. Pour moi ils sont comme un fantôme symbolique qui ne peut pas être rejeté ; un fantôme représentant notre vie. Un ballot est le minimum que nous pouvons porter à travers nos vies. Lorsque j'étais enfant, nous avons beaucoup bougé de village en village, de ville en ville, et cela influence mon travail. C'est une œuvre nomadique. »⁸⁸⁵

⁸⁸² *Annexes Iconographiques*, p.219-220.

⁸⁸³ Son installation sera présentée au sein d'une exposition collective intitulée *Trade Routes* au New Museum of Contemporary Art à New York, puis lors d'une seconde exposition : *In Their Own Images* au P.S.1 à New York.

⁸⁸⁴ *Annexes Iconographiques*, p.221.

⁸⁸⁵ OBRIST, Hans Ulrich. (1997).

Les *bottaris* sont alors synonymes de déplacement, de départ, de changement ou de renouveau. Ils incarnent le mouvement. Ils sont traditionnellement associés en Corée du Sud à un déplacement rapide et imprévu, historiquement dû aux conflits armés durant lesquels les habitants devaient rassembler le plus rapidement possible un maximum d'affaires personnelles pour fuir et s'installer ailleurs, provisoirement, en attendant un possible retour au foyer initial. Kim Airyung, critique d'art sud-coréenne, écrit : « Le *bottari* est un symbole d'errance. Pour les Coréens qui se sont déplacés si souvent pour fuir la guerre et la pauvreté mais aussi pour trouver du travail, les *bottaris* font partie de l'histoire du pays. Nous nous rappelons des *bottaris* vus sur les épaules des réfugiés, sur les têtes des marchands ambulants, sur les camions. Le *bottari* est une forme de mobilité dans un espace illimité et en même temps un réceptacle enfermant son contenu. »⁸⁸⁶ La signification du terme *bottari* et ce qu'il symbolise dans la culture coréenne est fortement encrée avec la vie même de l'artiste. Kimsooja a en effet pris la décision de quitter son pays natal pour s'installer à New York, depuis 1992 elle fait des allers-retours entre les deux pays. Le *bottari* est l'équivalent oriental de la valise, dont nous avons auparavant analysé la portée dans la pratique de Mona Hatoum.⁸⁸⁷ *Bottaris*, valises et ballots de plastiques ou de tissus sont, depuis les années 1990, devenus un motif récurrent dans l'art diasporique. D'ailleurs l'historienne de l'art Irit Rogoff écrit à ce sujet : « La valise circule dans la culture comme le code secret de la mémoire, un code qui a été perdu. [...] Elle est l'incarnation concrète des souvenirs qui ne peuvent pas être racontés parce qu'ils ne seraient pas compris, leurs contextes ayant changé au cours d'une rupture hautement dramatique. Comme les "bagages", les souvenirs et les symboles culturels sont objectivés, concrétisés, virtuellement muséifiés dans une valise. »⁸⁸⁸

Il est intéressant de s'arrêter sur le fait que Kimsooja n'avait jamais pensé à utiliser les *bottaris* dans sa pratique artistique avant de s'installer aux États-Unis. Un objet (ou une pratique) du quotidien qui pouvait sembler insignifiant en Corée du Sud, devient une source d'inspiration sur un nouveau territoire. Parce que l'objet est déterritorialisé, il est soudainement devenu un symbole diasporique important et signifiant. Nicolas Bourriaud nomme « pratiques portatives » tous les objets et les rituels du quotidien transposés dans un nouvel environnement, une nouvelle culture. Il

⁸⁸⁶ AIRYUNG, Kim. « Soo-Ja Kim : A Solitary Performance With Old Fabric », in *Echolot : Oder 9 Fragen an Die Peripherie*. Kassel : Kunsthalle Fridericianum, 1998, p.27. La guerre de Corée eut lieu entre 1950 et 1953. L'artiste née en 1957, quatre années après la fin de la guerre, a grandi dans le trauma de la récente séparation du pays en deux nations.

⁸⁸⁷ Dans la présente étude, se référer au chapitre consacré au travail de Mona Hatoum, « Les Cheveux de Mona », p.243-255.

⁸⁸⁸ ROGOFF, Irit. (2000), p.38.

écrit à ce propos que les « pratiques portatives [...] sont des modes de vie au quotidien, les images, les vêtements, la cuisine, les rituels, que les pratiques culturelles de l'immigré se bricolent, loin des regards des maîtres du sol – une culture déracinée et fragile, dont l'essentiel repose dans *ce qui est amovible*. »⁸⁸⁹ Les *bottaris* traduisent parfaitement à la fois la mobilité des individus dans le monde, la mémoire (et l'entretien de celle-ci) et l'identité culturelle qu'ils véhiculent. Une fois déterritorialisé, l'objet participe au développement de l'identité culturelle à laquelle est rattaché pour la dépasser et devenir un objet portant une signification universelle. Il est important d'observer que le *bottari* est aussi un objet représentant les paradoxes de la mondialisation. Il est à la fois traditionnel de par son histoire, sa fabrication et les matériaux qui le composent, et un symbole des phénomènes migratoires actuels. Il incarne alors la complexité de notre époque : entre ouverture sur le monde et repli culturel. Par rapport à l'artiste elle-même, il renvoie inévitablement à son identité culturelle et symbolise sa volonté d'être une citoyenne du monde qu'elle ne cesse de parcourir. Pourtant Joan Kee explique que pour le public occidental, le *bottari* incarne ce qu'elle appelle la *koreanness*, c'est-à-dire l'idée qu'il peut se faire de la culture coréenne.⁸⁹⁰ Ce qui n'est pas le cas des Coréens pour qui le *bottari* rappelle, du moins pour les anciennes générations, la période la guerre de Corée durant laquelle les communistes pillaient les biens de la population. Pour les femmes coréennes il est assimilé aux mariages, après lesquels les jeunes mariés quittent leurs foyers familiaux respectifs pour fonder le leur. Chacun l'envisage de son propre point de vue. Pour Kimsooja, il exprime sa manière de comprendre et de dialoguer avec le monde. Elle écrit : « Le *bottari* est partout, le corps et l'esprit, le ventre et le tombeau, le globe et l'univers, le ballotin d'un ballotin d'un ballotin pliant et dépliant notre esprit, notre géographie, le temps et l'espace. »⁸⁹¹ L'utilisation systématique des *bottari* découle naturellement de son envie d'envelopper les objets, les idées (l'Histoire et la mémoire), les âmes à travers les vêtements. Elle transporte des souvenirs personnels, collectifs, les témoins d'une mémoire qu'elle actualise au cours de ses déplacements. Au fil de nombreuses expositions aux États-Unis et en Europe, elle a décliné les différentes manières de présenter ses *bottaris* au public. Sobrement disposés en ligne sur le sol, empilés ou mis en scène de manière à occuper le mieux l'espace d'exposition, ils apparaissent alors quasiment comme des *ready-mades*. Julian Zugazagoitia précise : « Si rien ne l'avait anticipé, tout annonçait la simplification du procédé auparavant mis

⁸⁸⁹ BOURRIAUD, Nicolas. (2009), p.37. Le texte souligné en italique est le fait de son auteur.

⁸⁹⁰ KEE, Joan. « The Image Significant : Identity in Contemporary Korean Video Art ». *Afterimage*, juillet-août 1999. Disponible sur Internet : <http://www.docstoc.com/docs/56057501/The-image-significant-identity-in-contemporary-Korean-video-art>.

⁸⁹¹ OBRIST, Hans Ulrich. (1997).

en œuvre, vers son essence et sa plus grande efficacité, en éliminant tout artifice, accessoire ou support, au profit du seul tissu. Le linge devient le contenu et contenant de l'œuvre, sa structure et sa surface, dedans et dehors. »⁸⁹²

Pourtant chaque ballotin renferme toutes sortes de vêtements et d'éléments textiles en lien avec leurs anciens propriétaires. Aux États-Unis, elle poursuit la série des *Deductive Objets* en l'adaptant au contexte culturel américain. Elle produit ainsi des pièces à partir d'outils et d'instruments extraits de la culture nord-américaine : un porte-vêtement, une fourche, un tamis ou encore un crochet.⁸⁹³ De la même manière qu'elle s'est approprié des objets traditionnels coréens, elle s'adapte à sa culture d'accueil et s'intéresse à ses artefacts, ses spécificités tout en y apposant son intervention textile. Une intervention qui fait d'autant plus sens qu'elle est synonyme de métissage et d'interculturalité. Les fragments textiles utilisés par Kimsooja proviennent tous de vêtements donnés et récupérés auprès des membres de sa famille et de ses amis. Un matériau singulier qui a voyagé avec elle sur un autre continent et qu'elle a choisi d'appliquer aux objets d'une autre culture. L'association des deux éléments est vectrice d'un dialogue non seulement entre deux cultures mais aussi entre l'artiste et l'espace. Une association ouverte, généreuse et plurielle qui nous le verrons par la suite va se propager aux autres régions du monde comme en témoigne par exemple une installation réalisée en 1996 au City Art Museum de Nagoya au Japon, *Deductive Object – Dedicated to my Neighbors*.⁸⁹⁴ À Nagoya, les *bottaris* sont ouverts, les vêtements et autres textiles sont montrés au public. Kimsooja semble avoir fait exploser les *bottaris* pour que les tissus recouvrent l'espace d'exposition, ils prennent le dessus et remplissent l'espace. Les objets intimes, personnels, familiers ne sont plus cachés et enfouis dans les ballotins de tissus. L'intimité est mise à nu de façon violente et brutale. L'œuvre rend hommage aux victimes de l'effondrement d'un grand magasin à Seoul, ainsi qu'aux victimes d'un tremblement de terre qui a sévi dans la ville japonaise la même année. Elle précise : « J'étais dans le bâtiment avec mon fils trente minutes avant l'effondrement, nous vivions dans le même quartier. Je devais commenter et commémorer les victimes qui étaient mes voisins, spécialement lorsque j'ai eu l'occasion d'installer ma pièce au Japon qui a des liens avec la Corée (guerre, colonisation, conflit). Alors le voisinage renvoie à la fois à mes propres voisins à Seoul mais aussi aux relations entre la Corée et le Japon, alors j'ai mélangé des vêtements

⁸⁹² ZUGAZAGOITIA, Julian. (2003), p.21.

⁸⁹³ *Annexes Iconographiques*, p.223.

⁸⁹⁴ *Ibid.* p.224.

usées coréens et japonais. »⁸⁹⁵ Une colère semble être évacuée par l'installation, les victimes de Seoul et de Nagoya sont rassemblées en un même hommage personnel et sensible. Les *bottaris* sont ouverts : les cris et la douleur sont lâchés sans retenue. Nous verrons que l'artiste utilise les ballotins de tissus, ouverts comme fermés, pour traiter de sujets qui lui tiennent à cœur. Les éléments textiles soulignent les présences de ceux et celles qui ont accompagné son parcours, des anonymes, des inconnus dont elle porte la mémoire. À propos des ballotins, Annett Reckert précise qu'au moyen « de ses ballotins ambulants, transportables, elle est parvenue à évoquer une réflexion sur la connexion entre le mouvement et la conscience, le savoir, le temps et l'espace. » Cinq éléments fondateurs et moteurs d'une démarche qui va s'enrichir, s'augmenter au fil de ses voyages, de ses rencontres et des luttes qu'elle va intégrer dans son propre dispositif. Ce dernier n'est aucunement fermé, bien au contraire il est un réceptacle auquel se greffent de nouvelles idées, problématiques et critiques. Le chapitre suivant est en ce sens consacré à la perspective féministe accentuée par l'utilisation des *bottaris* et des couvre-lits dans des contextes spécifiques.

⁸⁹⁵ BREWINSKA, Maria. (2003), n.p.

II.5.2. Du Féminisme à l'Humanisme : Questions Mémoires

L'intérêt de l'artiste pour des questions cruciales comme l'identité culturelle et l'identité sexuelle, s'inscrit dans une réflexion plus large menée par le milieu de l'art coréen dès le début des années 1990. Dans une dynamique liée aux théories postmodernes introduites en Corée dans les années 1980, les femmes artistes ont été mises en avant par les historiens de l'art, les critiques et les institutions culturelles. Au milieu des années 1980 est né un mouvement artistique nommé *Minjoong*, auquel les femmes artistes ont largement contribué. *Minjoong* signifie « peuple » en coréen, un nom donné à un mouvement politique et radical qui a lutté contre le formatage occidental des pratiques artistiques. Dans son texte intitulé « Korean Women and Korean Women Artists », Ahn En Young explique : « L'art *Minjoong* questionnait l'histoire moderne coréenne qui aurait été occidentalisée plutôt que modernisée. Ceci a amené les artistes coréens vers un intérêt croissant pour leur héritage culturel natif. Cependant, l'art *Minjoong*, dans son nationalisme extrême, a enjolivé une tradition coréenne irréaliste envisagée comme un paradis vierge de l'occidentalisation. »⁸⁹⁶ Le mouvement est né en réaction de l'influence omniprésente des modèles occidentaux et du marché dominé par les artistes occidentaux auxquels il était demandé de se conformer. Les membres de *Minjoong* ont souhaité mettre en avant leur identité culturelle, leurs spécificités, pour se démarquer d'un modèle aliénant. Peu d'entre eux sont parvenus à se détacher d'un discours strictement nationaliste pour s'en tenir à une affirmation culturelle, une différence.

Pour éviter toute influence occidentale sur sa réflexion plastique, Kimsooja a cessé de lire à la fin des années 1980. Elle a souhaité se fier avant tout à son propre regard, son expérience et sa sensibilité pour développer une œuvre qui soit singulière et personnelle. Elle explique : « J'ai remarqué que de nombreux artistes coréens de ma génération imitaient et adoptaient facilement les pratiques et les philosophies occidentales sans questionnement, juste en lisant des magazines et des livres. À ce moment-là, à la fin des années 1980, j'ai décidé d'arrêter de lire pendant presque une décennie. Cela m'a permis de questionner, par moi-même, les sujets de l'art et de sortir

⁸⁹⁶ EN YOUNG, Ahn. « Korean Women and Korean Women Artists ». Conférence donnée à l'occasion de la seconde édition de la Biennial Conference of Korean Studies Association of Australasia. Monash University, Melbourne, Australie, Septembre 2001. Disponible sur Internet : <http://arts.monash.edu.au/korean/ksaa/conference/09enyoungahn.pdf>.

des idées de moi-même, sans avoir recours à des ressources extérieures ». ⁸⁹⁷ En délaissant les articulations idéologiques, restrictives et isolantes, Kimsooja a participé au mouvement et a décidé d'appuyer son travail sur des objets spécifiques (culturels et genrés) pour formuler des messages qui soient autant en accord avec son expérience personnelle qu'avec une conception plus universelle de la condition des femmes dans le monde. Elle a choisi le tissu et les couleurs en réponse aux codes minimalistes dans lesquels elle ne se reconnaissait pas. À propos de son utilisation des couleurs vives, brillantes et voyantes, le texte d'Ahn En Young nous apprend que la tradition confucéenne traditionnelle assigne la couleur blanche aux femmes. Un couleur qui évoque la discrétion et l'effacement. Elles vivent ainsi dans « l'austérité du monochrome du formalisme confucéen ». ⁸⁹⁸ Alors, nous comprenons que la confection des couvre-lits multicolores peut être interprétée comme une réaction à cette austérité morale, patriarcale et visuelle. Le quotidien des femmes coréennes est régi par un panel de couleurs extrêmement réduit. Les couleurs sont cachées dans leurs intérieurs. Une intimité et une richesse créatrice que Kimsooja a choisi de propager non seulement en Corée du Sud mais aussi dans le reste du monde. Elle dit : « Le féminisme fait partie de ma nature en tant que femme artiste, mais je n'ai jamais voulu qu'il soit ma seule intention. » ⁸⁹⁹ L'artiste reconnaît son attachement au féminisme et à l'héritage laissé par les femmes artistes pionnières, mais, comme beaucoup de femmes artistes, ne souhaite pas être catégorisée, enfermée dans une case théorique. Nous allons en ce sens analyser les différentes directions données à son œuvre qui part toujours d'une base spécifique, liée aux femmes, à laquelle elle apporte une ouverture. En 1994, Kimsooja confiait : « Mon art est la conceptualisation du quotidien, particulièrement du travail des femmes ». ⁹⁰⁰ Parce qu'elle fonde sa pratique sur des matériaux issus de la vie quotidienne, familiale et par conséquent de la vie intime, son œuvre s'insère naturellement au sein des problématiques formulées dès la fin des années 1960 et explorées par les artistes et les théoriciennes féministes. Grâce à une utilisation et une redéfinition des couvre-lits traditionnels, des vêtements et autres pièces brodées, elle livre au public une part de son histoire et de son intimité. Une part d'elle-même à laquelle s'ajoute une part d'universel, puisque de sa voix, de son regard et de son traitement des objets, elle parle au nom de toutes les femmes. Dans cette perspective critique et philosophique, elle réfléchit à un moyen de représentation de la condition et

⁸⁹⁷ RUBIO, Oliva Maria. « An Interview with Kimsooja ». *Arte y Contexto*, n°11, été 2006, p.64.

⁸⁹⁸ EN YOUNG, Ahn. (2001).

⁸⁹⁹ Ibid.

⁹⁰⁰ ADAMS, Clive. « Soo-ja Kim – Wrapping the Bundle ». *Contemporary Art*, vol.3, n°2, printemps 1996, p.36.

de la position des femmes au sein de la société coréenne où les traditions patriarcales jouent un rôle crucial et pesant sur leurs vies. Elles sont littéralement emprisonnées par leurs devoirs domestiques imposés par une société autoritaire. La couture, la broderie, les soins et les travaux liés aux vêtements et au quotidien, ont été choisis par l'artiste comme étant emblématiques d'une certaine soumission et d'un enfermement des femmes dont les destins uniquement envisagés d'une manière biologique et machiste, sont régis par des diktats stricts et étouffants.

Revenons d'abord à la série des *Deductive Objects* présentant des outils et des instruments ruraux, en bois et en métal, auxquels l'artiste a choisi d'associer les fragments de vêtements de sa grand-mère, de sa mère et d'autres femmes de son entourage proche. Des objets symbolisant le travail, la force, l'activité physique, par conséquent un domaine traditionnellement assigné aux hommes, sur lesquels elle intervient afin de leur apporter un pôle féminin. Parce que le travail, l'action, ainsi que tous les mérites sociétaux et moraux qui en découlent ne sont pas strictement réservés aux hommes, elle a souhaité rétablir une situation faussée. Le tissu est fixé, enroulé, noué, incrusté sur ces objets manipulés principalement par des hommes. L'artiste souligne que le travail n'est pas l'apanage des hommes, les femmes contribuent largement au bon fonctionnement des sociétés par le travail dans la sphère publique et dans la sphère privée. La présence textile rétablit un équilibre et annule le discours patriarcal. Une réflexion critique qu'elle va prolonger et développer avec une appropriation et une interprétation personnelle d'un art traditionnel coréen, celui des *bogaji*. Il s'agit de larges rectangles de soie colorés, cousus et brodés par les femmes coréennes.⁹⁰¹ Les tissus servent à envelopper des affaires personnelles, des cadeaux et autres objets que l'on souhaite protéger et transporter. Dans un essai consacré à l'art d'envelopper, Kim Kumja Paik explique que les femmes coréennes sont historiquement et culturellement associées aux arts cousus qui auparavant occupaient la majeure partie de leur temps. Depuis l'époque des Trois Rois (de 57 avant J.C. à 668), la société coréenne attache un intérêt particulier pour « l'élevage des vers à soie, le filage, le tissage, la couture et la broderie, des tâches assignées aux femmes. »⁹⁰² La confection des *bojagi* (ou *pojagi*) remonte à la dynastie des Chosun (1392-1910), ils étaient destinés à « envelopper mais aussi couvrir, entreposer et transporter des objets. Ils étaient utilisés pour des grands et des petits objets, ordinaires et précieux. Les *pojagi*

⁹⁰¹ *Annexes Iconographiques*, p.224-225.

⁹⁰² KUMJA PAIK, Kim. « Profusion of Colour : Korean Costume and wrapping cloths of the Choson Dynasty », in *Wrappings of Happiness : A traditional Korean Art Form*. Hawaii : Honolulu Academy of Arts : Seoul : The Museum of Korean Embroidery, 2003, p.10.

servaient une variété de besoin, de recouvrir une table, à draper un autel confucéen ou bouddhiste, à recouvrir un texte sacré.»⁹⁰³ Le *bojagi* qui est confectionné pour des occasions spéciales est une enveloppe protectrice colorée et richement ornée. Les tissus protégeaient des offrandes pour un dieu, servaient à emporter des vêtements, des livres et autres patrimoines personnels. Ainsi, Kimsooja réactive une tradition ancestrale qui avait quasiment disparu en Corée. Elle lui apporte une modification importante puisque les rectangles de soie sont remplacés par des couvre-lits traditionnels : plus lourds, plus solides, plus ornés et plus intimes. L'artiste retient la fonction mobile des *bojagi* et annule la stricte association avec la sphère domestique, privée. Les couvre-lits multicolores sortent des chambres, des maisons et s'installent dans les centres d'arts, les musées, les galeries et les écoles non seulement coréennes mais aussi américaines, européennes et asiatiques. Parce qu'ils s'exportent et s'exposent, ils emportent avec eux toutes leurs créatrices, anonymes, inconnues, oubliées. Les couvre-lits sont les vecteurs de leur inventivité, leur créativité, leurs histoires et leurs messages (soigneusement codés par une symbolique florale et animalière spécifique) sont restaurés et propagés au-delà de la culture coréenne.

Kimsooja formule ainsi une décontextualisation des couvre-lits au moyen d'installations basées sur la mise en espace de *bottaris* (couvre-lits noués et fermés) dans divers centres d'art, musées et autres espaces d'exposition. En 1994, elle réalise dans le petit village de Yangdong en Corée du Sud une performance-installation intitulée *Artist with Bottari*.⁹⁰⁴ Sur le sol en terre battue, elle dispose des *bottaris* noués sur le dessus, ils sont remplis de vêtements. Il est à noter qu'elle envisage le corps humain comme un *bottari* où la peau renferme et protège ce que nous avons de plus précieux, la vie, la pensée, la conscience. Alors, lorsqu'elle s'assoit parmi les *bottaris* agencés sur la terre, elle est elle-même un *bottari* vivant, mouvant et pensant. Elle fait corps avec les ballotins qui contiennent les artefacts textiles de dizaines ou de centaines de vies. Les vêtements conservent les mémoires de leurs anciens propriétaires, ils sont les « signes triviaux de la vie ».⁹⁰⁵ Une année plus tard, elle procède à un même déplacement des *bottaris* et réalise une installation sur l'île de Yongyou (*Bottari – 1995*).⁹⁰⁶ Face à la mer, véritablement isolés du monde, ils communiquent discrètement avec la nature, les éléments. L'île, comme le corps, devient elle-même un *bottari* : le

⁹⁰³ Ibid. p.11.

⁹⁰⁴ *Annexes Iconographiques*, p.226.

⁹⁰⁵ BREWINSKA, Maria. (2003), n.p.

⁹⁰⁶ *Annexes Iconographiques*, p.226.

lieu encerclé et protégé par la mer, contient non seulement la vie qu'elle supporte mais aussi les *bottaris* contenant les vêtements. Une mise en abyme est instaurée, tant au niveau matériel, conceptuel et philosophique. Au fur et à mesure de ses expérimentations en milieux extérieurs, les *bottaris* vont s'ouvrir et les couvre-lits vont devenir le matériau artistique à part entière. Ainsi en 1994, dans la vallée d'Oksanseowon en Corée du Sud elle réalise *Lie on the Nature*.⁹⁰⁷ Une performance-installation qui s'est tenue sans public et qui est aujourd'hui restituée grâce à un témoignage vidéo. Le film montre l'artiste qui ramasse des couvre-lits étalés sur le sol, elle les rassemble, les plie et les enveloppe délicatement. Progressivement elle confectionne plusieurs *bottaris*, successivement déposés sur le sol caillouteux. Nous devinons qu'auparavant, elle avait étalé les couvre-lits sur ce même sol, avec l'intention de le couvrir et de fusionner avec l'environnement naturel, le paysage. Elle semble comme isolée du monde, protégée par les montagnes, elle recouvre symboliquement le sol, créant ainsi un patchwork multicolore et parsemé de motifs brodés tous aussi différents les uns des autres. Chaque couvre-lit incarne la vie (les vies) d'une famille dont les femmes ont retracé l'histoire. Ils sont uniques, pourtant puisqu'elle décide de les rassembler dans la nature, hors des maisons, Kimsooja réunit leurs expériences à travers la sienne. Quelques années plus tard, elle réalise *Epitaph* (2002), où dans le cimetière de Greenlawn dans Brooklyn, elle a étendu sur le sol un couvre-lit en soie.⁹⁰⁸ En réponse aux attentats du 11 septembre 2011, elle dépose le tissu sur le sol du cimetière, tandis qu'en arrière-plan l'absence flagrante des tours jumelles nous assaille. Un même geste, celui de couvrir partiellement le sol, prend différentes dimensions selon le lieu et tout ce qu'il recouvre. Ainsi, elle apparaît déjà comme *A Needle Woman* (« Une Femme Aiguille »), une notion sur laquelle nous reviendrons plus longuement dans le dernier chapitre consacré à l'œuvre de Kimsooja. D'un point de vue métaphorique, son corps se fait aiguille, il coud ensemble les couvre-lits et, de manière sous-entendue, non seulement les vies de femmes qui ont consacré leur temps, leur énergie et leur créativité à leur confection, mais aussi les vies anonymes, victimes d'accidents naturels ou de bouleversements traumatisants dus aux hommes et aux idéologies meurtrières.

Nous observons que les *bottaris* et les couvre-lits étendus sur le sol vont converger dans une série d'installations générées à l'intérieur de salles d'expositions et

⁹⁰⁷ Ibid. p.227.

⁹⁰⁸ Ibid. p.228.

reprenant le titre génétique des *Deductive Objects*.⁹⁰⁹ Ainsi, entre 1996 et 2000, elle produit à la galerie Akira Ikeda (à Nagoya au Japon) une installation où les couvre-lits sont disposés en rectangle, ils forment un tapis composite, multicolore, sur lequel est posé un *bottari* fermé. Les deux dispositifs sont associés. Tout en préservant leurs symboliques (culturelles, historiques et intimes), les tissus familiaux sont exposés publiquement. Plus tard, toujours au Japon, elle présente les couvre-lits de manière espacée au sol, tandis que quelques *bottaris* ponctuent les espaces entre les plages de tissus étendues (*Bottari* - 1997). En 2000, elle réitère l'expérience lors de la cinquième Biennale de Lyon (*Partage d'Exotismes*), où l'œuvre change d'échelle et se fait monumentale. Au fil de ses différents dispositifs, Kimsooja apprivoise les espaces investis, elle les quadrille et leur donne de nouvelles configurations, notamment au niveau du parcours du regardeur. Ce dernier doit déambuler précautionneusement entre les couvre-lits et les *bottaris*.

Nous avons noté que l'artiste considère le corps humain, son propre corps, comme étant une autre forme de *bottari*. Un contenant sensible qui se nourrit non seulement de ce qu'il recèle mais aussi du contact avec autrui. Dans cette perspective, elle réalise en 1998 une performance au Kunsthalle Fridericianum de Kassel, *Encounter – Sewing into Looking* (« Rencontre – Coudre en Regardant ») dans le cadre de l'exposition *Echolot : Oder 9 Fragen an Die Peripherie*.⁹¹⁰ Performance durant laquelle elle s'est tenue debout et immobile, alors que son corps était littéralement recouvert de couvre-lits coréens traditionnels. Le corps est si bien caché, que la présence même de l'artiste peut être remise en doute. Le regardeur est invité à rencontrer cette étrange silhouette. L'artiste précise : « J'envisage le public comme des performeurs qui essaient de se représenter cette figure en épluchant ces barrières de tissus qui la cache du regard. »⁹¹¹ En soulevant les couches textiles, le regardeur satisfait une curiosité et se rend compte que le corps n'est pas celui de l'artiste, mais celui d'un mannequin lambda. Le regardeur « coud par le regard » comme l'indique le titre de la pièce. Il observe et soulève les tissus pour dévoiler le mystère. Son enveloppe multicouche et multicolore symbolise le corps des femmes coréennes, englouti sous un amas de tissus traditionnels. Des tissus dont elles sont à l'origine puisqu'elles les confectionnent et les retravaillent de génération en génération. Le corps de Kimsooja est matériellement, physiquement et

⁹⁰⁹ Ibid. p.229-230.

⁹¹⁰ *Annexes Iconographiques*, p.231. Exposition *Echolot : Oder 9 Fragen an Die Peripherie*, présentée au Kunsthalle Fridericianum de Kassel, du 22 mars au 7 juin 1998.

⁹¹¹ OBRIST, Hans Ulrich. « Interview », in *City on The Move*, livre d'artiste publié en 1998. Disponible sur Internet : http://www.kimsooja.com/texts/ulrich_98.html.

symboliquement enseveli sous le poids des traditions et des assignations patriarcales. Si la performance traite de la condition des femmes en Corée, elle parle également des conditions des femmes de manière globale. En effet, un parallèle visuel peut également être établi avec la burqa afghane, qui recouvre totalement le corps des femmes. La burqa étant un symbole culturel et religieux extrêmement fort quant au traitement pouvant être réservé aux femmes issues de sociétés islamiques (non modérées dans le cadre des conceptions promulguées par les Talibans Afghans). L'enveloppe textile isole les femmes de la sphère publique et lui interdit toute action et tout rôle dans la société. Confinée à l'espace domestique, elles conservent un rôle passif extériorisé par le vêtement. La référence induite à la burqa indique le caractère universel de l'œuvre et du message qu'elle contient. Elle s'adresse à toutes les formes d'oppressions envers les femmes. Le message et le traitement du sujet entrent en résonance avec une pièce de l'artiste portugaise, Joana Vasconcelos, qui en 2002 réalise *Burka*.⁹¹² Il s'agit d'une installation mécanique qui repose sur un système de grue surélevant lentement une poupée textile informe enveloppée d'une burqa grise traditionnelle (un étrange visage est perceptible derrière la grille textile). Sous la burqa sont superposés différents vêtements, des robes occidentales et orientales, des tissus se rapportant à diverses cultures et du tissu de camouflage militaire. Une fois l'œuvre montée dans l'espace, elle est lâchée par un câble et retombe brutalement sur le sol. Les tissus forment alors un cercle, ils sont aplanis et perdent leur apparence corporelle. La montée semble lourde et difficile, tandis que la chute est violente, rapide, surprenante. Le mouvement va d'une présence à une absence, d'une forme à l'informe. Il fait également écho aux pendaisons, à la chute d'un corps. Il est question ici non seulement de l'oppression physique et morale subie par les femmes afghanes, mais aussi de toutes les femmes de manière universelle. Joana Vasconcelos explique :

*J'utilise des tissus qui représentent différentes nationalités : le pied-de-poule pour la France, le Burberry pour le Royaume-Uni, le brocard pour l'Allemagne, j'y intègre également le camouflage des soldats américains présents par exemple en Afghanistan, au-dessus de tous ces tissus j'ai disposé une burqa. Pourquoi ? Parce que tant qu'il y aura une femme qui devra encore porter une burqa, une femme emprisonnée et privée de ses libertés les plus fondamentales, toutes les autres femmes qui sont libres comme nous, doivent en parler. Tant que cela existe nous sommes toutes mises sous une burqa. C'est une question horrible parce que nous jouissons de libertés que d'autres ne connaissent pas.*⁹¹³

⁹¹² *Annexes Iconographiques*, p.232.

⁹¹³ Entretien réalisé avec Joana Vasconcelos, à Lisbonne, le 10 avril 2012.

Sous les burqa de Kimsooja et de Joana Vasconcelos, instruments de domination par excellence, se cachent toutes les autres formes d'oppressions, à travers différentes cultures, différentes religions et une géographie large. Ainsi, elles se positionnent par rapport non seulement à leur statut d'artistes féministes qui s'explique par les problématiques auxquelles elles ont choisi de s'attaquer et le choix des matériaux, mais aussi par rapport aux objets et à leurs significations quant à une réflexion sur le genre, la société et les cultures.

Une perspective universaliste que l'artiste coréenne va poursuivre en exposant, avec une simplicité déconcertante, dans les plus grands musées et centres d'art du monde, les *bottaris* et les couvre-lits cousus par ces femmes (toutes générations confondues). Un dispositif qui magnifie leurs efforts et confère un nouveau statut à toutes ces créatrices anonymes. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, Kimsooja a regroupé plusieurs installations sous la même appellation : *Deductive Objects*. Si l'artiste a choisi de présenter les *bottaris* et autres pièces textiles de manière éclatée dans l'espace, elle a inversement présenté les couvre-lits traditionnels disposés strictement sur les tables des restaurants des musées dans lesquels elle a exposé. Une première fois au Setagaya Museum of Art de Tokyo en 1995, puis sur les tables du Leaping Frog Café dans Central Park durant la *Whitney Biennale* (à New York) en 2002.⁹¹⁴ Les couvre-lits, devenus nappes de tables, mis en relation avec le monde culinaire, l'art de la table, abordent également l'univers domestique lié à la condition des femmes. Les tables, disposées en terrasse, donc à l'extérieur du musée, étaient recouvertes des couvre-lits : éléments destinés à un usage domestique, à l'intérieur. Il est important de préciser que cet acte est compris comme une transgression des traditions ancestrales coréennes, interdisant formellement aux individus de manger au même endroit qu'il dort. Kimsooja décontextualise les couvre-lits pour leur donner une nouvelle fonction et leur enlever leur caractère sacré. Ces éléments initialement domestiques passent de la chambre d'une maison en Corée à un autre continent, un autre pays, une autre ville, à la rue et à la vue de tous. De l'espace clos vers le monde extérieur, les couvre-lits qui étaient alors réservés à la seule vue des membres d'une famille, sont maintenant visibles par une foule d'inconnus. Kimsooja joue donc entre les notions d'intérieur (d'intimité) et d'extérieur (d'exhibition) pour traiter de sujets liés aux femmes, *Personal is Political*. L'intime est politique. Kim Airyung précise que

⁹¹⁴ *Annexes Iconographiques*, p.233.

« couvrir la table avec un vêtement est un signe universel d'invitation ».⁹¹⁵ Une invitation à la découverte, au partage et au renouvellement d'une culture. L'artiste traverse les continents pour partager non seulement son expérience en tant que femme artiste coréenne, mais également en tant que citoyenne du monde réfléchissant au-delà des frontières de son pays natal.

En 2003 est présentée au musée d'art contemporain de Lyon l'exposition *Kimsooja : Conditions d'Humanité*, organisée par Thierry Raspail et Jean-Hubert Martin.⁹¹⁶ Au sein de l'exposition, le regardeur rencontre l'installation intitulée *A Laundry Woman* (2000), composée de quatre-vingt huit couvre-lits traditionnels, suspendus parallèlement sur quatorze câbles tendus de part en part de la pièce.⁹¹⁷ Les couvre-lits y sont attachés au moyen d'épingles bois. Au sol sont disposés dix ventilateurs en fonctionnement, générant ainsi un déplacement de l'air ambiant qui donne du mouvement aux tissus en suspension. Kimsooja avait également choisi un fond sonore spécifique pour son installation en diffusant des chants de moines tibétains. Le regardeur est alors invité à circuler entre les couvre-lits qui semblent sécher à l'image du linge suspendu au fils à linge dans les jardins ou entre les balcons. Une interprétation conceptuelle des gestes et de scènes quotidiennes, où le vent est fictivement recréé par la présence des ventilateurs.⁹¹⁸ Chaque élément nous amène à penser à notre propre expérience de la sphère domestique, nos propres souvenirs liés au linge, à la lessive, aux odeurs. Alors, l'installation possède un caractère universel pouvant toucher un large public, au-delà des strictes frontières coréennes. Une base liée à une culture spécifique, associée à un symbole ou un objet dont la portée est universelle, telle est la recette concoctée par Kimsooja. Une caractéristique déjà présente dans sa performance *Encounter – Sewing into Looking*, que l'artiste va accentuer et développer.

L'installation fait non seulement appel aux souvenirs de l'artiste lorsqu'elle habitait encore en Corée du Sud, où les couvre-lits jouent un rôle symbolique et traditionnel, mais aussi à une symbolique plus large puisque chacun d'entre nous peut

⁹¹⁵ AIRYUNG, Kim. (1998), p.26.

⁹¹⁶ *Kimsooja : Conditions d'Humanité*, du 5 février au 20 avril 2003 au Musée d'Art Contemporain de Lyon, puis du 14 février au 23 mai 2004 au Museum Kunst Palast de Düsseldorf.

⁹¹⁷ *Annexes Iconographiques*, p.233-234. Kimsooja avait auparavant présenté en 1998 à la Oakville Gallery à Toronto (Canada), une pièce intitulée *A Laundry Field*, puis en 2001, *A Laundry Woman* au Central Post Office de Trieste (Italie), enfin en 2002 au Kunsthalle Wien, à Karlsplatz (Autriche).

⁹¹⁸ L'œuvre sera transformée et présentée en 2002 à la Galerie Peter Blum, sous le titre *A Mirror Woman*. Kimsooja avait effectivement ajouté aux murs des miroirs, afin que le visiteur, dont la participation à l'œuvre et à son renouvellement est demandée par l'artiste, puisse à la fois aller à la rencontre de l'œuvre mais aussi à sa propre rencontre. En marchant à travers les couvre-lits suspendus et en découvrant l'image de son propre corps grâce aux miroirs, le visiteur recrée indéfiniment l'œuvre et son sens.

s'y retrouver. Ils sont confectionnés par les femmes d'une famille pour des occasions particulières comme les naissances, les mariages et les deuils. Comme nous l'avons auparavant noté lors de notre étude de la pratique artistique de Janine Antoni, Joseph Beuys compare les lits à des « attrapeurs d'énergies ». ⁹¹⁹ Les couvre-lits retiennent ces énergies dont Beuys faisait allusion, ils sont non seulement l'empreinte intime d'une vie personnelle, mais également celle de toute une famille. En effet, les couvre-lits se transmettent de génération en génération, ils sont augmentés, retravaillés et enrichis au fil des années et des événements auxquels la famille est au centre. Les animaux, les couleurs, les personnages et les autres motifs décoratifs, brodés à la main, ont chacun une signification particulière quand à l'histoire familiale. Par exemple, si la couleur verte est confrontée à la couleur rouge, nous savons alors que le couvre-lit fut un cadeau confectionné pour des jeunes mariés. Les motifs de papillons et d'oiseaux sont les symboles d'un mariage heureux et épanoui. ⁹²⁰ Chaque détail atteste d'une volonté collective de placer les heureux événements, comme les plus tragiques, sous les meilleurs auspices : tranquillité, prospérité, amour, sérénité. Ils sont au cœur de l'intimité, de l'histoire et de la mémoire la plus précieuse d'une famille, d'un couple. Les couvre-lits sont comme une peau protectrice d'une famille. Une peau que l'artiste adapte et fusionne avec ses propres préoccupations. Elle précise : « Le corps humain, le ballotin le plus complexe, s'allonge sur et dans ces couvre-lits. Faire des ballotins est comme envelopper des corps et des âmes à l'intérieur de votre propre peau. La peau représente un autre genre de tissu, alors que le couvre-lit est comme notre peau. Il nous protège et nous isole du monde extérieur. Il est caressant ; il est rejetant. » ⁹²¹

En 2002, elle présente à la Peter Blum Gallery à New York, une autre version de *A Laundry Women*, renommée *A Mirror Woman*. ⁹²² Les couvre-lits multicolores sont suspendus dans l'espace, sur des câbles tendus de part en part de la pièce. Les ventilateurs et les chants des moines tibétains donnent toujours le rythme. La variante se trouve sur les murs latéraux de la pièce, puisqu'ils sont recouverts de miroirs créant ainsi une impression d'espace infini. Alors qu'il déambule entre les couvre-lits, le regardeur aperçoit son corps, sa silhouette, qui, avec lui, participe au dispositif mis en place par l'artiste. Les miroirs et les tissus traduisent sa présence, à travers laquelle nous pouvons nous voir et nous reconnaître. Les fonctions de l'aiguille, du *bottari* et du

⁹¹⁹ OLCHE RICHARDS, Judith. (2004), p.229.

⁹²⁰ *Annexes Iconographiques*, p.235.

⁹²¹ OBRIST, Hans Ulrich. (1997).

⁹²² *Annexes Iconographiques*, p.236-237.

miroir visent un même objectif qui est de révéler et de relier les êtres. Elle va pousser l'œuvre vers une forme minimale en produisant *To Breathe – A Mirror Woman* (2006) au Palacio de Cristal à Madrid. Le sol est couvert de miroirs tandis que la verrière du palais est entièrement recouverte d'un film translucide de diffraction, ce dernier modifie la trajectoire des ondes lumineuses et sonores. Les vitres sont démultipliées, l'espace est amplifié et l'environnement visuel est perturbé. À cela s'ajoute une bande sonore (*The Weaving Factory* – 2004) qui diffuse un enregistrement d'une dizaine de minutes restituant les inspirations et les expirations de l'artiste. Au départ, sa respiration est lente, calme, reposée, progressivement elle prend de l'ampleur et s'accélère, créant un sentiment de malaise et d'inconfort chez le visiteur. Alors que le geste est minimal, l'intention, elle, est augmentée et adaptée au lieu, à ses contraintes comme à ses qualités. Elle explique : « Les vagues de lumière et de son, et celles du miroir, de la respiration qui s'entrelacent avec notre corps dans l'espace. Avec le miroitement j'ai trouvé une autre manière de coudre. »⁹²³ Le Palacio de Cristal est littéralement emballé de l'intérieur, se transformant ainsi en un *bottari* architectural dans lequel résonnent conjointement les respirations de l'artiste et des visiteurs. Oliva Maria Rubio souligne : « Alors que les *bottari* de vêtements et de biens enveloppés et transportés par-delà les distance, ici le bâtiment nous enveloppe et nous transporte à travers une expérience de nos corps, nos imaginations et nos sens. »⁹²⁴ Les miroirs, les sons élémentaires, universels, renvoient le visiteur à lui-même, à sa réalité physique, sensible et spirituelle.

Les gestes, les matériaux et les symboles employés font référence aux travaux domestiques, traditionnellement assignés aux femmes. La table, la lessive, la couture. Des tâches extraites de la sphère intime, familiale, que l'artiste expose publiquement. En 1997, elle confie à Hans Ulrich Obrist : « Je n'étais pas consciente de faire une "œuvre féministe". Mais bien sûr que je le fais, puisque je vis en tant que femme artiste dans un pays comme la Corée. Pour moi, le matériau le plus important est ma vie. Je ne peux pas échapper à la problématique féministe parce qu'elle est ma réalité, mais je ne veux pas me définir comme une artiste féministe ; je voudrais atteindre une totalité entre la vie et l'art. »⁹²⁵ Alors, elle allie son statut de femme, son identité culturelle, sa conception sociale et genrée du travail, ainsi que son engagement relationnel pour donner forme à une œuvre profondément altruiste et humaniste. En 2002, à l'occasion du festival de Spoleto à Charleston (Caroline du Sud, États-Unis), elle est invitée (avec

⁹²³ RUBIO, Oliva Maria. « To Breath – A Mirror Woman » in in *Respirar – Una Mujer Espero / To Breathe – A Mirror Woman*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p.91.

⁹²⁴ Ibid. p.90.

⁹²⁵ OBRIST, Hans Ulrich. (1997).

Yinka Shonibare et J. Morgan Puett) à investir le Drayton Hall, une architecture palladienne qui fut au XVIII^{ème} siècle une plantation de riz florissante. Vers 1730, Charleston était un point d'entrée important de l'esclavage sur le continent américain. Une histoire esclavagiste et coloniale qui colle à l'identité de la ville. Kimsooja s'est imprégnée de l'ambiance du bâtiment, de ses environs, de la ville et de l'histoire qu'ils contiennent. Un lieu « beau et humble » où elle pouvait « ressentir les âmes et les esprits de la maison ». ⁹²⁶ Elle a choisi de souligner l'histoire esclavagiste des lieux en réalisant une série de quatre tapis noirs sur lesquels sont inscrits des prénoms et des noms en lettres blanches (*Planted Names* – 2002). ⁹²⁷ Les esclaves qui ont non seulement construit la maison, mais aussi labouré, semé, planté et récolté le riz, sont enterrés dans et autour de l'ancienne plantation, près de la route. Des tombes anonymes, sans plaques, sans noms. Kimsooja a souhaité rétablir l'identité de ces travailleurs, de ces individus tombés dans l'oubli. Elle a pour cela confectionné quatre tapis, deux plus petits comportant par ordre alphabétique les noms africains et africains-américains des personnes ayant vécu et travaillé dans la plantation. Les deux plus grands tapis reprennent les noms à partir du XVIII^{ème} siècle jusqu'au XX^{ème} siècle. En restituant leurs noms, elle leur rend leur dignité. Le dispositif est simple et joue sur la symbolique chromatique : le noir et le blanc sont tissés ensemble. Les deux cultures sont placées sur un même plan, celui du sol. Ce dernier se rapporte inévitablement aux morts dont l'artiste a souhaité raviver les mémoires au moyen d'une œuvre inspirant l'apaisement, le respect et la méditation. Les tapis présentent les archives humaines d'une histoire inhumaine que l'artiste déterre et expose sur des supports singuliers. Les tapis ont été tissés sur un métier traditionnel, ils renvoient donc à une technique traditionnelle et méticuleuse. Un travail traditionnellement réservé aux femmes qui entre leurs doigts passent les fils de laine pour confectionner un objet décoratif, religieux, culturel. Un parallèle peut être établi entre le travail répétitif et usant effectué dans la plantation et celui des tisseurs. Mary Jane Jacob écrit : « Chaque mouvement de la laine à travers la trame était comme la sème d'une graine dans le sol, chaque poussée de la laine s'accumulant comme les brins d'un plant de riz – un processus qui a finalement résulté en un tapis tissé, un champ planté. » ⁹²⁸ Une métaphore que nous retrouvons dans le titre même de l'œuvre, *Planted Names*, « les noms plantés », ils sont tissés et ancrés au sol. L'artiste met en avant la dureté de leurs existences. Ici, les tapis sont neutres de toute référence culturelle, ethnique ou religieuse, ils sont comme des pages noires sur

⁹²⁶ JACOB, Mary Jane. « Material with a Memory », in *The Object of Labor. Art, Cloth and Cultural Production*. Cambridge : M.I.T. Press, 2007, p.311.

⁹²⁷ *Annexes Iconographiques*, p.238.

⁹²⁸ JACOB, Mary Jane. (2007), p.313.

lesquelles les noms sont inscrits en lettres blanches, lumineuses et visibles. Les noms sortent de l'obscurité de l'oubli.

Grâce au travail traditionnellement assigné aux femmes, qu'il soit domestique ou public, Kimsooja parvient à transcender les matériaux et les objets afin d'ouvrir le discours vers un humanisme et un universalisme en accord avec sa philosophie relationnelle, altruiste. À partir d'une base profondément féministe, tant au niveau des choix matériels qu'iconographiques et critiques, elle déploie une œuvre où la mémoire, la rencontre et la prise de conscience (de faits passés comme présents) forment une équation du sensible, de l'équilibre et de la pondération. Trois caractéristiques que nous allons poursuivre et développer dans le chapitre suivant en nous attachant à l'analyse d'une sélection d'œuvres où le mouvement, le corps, les matériaux textiles rythment une approche rhizomique de son expérience, du monde et des cultures.

II.5.3. L'exil Rhizomique de Kimsooja

Parce qu'ils sont directement posés sur le sol, immobiles et secrets, les *bottaris* renvoient l'artiste à son statut d'étrangère, nomade et diasporique. Ils indiquent un état de transition, une arrivée ou un départ. Par conséquent, ils incarnent l'idée de déplacement. Kimsooja vit et travaille dans l'exil. Un exil non pas politique, mais culturel et relationnel. Les installations formées à partir des ballotins de tissus maintiennent le lien avec le sol, la terre, faisant ainsi écho non seulement à sa propre situation, mais aussi aux exils forcés qui sont chaque fois les conséquences de conflits armés. Des déplacements massifs de populations dont nous avons chacun des images télévisées en tête, où des hommes, des femmes et des enfants marchent droit devant eux, portant avec eux des sacs et des ballotins de tissus. Grâce à l'objet nomade, elle s'adresse « aux anonymes victimes de l'héroïsme, de la hiérarchie, de la pénurie, des idées rigides, de la discrimination, de l'ignorance et du mensonge dans notre société ». ⁹²⁹ Le *bottari* nous amène à penser aux situations d'urgences, mais aussi aux mouvements migratoires dans leur ensemble, qu'ils soient collectifs ou individuels, qu'ils soient choisis ou subis. Parce qu'elle dispose ses *bottaris* au sol, elle impose matériellement et symboliquement son statut d'artiste étrangère, immigrée, en mouvement. Un statut qu'elle décortique, interroge et juxtapose aux troubles d'une histoire en marche qu'elle accompagne sobrement.

Nous retrouvons le ballotin de tissu ou de plastique de manière récurrente au sein des pratiques artistiques actuelles. Il apparaît comme un symbole de nos sociétés en mouvement. Ainsi, un rapport peut être établi l'utilisation des *bottaris* par Kimsooja et la série photographique intitulée *Bag* (2003) de l'artiste arménienne Astghik Melkonian (née en 1978 à Erevan). ⁹³⁰ Ses images mêlent ballotins de tissus et corps humains. Les corps sont totalement enveloppés, comme ligotés par les tissus dans lesquels ils sont enfouis et dont ils s'extraient tels des caméléons. L'artiste propose une version deshumanisante des individus plongés dans un processus de migration et de nomadisme. Le corps et les ballots ne font plus qu'un. *Bag* traite d'un sujet sensible, celui des mouvements de populations partout sur le globe. Des individus portant leurs sacs dans lesquels ils ont déposé un résumé de leurs vies pour se destiner vers l'inconnu. Édouard Glissant écrit : « Dans ce marché ouvert, ce "monde-marché", les dépressions entre

⁹²⁹ OBRIST, Hans-Ulrich. (1997).

⁹³⁰ *Annexes Iconographiques*, p.239. La série photographique *Bag* (2003) fut présentée à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris, lors de l'exposition *La Jeune Scène Arménienne*, du 13 février au 8 avril 2007. Commissariat : Zaven Sargsyan, Henry-Claude Cousseau et Sophie Kaplan.

pénurie et abondance suscitent des flots migratoires intenses, comme des cyclones qu'aucune frontière ne saurait endiguer. Sapiens est par définition un migrant, émigrant, immigrant. »⁹³¹ De manière plus générale, le travail d'Astghik Melkonian interroge la place et les conditions de vie des femmes dans une société de plus en plus mouvante. La perte des repères spatiaux et culturels, les déplacements subis, forcés ou choisis sont ancrés dans sa pratique vidéo et photographique. Des problématiques partagées avec Kimsooja, mais aussi de nombreux autres artistes qui utilisent les matériaux textiles comme l'artiste textile américaine Sheila Hicks qui avoue chercher son inspiration dans le quotidien mais aussi dans les pages des journaux. Elle explique : « Pratiquement toutes les photographies dans les journaux d'informations incluent des textiles. Je ne sais pas si vous le réalisez, mais toutes les terribles tragédies ont été photographiées et documentés – les migrations gitanes où les tissus sont en mouvement, les camps de réfugiés, les enclaves palestiniennes, les guerriers afghans, les femmes voilées dans un vêtement flottant – elles sont toutes textiles. »⁹³² Auparavant, dans notre étude, nous avons observé à travers une analyse de *Road to Exile* (2008) de Barthélemy Togo, que les ballotins de tissus entassés sur une barque en bois, symbolisent les personnes migrantes. La figure humaine est substituée par les ballotins qui traduisent des vies en translation. Du Sud vers le Nord, mais pas uniquement. Robin Cohen, professeur des Etudes du Développement à l'université de Warwick et ancien directeur l'Institut International des Migrations, a écrit :

*Dans la période allant de 1500 à 1914, entre soixante et soixante cinq millions d'Européens ont participé à la migration internationale, comparé avec un total combiné de quinze millions de migrants intercontinentaux Africains et Asiatiques [incluant la migration forcée avec la traite des esclaves]. Même pendant la période entre 1945 et 1975, lorsque l'Europe est devenue une zone de destination majeure, le nombre de départs de l'Europe vers d'autres continents a probablement constitué environ la moitié du total global des migrants intercontinentaux. Ceci est centralement, bien sûr, quelques part ironique puisque les mouvements nationalistes et racistes qui ont bourgeonné dans les pays européens durant la dernière décennie cherchent à représenter l'Europe comme un continent intemporel, stable, imperturbable, menacé par des hordes surexcitées d'immigrants étrangers, en particulier ceux qui ont la peau noire, marron ou jaune.*⁹³³

⁹³¹ GLISSANT, Édouard ; CHAMOISEAU, Patrick. (2007), p.7.

⁹³² ZANARTU, Cristobal. *Oral history interview with Sheila Hicks*, 2004 March 18, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 2004. Disponible sur Internet : <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/hicks04mar.htm>.

⁹³³ COHEN, Robin. « Prologue », in *The Cambridge Survey of World Migration*. New York : Cambridge University Press, 1995, p.3. Voir également : WIHTOL DE WENDEN, Catherine. *Atlas Mondial des Migrations : Réguler ou Réprimer... Gouverner*. Paris : Autrement, 2009.

Nous voyons une grande hypocrisie de la part des pays occidentaux, cherchant par tous les moyens à contrôler les flux migratoires (souvent de manière répressive, 29 799 personnes reconduites aux frontières françaises en 2008 et des centres de rétentions aux conditions de vie difficiles.⁹³⁴), pourtant il est démontré économiquement que ce même flux apporte une manne de main d'œuvre indispensable et un nouveau souffle aux économies occidentales. L'exposition de Raymond Depardon et Paul Virillo à la Fondation Cartier, *Terre Natale, Ailleurs Commence Ici*, en fut d'ailleurs une belle preuve pour ses qualités à la fois théoriques, économiques et poétiques.⁹³⁵ Les mouvements de populations ne sont pas un nouveau phénomène et ne vont pas cesser demain puisque nous savons aujourd'hui que les conditions climatiques globales se détériorent de jour en jour et amènent les individus à se déplacer pour survivre.⁹³⁶ Les exodes dus aux guerres, au climat ou à la faim doivent nous interpeller et nous amener à réfléchir autrement la carte du monde.

Repenser la carte du monde fait partie des préoccupations de Kimsooja, qui, depuis plusieurs années, parcourt les continents et transporte avec elle une poétique diasporique, ainsi qu'une approche sensible, humaniste et altruiste. Sans jamais faire abstraction des vies nomades menées sous la contrainte, elle a fait le choix de la migration en vivant et en travaillant entre la Corée du Sud, la France et les États-Unis. Elle explique : « Une vraie vie nomadique ne devrait pas nécessiter d'aucune possession, ou d'aucun contrôle ou elle n'a pas besoin de conquérir aucun territoire. Elle est plutôt une manière opposée de vivre par rapport au mode de vie contemporain, avec la plus petite quantité de biens, sans peur de la déconnection et d'être libérée du désir d'installation. »⁹³⁷ C'est dans cette envie d'une existence alternative, déconnectée et décloisonnée qu'elle a non seulement construit sa vie mais aussi son œuvre. Alors, le déplacement, le mouvement et le voyage prennent une place plus importante dans son projet artistique, puisqu'à partir de 1997 elle développe le concept de *Cities on the Move* (« Les Villes dans le Mouvement ») qu'elle va décliner en plusieurs versions

⁹³⁴ Le 18 décembre 2008 était disponible sur le site Internet du journal *Libération*, une vidéo dans laquelle nous pouvions constater avec effroi les conditions lamentables du centre de rétention de Mayotte. Le même jour, Fabrice Rousselot, journaliste à *Libération*, dans un éditorial intitulé « Honte », écrit : « Fixer ses yeux dans ceux des enfants hébétés et apeurés, entassés avec leurs mères derrière une porte de fer. Couchés à même le sol sur de sales paillasses élimées. Il faut regarder et se répéter encore et encore que nous sommes bien en France, à Mayotte, dans un centre de rétention administrative de la République. » Disponible sur Internet : <http://www.liberation.fr/societe/0101306331-honte>

⁹³⁵ Exposition *Terre Natale, Ailleurs Commence Ici*, du 21 novembre 2008 au 15 mars 2009 à la Fondation Cartier, Paris. Paul Virillo dit : « La sédentarité et le nomadisme ont changé de nature. [...] Le sédentaire, c'est celui qui est partout chez lui, avec le portable, l'ordinateur, aussi bien dans l'ascenseur, dans l'avion, que dans le train à grande vitesse. C'est lui le sédentaire. Par contre, le nomade, c'est celui qui n'est nulle part chez lui. » Disponible sur Internet : <http://fondation.cartier.com/#/fr/art-contemporain/26/expositions/294/toutes-les-expositions/637/terre-natale-ailleurs-commence-ici/>.

⁹³⁶ Sur cette problématique des changements climatiques, Yinka Shonibare a réalisé en 2008 une série de quatre dessins/collages (intégrant des morceaux de tissus), intitulés *Climate Shit Drawings*.

⁹³⁷ RUBIO, Oliva Maria. (2006 - *Arte y Contexto*), p.71.

selon les lieux où elle est invitée à exposer. Parce que sa pratique plastique évolue en fonction de son expérience personnelle, elle passe progressivement de l'installation sculpturale tridimensionnelle à une œuvre mobile, nomade, multidimensionnelle. Durant le mois de novembre 1997, elle prend le volant d'une camionnette, le *Bottari Truck*. L'arrière du véhicule est chargé de *bottaris* multicolores, compactés et serrés par un filet noir. Pendant onze jours consécutifs, elle va parcourir 2 727 kilomètres au volant du *Bottari Truck* (*Cities on the Move – 2 727 Kilometers Bottari Truck*).⁹³⁸ La camionnette est filmée lors du trajet, l'artiste y apparaît de dos, assise en tailleur au sommet des *bottaris* amassés. Grâce à la caméra, le regardeur suit son paisible parcours et traverse les paysages coréens non seulement avec la camionnette et les *bottaris* attirant l'œil grâce aux tissus multicolores, mais aussi à travers le corps de l'artiste. Mystérieuse, vêtue de noir, nous faisant dos, elle tranche les paysages, l'espace et le temps. Dans une position bouddhique, méditative, elle va de villes en villes, des lieux spécifiques en lien avec son passé, sa jeunesse et d'autres souvenirs personnels. Enfant, elle et sa famille, ont déménagé le long de la zone démilitarisée entre les deux Corées. Elle a donc suivi l'itinéraire de ces déménagements, où à chaque fois elle a découvert de nouveaux lieux et de nouvelles personnes avec lesquels elle s'est construite. Elle raconte :

*Je réalise maintenant que ce travail a émergé de l'histoire de ma famille déménageant d'un lieu à un autre pratiquement tous les deux ans, la plupart du temps près de la DMZ [Zone démilitarisée], à cause du travail militaire de mon père. Nous enveloppons et déballions des ballotins tout le temps ; nous étions inlassablement dans un nouvel environnement, quittant des gens que nous aimions et rencontrant de nouveaux voisins, comme nous passions d'une ville à une autre, d'un village à un autre. Nous étions en fait des nomades, et je poursuis cette vie nomadique en tant qu'artiste, une condition qui est devenue l'une des plus grandes problématiques dans l'art contemporain et dans la société.*⁹³⁹

Elle réactive de manière concentrée un voyage historique et personnel, elle prolonge ainsi un nomadisme présent dans sa vie depuis sa petite enfance. L'œuvre prend une tournure plus autobiographique. L'artiste procède à un pèlerinage intime de son histoire personnelle, à la recherche d'une recollection d'elle-même. Elle dit : « Parce que le *bottari truck* bouge constamment autour et à travers cette géographie, les spectateurs interrogent le lieu de mon corps : Mon corps – qui est juste un autre *bottari* en mouvement – est dans le présent, il trace le passé et, en même temps, se dirige vers le

⁹³⁸ Annexes Iconographiques, p.240.

⁹³⁹ JACOB, Mary-Jane. « Kimsooja », in *Buddha Mind in Contemporary Art*. Los Angeles : University of California Press, 2004, p.215.

futur. »⁹⁴⁰ Assise sur les balluchons de tissus, elle retisse de manière métaphorique ses souvenirs pour reconstruire sa mémoire. Elle est pour la première fois dans son œuvre, ce qu'elle appelle *A Needle Woman* (« une femme aiguille ») campée sur les *bottaris*, elle perce les paysages et coud ensemble les lieux de son enfance. À propos des ballotins accumulés sur le camion, Thierry Raspail et Jean-Hubert Martin écrivent : « La femme aiguille fichée en leur centre est garante de leur maintien, menaçant de déborder. Un équilibre toujours prêt à chavirer. »⁹⁴¹ Ce à quoi, Julian Zugazagoitia ajoute : « Haut perchée au sommet des ballots que transporte le camion, tandis que la route défile, la femme aiguille à la fois crève le paysage et le recoud comme on referme une plaie. Enfin ce *via crucis* de mémoire est une façon pour Kim Sooja de tisser un lien avec son histoire, de réinjecter une charge émotionnelle dans son itinéraire. »⁹⁴²

Kimsooja formule une synthèse où le corps, les tissus et l'espace ne font plus qu'un. Elle parcourt 2 727 kilomètres, accompagnée des vêtements et de tissus ayant appartenus à ses compatriotes sud-coréens, sa famille, des anonymes et des proches qu'elle entremêle au creux des ballotins. Ainsi, elle traverse les paysages avec le souvenir d'eux. Elle n'est pas totalement seule. « Le *bottari* est l'abstraction d'une personne, l'abstraction d'une société et d'une histoire, et celle du temps et de la mémoire. Il est le passé, le présent et le futur. »⁹⁴³ Symboliquement, elle voyage accompagnée des vêtements d'une multitude de personnes. Chaque vêtement porte une histoire singulière. Louise Bourgeois a dit : « Vous pouvez retrouver votre vie et vous souvenir de votre vie avec la forme, le poids, la couleur et l'odeur de ces vêtements dans votre placard. Ils sont comme le temps, l'océan – ils changent tout le temps. »⁹⁴⁴ Kimsooja rend en quelque sorte un hommage aux personnes de son passé, à sa famille, mais aussi aux Coréens d'aujourd'hui. Les voyages et la distance, lui ont permis de renouer avec son histoire et avec son pays natal. L'action est aussi un moyen d'incarner les migrations dans leur ensemble. Fondée sur son expérience personnelle, l'œuvre fait écho aux millions de vies déplacées (représentées par les vêtements) auxquelles l'artiste participe. Le personnel se fait collectif, global. Elle développe sa réflexion et dit : « Si le Bottari Truck est un ballotin de vêtements, un avion est un ballotin de gens, de la même manière que la rame d'un métro. Le bottari est partout. [...] Bottari Truck est un Soi riche, un Aure riche, un sens riche, une histoire riche, un entre-deux riche. [...] Bottari

⁹⁴⁰ Ibid. p.213.

⁹⁴¹ RASPAIL, Thierry ; MARTIN, Jean-Hubert. (2003), p.8.

⁹⁴² ZUGAZAGOITIA, Julian. (2003), p.29.

⁹⁴³ OBRIST, Hans Ulrich. (1998).

⁹⁴⁴ COXON, Ann. « Stitch, Stuffed and Stretched », in *Louise Bourgeois*. London : Tate Publishing, 2010, p.73.

Truck est un objet en développement à travers l'espace et le temps, nous localisant et nous délocalisant vers les lieux d'où nous venons, et où nous allons. »⁹⁴⁵

Elle active alors une œuvre pleine d'engagement, riche en messages et en significations. Une œuvre que nous pouvons qualifier de programmatique puisqu'elle va donner une nouvelle impulsion à sa réflexion plastique, philosophique et critique. Le corps en mouvement, la traversée et le dialogue sont les moteurs de sa création. Le concept du *Bottari Truck* va ainsi évoluer et s'adapter en fonction de la position géographique de l'artiste. En 1999, elle est invitée à participer à la Biennale de Venise. Une invitation qu'elle accepte et qu'elle envisage comme une plateforme de réflexion sur les crises en cours. À Venise, il lui était impensable de ne pas faire état de la guerre des Balkans, en particulier la guerre du Kosovo qui a entraîné l'exode de milliers de réfugiés albanais et la mort de milliers de civiles. Elle active alors *dAPPERTutto – Cities on The Move : Bottari Truck in Exile (Dedicated to the Kosovo Refugees)*, où la camionnette chargée de bottaris est stationnée face à un miroir devant le bâtiment de l'Arsenale, cela pendant toute la durée de la biennale.⁹⁴⁶ Parce que le reflet produit deux mouvements contradictoires, le véhicule arrive et part à la fois. L'œuvre est un appel à une prise de conscience d'une situation guerrière et meurtrière qui se déroule à quelques kilomètres de la ville où le monde international de l'art célèbre l'art contemporain. Le camion à l'arrêt souligne les conditions de vies dramatiques des réfugiés en route vers la Macédoine et autres pays avoisinants. Les bottaris figurent ces vies suspendues, en marche vers un ailleurs non souhaité. Des hommes, des femmes et des enfants qui ont brutalement été arrachés de leur terre, de leur culture. José Roca précise que les *bottaris* « sont la maison en l'absence de la maison, les indices d'un lieu quitté ou perdu, qui garantissent une connexion avec l'histoire. »⁹⁴⁷ Kimsooja adapte et développe le concept de *Cities on The Move : Bottari Truck*, la dimension personnelle, autobiographique, laisse place à une observation attentive et une critique des différentes causes des phénomènes migratoires liés aux conflits et à la pauvreté. Le propos se fait global, universel. Harald Szeemann a écrit :

En se mettant en route, chacun de nous noue son propre balluchon, son bottari. Kimsooja utilise ces tissus multicolores comme partie intégrante d'un constat à la base très imagé, toujours spatial et environnemental. À travers l'engagement à la fois perceptible et distant du

⁹⁴⁵ OBRIST, Hans Ulrich (1998).

⁹⁴⁶ *Annexes Iconographiques*, p.240.

⁹⁴⁷ ROCA, José. « Kimsooja : A Mirror Woman », [source inconnue], 2002. Disponible sur Internet : <http://www.kimsooja.com/texts/roca.html>.

vêtement, elle réussit à faire référence à notre comportement le plus basique : profiter du moment présent, être conscient du côté éphémère de notre existence, du changement, de la migration, du déracinement, de l'aventure, de la souffrance, et laisser derrière nous ce qui nous est familier.⁹⁴⁸

Dix années après le premier volet de *Cities on the Move : 2 727 Kilometers Bottari Truck* (1997), Kimsooja décline une nouvelle proposition produite suite à une résidence artistique au musée d'art contemporain du Val-de-Marne (le MAC/VAL) à l'automne 2007.⁹⁴⁹ Le résultat de son action va une première fois être présenté lors de la F.I.A.C. (Foire Internationale d'Art Contemporain) à Paris en 2007, puisqu'elle a installé à l'entrée du Louvre, une Peugeot 404 *pick-up*, volontairement mal stationnée et remplie de *bottaris* multicolores. Puis, la même camionnette va se retrouver garée dans le hall principal du MAC/VAL, accompagnée d'une vidéo de la performance réalisée dans Paris le 10 novembre 2007. *Bottari Truck - Migrateurs* a débuté par une collecte intensive de vêtements et d'autres tissus récupérés auprès de l'association Emmaüs à Vitry. Une fois la Peugeot 404 chargée des balluchons réalisés à partir des vêtements de la population de Vitry, l'artiste a effectué un parcours très précis, assise en tailleurs sur les *bottaris*. Le point de départ était le MAC/VAL à Vitry, le point d'arrivée : l'église Saint-Bernard dans le quartier populaire de la Goutte d'Or à Paris. Elle est partie de la banlieue vers la capitale pour ensuite revenir au MAC/VAL où son œuvre est entrée dans la collection du musée. Un parcours dédié aux différentes vagues migratoires qui constituent l'identité multiculturelle non seulement de la banlieue parisienne mais aussi de Paris. Son parcours souligne la pluralité et la richesse de la société française, tout en pointant du doigt les dérives, les injustices et les incompréhensions liées à une histoire coloniale pesante et à l'immigration.

Kimsooja, entièrement vêtue de noir, s'est assise en tailleur sur le monticule textile de la camionnette « chargée de vêtements emballés dans des draps qui évoquent, comme autant d'histoires individuelles, les drames de l'exil et du déracinement. »⁹⁵⁰ Elle a ainsi opéré à une traversée entre divers quartiers à consonance multiculturelle et des lieux hautement symboliques de la République Française (Place de la Bastille, Place de la République) afin de produire une critique raisonnée de la politique d'immigration en France et des conditions de vie des personnes sans papiers.⁹⁵¹ Son corps, immobile,

⁹⁴⁸ SZEEMANN, Harald. « Excerpt », in *To Breathe – Respirare*. Milano : Charta, 2006, p.82-83.

⁹⁴⁹ *Annexes Iconographiques*, p.241.

⁹⁵⁰ DURAND-LABAYLE, Valérie. « Kimsooja », in *MAC/VAL 2009-2010 – Parcours #3*, Vitry : MAC/VAL, 2009, p.156.

⁹⁵¹ Nous savons que le sujet est très sensible en France, la preuve en est avec l'inauguration de la médiathèque Abdelmalek Sayad (sociologue franco-algérien) de la Cité Nationale de L'immigration le 30 mars 2009. Ouverte au public depuis déjà deux années, la

assis sur les balluchons créés à partir de vêtements ayant appartenu à des individus, des familles, dont la plupart sont immigrés, va relier ces lieux résumant à la fois l'exclusion de ces populations et les valeurs républicaines prônées par la France (Liberté, Egalité, Fraternité). L'écart entre les valeurs françaises et la réalité des immigrés est flagrant. Le choix de l'église Saint-Bernard comme destination finale de ce que nous qualifions de traversée politique, indique un message clair puisque l'église fut occupée à partir du 28 juin 1996 par trois cents personnes sans papiers (des hommes, des femmes et des enfants majoritairement maliens et sénégalais). Réunis dans l'église, ils ont réclamé une régularisation de leurs statuts et une reconnaissance officielle de leur présence sur le territoire français. La plupart de ces personnes vivaient en France depuis plusieurs années, leurs enfants étaient nés en France (donc « non-expulsables ») et travaillaient sans en avoir le droit. Le 23 août 1996, la porte de l'église fut abattue à coups de hache par les forces de l'ordre afin de procéder à l'évacuation des occupants. Ils furent reconduits vers des centres de rétention, ce qui a donné lieu à une grande manifestation publique, à une forte mobilisation et à une médiatisation massive.⁹⁵² Il est important de noter que Kimsooja décline ce processus artistique dans différentes villes sur différents continents, les politiques d'immigration, au Nord comme au Sud, étant un sujet explosif de manière globale. Ceci lui permet d'accéder de plus près aux conditions de vie et de transport des migrants, à leurs traitements et à leurs sorts. L'artiste qui souhaite « coudre le globe dans son ensemble », propose un message hautement politique et humaniste, elle réfléchit également à la constitution d'une mémoire collective. Les *bottaris* enveloppent cette mémoire collective que l'artiste transporte et régénère.

Si ses actions se réfèrent aux migrations internationales, elles se rapportent directement à son propre statut d'artiste nomade, en exil. Dans un texte intitulé « Exhibiting and selling images of Asian woman by Asian woman artist : Is this a reverse Orientalism ? », Ahn En Young, maître de conférence à l'Australian National University, écrit :

Kimsooja a déployé avec maîtrise l'attrait visuel immédiat et exotique des tissus coréens qui possèdent inévitablement de nombreux sens et significations pour le spectateur coréen, et qui

Cité, dont l'inauguration n'avait pas intéressé les politiques, n'avait encore jamais reçu officiellement la visite du ministre de l'immigration en fonction (Eric Besson). Celui-ci devait, avec le ministre de l'éducation, Xavier Darcos, inaugurer la médiathèque, mais ils furent conspués par les membres des associations en faveur des droits des immigrés. Ce lynchage public a montré l'indignation profonde non seulement des associations mais également d'une partie de l'opinion publique sur les conditions de vie et de rétention des immigrés.

⁹⁵² L'occupation de l'église Saint-Bernard n'est pas sans rappeler l'affaire des « squatters de Cachan » en 2006, au cours de laquelle des personnes en situation régulières (516 au total) furent expulsées de leurs logements pour des raisons de sécurité. Ces dernières décidèrent d'occuper le gymnase de la ville de Cachan afin de faire connaître leur situation et leur volonté d'être rapidement relogées. Si l'affaire s'est terminée avec une solution juste, c'est en partie grâce à une grande couverture médiatique de l'évènement, au soutien de personnalités publiques et politiques et au travail colossal des associations.

*en même temps semble suggérer certaines résonances culturelles au non-coréens. Kim a enveloppé l'identité coréenne (koreanness) de ces tissus dans son œuvre colorée, et les a ensuite transportés dans différents pays. Sa pratique peut être comparée à celle du bottari Changsu ou le marchand ambulante qui vend des biens exotiques, en se présentant comme authentiquement exotique pour les vendre.*⁹⁵³

Si la comparaison peut a priori apparaître comme un défaut, elle trouve à nos yeux un écho intéressant. Accompagnée des *bottaris* et des couvre-lits traditionnels, Kimsooja exporte une part de son identité culturelle, une part de ses origines, dont elle se sert pour poser un discours qu'elle va ensuite adapter selon l'espace investi, selon l'actualité ou encore selon l'histoire des lieux. Elle transpose le particulier à l'ensemble, au collectif. De cette manière, puisqu'elle n'est pas exploitée en tant que telle la notion d'exotisme est annulée. Son identité coréenne est partiellement mise en avant pour engager des messages portant une ambition globale. Une ambition que le matériau textile porte en lui. S'il se rapporte à une culture spécifique, il est cependant accessible à tous : dans sa fonction, ses textures, ses couleurs. Parce qu'il fait partie du quotidien de chacun, le matériau textile transcende les cultures, les différences. Il accroche et retient l'expérience de chacun.

En ce sens, le matériau textile tel qu'il est employé dans le dispositif artistique de Kimsooja, nous apparaît comme une traduction visuelle de la *Poétique de la Relation* développée par Édouard Glissant. Il écrit : « La relation à la terre, et au paysage, lequel est une terre vêtue de son continuum, passe par la racine étendue et multipliée, qui n'éventre pas la terre. »⁹⁵⁴ C'est exactement sur la « racine étendue » dont fait état l'auteur martiniquais, que l'artiste sud-coréenne fonde sa réflexion plastique, philosophique et humaine. Elle l'explore sans relâche afin d'en présenter l'infinie étendue au public. Une exploration poétique, spirituelle et politique, qui échappe à l'invasion, à l'intrusion ou à la destruction, pour bien au contraire faire sens et démultiplier les connexions avec autrui. Elle n'impose rien et travaille avec une optique de passage, de transmission et de dialogue mutuel. Lors de ses incessants voyages, elle éprouve le plus grand respect pour la diversité culturelle des régions, des villes qu'elle traverse et dont elle capte les énergies, les bruits et les mouvements filtrés par son propre corps et les objets qu'elle expose. De cette manière, elle se débarrasse d'une racine encombrante et aliénante pour en former de nouvelles qui elles-mêmes donneront naissance à de nouveaux rhizomes. Parce qu'il est motivé par une volonté sans faille et

⁹⁵³ EN YOUNG, Ahn. (2004).

⁹⁵⁴ GLISSANT, Édouard ; LEUPIN, Alexandre. *Les Entretien de Bâton Rouge*. Paris : Gallimard, 2008, p.45.

parce qu'il est relationnel, le dialogue est sans fin. L'artiste explique : « Toutes les activités et les problèmes humains viennent de la même racine, formée de vieilles questions qui n'ont pas de réponse, et qui se répètent indéfiniment dans l'histoire d'une forme et d'une autre. Lorsque nous sommes enracinés dans notre propre racine, nous pouvons grandir naturellement à partir de notre propre source sans essayer de chercher vers d'autres branches de ressources. »⁹⁵⁵ Elle ne se contente pas d'une racine unique, qui serait la racine originelle, bien au contraire, elle puise son inspiration et nourrit ses réflexions en s'arrimant aux racines nées de son dialogue avec l'« autre » et en démultipliant les connexions. En traversant continuellement les continents et les cultures, elle se refuse à la pensée unique, l'enfermement et le caractère strictement identitaire d'une pratique artistique. L'altérité étoffe son être et son art. Les ballotins de tissus et son corps sont les vecteurs principaux d'une réflexion artistique rhizomique porteuse de messages politiques, humanistes et philosophiques forts.

Nicolas Bourriaud écrit : « L'art est un état de rencontre », une notion qui entre en résonance avec le travail de Kimsooja qui nous offre une magnifique représentation à la fois visuelle, émotionnelle et poétique de ses rencontres qu'elle provoque par une présence subtile et généreuse.⁹⁵⁶ Elle s'emploie constamment à créer du lien entre les territoires, les gens, tout en mettant l'accent sur son statut d'artiste diasporique. Bourriaud écrit : « L'essence de l'humanité est [...] purement trans-individuelle, faite des liens qui unissent les individus entre eux dans des formes sociales qui sont toujours historiques. »⁹⁵⁷ Elle erre par le monde, de continents en continents, pour tisser un fil imaginaire entre les régions et les cultures rencontrées. Édouard Glissant écrit à propos de l'errance : « L'errance, c'est cela même qui nous permet de nous fixer. De quitter ces leçons de choses qui nous sommes si enclins à semoncer, d'abdiquer ce ton de sentence où nous compassons nos doutes – moi le premier – ou nos déclamations, et de dériver enfin. [...] L'errance nous donne de nous amarrer à cette dérive qui n'égare pas. »⁹⁵⁸ Sur la même notion l'auteur ajoute :

Dans mes existences, j'ai souvent consenti à ce que j'appelle l'errance, qui n'est pas d'errer à l'aveugle, mais qui est d'aller ailleurs, et peu être pour échapper s'il se peut à la tentation de propriété. Cela introduit une autre sorte de rapport au paysage dans lequel on se trouve, ou dans lequel on a été mis, ou dans lequel on est né, autre que de le considérer comme son

⁹⁵⁵ RUBIO, Oliva Maria. (2006 – *Arte y Contexto*).

⁹⁵⁶ BOURRIAUD, Nicolas. (2001), p.18.

⁹⁵⁷ Ibid.

⁹⁵⁸ GLISSANT, Édouard. (1997), p.63.

*propre et légitimé territoire. [...] Qu'est ce que la pensée de l'errance ? C'est quitter, se départir du lieu qui vous a été donné, pour mieux le comprendre ou pour mieux vivre avec.*⁹⁵⁹

Nous allons poursuivre et terminer notre analyse de l'œuvre de Kimsooja en soulignant son statut d'artiste en errance et son concept de « femme aiguille ». Au fil de sa carrière, le matériau textile se fait de plus en plus conceptuel. Il disparaît physiquement et laisse place à une philosophie où le corps de l'artiste est pensé comme une aiguille qui va tisser du lien entre les gens, les espaces et les cultures.

⁹⁵⁹ GLISSANT, Édouard ; LEUPIN, Alexandre. (2008), p.43-44 et 109.

II.5.4. *A Needle Woman*

Le corps en mouvement, le tissu, l'aiguille et la traversée sont des notions qui ont très tôt fait leur apparition dans la démarche artistique de Kimsooja. Des notions liées à la mobilité et à un dialogue relationnel avec de nouveaux territoires, qu'elle a une première fois mis en œuvre avec l'installation intitulée *Sewing Into Walking* (1994) à la galerie Seomi à Seoul.⁹⁶⁰ Dans un espace d'exposition plongé dans une quasi-obscureté, une vingtaine d'écrans de télévision sont disposés sur le sol. Ils constituent les sources de lumière permettant au regardeur de se faufiler dans un étrange labyrinthe textile. En effet, des vêtements (en majorité des chemises pour hommes) sont étendus au sol de manière anarchique. Les écrans TV sont eux des marqueurs lumineux, installés en trois lignes au sol menant vers une colonne d'écrans superposés. Chaque écran est surmonté d'un *bottari* noué. Ils diffusent des images de l'artiste réalisant *Lie on the Nature* (*Sewing into Walking – Mai Mountain*, 1994) où elle couche sur le sol des dizaines de couvre-lits traditionnels, nous la voyons également marcher sur une route (*Sewing into Walking – Kyung Ju*, 1994) et dans la cour intérieure d'une maison traditionnelle coréenne (*Sewing into Walking – Yang Dang Village*, 1994). Les images sont les témoignages vidéo d'actions et de performances passées. Les scènes dialoguent entre elles et se répondent, elles se connectent également avec la présence du regardeur qui au fil des écrans avance vers la colonne d'écrans qui rassemble chaque scène. Sur un plan symbolique, les écrans superposés nous rappellent un autel ou bien un totem vers lequel le regardeur est conduit. Il est confronté au matériau, le vêtement, qu'il doit, selon sa sensibilité, enjamber précautionneusement ou écraser de ses pieds. Sur un chemin textile et vidéo, l'artiste nous accompagne, les corps en marche brodent ensemble une nouvelle trame, un dialogue transculturel.

L'œuvre constitue un premier jalon d'un concept artistique qui est aujourd'hui placé au cœur de sa réflexion. En effet, le travail vidéo de Kimsooja montre depuis quelques années l'ampleur de l'évolution à la fois artistique, spirituelle et théorique de sa pratique. En marchant dans la ville de Kitakyūshū (au Japon), elle s'interroge sur la présence de son corps par rapport à la ville et aux gens rencontrés. Ne trouvant pas de situation et de lieux en accord avec son corps et son intuition, l'artiste poursuit son errance urbaine jusqu'à ce qu'elle entre dans une rue bondée du quartier de Shibuya. L'endroit était trouvé, elle confie lors d'un entretien avec Kelly Gordon :

⁹⁶⁰ *Annexes Iconographiques*, p.242.

*Quand je suis arrivée dans une rue dans Shibuya, où des centaines de personnes passaient constamment, comme les vagues d'un océan humain montant et flottant. J'ai immédiatement compris le sens de ma marche. J'avais une conscience claire du contraste créé entre mon corps et l'environnement autour de moi. C'était un moment à couper le souffle. Je devais m'arrêter et me tenir là, être immobile contre le flot de gens. Je suis devenue un axe, observant et contemplant le moment des allées et venues des gens, tissant mon corps comme un médium, comme une aiguille symbolique. C'est le moment où la performance immobile A Needle Woman apparut pour la première fois.*⁹⁶¹

L'expérience tokyoïte marque le premier pas d'un projet de multiples performances à l'intérieur des métropoles situées sur tous les continents. Entre 1999 et 2001, elle va développer *A Needle Woman*.⁹⁶² Elle présente son installation vidéo lors d'une exposition personnelle au P.S.1 en 2001.⁹⁶³ L'œuvre est composée de huit vidéos projetées sur les quatre murs de la pièce. Le regardeur est littéralement entouré par quatre mêmes images : l'artiste y apparaît au centre de chacune, vêtue de manière extrêmement sobre, une tunique grise, à la fois neutre et commune. Autour d'elle, nous entendons le vacarme urbain, les voix des passants intrigués ou désintéressés, nous voyons l'agitation, la foule, le mouvement, les couleurs, les vêtements, tandis qu'elle reste debout, immobile, impassible. Les images sont diffusées à une vitesse ralentie. Un mouvement invitant à la contemplation. Elle est de dos, son visage et ses expressions nous sont inconnus, inaccessibles. Ils sont réservés aux passants qui la rencontrent frontalement. À ce sujet elle dit : « La plupart des spectateurs sont curieux de mon expression faciale alors que mon dos est tourné. Je ne veux pas montrer mon visage parce que les gens se fixeraient sur mon identité plutôt que sur ce que j'expérimente en tant qu'individu anonyme. Mon approche dans la production de ces vidéos n'est pas de guider le public dans une direction spécifique mais de laisser l'expérience ouverte. »⁹⁶⁴ Ainsi, elle engage un affrontement pacifique entre elle et l'« autre », son corps est plongé dans une foule d'inconnus. Dans les rues de ces villes traversées, elle est littéralement le corps étranger, qui parce qu'il est immobile devient voyant, curieux, mystérieux. De cette manière elle interroge son statut de femme en exil permanent, d'artiste nomade, migratrice.

⁹⁶¹ GORDON, Kelly. « Kimsooja: Interview with Associate Curator Kelly Gordon ». Disponible sur Internet : http://hirshhorn.si.edu/dynamic/archives/pdf_180.pdf. Entretien réalisé dans le cadre de l'exposition Black Box, *Kimsooja*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (Washington D.C.) du 28 avril au 17 août 2008.

⁹⁶² *Annexes Iconographiques*, p.243.

⁹⁶³ Exposition *Kimsooja : A Needle Woman*, du 1^{er} juillet au 16 septembre 2001, P.S.1. Contemporary Art Center.

⁹⁶⁴ GORDON, Kelly. (2008).

Elle a choisi de quitter la nature, l'isolation au profit d'un environnement riche, imprévisible et mouvementé. Sur le choix de la ville comme lieu privilégié de rencontres, de mouvements et de situations en renouvellement face à l'immobilisme de l'artiste, Volker Adolphs écrit : « La ville n'est pas uniquement une séquence de lieux et n'est pas une géométrie statique de rues. Elle est, constamment, un mouvement nouvellement créé dans le temps et l'espace, dans lequel les différents processus de marches se rejoignent : une marche axée sur un but, où en méandre et en déambulation, évoluer, passer, s'attarder. La ville produit. »⁹⁶⁵ De New York, Tokyo, Londres, Mexico City, Le Caire, Delhi, Shanghai à Lagos, Kimsooja traverse les continents pour incarner et prendre le pouls du monde à travers une immobilité imperturbable, mystique et poétique. Elle affiche un stoïcisme et une tranquillité déconcertants face aux regards multiples, aux invectives, à l'ignorance, au désintérêt, aux gestes, aux paroles glissées dans ses oreilles et aux multiples interrogations des passants. Elle précise : « En inversant la notion de performance en restant immobile dans la foule, mon corps fonctionnait comme un baromètre, montrant plus en ne faisant rien. [...] L'aiguille fonctionne seulement comme un médium : elle ne reste jamais sur le lieu de l'ouvrage et disparaît à la fin. Elle laisse seulement des traces, connectant ou cicatrisant des choses. »⁹⁶⁶ L'artiste met en œuvre un lieu commun, une métaphore universelle, celle du tissu social. Pour cela, elle sélectionne une trame, se positionne, inspire profondément et utilise son corps comme une aiguille qui tisse les individualités les unes avec les autres. Elle pénètre la multiplicité et la diversité des métropoles, qui, le temps de son action, sont réunies de manière symbolique. Son corps est un instrument d'union entre les corps séparés, différents. Il devient alors un pont jeté entre deux rives, un lien puissant et discret entre deux espaces. Homi K. Bhabha écrit :

*Privé et public, passé et présent, la psyché et le social développent une intimité interstitielle qui questionne les divisions binaires selon lesquelles ces sphères d'expérience sociale sont souvent opposées sur le plan spatial. Ces sphères de la vie sont liées par une temporalité « entre-deux » qui prend la mesure de l'installation au foyer tout en produisant une image du monde de l'histoire. [...] Et l'inscription de cette existence limite habite une temporalité immobile et un environnement étrange[r] qui crée l'« image » discursive au carrefour de l'histoire et de la littérature, formant un pont entre le foyer et le monde.*⁹⁶⁷

⁹⁶⁵ ADOLPHS, Volker. « Passages and Places - The City », in *Going Staying*. Bonn : Herausgegeben vom 2007, p.106.

⁹⁶⁶ JACOB, Mary-Jane (2004), p.215. L'artiste développe davantage son concept lors d'un entretien avec Nicolas Bourriaud, elle dit : « Le bout de l'aiguille traverse le tissu, mais ce n'est que grâce au fil qui lui-même traverse le chas de l'aiguille, que l'on peut assembler deux morceaux de tissu différents. L'aiguille est le prolongement de l'esprit. L'empreinte de l'esprit reste ancrée dans le tissu, alors que l'aiguille disparaît dès qu'elle a terminé son travail s'assemblage. L'aiguille est à la fois un médium, un secret, un hermaphrodite, une abstraction, un baromètre et un chamane – et c'est la même chose pour mon corps ». BOURRIAUD, Nicolas. « Kimsooja : Interview with Nicolas Bourriaud » in *Conditions of Humanity*. Milan : 5 Continents, 2003, p.55.

⁹⁶⁷ BHABHA, Homi K. (2007), p.47.

Son corps est l'aiguille, le pont qui relie l'intime au public. La longue natte de cheveux noirs, pendue dans le dos de l'artiste, devient une métaphore visuelle, celle du fil passé dans le chas de l'aiguille. Une natte de fils intimes que le regardeur contemple et interroge. Alors que nous fixons notre attention sur le corps de l'artiste figé au centre de situations toujours nouvelles, elle regarde le monde en face. Silencieuse et immobile, elle ne livre aucun discours, à nous de nous approprier sa position et son regard pour parvenir à un partage d'expériences. Dans chaque ville, elle est identique, elle adopte la même posture, le même vêtement et les mêmes intentions au creux de situations, d'endroits et de paysages différents. Être soi parmi les autres, sans vouloir s'imposer (si ce n'est par la présence de son corps), sans obligation mutuelle ou une quelconque volonté d'altérer le passage d'autrui.⁹⁶⁸ Son corps envisagé comme une aiguille instaure un interstice entre sa perception et la nôtre, son expérience et la nôtre. À travers ce corps retourné, un transfert et un partage deviennent possibles. Ainsi nous ressentons par elle les flux urbains, humains dans lesquels elle s'est immergée. Elle est une porte ouverte dont il nous faut franchir le seuil pour explorer avec elle les zones qu'elle transperce physiquement et spirituellement. Une « femme aiguille » qui relie non seulement son corps aux lieux et aux individus rencontrés, mais aussi avec le regardeur, son histoire et sa compréhension d'une expérience partagée. Le tissu social et humain est infini, il s'enrichit constamment. Dans cette perspective, une « femme aiguille » est aussi une femme rhizome, immergée dans la foule et le mouvement, elle est à la fois unique et multiple. Le regardeur est lui-même inscrit dans un travail relationnel, puisque dans le musée, le centre d'art ou la galerie, il se retrouve face à huit écrans, huit villes, huit cultures venues jusqu'à lui. Huit régions du monde accompagnées d'une multitude d'individus, qui dialoguent entre eux de manière interdépendante. Grâce à un système de communication visuel, physique et sensoriel, l'artiste matérialise la *Relation*. Une fois de plus, les écrits d'Édouard Glissant résonnent dans son œuvre. Il écrit : « L'idée du monde s'autorise de l'imaginaire du monde, des poétiques entremêlées qui me permettent de deviner en quoi mon lieu conjoint à d'autres, en quoi sans bouger il s'aventure ailleurs, et comment il m'emporte dans ce mouvement immobile. »⁹⁶⁹

Dans un prolongement cohérent avec l'ensemble de son œuvre, elle s'appuie sur un instrument lié à la sphère féminine, au travail des femmes. Elle est une

⁹⁶⁸ Si, lorsque Kimsooja est une « femme aiguille » (*A Needle Woman*), elle ne demande rien aux personnes rencontrées lors de ses performances debout, ce n'est plus le cas lorsqu'elle devient la femme « mendicante » (*Beggar Woman*). Assise en tailleur au sol, toujours habillée en noir ou en gris foncé, elle tend ses deux mains vers les gens et leur demande non pas de l'argent, mais de l'attention, un échange etc.

⁹⁶⁹ GLISSANT, Édouard. (1997), p.120.

personnification, vivante et sensible de l'aiguille. Son corps est immobile, passif, en adéquation avec le discours patriarcal, elle est cependant placée en dehors de la sphère domestique, elle est exposée au monde extérieur et aux regards de tous. En ce sens, l'aiguille n'est plus l'instrument de la domination masculine sur les femmes, elle est un instrument de libération, de résistance et de communication entre le privé et le public. Pourtant, l'implication critique et politique envers le statut et la condition des femmes n'est pas le seul enjeu de cette série de performance. Oliva Maria Rubio écrit : « Elle démontre l'importance manifeste d'être humain dans le monde chaotique que nous habitons, avec toute sa solitude et son éphémérité. Directement ou indirectement, à travers les traces qu'elle laisse derrière elle, les "empreintes" des gens, l'humanité sont toujours présentes dans son œuvre. »⁹⁷⁰ En ce sens, il est intéressant de noter qu'elle a choisi le titre *A Needle Woman* et non pas *The Needle Woman*, « une femme aiguille » et non pas « la femme aiguille », un moyen pour elle de ne pas mettre en avant son individualité, sa personne, mais plutôt son appartenance au genre humain, anonyme et multiple. Elle est une femme parmi les femmes. Elle s'attribue ainsi un statut universel. Cependant, dans la réalité de l'action, une double interprétation intervient. Plongée dans la foule, l'artiste semble s'unir aux autres dont elle est indissociable. Pourtant, s'il est entouré d'individus, son corps apparaît paradoxalement comme isolé de la foule en mouvement. Son immobilisme souligne sa différence et l'inscrit dans un état de solitude face auquel nous sommes impuissants. Une impression accentuée par le fait que les images soient diffusées au ralenti. Les scènes semblent figées dans le temps et dans l'espace. Lóránd Hegyi écrit que l'artiste « joue avec cette lenteur hors du commun, avec la monotonie des mouvements et avec les répétitions pour éveiller notre sensibilité ».⁹⁷¹ Ainsi, elle joue sur une ambivalence, d'union et d'isolement, qu'elle résout grâce à la métaphore du corps aiguille. Un instrument, qui instaure aussi une dichotomie. En effet, si l'aiguille est culturellement et socialement reliée à la sphère féminine, elle est aussi un instrument qui pénètre le matériau. Thierry Raspail et Jean-Hubert Martin écrivent : « *Needle Woman*. Voilà une artiste qui ne se restreint pas à l'élaboration du produit mais qui s'assimile à l'outil. L'aiguille est de tous les outils inventés par l'*homo faber* le plus tautologique. Il combine la pénétration et l'orifice, celui qui reçoit le fil qui va constituer la trame du tissu. D'un point de vue freudien, il est à la fois la pointe de l'épée et le cercle du bracelet. L'aiguille est donc

⁹⁷⁰ RUBIO, Oliva Maria. (2006 - *Respirar – Una Mujer Espero*), p.86.

⁹⁷¹ HEGYI, Lóránd. « Lumières sur l'œuvre délicate de Kimsooja. La quête de l'essentiel », in *Kimsooja*. Saint-Etienne : Musée Art Moderne, 2012, p.10.

androgynes. »⁹⁷² Une fonction active qui sur le plan symbolique nous ramène à la sphère masculine. L'aiguille induit une action, un travail de patience, de précision. Elle réunit les genres et supprime les questions strictement sexuelles.

Le « mouvement immobile » dont nous fait part Édouard Glissant rejoint les problématiques et les intentions artistiques (poétiques et politiques) de Kimsooja. Son immobilisme dans la foule, parmi les autres, crée un mouvement, une translation entre les villes parcourues dans l'immobilité de son geste et les gens qu'elle a croisés. La « femme aiguille » comme elle se nomme, tisse du lien entre les individus qu'elle rencontre dans une apparente inaction. Du lien entre les individus, les villes traversées, les pays, les continents, les territoires. Son corps figé transcende les cultures et les géographies pour délivrer un message universel sur le genre humain et sur son interaction sensible avec le monde. La « femme aiguille » est une magnifique personnification (éphémère et nomade) de la *Poétique de la Relation*. Le tissu relationnel tendu se construit par les regards échangés, les corps effleurés, les messages adressés, les différentes réactions des gens de la rue face au corps statique et inerte d'une femme artiste dont la volonté première est de s'ouvrir à l'« autre ».

Il est important de préciser que quatre années après son premier projet composé de huit films, elle a choisi de renouveler l'expérience en produisant six nouveaux films réalisés dans des villes considérées comme extrêmement dangereuses.⁹⁷³ Avec un même esprit critique et toujours dans le cadre de sa participation à la Biennale de Venise (2005), Kimsooja a prolongé et augmenté son projet initial. Ainsi, *A Needle Woman* traverse Patan (Népal), Jérusalem (Israël), Sanaa (Yémen), La Havane (Cuba), Rio de Janeiro (Brésil) et N'Ndjamena (Tchad). Des villes « frappées par la pauvreté, la violence, les problèmes du postcolonialisme, les guerres civiles et les conflits religieux. »⁹⁷⁴ Des points sensibles sur la carte du monde parce qu'ils sont en proie à une violence constante et quotidienne, à des conflits armés ou à des violences d'État. Elle reprend le même dispositif : de dos, vêtue de gris, figée pendant une trentaine de minutes dans la foule (chaque film est ensuite coupé pour durer six minutes et trente secondes). L'artiste s'est confrontée aux diverses difficultés (techniques, logistiques, administratives, politiques) pour entrer dans une liste de pays qu'elle a souhaité rencontrer physiquement et spirituellement. Elle dit : « Les gens pensent que l'on vit à

⁹⁷² RASPAIL, Thierry ; MARTIN, Jean-Hubert. (2003), p.7.

⁹⁷³ *Annexes Iconographiques*, p.244.

⁹⁷⁴ SUNJUNG, Kim. « Entretien avec Kimsooja », in *Kimsooja*. Saint-Etienne : Musée Art Moderne, 2012, p.36.

l'ère de la mondialisation, que l'on peut voyager librement et que l'on peut se relier à n'importe quelle partie du monde, mais en réalité, le monde est toujours empli de discriminations, de haine et de conflits.»⁹⁷⁵ Elle ajoute : « Mon intention était de présenter une vision critique sur les conditions actuelles de l'humanité. »⁹⁷⁶

Que ce soit dans la première ou la seconde série de performances, l'artiste a dressé un portrait sociologique des villes parcourues. Les réactions des passants nous aident à appréhender leurs rapports à l'étranger et à l'étrange. À Londres et à New York, les passants s'ignorent entre eux, ils semblent préférer les écrans de leurs téléphones mobiles à la présence de l'artiste immobile, au Caire ou à Delhi, les regards sont plus attentifs, les gens s'arrêtent, discutent, s'interrogent. Ils rient ou s'inquiètent de cette curieuse présence. Ils vont jusqu'à toucher l'artiste, lui parler. Une différence flagrante s'établit entre les villes du Nord et les villes du Sud. La placidité des passants occidentaux tranche avec l'intérêt montré par les passants du Sud. Les sensibilités ne sont pas les mêmes. Une différence comportementale qui traduit notre rapport à l'« autre » instauré soit dans l'indifférence, l'ignorance et l'individualisme, soit dans l'écoute, l'interrogation et l'étonnement. Dans ces mégapoles, l'attention sur le corps de l'artiste requiert du passant qu'il prenne le temps et l'envie de l'observer et de le comprendre. Deux notions que l'artiste souhaite raviver ou nourrir selon les zones pénétrées.

La « femme aiguille » est également en adéquation avec le concept de Nicolas Bourriaud sur les artistes radicans. Des artistes qui, comme nous l'avons observé auparavant, favorisent et engagent une interrelation avec le *Tout-monde*. Sur cette notion, Bourriaud écrit :

Le radican se développe en fonction du sol qui l'accueille, il en suit les circonvolutions, s'adapte à sa surface et à ses composantes géologiques : il se traduit dans les termes de l'espace où il évolue. Par sa signification à la fois dynamique et dialogique, l'adjectif radican qualifie ce sujet contemporain tenaillé entre la nécessité d'un lien à son environnement et les forces du déracinement, entre la globalisation et la singularité, entre l'identité et l'apprentissage de l'Autre. [...] On s'installe dans une situation, dans un lieu, de manière précaire ; et l'identité du sujet n'est autre que le résultat temporaire de ce campement, durant lequel s'effectuent des actes de traduction. Traduction d'un parcours dans la langue locale, traduction de soi dans un milieu, traduction dans les deux sens. Le sujet radican se présente

⁹⁷⁵ RUBIO, Oliva Maria (2006 – *Arte y Contexto*).

⁹⁷⁶ SUNJUNG, Kim. (2012), p.36.

*ainsi comme une construction, un montage : autrement dit une œuvre, née d'une infinie négociation.*⁹⁷⁷

Kimsooja, immobile, est comme enracinée dans le sol des pays qu'elle traverse. Elle ponctionne de manière éphémère leurs énergies. Elle s'imprègne de ces nouveaux environnements et offre toujours le même message à son public, ce dernier n'étant pas toujours conscient d'en être un. Par sa fixité et sa singularité, elle bouscule légèrement le quotidien de ces individus qui passent ou s'arrêtent près d'elle. De ce bousculement culturel et visuel voulu par l'artiste, cette confrontation à l'« autre », naît la construction identitaire dont fait référence Nicolas Bourriaud. Ses voyages et ses différents projets nourrissent son identité qui est toujours en route vers une nouvelle destination, une nouvelle rencontre et un nouvel échange. Une construction rhizomique de soi est en marche au sein de sa pratique artistique. Georges Pérec écrit : « Ou bien n'avoir que ses vêtements sur le dos, ne rien garder, vivre à l'hôtel et en changer souvent, et changer de ville, et changer de pays ; parler, lire indifféremment quatre ou cinq langues ; ne se sentir chez soi nulle part, mais bien presque partout. »⁹⁷⁸

Si les références occidentales s'adaptent à la pratique de Kimsooja, il ne faut cependant pas faire l'impasse sur les théories et les philosophies orientales. En effet, le dispositif mis en œuvre par l'artiste s'est forgé non seulement sur une philosophie et un engagement personnel, mais aussi sur un socle culturel et spirituel complexe lié à son identité coréenne. La société sud-coréenne est en effet nourrie par de nombreuses religions, toutes aussi différentes les unes des autres. Du christianisme au bouddhisme, en passant par le confucianisme et le chamanisme, les confessions manifestent une diversité spirituelle dans laquelle l'artiste s'est forgée ses propres croyances. Il est à noter que le bouddhisme coréen se distingue du bouddhisme chinois ou japonais, il est une forme hybride construite sur différents préceptes extraits des différentes pensées fondatrices. Il est impossible d'imaginer que les philosophies et les religions extrême-orientales ne jouent pas un rôle dans sa pratique. En ce sens, lorsqu'elle incarne une « femme aiguille », elle compare aussi son corps à un « temple mobile temporaire ».⁹⁷⁹ Un temple corporel et spirituel dans lequel chacun est libre d'entrer et de sortir, accueillant, sensible et altruiste. Un temple qu'elle établit « seulement lorsque je suis prête et que j'ai cherché des connexions entre mon esprit, mon corps, un contexte

⁹⁷⁷ BOURRIAUD, Nicolas. (2009), p.58 et 63. Les mots sont soulignés par l'auteur. Le concept de l'artiste radicaux tel qu'il est explicité par Nicolas Bourriaud est en accord avec la pratique de Kimsooja.

⁹⁷⁸ PEREC, Georges. (2000), p.140.

⁹⁷⁹ GORDON, Kelly. (2008).

spécifique de lieu, de culture, de géographie, et les conditions de la nature et des êtres humains à l'intérieur d'un lieu. »⁹⁸⁰ Son corps apparaît comme un capteur qui accumule, abrite et diffuse les émotions, les échanges, les impressions et les sensations. Lorsqu'elle s'immobilise dans la foule, elle entre dans un état méditatif. En cela, sa démarche s'apparente au bouddhisme zen (*Son* en Corée) qui favorise le silence et la méditation pour atteindre un éveil personnel et une pleine conscience du monde et de Soi. Une conscience de son corps et de son esprit qu'elle atteint lorsqu'elle coud, au sens propre comme au sens figuré. Très tôt, elle comprend l'importance d'une gestuelle spécifique, elle raconte qu'en 1983, alors qu'elle est en train de coudre un couvre-lit avec sa mère elle a une révélation en passant l'aiguille dans le tissu. « J'ai eu une sensation comme un choc électrique, l'énergie de mon corps est passée à travers l'aiguille vers le tissu pour se connecter à l'énergie du monde. Depuis ce moment j'ai compris le pouvoir de la couture : la relation de l'aiguille avec le tissu est comme celle qui existe entre mon corps et l'univers. »⁹⁸¹

Si durant les premières minutes de ses différentes performances, Kimsooja éprouvait un sentiment de tension et ne parvenait pas totalement à se concentrer, elle explique qu'au fur et à mesure de ses inactions elle s'est mise à sourire tranquillement. « Je ne savais pas d'où venait ce sourire, mais je souriais simplement. Peut-être qu'il s'agissait du moment où je me libérais de ma conscience et je m'engageais avec l'image totale du monde et des gens comme une entité, et totalement avec le flot ou l'océan d'individus dans la rue. »⁹⁸² Un sourire, une libération, un apaisement de son corps et de son esprit. Elle est entrée en synergie avec la vague humaine, engageant ainsi ce qu'elle appelle un « réseau d'existences ». ⁹⁸³ Un réseau qu'elle va entre temps (le temps de son projet *A Needle Woman*, 1999-2001) élargir aux éléments, à la nature. En effet, elle va souligner la philosophie relationnelle et zen qui existe entre son corps et un paysage, avec une performance comme *A Needle Woman – Kitakyushu* (1999).⁹⁸⁴ Allongée sur le flanc, son corps épouse un rocher de calcaire à la forme arrondie. Sa tête repose sur son bras droit tendu dans le prolongement de son corps, tandis que son bras gauche est posé le long de son buste. Le corps et le rocher ne sont plus qu'un. Elle précise :

⁹⁸⁰ Ibid.

⁹⁸¹ JACOB, Mary-Jane (2004), p.213.

⁹⁸² Ibid. p.216.

⁹⁸³ Ibid. p.213.

⁹⁸⁴ *Annexes Iconographiques*, p.245.

*Je devais contrôler ma respiration, de cette manière les épaules ne bougeraient pas ; j'ai appris à respirer avec mon estomac. Je suis restée là un long moment. La roche était un peu froide, mais c'était si paisible. J'ai complètement abandonné ma volonté et mon désir à la nature et j'étais dans une telle paix. Une face de la nature caresse l'être humain de la manière la plus chaleureuse possible. Alors nous nous sentons dans un état de paix absolue dans cette nature clémente.*⁹⁸⁵

Placé à l'horizontal, le corps de l'artiste apparaît comme un lien entre le ciel et la terre, une zone de transition humaine entre deux éléments qui la dépassent et qui la submergent. Parce qu'elle demeure totalement immobile et concentrée (sur ses mouvements intérieurs et les mouvements extérieurs, le vent, la lumière, les nuages), elle se fond dans le paysage. Les deux entités s'accordent et adoptent une respiration commune afin d'atteindre une harmonie totale, sereine. Au niveau iconographique, elle a opté pour une posture proche de celle de Bouddha ayant atteint le Parinirvâna, c'est-à-dire le nirvana total, l'extinction du corps et la libération de l'esprit. André Barreau écrit :

*Dans les premières décennies qui suivirent le Parinirvâna du Bienheureux, naquit la religion bouddhique, centrée sur la personne du Buddha et le culte dont elle était l'objet. Causée par le désarroi, le vide affectif où la disparition du Maître avait laissé les disciples, elle germa bientôt dans l'esprit de ces derniers. [La religion bouddhique] emprunta naturellement [aux autres modèles religieux] leurs types de croyances et de concepts, leurs formes culturelles et, dans une certaine mesure tout au moins, leurs lieux sacrés où elle alla vénérer la mémoire du Bienheureux disparu à jamais dans l'insondable, inconcevable et définitive paix du Parinirvâna.*⁹⁸⁶

Une iconographie s'est développée autour de cette étape de la vie du Bouddha. Ainsi, lorsqu'il a atteint l'état du Parinirvâna, il se serait tenu couché sur le côté, la tête reposée sur sa main et le visage légèrement souriant.⁹⁸⁷ Kimsooja s'est appropriée la posture de Bouddha afin d'associer sa propre relation à la nature et au genre humain, à un état proche du Parinirvâna. Elle va réadapter la même position dans des contextes aussi différents que les villes de Delhi en 2000 et du Caire en 2001 (*A Homeless Woman – Delhi* et *A Homeless Woman – Cairo*).⁹⁸⁸ Deux films où nous la voyons allongée sur le sol d'une place, sur un trottoir, où elle devient à la fois « la femme sans abri » comme le titre l'indique, mais aussi la femme qui médite. Rapidement, les passants s'arrêtent et

⁹⁸⁵ JACOB, Mary-Jane (2004), p.216.

⁹⁸⁶ BARREAU, André. « La Parinirvâna du Buddha et la naissance de la religion bouddhique ». *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême Orient*, tome 61, 1974, p.299.

⁹⁸⁷ *Annexes Iconographiques*, p.245.

⁹⁸⁸ *Ibid.* p.246.

se regroupent autour du corps de l'artiste. On lui demande de se lever, les gens s'interrogent sur cette étrange présence, lui donnent de l'argent. Elle a choisi de quitter la quiétude de la montagne japonaise pour le tumulte des capitales indienne et égyptienne. Au sol, elle communique avec les énergies que les villes déploient. Nous observons que ses emprunts à la religion bouddhique sont récurrents, puisqu'elle va, parallèlement à ces deux actions, entamer en 2000 une nouvelle série de performances sous le titre générique de *A Beggar Woman* (« Une femme Mendiante ») qu'elle active à Mexico City, à Lagos, au Caire et à New York (Times Square).⁹⁸⁹ À chaque fois, elle apparaît assise sur le sol, adoptant la position du lotus, une posture primordiale pour l'exercice du Yoga et de la méditation bouddhique. D'abord seule, puis en groupe comme ce fut ce cas à Times Square à New York. Une dizaine de personnes ne sont assises en tailleurs sur les trottoirs de la ville, à l'image d'une séance de méditation collective. La ville est alors métamorphosée en un temple éphémère.

Des œuvres peintes sur toiles cousues à la main au concept de la « femme aiguille », en passant par l'objet et le concept du *bottari*, le parcours artistique de Kimsooja poursuit une philosophie mémorielle, poétique, spirituelle et politique. Elle se décrit comme une « anarchiste cosmopolite », engagée dans un renouvellement continu d'une conception réductrice de la mondialité, elle développe depuis le début de sa carrière une réflexion définitivement tournée vers le monde, ceci à travers des éléments textiles, autobiographiques, physiques et émotionnels.⁹⁹⁰ De cette manière, elle tend à construire depuis les années 1980 un « rapport fondateur à l'autre ».⁹⁹¹ Elle dit : « Je me concentre seulement à essayer de briser mes propres limites en questionnant continuellement et en ouvrant de nouveaux horizons. »⁹⁹² Un travail à la fois subtil, discret et profondément engagé qu'elle met à profit dans un nouveau projet démarré en 2010. Elle le décrit ainsi : « Je suis en train de travailler sur un projet de film intitulé *Thread Routes* ("Routes du Fil") qui se déroule dans différentes civilisations dans le monde.⁹⁹³ Un projet composé de six chapitres : au Pérou (le tissage), dans des villes européennes (la dentelle), l'Inde (la broderie, le *quilting*, les caractères d'imprimerie, l'Ikat), la Chine (le tissage, la teinture et les bijoux), le Mali (le tissage), les Indiens d'Amérique (le *quilting*), le tout en relation avec l'architecture locale, la structure agricole et la nature et les festivités montrées dans les relations générées. » Le projet est

⁹⁸⁹ Ibid. p.247.

⁹⁹⁰ SUNJUNG, Kim. (2012), p.40.

⁹⁹¹ GLISSANT, Édouard. (1990), p.27.

⁹⁹² GORDON, Kelly. (2008).

⁹⁹³ *Annexes Iconographiques*, p.248.

né alors que l'artiste se baladait dans les rues de Bruges et a croisé une femme qui faisait de la dentelle. Immédiatement, elle a associé la technique textile avec l'art de la performance, avec l'architecture locale et avec l'histoire textile de la région. Les autres destinations lui sont progressivement venues à l'esprit. Par le voyage, elle part à la recherche des origines du fil, de son travail et des techniques auxquelles il est lié. Au moyen d'une approche anthropologique, ethnologique, sociologique et artistique, Kimsooja part à la rencontre de communautés, et plus particulièrement de femmes, qui travaillent, manipulent et vivent du fil en poursuivant des traditions ancestrales, spécifiques et en voie de disparition. Une fois de plus, le vecteur textile est mis en évidence grâce à une attention sur les techniques spécifiques issues de cultures identifiées. Des techniques apparemment isolées qu'elle connecte entre elles afin de montrer leur caractère interdépendant et universel.

III. Traditions, genre et mémoire : au fil des transgressions

Les périphéries, nos espaces de survie, deviennent nos territoires de combat.

Trinh T. Minh Ha.

La culture ne se confond pas avec les traditions figées d'essences et de nature, elle est inscrite dans des manifestations du quotidien et c'est toujours une autre culture qui se crée et se recrée par l'action en cours, par des situations nouvelles.

Franz Fanon.

III.1. Aiguille et Art

Contemporain : une histoire récente

III.1.1. Au Mouvement Pionnier

« Les femmes ont toujours fait de l'art. Mais pour la plupart des femmes, les beaux-arts évalués par une société masculine leur ont été fermés pour cette raison. Elles ont mis leur créativité dans les arts brodés, qui existent dans une variété fantastique où que soient les femmes, et qui en fait sont un art universellement féminin, transcendant la race, la classe et des frontières nationales. »⁹⁹⁴ C'est à partir des mots de Patricia Mainardi que notre réflexion sur le genre et les arts cousus va se construire et se développer afin d'en dévoiler les multiples facettes. Depuis la fin des années 1960, nous avons assisté à l'explosion de l'art féministe, d'abord aux États-Unis puis dans le reste du monde. Un art qui peut être caractérisé par des critères, des problématiques et des motifs communs aux femmes artistes actrices du mouvement. Elles utilisent différentes thématiques : l'autobiographie, leurs propres corps à la fois en tant que sujet et en tant qu'objet, le choix du traitement artistique de l'expérience dite « féminine » (maternité, corps, réflexion autour de la sphère privée) ; et différents médiums : la performance, la vidéo et la réactualisation de pratiques textiles traditionnellement attribuées aux femmes. Ces pratiques, souvent liées à une lecture stéréotypée du genre féminin, sont rapidement devenues de nouvelles armes artistiques. C'est dans ce contexte que les femmes artistes ont procédé à une réactivation et à une réactualisation des pratiques textiles traditionnelles qui avaient quasiment disparues du champ artistique. Elles se sont intéressées aux « sous-cultures » jusque-là raillées ou tout simplement ignorées par le monde de l'art. Un ensemble de « sous-cultures » qui s'est progressivement transformé en une contre-culture, un moyen de résistance par rapport au mainstream patriarcal. Elles s'approprient les techniques habituellement associées à l'utilité, à l'artisanat, le domestique, le féminin, l'amateurisme et aux cultures pensées comme « primitives » ou à un loisir. Un choix technique qui s'est révélé être une alternative et

⁹⁹⁴ MAINARDI, Patricia. « Quilts : The Great American Art », in *Feminism and Art History : Questioning the Litany*. New York : Harper and Row, 1982, p.331.

une réponse à l'abstraction, à l'art conceptuel et au minimalisme, trois mouvements artistiques principalement masculins et qui dominaient la scène artistique internationale.

L'aiguille est devenue le symbole de la contre-culture féministe. Dans ce contexte, la broderie fait évidemment partie de ces pratiques traditionnelles « réservées aux dames ». Une activité polie, un loisir d'intérieur lié à la décoration et aux vêtements. Les artistes pionnières ont souhaité en finir avec les idées reçues sclérosant la vie des femmes à la fois au sein du foyer et de la scène sociale. La critique et historienne de l'art, Aline Daller, a écrit : « C'est souvent au niveau du matériau souple (la laine, le coton, la soie etc.) et de la technique (broderie, tricot, tapisserie etc.) jusque-là réservés au domaine des arts appliqués et de l'artisanat, que s'exerce la "résistance" [...] contre le modèle imposé. »⁹⁹⁵ Les artistes se sont en effet réappropriées dans leurs travaux, une tâche ou un loisir domestique traditionnellement attribués aux femmes par la société patriarcale. La broderie est intimement liée à la sphère privée, à l'expérience féminine. Elle est depuis des siècles considérée comme un passe-temps féminin. Amanda Vickery note dans un article consacré aux brodeuses du XVII^{ème} siècle :

Si les femmes passaient leur enfance « rigidement clouées à leurs chaises à torsader des volants et à nouer des rubans », elles n'avaient pas l'opportunité de développer leurs capacités rationnelles et physiques, et elles se présentaient à la place comme des caniches enrubannés pour les applaudissements des hommes. [...] Si une jeune fille faisait de la couture, elle ne pouvait pas bavarder dehors, ou écrire, ou même lire furtivement des romans. Le diable ne pouvait pas non plus œuvrer dans ses mains oisives. Coudre était un outil pour inculquer aux fillettes la féminité résignée, [...] Les entraînant à accepter l'idée que la vie était une odyssée de labeur et de soumission. »⁹⁹⁶

Amanda Vickery cite dans son article un passage de l'ouvrage de Mary Wollstonecraft (1759-1797), *A Vindication of the Rights of Women : With Structure and Moral Subjects*, paru en 1792 à Londres. Cette dernière était institutrice, philosophe et militante féministe anglaise. Son ouvrage publié en 1792 est un véritable pamphlet (proto)féministe dirigé à l'encontre des codes patriarcaux, premier du genre au Royaume-Uni. Elle y pointe du doigt les fortes inégalités entre les genres. L'auteur y revendique le droit des femmes à une éducation fondée sur la raison au même titre que les hommes. Selon Wollstonecraft, les tâches domestiques assignées aux femmes leur

⁹⁹⁵ DALLIER, Aline. « Des plasticiennes américaines ». *Peinture, : Cahiers Théoriques*, n°10-11, décembre 1975, p.181.

⁹⁹⁶ VICKERY, Amanda. « A Stitch in Time ». *The Guardian*, 17 octobre 2009. Disponible sur Internet : <http://www.guardian.co.uk/books/2009/oct/17/amanda-vickery-handicrafts-delany/print>. Amanda Vickery cite dans son article des passages de l'ouvrage de Mary Wollstonecraft (1759-1797), *A Vindication of the Rights of Women* (London : Johnson, 1792).

empêchaient l'accès au savoir et à la culture. Elles étaient par conséquent privées d'une vie professionnelle, indépendante et active. Ses idées, alors nouvelles et révolutionnaires pour l'époque, allaient à l'encontre du discours dominant. À ce sujet, la lecture du texte de Mary Donaldson-Evans, intitulé : « Pins and Needles : The Representation of Domestic Objects in Nineteenth Century French Literature » nous a été éclairante.⁹⁹⁷ Mary Donaldson-Evans y cite Jean Jacques Rousseau, qui écrit : « Presque toutes les petites filles apprennent avec répugnance à lire et à écrire ; mais quant à tenir l'aiguille, c'est ce qu'elles apprennent toujours volontiers ».⁹⁹⁸ Du XVII^{ème} siècle et ce jusqu'au XX^{ème}, la broderie était considérée par les militantes féministes comme une tâche asservissante et avilissante intellectuellement. Une interprétation qui va connaître une transformation radicale, puisque l'aiguille va devenir un moyen d'action et d'expression. Prenons un exemple fameux issu de l'expérience personnelle de la romancière Colette. Par peur de ne pas être considérée comme une bonne mère, elle a enseigné la couture à sa fille, Bel-Gazou, alors âgée de neuf ans. Apprendre la couture s'inscrivait dans une tradition et un héritage matrimonial qu'il lui semblait naturel de transmettre et de partager. Pourtant Colette éprouvait une forte inquiétude lorsqu'elle observait sa fille coudre. Une inquiétude fondée non pas sur la broderie en elle-même, mais sur ses conséquences, l'émancipation de sa fille. En effet, elle écrit : « Je dois dire la vérité : je n'aime pas beaucoup voir ma fille coudre. [...] Bel-Gazou est silencieuse quand elle coud, silencieuse des heures durant, avec sa bouche fermement close. [...] Elle est silencieuse, et elle – pourquoi ne pas écrire le mot qui m'effraye – elle pense. »⁹⁹⁹ Lorsque sa fille cousait en silence, elle pensait et grandissait intérieurement. Elle s'éloignait peu à peu de sa mère en devenant autonome. La femme brodeuse pense. Le stéréotype de la femme qui brode silencieusement par asservissement est désormais révolu. Les artistes et les théoriciennes des années 1960-1970 vont renverser les considérations réductrices en devenant ce qu'Aline Dallier appelle des « anti-brodeuses » pratiquant « l'anti-broderie ».¹⁰⁰⁰ En effet, le stéréotype ancestral se transforme alors en outils de transgression, de provocation et de libération des formes, de la parole et des matériaux artistiques. Elaine Hedges précise que la couture ou la broderie ne sont plus seulement des pratiques domestiques féminines, mais dorénavant une expression libre traduisant la lutte des femmes contre les prescriptions patriarcales. Elle écrit :

⁹⁹⁷ DONALDSON-EVANS, Mary. « Pricking the Male Ego : Pins and Needles in Flaubert, Maupassant and Zola ». *Nineteenth Century French Studies*, vol.30, n°3-n°4, printemps-été 2002, p.255-266.

⁹⁹⁸ Ibid. Citation de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) extraite de son ouvrage *Emile ou de l'Éducation* paru en 1762.

⁹⁹⁹ Colette. *Earthly Paradise*. London : Secker and Warburg, 1966, p.214-216.

¹⁰⁰⁰ DALLIER, Aline. « La Broderie et l'anti-broderie ». *Sorcières*, n°10, 1978, p.14-17.

La redécouverte et la célébration par les femmes des pratiques textiles traditionnelles – les arts domestiques du filage et du tricot, de la couture et du quilt – constituent maintenant une généralisation et un développement intéressant dans la pensée féministe contemporaine. Durant les deux dernières décennies les artistes et les historiens de l'art, les historiens sociaux, les traditionalistes, les poètes et les romanciers, et plus récemment les critiques littéraires et les théoriciens ont découvert dans les procédés et les produits de la fibre, du nœud et de l'aiguille, une source majeure de compréhension des femmes du passé, et, aussi, une source de nouveaux sujets, d'images et de métaphores pour la nouvelle production créatrice.¹⁰⁰¹

L'aiguille se substitue au pinceau pour devenir la nouvelle arme artistique des femmes artistes luttant pour une représentation égale de leurs travaux et une valorisation des techniques auxquelles elles sont traditionnellement associées. Des techniques qui participent à la construction d'une culture féminine qu'elles souhaitent se réapproprier et mettre en avant. La broderie bouscule la frontière entre artisanat et beaux-arts, elle propose un renouvellement des catégories artistiques établies (par les hommes) afin d'explorer de nouveaux domaines. Comme Lucy Lippard note : « Les "mediums des femmes", incluant la couture, la broderie et l'aquarelle, sont parfois choisis en tant que véhicules d'expression artistique, ce qui par conséquent les libère d'un état "artisanal" pour tendre vers celui des "beaux-arts" ». ¹⁰⁰² La broderie doit donc, depuis les années 1970, être comprise et considérée au même titre que la peinture, la photographie ou la sculpture. Les pionnières sont par exemple Judy Chicago, Kate Walker, Miriam Schapiro, Milvia Maglione, Annette Messenger ou encore Elaine Reichek. Les arts textiles, plus spécifiquement les œuvres brodées et cousues, sont une traduction artistique du slogan féministe des années 1970, *Personal is Political*. Un slogan qui apparaît être un leitmotiv dans l'œuvre féministe d'artistes comme Elaine Reichek et Judy Chicago. Deux artistes féministes américaines dont les travaux sont aujourd'hui commentés, analysés et critiqués, parce qu'ils appartiennent à la première vague artistique féministe. Deux figures historiques que nous nous proposons d'étudier.

À propos de ses choix techniques, Elaine Reichek (née en 1943, à New York, États-Unis) explique : « C'est de manière délibérée que j'ai substitué aux outils historiquement associés à l'art "masculin" – peinture, pinceau, toile – un media

¹⁰⁰¹ HEDGES, Elaine. « The Needle or the Pen : The Literary Rediscovery of Women's Textile Work », in *Tradition and the Talents of Women*. Chicago : University of Illinois Press, 1991, p.338.

¹⁰⁰² TESFAGIORGIS, Freida High W. « Afrofemcentrism and it's Fruition in the Art of Elizabeth Catlett and Faith Ringgold », in *Expanding Discourses Feminism and Art History*. Oxford : Westview, 1992, p.477

habituellement assimilé aux activités "féminines" ». ¹⁰⁰³ Lors de sa formation artistique, elle travaille d'abord dans l'atelier d'Ad Reinhardt, figure incontournable de l'art abstrait américain. Elle a donc commencé sa carrière avec une solide référence et expérience en peinture. C'est peut-être le caractère monolithique de sa formation qui l'a amenée à explorer d'autres mediums, des formes plastiques alternatives et moins conventionnelles. En 1972, elle commence à broder, une manière pour elle d'envisager l'art autrement et de s'extirper du *mainstream* afin d'y apporter une approche plus critique. Notamment par rapport à son statut de femme artiste évoluant dans une sphère encore largement dominée par les hommes. Elle a donc fait le choix de la broderie pour exprimer au mieux son identité artistique et pour se démarquer dans la différence. Elle précise : « Depuis plusieurs années maintenant j'ai travaillé principalement avec l'aiguille et le fil, faisant de la broderie sur toile, parfois sur des formats assez grands pour ces matériaux. Dans le passé j'ai aussi travaillé le tricot de la laine [...] mais la broderie est l'objet de mon attention actuelle – bien que je la combine souvent dans des installations et d'autres mediums. » ¹⁰⁰⁴ Les premiers travaux textiles d'Elaine Reichek suivent dans les préceptes formels de la peinture abstraite américaine. La géométrie, les formes pures et le minimalisme demeurent. ¹⁰⁰⁵ Elle écrit : « Mes études avec Ad Reinhardt ont profondément influencé mon travail. Pour Ad, chaque élément d'une œuvre devait être nécessaire et être expliqué, des possibilités limitées pouvaient produire une variété infinie. Formée en tant que peintre, j'étais intéressée par les paramètres extensibles qui constituent une œuvre. Mes premières pièces de fils sans titre étaient des essais pour ajouter un matériau différent au langage de la peinture abstraite. » ¹⁰⁰⁶

Ses œuvres aux lignes et aux contours épurés, sont réalisées à la main, à partir de fils métalliques, de fils de soies colorés et de pièces d'organdi qu'elle découpe soigneusement. Sur un fond blanc, de toile ou de papier, elle exploite ainsi leurs propriétés fines et transparentes afin de jouer sur les juxtapositions géométriques qui reposent sur des systèmes mathématiques simples. Elle crée ainsi des séries « de natures associatives plutôt que progressives », où chaque œuvre est totalement indépendante. ¹⁰⁰⁷ Elle favorise une clarté, une lisibilité des traits et des formes. Elaine

¹⁰⁰³ REICHEK, Elaine ; ENGEL, Laura. « Commentary : Mother / Daughter Dresses ». *Fiberarts*, n°3, novembre-décembre 1993, p.9.

¹⁰⁰⁴ REICHEK, Elaine. *Statement*. Disponible sur Internet : http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/elaine_reichek.php

¹⁰⁰⁵ *Annexes Iconographiques*, p.250-251.

¹⁰⁰⁶ REICHEK, Elaine. *Statement*. Disponible sur Internet : <http://elainereichek.com>.

¹⁰⁰⁷ MARTER, Joan. « Elaine Reichek ». *Arts Magazine*, janvier 1978, p.7.

Reichek développe par exemple un travail d'association entre l'architecture moderne (buildings et autres nouveaux bâtiments à New York) et les motifs de vêtements, ceux de sa fille (gants, robes, pulls).¹⁰⁰⁸ Ainsi les vêtements sont directement confrontés aux dessins architecturaux, dont les formes géométriques sont remplies des couleurs et des motifs extraits des tissus imprimés. Un caractère intime et autobiographique s'imisce alors dans sa pratique textile, elle entame d'ailleurs une série de pièces réalisées au tricot, une autre technique assignée à la sphère féminine et extrêmement stéréotypée. L'architecture et le tricot fusionnent pour interpeller le public : car au creux de ces bâtiments rigides existent le quotidien, le trivial, l'intime, le familial, l'humain. Graduellement, certainement influencée par l'émergence des théories et des pratiques féministes, l'artiste prend de la distance avec ses pairs et interroge sa propre formation. Elle se plonge dans les méandres de l'histoire de l'art, étudie l'impact de ses influences sur la création actuelle et se positionne en tant que femme artiste dans un univers dominé par les hommes. En 1979, elle présente l'installation *The Artist Bedroom* au P.S.1 Contemporary Art Center à New York.¹⁰⁰⁹ Une œuvre envisagée comme un programme esthétique, théorique et critique. Il s'agit d'une chambre étroite plongée dans une lumière bleue intense. Au sol un lit aux draps défaits, aux murs, onze reproductions d'œuvres emblématiques de l'histoire de l'art moderne et contemporain : Matisse, Mondrian, Picasso, Stella, Rothko. *The Artist Bedroom* est le point de départ d'un travail d'appropriation et de réévaluation qui va s'amorcer au milieu des années 1990. En effet, à cette époque, Elaine Reichek opère à une mutation de sa pratique et utilise une technique singulière puisque ses dessins sont d'abord élaborés grâce à un ordinateur, puis à la machine à coudre. Les deux machines sont reliées entre elles ce qui lui permet d'exécuter des travaux brodés de manière informatique et automatique. Ici, la gestuelle n'est que symboliquement traditionnelle. L'artiste recherche des images dans les livres ou depuis les années 2000 via des moteurs de recherche sur Internet, elle les imprime puis les scanne et les examine comme s'il s'agissait de cartographies. Chaque point, chaque couleur et chaque nuance, est passé au crible de la machine, pour ensuite être retraduit par la machine à coudre (qu'elle soit traditionnelle ou numérique). Le métier à tisser traditionnel fusionne avec l'ordinateur et les logiciels. Elaine Reichek insère la broderie dans une actualité technologique et utilise pour cela deux domaines de compétence : l'art numérique et la broderie.¹⁰¹⁰ Au moyen d'une pratique hybride elle

¹⁰⁰⁸ *Annexes Iconographiques*, p.252.

¹⁰⁰⁹ *Annexes Iconographiques*, p.253.

¹⁰¹⁰ Paula Birnbaum écrit : « Le métier jacquard, inventé au XVIII^{ème} siècle, est souvent considéré comme un premier exemple d'une machine programmable – le prototype pour ce type de pensée. Aussi, bien que l'ordinateur est considéré comme un jouet pour garçon, au début du XIX^{ème} siècle c'est une femme, Ada Lovelace – la fille du poète Byron – qui a développé les mathématiques et a

adopte un domaine socialement relié aux hommes : l'informatique et un domaine lié à la sphère domestique, donc « féminin » avec la broderie. Elle opère ainsi à une broderie conceptuelle visant à une critique de l'histoire de l'art moderne et contemporain. Dans une œuvre intitulée *Sampler (Andy Warhol)* – 1997, elle reprend de manière symbolique et ironique la pratique du *dripping* rendu célèbre par Jackson Pollock à la fin des années 1940.¹⁰¹¹ Un *dripping* brodé. Les coulures de peintures se transforment en fils colorés. Le titre fait pourtant référence à une autre référence incontournable de l'art américain, Andy Warhol, qui lui-même en 1983 a réalisé une œuvre intitulée *Yarn Painting*. Il s'agit d'une réplique ironique aux œuvres de Pollock, dans cette perspective l'œuvre d'Elaine Reichek apparaît comme une réponse doublement ironique à Warhol. Elle formule une mise en abyme conceptuelle et critique. En prenant l'œuvre masculine dominante comme sujet artistique, elle s'inscrit dans une histoire de l'art qui a ignoré les femmes artistes. Elle affiche une filiation tout en critiquant le lourd héritage qu'elle se doit de digérer et de dépasser. L'artiste qui aime la notion de translation, de reformulation dans son art, produit de nouvelles lectures et de nouvelles interprétations d'une histoire de l'art jusque là trop étroite. Elle précise :

Une partie de ce désir [de translation], je pense, a affaire avec l'esthétique : Lorsque j'étais étudiante, la peinture était la forme d'art dominante, le centre d'un culte, les membres de ce culte historique étaient majoritairement des hommes – il y avait des petites pièces pour les femmes. Et je dois dire que j'aime la peinture, mais je me dis aussi, quel est le problème ? Je peux fabriquer ces mêmes images en utilisant la couture, la broderie – en utilisant les mediums traditionnellement associés aux femmes. Mais si je les fabrique comme cela, bien sûr leur signification change, puisque la signification d'une œuvre est toujours liée avec son medium, son processus et leur histoire. Poursuivre ces changements de significations est l'un de mes objectifs de base dans son travail.¹⁰¹²

Elaine Reichek mène une réflexion sur les mythes masculins créés par les historiens et les critiques d'art, parallèlement elle brode des passages d'ouvrages écrits par des femmes auteurs. Elle réalise *Sampler (Dispositionnal Hypnoid States)* en 1996 qui est un hommage aux écrits de Colette, à qui nous faisons référence précédemment.¹⁰¹³ L'artiste confronte sur un carré brodé, deux citations, l'une de Sigmund Freud extraite de ses études sur l'hystérie (1895), et l'autre de Colette extraite

travaillé pour affiner une machine de calcul, le Moteur Analytique, conçu par Charles Babbage. Il a fourni l'idée, elle a apporté le système, la logique. Le pixel et l'octet sont comme des points brodés – des petits éléments indissolubles qui combiné avec d'autres milliers d'indissolubles éléments forment une image. Il y a des insectes (*bug*) dans votre ordinateur ? Peut-être il y a-t-il des araignées ? ». Voir : BIRNBAUM, Paula. « Elaine Reichek : Pixels, Bytes, and Stitches ». *Art Journal*, vol.67, n°2, été 2008, p.20.

¹⁰¹¹ *Annexes Iconographiques*, p.254.

¹⁰¹² REICHEK, Elaine. *Statement*.

¹⁰¹³ *Annexes Iconographiques*, p.255.

d'*Earthly Paradise* (1966). Deux visions s'affrontent, la première de Freud nous expliquant que le fait de broder peut-être un des premiers signes cliniques de l'hystérie chez la femme. Tandis que Colette envisage la broderie comme un moyen d'émancipation et d'apprentissage d'une autonomie nécessaire. En brodant les deux extraits qui s'opposent, Elaine Reichek déconstruit la thèse de Freud et adhère à celle amorcée par Colette. L'artiste s'inscrit dans une histoire de l'art et une culture où les femmes ont leurs places, leurs discours et leurs techniques.

Un travail sur l'histoire des femmes que défend ardemment l'artiste féministe américaine Judy Chicago (née en 1939, à Chicago). Depuis les années 1960, elle procède à un travail de réhabilitation et de réinscription non seulement des femmes artistes mais aussi de toutes les femmes ayant activement contribué à la culture et à l'histoire des femmes dans son ensemble. Tout comme Elaine Reichek, elle a produit des travaux brodés dès les années 1970. Elle est parvenue à mettre en place une iconographie féministe à travers différents projets collectifs et collaboratifs comme *Birth Project* et *The Dinner Party*. Nous avons choisi d'évoquer ici une œuvre particulière et symbolique de sa production, *The Dinner Party*.¹⁰¹⁴ Il s'agit d'une œuvre manifeste, un programme plastique et théorique, le projet d'une vie consacrée à la cause des femmes. L'installation fut dévoilée pour la première fois au public en 1979 au San Francisco Museum of Modern Art et continue aujourd'hui d'être présentée sous différentes formes en Amérique du Nord. La genèse de cette installation colossale, tant au niveau technique que théorique, est survenue avec la constatation d'un manque flagrant de modèles historiques, politiques et sociaux féminins dans nos institutions et notre enseignement. Les femmes ayant contribué à des avancées culturelles, politiques et sociales étaient absentes, oubliées ou volontairement occultées du discours dominant. Judy Chicago a souhaité créer une œuvre qui puisse être une plateforme de réflexion sur cette absence désolante et profondément injuste. De ce fait, nous pouvons qualifier *The Dinner Party* d'œuvre manifeste, elle est d'ailleurs aujourd'hui comprise comme une œuvre emblématique du mouvement féministe. Elle est une représentation visuelle, concrète et lumineuse de l'héritage de l'histoire des femmes, qui a bénéficié d'une littérature large et riche de la part des théoriciennes féministes américaines. Une installation spectaculaire au sein de laquelle l'artiste invite les femmes à se réunir autour de la table de l'Histoire. De manière symbolique, elle a rassemblé les figures féminines fondamentales de l'histoire des femmes autour d'une table en forme de lettre « V », une

¹⁰¹⁴ Annexes Iconographiques, p.256-262.

forme caractéristique qui nous rappelle celle du triangle pubien. Des figures historiques dont les femmes artistes font naturellement partie.

Les deux principales techniques employées par Judy Chicago et son équipe relèvent des arts populaires : la broderie et la peinture à la main sur porcelaine. Deux techniques traditionnellement associées aux femmes. Il est à noter qu'une équipe de plus de quatre cents personnes a travaillé sur la réalisation de l'œuvre. Des hommes et des femmes qui ont mis en commun leurs compétences techniques et esthétiques pour produire une œuvre-hommage à l'histoire des Femmes. L'un des objectifs de l'artiste était de faire prendre conscience au public, masculin comme féminin, du poids de l'héritage d'une histoire méconnue dans les années 1970. Un héritage fondé à la fois sur l'Histoire, l'histoire de l'art et le féminisme. À ce propos, Judy Chicago dit :

Comme ma philosophie féministe définit mon art, je suis une artiste féministe. Il est aussi important de noter que l'art féministe est actuel dans le mouvement de l'art contemporain. Il est pratiqué aujourd'hui par des femmes artistes – et quelques hommes – partout sur le globe. Il est stylistiquement divers et toujours centré sur le contenu authentique, distinct et personnel de chaque artiste, un contenu personnel orienté par la culture, la géographie, la race, la religion, l'ethnicité, l'orientation sexuelle et tous les nombreux attributs de l'individualité humaine.¹⁰¹⁵

La table est recouverte d'un tissu en lin blanc sur lequel sont brodés les noms et prénoms des trente neuf femmes invitées. Trente-neuf places impliquant autant d'éléments personnalisés : assiettes, calices, couverts en porcelaine et sets brodés. Au pied de la table est constituée une mosaïque de carreaux de porcelaine sur lesquels sont inscrits neuf cent quatre-vingt-dix-neuf autres noms de femmes. La table conçue comme un autel, rassemble toutes les époques, de la préhistoire jusqu'aux années 1950. Ainsi les déesses antiques, les figures mythologiques, sont côte-à-côte avec les impératrices romaines, les femmes de pouvoir et de lettres du Moyen-âge, les artistes de la Renaissance et les révolutionnaires (tant par leurs actes que leurs paroles et écrits) du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle. Comme nous l'avons noté chacune d'entre elles dispose d'un set brodé et d'une assiette en porcelaine. Les assiettes figurent une représentation symbolique du sexe de chaque femme et les sets comportent leurs noms ainsi que des motifs, des symboles ou des scènes spécifiques se rapportant à leurs actions ou à leurs fonctions. Il est fascinant de constater que l'artiste et son équipe ont scrupuleusement

¹⁰¹⁵ CHICAGO, Judy. *Statement*. Disponible sur Internet : http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/judy_chicago.php

respecté les codes, l'iconographie, la graphie et les couleurs significatifs des pratiques artistiques issues des différentes périodes et des divers courants traversés. Les femmes invitées sont caractérisées non seulement par leurs propres productions (artistiques, littéraires, politiques) mais aussi par leur culture et les styles d'une période donnée. Elles réintègrent ainsi leurs contextes. C'est par conséquent toute l'histoire de l'art qui est reformulée, augmentée et réhabilitée.

Depuis le début des années 1970, Judy Chicago expose *The Dinner Party* principalement en Amérique du Nord, elle profite de chacune de ses expositions pour animer des conférences, des ateliers et une multitude d'activités en lien avec le genre et l'art. Des projets dérivés de l'œuvre qui permettent une transmission de son militantisme aux plus jeunes générations. Elle a notamment mis en place un projet pédagogique, où avec l'aide de plusieurs professeurs aux États-Unis *The Dinner Party* est considéré comme un support éducatif à part entière. Il s'agit de *The Dinner Party Curriculum Project*, qui au départ était à l'initiative de professeurs ayant incité leurs élèves et étudiants à inscrire leurs autobiographies sur les assiettes autour de la table. Cette interprétation de son travail et de son intention, était évidemment erronée, c'est pour cela que Judy Chicago s'est attachée à structurer un projet cohérent afin de l'inscrire concrètement dans ses préoccupations. Elle pense que *The Dinner Party Curriculum Project* doit :

Aider les spectateurs à penser au-delà du personnel, spécialement les filles et les femmes qui sont souvent noyées dans plusieurs demandes personnelles qui sont toujours inscrites sur les femmes dans les sociétés autour du globe. Par conséquent, un projet engageant des autobiographies sur les assiettes met en échec l'objectif principal de The Dinner Party. De plus, enseigner à un public large et divers les réussites des femmes dans la civilisation occidentale, The Dinner Party a pour but d'aider à la fois les femmes et les hommes à mieux comprendre les expériences féminines à travers la lentille de l'histoire, c'est quelque chose qui n'est pas possible pour la plupart d'entre nous parce que l'histoire des femmes est encore enseignée d'une manière tellement hasardeuse et incohérente.¹⁰¹⁶

À travers ce projet éducatif et militant, Judy Chicago n'invite plus symboliquement les femmes autour de la table de l'Histoire, elle réunit des critiques, des artistes, des enseignants, des professeurs, des étudiants, de tout âge et de tout

¹⁰¹⁶ CHICAGO, Judy. « Introduction of *The Dinner Party Curriculum Project* ». Disponible sur Internet : <http://throughtheflower.org/dpcp/intro.php>. Sur son site Internet, l'artiste met à la disposition des enseignants de nombreux documents éducatifs téléchargeables, des photographies et des textes de l'artiste. Les documents sont adaptés en fonction de l'âge des élèves et de leur niveau de formation artistique. Elle anime également des ateliers avec les enseignants afin de leur transmettre une pédagogie qu'elle a adoptée dès les années 1970 lorsqu'elle enseignait dans des écoles d'art. Une pédagogie mettant en avant la pensée féministe et proposant une histoire des femmes qui ne soit plus stéréotypée et restrictive.

horizon. Ensemble, ils réfléchissent et proposent de nouvelles perspectives à l'histoire des femmes. À partir d'un projet né en 1979, l'artiste poursuit aujourd'hui un combat qu'il est nécessaire d'animer et de nourrir quotidiennement. Nous observons aujourd'hui que de nombreuses jeunes artistes ont fait le choix de la broderie. Une gestuelle que la nouvelle génération d'artistes n'hésite plus à reproduire. Dans le catalogue *Kimsooja : Conditions d'Humanité*, Thierry Raspail et Jean-Hubert Martin mettent cependant en garde les jeunes artistes : « L'art contemporain nous a familiarisés avec l'adéquation de la femme et de la couture. Les œuvres féminines tissent et pénélopent à foison. Au risque d'aujourd'hui de se cantonner dans des stéréotypes surannés et dans le symbolique, car les filles d'aujourd'hui ne savent guère coudre plus que les garçons. »¹⁰¹⁷ Une remarque pertinente qui définit la ligne étroite existant entre l'utilisation de la broderie ou de la couture par les femmes artistes à des fins politiques et les femmes artistes étant plus enclin à perpétuer une tradition qui serait strictement féminine.

Les femmes et hommes artistes sélectionnés pour le troisième volet de notre étude, ont fait le choix de l'aiguille et/ou de la machine à coudre comme armes de revendications.¹⁰¹⁸ En s'appuyant sur une tradition spécifique, un discours politique ou poétique, ils ont chacun un message politique, personnel et social à délivrer, le plus souvent par le biais d'œuvres extrêmement intimes, voire indiscrettes et subversives. Un rapport intime qui existe aussi entre le public et les œuvres brodées, celles-ci s'adressant particulièrement aux spectatrices en qui les préoccupations des artistes vont résonner d'une manière ou d'une autre. La spectatrice trouvera un écho dans son expérience personnelle à travers les œuvres brodées ; c'est en cela que les travaux brodés portent en eux une force politique extraordinaire. Sarah Quinton, commissaire d'exposition au Textile Museum of Canada, écrit : « Les arts textiles et l'artisanat attirent une attention populaire parmi les femmes parce qu'il y a tellement de femmes qui s'identifient aux matériaux, aux techniques, et à la signification sociale et culturelle des objets qui sont réalisés de manière typique, utilisés et situés dans une réalité domestique. »¹⁰¹⁹ Nous allons dès à présent constater que des artistes comme Louise Bourgeois, Anni Albers, Sheila Hicks, Faith Ringgold, Annette Messenger, Joana Vasconcelos, Tracey Emin,

¹⁰¹⁷ RASPAIL, Thierry ; MARTIN, Jean-Hubert. (2003), p.7. Nous reviendrons plus en détail sur la mythologie développée autour de la figure de Pénélope, voir p.556-557.

¹⁰¹⁸ Quelques hommes artistes ont trouvé leur place dans notre analyse, les œuvres de William Adjete Wilson et de Christian Boltanski seront étudiés parallèlement aux pratiques des femmes artistes brodeuses.

¹⁰¹⁹ QUINTON, Sarah. « Threads and Needles », in *When The Women Rule The World : Judy Chicago in Thread*. Toronto : Textile Museum of Canada : The Art Gallery of Calgary, 2009. Disponible sur Internet : http://www.textilemuseum.ca/apps/index.cfm?page=exhibition_detail&exhId=280.

Jessica Rankin ou encore Ghada Amer, Chiharu Shiota et Cathy Burghi, ont fait le choix de l'aiguille pour nous parler des femmes en toute liberté.

III.1.2. *Le Point Subversif* : Aline Dallier et Rozsika Parker

Les études critiques portant sur l'art brodé et cousu contemporain sont rares voire inexistantes en Europe. Si nous nous concentrons uniquement sur la critique d'art française, un seul travail de recherche complet a été réalisé par Aline Dallier Popper. Sa thèse intitulée *Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles* a été soutenue en 1980.¹⁰²⁰ Depuis cette date aucune étude sur l'art brodé n'est venue compléter celui d'Aline Dallier qui est aujourd'hui considérée comme une pionnière et une exception. Elle a d'ailleurs écrit : « Pour le voyageur pressé, et bien entendu la voyageuse, le féminisme en France ne saute pas aux yeux ; le féminisme dans l'art encore moins. »¹⁰²¹ Depuis les années 1980, elle s'est employée à présenter au public les pratiques des femmes artistes issues de techniques traditionnelles et a développé une critique féministe sur le sujet. Son travail a d'ailleurs trouvé une plus grande résonance outre Manche au Canada et aux États-Unis. Ses écrits et ses activités restent confinés au domaine universitaire et ne trouvent pas d'écho avec le reste de la critique d'art française. Aline Dallier constate qu'au cours des années 1960-1970 : « Au département Arts plastiques, tous les enseignants, sauf Frank Popper évidemment, n'avaient que mépris pour le féminisme en général et, pire encore, lorsque le terme était appliqué au domaine de l'art. »¹⁰²² Pourtant, dès les années 1970 se sont formés en France des groupes de femmes artistes désireuses d'une meilleure représentation de leurs travaux à la fois dans les institutions culturelles et la critique. C'est dans ce contexte particulier que l'artiste Françoise Janicot a présenté pour la première fois en 1972 une impressionnante performance intitulée *Encoconnage*.¹⁰²³ L'artiste entièrement vêtue de noir s'est progressivement enroulée d'un fil blanc, long et épais. Dans son cocon oppressant, elle ne pouvait uniquement être libérée que par l'action d'une personne extérieure qui devait couper le fil. Retenant sa respiration qui devenait de plus en plus difficile, l'artiste soulignait de manière poétique l'oppression subie par les femmes artistes souffrant d'invisibilité. C'est dans ce contexte bouillonnant qu'Aline Dallier a choisi de travailler dans le cadre de son doctorat en histoire de l'art sur les pratiques

¹⁰²⁰ La thèse est aujourd'hui conservée dans le fonds d'archives d'Aline Dallier aux Archives de la Critique d'Art à Châteaugiron (Ille-et-Vilaine).

¹⁰²¹ DALLIER, Aline. « Du féminisme dans l'art en France », in *Art et Féminisme*, Montréal : MAC, 1982, p.169.

¹⁰²² DALLIER-POPPER, Aline. *Art, féminisme, post-féminisme : Un parcours de critique d'art*. Paris : L'Harmattan, 2009, p.31.

¹⁰²³ *Annexes Iconographiques*, p..263 ; 432-433.

textiles traditionnelles réappropriées et reformulées par les femmes artistes. Elle explique son choix :

*Les œuvres des jeunes artistes, féministes ou non, issues des techniques traditionnelles [...], étaient les plus nombreuses, les plus « chargées » émotionnellement et à la fois les plus ambiguës car les unes célébraient ce type de travail traditionnellement lié à la vie des femmes dans la sphère domestique, les autres, au contraire, semblaient vouloir rompre avec la tradition et trouver plus de liberté à travers des techniques réactualisées. De plus, cette tendance représentait une sorte de contre-avant-garde dans la mesure où des non-professionnelles pouvaient aussi bien s'y consacrer. À l'autre bout, les spectatrices, elles-mêmes proches pour la plupart de ces techniques anciennes et même nouvelles, étaient nombreuses et particulièrement intéressées.*¹⁰²⁴

Un art produit par des femmes et qui s'adresse, au départ, spécifiquement aux femmes parce qu'elles partagent et subissent un héritage culturel commun. Un héritage transmis de mères en filles que les femmes artistes depuis les années 1970 ont choisi de dépasser en l'inscrivant dans leurs préoccupations plastiques et conceptuelles. En ce sens l'art brodé est devenu un art subversif. La technique traditionnelle a été mise au service de leurs réflexions sur leurs propres conditions, mais aussi sur des problématiques considérées comme taboues comme la sexualité, le corps ou le manque de volonté politique pour atteindre une égalité des genres. Aline Dallier écrit en 1977 : « Dans l'ensemble, les ouvrages cousus, brodés et tissés évoquent l'ordre, la stabilité et l'économie de la famille au sein de laquelle ils sont entrepris – ce qui faisait dire récemment à Luce Irigaray, au cours d'un débat sur les femmes et la création : "si les femmes ne faisaient pas de la tapisserie, l'ordre s'effiloche..." Pourtant, il est possible de tisser et de broder autrement, ce qui pourrait, tout compte fait, contribuer à effiloche l'ordre établi. »¹⁰²⁵

Pour mieux cerner l'importance de ses recherches, qui constituent en partie la base de la nôtre, nous avons souhaité nous livrer à un exercice qui consiste à sélectionner deux textes du corpus d'Aline Dallier afin d'en analyser le contenu et la portée sur la réception et l'interprétation des œuvres textiles produites par les femmes artistes dans les années 1970. Le premier texte intitulé « Le Soft Art et les femmes », fut initialement publié dans la revue *Opus International* en 1974 et réimprimé au sein d'une compilation des textes de l'auteur, *Art, Féminisme, Post-Féminisme : Un parcours de*

¹⁰²⁴ DALLIER-POPPER, Aline. (2009), p.38.

¹⁰²⁵ DALLIER, Aline. « La broderie et l'anti-broderie ». *Sorcières*, n°10, novembre 1977, p.14.

critique d'art, paru en 2009.¹⁰²⁶ Le texte établit clairement ce qu'est le *Soft Art* (terme anglo-saxon pour désigner l'art textile) et examine les manières dont les femmes artistes se sont emparées des techniques traditionnelles pour résister contre les courants dominants. Voici comment débute le texte : « Le *Soft Art*, littéralement, c'est l'art souple. Au premier degré, il s'agit de la non-rigidité des matériaux employés : coton, laine, soie, nylon et fibres de papier, de verre, de caoutchouc ou de plastique. Au second degré, le terme implique une certaine flexibilité entre les notions d'art et d'artisanat, de théorie et de pratique. » Immédiatement, Aline Dallier pose le cadre de ce que sont les pratiques textiles, protéiformes, polysémiques et transdisciplinaires. Elle s'interroge ensuite sur la relation entre les femmes artistes et le *Soft Art*, pourquoi et comment les femmes ont privilégié les pratiques textiles au cours des années 1970 ? Une résurgence des pratiques textiles qui peut être, selon elle, expliquée de trois manières : premièrement, elle provient avant tout d'un choix fait par les artistes à partir de la fin des années 1960. Ces dernières, de manière militante, étaient à la recherche de ce que l'auteur appelle une « culture féminine » qui viendrait se démarquer de la culture des hommes, la culture dominante. Elles ont alors décidé de puiser dans un répertoire technique traditionnellement associé à leurs conditions : la broderie, le *quilting*, le tissage, la tapisserie, la couture, le crochet. Elles souhaitaient développer un art qui leur serait spécifique. Deuxièmement, l'auteur explique le phénomène est également né d'un rejet systématique de la part des artistes, hommes et femmes, des nouvelles technologies. Les jeunes artistes des années 1970 ont favorisé les matériaux naturels et une approche manuelle de la création. Enfin, cette résurgence de techniques dites artisanales accompagne le rapprochement des artistes occidentaux aux autres communautés et aux autres cultures. L'auteur parle de « pratiques de type esthétique-anthropologique ». Ce sont des pratiques marquées par une volonté multiculturelle et altruiste. Une caractéristique que nous avons auparavant observée dans le travail d'une artiste comme Faith Ringgold et que nous retrouverons dans notre analyse des œuvres textiles d'Anni Albers et de Sheila Hicks. Aline Dallier définit alors la résurgence des pratiques textiles comme un acte de résistance, d'affirmation sexuelle, sociale et politique, un retour aux techniques manuelles favorisant une proximité avec le matériau ; mais aussi comme un pont entre les cultures puisque les artistes souhaitaient aller au-delà des modèles et des normes occidentales. Le lien textile est envisagé d'un point de vue relationnel.

¹⁰²⁶ DALLIER, Aline. « Le Soft Art et les Femmes ». *Opus International*, n°52, 1974, p.49-52.

Pour aller plus loin dans son observation du *Soft Art*, Aline Dallier a choisi l'exemple singulier de l'art du *quilting*. Arrivé aux États-Unis au XVIII^{ème} siècle avec les premières migrantes européennes, le *quilting* est une pratique textile qui fait partie intégrante de l'histoire des États-Unis. Un art venu d'Europe, mais aussi d'Afrique avec l'arrivée massive des esclaves. L'art du *quilting* est aujourd'hui le résultat d'un métissage culturel, d'une histoire douloureuse et d'un héritage féminin transmis de génération en génération. Ainsi, les femmes réalisent ces couvertures matelassées, ornées de broderies, pour des occasions spéciales liées à la vie de la famille : une naissance, un anniversaire, un mariage ou un deuil. Aline Dallier précise que l'art du *quilting* est une « Pratique à la fois fonctionnelle, décorative et communicative, il n'est pas surprenant que les artistes américaines, notamment Patricia Mainardi, peintre et écrivain, l'aient revendiqué comme *The Great American Art by Women* ("le grand art américain fait par des femmes"). Il y a là un modèle incitateur dont vont bientôt se saisir un certain nombre de jeunes artistes dont la créativité va donner lieu à des œuvres originales et personnelles ». ¹⁰²⁷ Comme nous l'avons observé dans la première partie de notre étude, Faith Ringgold est aujourd'hui considérée comme étant une référence incontournable dans l'art du *quilting* contemporain. Dans les prochains chapitres de notre analyse des pratiques cousues et brodées, nous verrons qu'une artiste comme Tracey Emin participe au renouvellement de la technique en lui donnant une lecture transgressive, personnelle et politique.

Aline Dallier cite pour le continent américain, les œuvres de Patsy Norvell qui réalise des patchworks en vinyle, les bannières de Vera de Figuredo ou encore les œuvres cousues de Hessie. Il est intéressant de noter que la plupart des artistes textiles des années 1970-1980 sont totalement retombées dans l'oubli, mis à part dans la publication originale dans la revue *Opus Internationale* et dans la thèse de l'auteur, il nous a été difficile, voire, impossible, de relever d'autres œuvres ou documents ayant trait à la majorité des artistes citées dans le texte. Du côté européen, elle retient les œuvres d'Annette Messenger (les *Collections* : « des échantillons, numérotés et répertoriés, de différentes techniques de couture que l'on apprenait aux filles jusque dans les années 1950 environ ».), les œuvres tricotées de Zizine Bouscaud, les œuvres en crochets de Milvia Maglione encore les poupées rembourrées de Dorothea Tanning. Elle mentionne particulièrement une œuvre de Maglione, intitulée *Le Service à Thé*

¹⁰²⁷ Aline Dallier fait référence à Patricia Mainardi, historienne et théoricienne de l'art, qui a rédigé un texte pionnier sur l'art du quilt. Voir : MAINARDI, Patricia. « Quilts: The Great American Art ». *The Feminist Art Journal*, vol.2, n°1, hiver 1973, p.18-23.

d'Alice qui est un hommage au *Déjeuner de Fourrure* de Meret Oppenheim.¹⁰²⁸ Une œuvre datée de 1936 et qui, selon l'auteur, est le premier exemple de *Soft Sculpture*. Elle élargit son propos aux artistes ayant totalement renoncé aux matériaux traditionnels au profit de matériaux plus inédits : des coquillages, du bois, des fibres de lin et de chanvre (Lenore Tawney), des œuvres tissées à partir de flocons de laine (Maud Boltz). Dans sa conclusion, elle souligne le caractère collectif et fédérateur, non seulement entre les femmes artistes mais aussi entre les femmes artistes et les spectatrices. Des correspondances matérielles, genrées et culturelles sont établies grâce aux techniques employées. Elle écrit :

*Ces différentes formes d'expression, lyriques, politiques et même ethnologiques ont pour résultat un nouveau type de communication entre artistes et spectatrices, par-delà les frontières. À travers le travail sur matériau souple que chacune, un jour, à eu l'occasion de réaliser, y compris sous sa forme la plus simple, la couture domestique par exemple, il peut s'instaurer une proximité qui ne vient pas d'une prétendue « sensibilité féminine instinctive » mais d'une expérience concrète dictée par des modalités de vie et de travail communes à la plupart des femmes dans le monde, contrairement à la peinture et à la sculpture qui, jusqu'à aujourd'hui, sont restées des pratiques relativement rares chez les femmes. Bien que des hommes également s'y consacrent, le Soft Art n'est pas qu'un style ou qu'un nouveau courant artistique, c'est un trait d'union entre les femmes de toutes conditions.*¹⁰²⁹

Afin de poursuivre notre analyse de l'approche des œuvres textiles formulée par Aline Dallier, nous allons maintenant nous intéresser au texte « La Broderie et l'Anti-broderie », paru en 1978 dans la revue féministe française *Sorcière* (un numéro spécial consacrée à « L'art et les Femmes »).¹⁰³⁰ Un second texte entièrement consacré à l'art brodé, où l'auteur met en lumière le caractère subversif et politique de la technique. Les femmes artistes ont progressivement mis en place une valorisation d'un héritage commun et de pratiques sous-estimées, les travaux brodés étant considérés comme de simples « ouvrages de dames ». Elles sont revenues vers la broderie pour se défendre contre un discours dominant excluant et aliénant, mais aussi pour affirmer une histoire commune et leurs identités qui jusque-là étaient réprimées. Aline Dallier ajoute qu'il « y a une vraie libération à faire reconnaître le fruit de son travail comme le prolongement de son corps, et une certaine fierté à oser dire, à travers la couture ou le tricot, l'attachement à la mère par qui sont transmises ces techniques. » La notion de transmission entre femmes, d'une mère à sa fille et d'une génération à une autre est

¹⁰²⁸ *Annexes Iconographiques*, p.268.

¹⁰²⁹ DALLIER, Aline. (1974), p.52.

¹⁰³⁰ DALLIER, Aline. (1977).

essentielle pour les artistes féministes. Elle incarne le lien qui unit les femmes entre elles. Leur retour vers la broderie a permis de mettre l'accent sur une tradition de passation entre femmes, mais aussi d'affirmer une volonté commune d'élever le travail artisanal au rang d'œuvres d'art. Qui dicte les règles ? Qui établit les hiérarchies artistiques ? Quelle est la limite entre l'art et l'artisanat ? Ce sont autant de questions que les artistes ont soulevé et auxquelles elles ont su apporter des réponses concrètes, nouvelles, personnelles comme collectives.

Toutefois, l'auteur met en garde les artistes du possible retournement de la broderie contre elle-même et contre le discours militant prôné qu'elles souhaitent diffuser. Certaines artistes, qui sont revenues à la broderie au premier degré, se sont littéralement retrouvées prises au piège des stéréotypes de la technique et de la sphère domestique. De cette manière elles ont participé au prolongement des idées reçues : la femme isolée chez elle, assise et silencieuse devant son ouvrage. Leurs œuvres se sont engluées dans les stéréotypes et n'ont pas véritablement franchi le cap de l'art. D'autres artistes proposent ce qu'appelle Aline Dallier de « l'anti-broderie » en détournant la fonction traditionnelle des matériaux et de la technique. L'auteur donne plusieurs exemples d'artistes pouvant être considérées comme des « anti-brodeuses ». Nous avons notamment retenu celui de Harmony Hammond qui, dans les années 1970, assemble, peint, et lacère de longues robes, ceci afin d'introduire de la violence et de la subversion au rôle de la femme couturière.¹⁰³¹ Les « anti-brodeuses » impulsent aux techniques traditionnelles des voies alternatives afin de leur conférer un caractère critique et politique. En les détournant, elles s'approprient réellement leur héritage et l'emploient comme une arme de résistance.

Aline Dallier achève son article sur une interrogation : broder ou ne plus broder ? Faut-il continuer à broder au risque de se perdre dans une formule plastique qui ne soit pas pleinement en accord avec le discours politique avancé par les artistes ? Faut-il arrêter de broder et couper définitivement le cordon avec un répertoire technique qui appartient à l'histoire des femmes ? Le dilemme est crucial, mais nous savons aujourd'hui que les artistes (femmes et hommes) perpétuent cet héritage et véhiculent dans leurs travaux brodés les mêmes convictions politiques et militantes que leurs aînées. Au cours des années 1970, Aline Dallier pensait que les spectatrices devaient être sensibilisées à « l'anti-broderie », elle écrit : « Les spectatrices des expositions

¹⁰³¹ *Annexes Iconographiques*, p.273.

artisanales qui exaltent le beau travail fait-main, les participantes des concours organisés par des magazines féminins dévoués à l'ornement de la maison, toutes celles pour qui la couture et la broderie sont encore des pratiques compensatoires et également des moyens d'accès non négligeables au stade de la représentation ». Pour l'auteur il n'est pas question d'arrêter de broder, bien au contraire elle prône une libération créatrice des pratiques textiles qui ne doivent plus être marquées par le sceau de l'enfermement des femmes dans la bulle domestique. Une libération qui entraînerait la formulation d'expressions plastiques diverses et originales et qui régènerait l'héritage des femmes à proprement dit. Alors, l'aiguille est envisagée comme le pinceau, l'appareil photo, le marteau ou la gouge, un outil artistique à part entière.

Grâce aux deux textes, nous comprenons l'urgence ressentie par les femmes artistes au cours des années 1970 à trouver des moyens d'expression en accord avec leurs préoccupations politiques et sociales et qui soient le prolongement d'un héritage commun partagé. Des techniques et des matériaux inédits qu'il fallait subvertir et développer afin de retracer une expérience collective d'individus en mal de reconnaissance et en mal de visibilité. Il s'agissait alors de déplacer les frontières entre l'art et l'artisanat, de déconstruire une hiérarchie des arts devenue obsolète et de favoriser de nouvelles formes d'expressions. L'aiguille et le fil sont devenus les instruments d'une lente révolution quant aux revendications et à la place des femmes artistes sur la scène artistique. Une révolution toujours en construction puisque qu'elles n'ont toujours pas un statut égal aux hommes en France. Si entre 2009 et 2011, le Centre Georges Pompidou a dédié la présentation de sa collection permanente aux pratiques féminines, il n'existe pas de revue consacrée spécifiquement à l'art des femmes. Les femmes artistes françaises ne se réclament pratiquement jamais du mouvement féministe, le terme même porte en lui une connotation négative. Par refus d'être enfermées dans une classification qui a leurs yeux est poussiéreuse et n'a plus raison d'être, elles s'excluent du champ critique féministe. Il existe cependant des exceptions, certaines d'entre elles revendiquent le statut d'artistes féministes comme ORLAN, Martine Aballéa, Tania Mouraud ou encore Agnès Thurnauer, mais elles représentent une minorité.

L'espace critique féministe en France est extrêmement réduit et ne trouve pas sa juste place dans nos universités. Ce qui n'est pas le cas dans nos pays voisins européens comme l'Allemagne ou le Royaume-Uni où les théoriciennes féministes ont su développer le champ d'étude depuis les années 1970. Lorsque nous avons analysé les

différents catalogues et ouvrages portant sur la broderie contemporaine, une référence nous est apparue comme pionnière et symptomatique. Il s'agit de l'ouvrage de Rozsika Parker, intitulé *The Subversive Stitch : Embroidery and the Making of the Feminine*, publié à Londres en 1986.¹⁰³² Une étude qui met en perspective une histoire de la broderie depuis l'Antiquité jusqu'aux années 1970 et la formulation historique du concept de féminité. Grâce aux écrits (textes religieux, littérature et témoignages historiques) l'auteur examine la formulation par la pensée dominante du lien indissociable qui existe entre la femme et l'aiguille. Il est étonnant qu'aucune autre étude de l'art brodé n'ait été réalisée depuis la fin des années 1980. Une disparité qui atteste de la marginalité des artistes brodeurs et de leurs travaux. Si le texte peut paraître daté, il n'en reste pas moins d'actualité du fait de la sous-représentation des arts brodés et cousus au sein non seulement des institutions culturelles, mais aussi de la critique. Il est considéré comme un art associé à un loisir ou un plaisir féminin auquel les stéréotypes les plus tenaces s'accrochent. La femme brodeuse, dans l'imaginaire collectif, est seule, dans sa maison, assise, la tête penchée vers son travail, silencieuse. Cette image est véhiculée depuis l'Antiquité, par la littérature (notamment les mythes), la peinture, la gravure, la photographie, le cinéma et autres mediums. Une image reproduite essentiellement par des artistes hommes. Rozsika Parker, psychologue londonienne, s'est naturellement penchée sur cette image de la femme brodeuse transmise à travers les siècles et ses conséquences dans l'histoire de l'art. Elle a en ce sens coécrit deux ouvrages essentiels avec l'historienne de l'art britannique Griselda Pollock.¹⁰³³ Cette dernière est à l'origine, entre autres, de la construction et du développement des *Gender Studies* au Royaume-Uni. Les deux femmes ont travaillé sur les productions féministes à la lumière de l'histoire de l'art, du marxisme et de la psychanalyse. Elles ont donc mené une recherche pluridisciplinaire afin d'offrir un éclairage critique et nouveau du mouvement artistique féministe et du concept de féminité.

The Subversive Stitch est une réflexion sur la construction du concept de féminité à travers la pratique de la broderie, de l'Antiquité jusque les années 1980.

¹⁰³² PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch : Embroidery and the Making of the Feminine*. London : The Women Press Limited, 1986.

¹⁰³³ Griselda Pollock est critique d'art et professeur d'histoire de l'art à l'université de Leeds. Elle a coécrit avec Rozsika Parker des ouvrages fondamentaux pour la compréhension de l'art féministe. En voici les deux principales références : POLLOCK, Griselda ; PARKER, Rozsika. *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*. London : Routledge, 1981. Dans cet ouvrage de référence, Pollock et Parker ont analysé le rôle des stéréotypes liés à la féminité dans l'histoire de l'art telle qu'elle était écrite dans les manuels et enseignée dans les écoles d'art et universités. Comme les « faiblesses » de l'art des femmes étant constamment mises en avant, la domination masculine n'en était que confortée. *Old Mistresses* révèle ainsi les raisons de l'exclusion des femmes artistes des livres, des institutions culturelles et de l'enseignement. Voir aussi : POLLOCK, Griselda ; PARKER, Rozsika. *Framing Feminism : Art and the Women's Movement, 1970-1985*. London : Pandora Books, 1987.

L'auteur se désole que la broderie ne soit pratiquement jamais envisagée comme un art et soit toujours analysée d'un point de vue strictement technique ou psychologique. Elle écrit que le « sens des images brodées doit être considéré dans son contexte historique, artistique et social. »¹⁰³⁴ Si elle s'est cantonnée à l'histoire brodée britannique, l'étude critique qu'elle nous transmet est également applicable à la scène textile internationale. À la lecture de son ouvrage, il est intéressant d'observer comment la broderie est devenue une activité strictement « féminine » illustrant parfaitement aux yeux de la société patriarcale le concept de féminité. La broderie est, de manière indélébile, liée aux stéréotypes de la féminité : un art domestique, un art rassurant, en lien avec une l'idée que la société peut se faire de la brodeuse, naïve, innocente, polie et asservie. Rozsika Parker insiste également sur le caractère religieux de la pratique de la broderie, en expliquant que les femmes, depuis le Moyen-âge, brodent et prient en silence. Le geste et la prière allaient de paire, ils les enfermaient dans une sphère définie et contrôlée par les hommes. Une sphère en dehors du monde où les femmes étaient censées s'épanouir au minimum et se conformer au maximum.

Le concept même de la féminité (ou du « féminin ») s'est construit lentement, progressivement et s'est profondément ancré d'abord dans la famille et plus largement dans la pensée collective. La féminité est effectivement le produit de l'organisation et de la hiérarchisation familiale où chaque membre doit tenir une fonction particulière. La femme est une épouse, une mère, une amante, une sœur, elle est constamment ramenée à son rôle en tant que membre d'une famille. Le concept de féminité repose sur les diktats de nos sociétés patriarcales prônant une passivité des femmes quant à leurs rôles sociaux, politiques et professionnels. C'est précisément contre cette passivité exigée, qu'elles se battent avec ferveur depuis la fin des années 1960. Il est important d'analyser ce fameux concept de féminité érigé par la gente masculine depuis le début de l'histoire de l'humanité. Depuis Eve jusque Lady Gaga, en passant par les déesses mythologiques, les sorcières et Jeanne d'Arc, les femmes représentent un danger qu'il faut canaliser, réprimer et contrôler. Rozsika Parker écrit : « La féminité est un produit social et psychosocial. »¹⁰³⁵ Le concept de féminité est né de la séparation entre les genres, qui est due à des paramètres strictement biologiques et psychologiques. La féminité et ses stéréotypes ont largement été renforcés par les écrits de Sigmund Freud au XIX^{ème} siècle. Ce dernier estimait d'ailleurs que la broderie était une activité féminine génératrice de l'hystérie, à cause des heures passées en silence, concentrée sur

¹⁰³⁴ PARKER, Rozsika. (1986), p.12.

¹⁰³⁵ Ibid. p.3.

leurs compositions, à rêver ou à imaginer de nouveaux motifs.¹⁰³⁶ Les heures silencieuses et dociles des femmes brodeuses étaient alors, selon Freud, la cause de l'hystérie chez les femmes. Il estimait que les travaux manuels du type de la broderie n'étaient pas bons pour la santé mentale des femmes dont le caractère trop faible menait forcément à la maladie. Il est à noter que les écrits de Sigmund Freud ont considérablement renforcé l'association « naturelle » de l'hystérie aux femmes. Une analogie qui, comme la broderie, est un stéréotype tenace de la féminité. La technique et le trouble associés ne font que renforcer le caractère prétendument faible et passif du « deuxième sexe » ou du « sexe faible ». Malgré les avancées significatives, dans les domaines sociaux, politiques et professionnels, dont les femmes bénéficient aujourd'hui, le concept de féminité perdure. Le texte de Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe* (1949), reste extrêmement éclairant quant à sa naissance et sa définition. Simone de Beauvoir écrit : « L'humanité est mâle et l'homme définit la femme non en soi mais relativement à lui ; elle n'est pas considérée comme un être autonome. »¹⁰³⁷

La broderie est dans l'imaginaire collectif une parfaite illustration de la féminité. Une pratique culturelle féminine asservissant les femmes à leurs foyers, leurs familles et à la pensée masculine. Rozsika Parker précise : « Le stéréotype de la broderie en tant qu'occupation vaine et frivole, comme le stéréotype de la brodeuse silencieuse, séductrice, contrôle et détermine le pouvoir et le plaisir que les femmes ont trouvé dans la broderie, en nous la représentant négativement. »¹⁰³⁸ L'archétype de la femme brodeuse est privé de mobilité, d'autonomie, de relation avec l'extérieur et de parole. Les femmes artistes actives dès les années 1970 ont décloisonné la broderie de son carcan vétuste et patriarcal, afin de lui donner une nouvelle valeur, un pouvoir subversif et politique. L'histoire trouble de l'art brodé, explique certainement les difficultés qu'éprouvent les critiques et historiens de l'art à classer et historiser un art qui jusque dans les années 1970 ne l'était pas réellement. Un art qui n'avait jamais été pris en compte et dont peu d'artefacts ont traversé les époques. Le cas des femmes artistes brodeuses est effectivement plus complexe que celui des femmes artistes peintres, sculpteurs ou photographes. La broderie n'étant pas considérée comme un art mais plutôt comme une technique, une forme artisanale qui serait « l'expression de la

¹⁰³⁶ DONALDSON-EVANS, Mary (2002). Mary Donaldson-Evans évoque d'autres cas médicaux, qui, selon la littérature médicale, seraient dus à la broderie, elle cite d'exemple de Rachel Hertz, qui au XIX^{ème} siècle, mourut d'une indigestion d'aiguilles. À sa mort 335 aiguilles furent extraites de son corps. La femme avait ingurgité les aiguilles durant différentes crises d'hystérie. Voir aussi : HUNTER, Dianne. « Hysteria, Psychoanalysis, and Feminism: The Case of Anna O. ». *Feminist Studies*, vol.9, n°3, 1983.

¹⁰³⁷ BEAUVOIR De, Simone. *Le Deuxième Sexe I : Les Faits et les Mythes*. Paris : Gallimard, 1976, p.17. [initialement paru en 1949]

¹⁰³⁸ PARKER, Rozsika. (1986), p.14.

féminité. »¹⁰³⁹ La broderie est avant tout comprise comme une technique appartenant à l'artisanat ou aux arts décoratifs. Cette différenciation entre art et artisanat est due aux simples critères du lieu de production et du producteur lui-même : où et qui travaille ? Pour ce qui est de l'art brodé, la réponse est claire, la femme produit son œuvre à l'intérieur de son foyer. Il s'agit alors d'une œuvre confidentielle, intime, puisque réalisée dans la sphère domestique, tandis que l'artiste mâle peint ou sculpte dans un atelier, il a donc une visée publique et économique de son travail. Rozsika Parker note : « La hiérarchie art/artisanat suggère que l'art fait avec du fil et l'art fait avec de la peinture sont intrinsèquement inégaux : le premier est artistiquement moins signifiant. »¹⁰⁴⁰ Moins signifiant aux yeux d'une pensée unilatérale qui ont construit les codes, les classifications et les diverses catégories artistiques.

Une double exposition itinérante est née de la lecture attentive de l'ouvrage de Rozsika Parker. *The Subversive Stitch* fut présentée en 1988 à Manchester. Elle était composée de deux volets : un volet historique *Embroidery in Women's Lives : 1300-1900* et un volet contemporain *Women and Textile Today*. Le postulat de départ était de démontrer en quoi la compréhension et la connaissance de l'histoire sociale des femmes pouvaient changer les positions du discours dominant sur les techniques traditionnelles comme la broderie et la couture. La commissaire de l'exposition, Pennina Barnett a publié un article dans lequel elle s'interroge sur le fait que les institutions muséales ont refusé de présenter l'exposition, seules les galeries anglaises lui ont ouvert leurs portes.¹⁰⁴¹ Les commissaires étaient à chaque fois des femmes. Barnett a également précisé qu'au niveau critique et médiatique seules les revues spécialisées dans l'art textile ont publié des articles pertinents. À la fin des années 1980, la critique dans la presse nationale considérait toujours que les œuvres brodées devaient être confinées à la sphère domestique, à leurs yeux elles n'avaient pas leur place dans les musées nationaux. L'exposition avait pour objectif de créer un débat qui devait « renégocier » les stéréotypes liés à la broderie et proposer un discours alternatif dont la finalité était la déconstruction de la pensée patriarcale.

Inscrite dans l'histoire sociale des femmes, la broderie a connu à partir des années 1970 une véritable renaissance qui a permis aux femmes de sortir de leurs maisons, de l'anonymat, de leur isolement et du silence. Sortir de la sphère domestique

¹⁰³⁹ Ibid. p.5.

¹⁰⁴⁰ Ibid.

¹⁰⁴¹ BARNETT, Pennina. « Afterthoughts on curating "The Subversive Stitch" », in *New Feminist Art Criticism*. Manchester : Manchester University Press, 1995.

pour présenter publiquement leurs œuvres textiles, brodées et cousues. Ce qui était jusque-là envisagé comme des « ouvrages de dames » est devenu une œuvre à part entière. Grâce à l'ouvrage de Rozsika Parker et aux expositions consacrées à la broderie contemporaine, les œuvres brodées ne sont plus envisagées d'un point de vue strictement technique, leurs contenus critiques et leurs esthétiques priment désormais sur le processus de fabrication et l'imaginaire qui l'entoure. Alors que la classification des arts brodés au sein d'une hiérarchie artistique sclérosée se révélait complexe avant l'éclat féministe des années 1970, ils sont aujourd'hui envisagés comme étant une forme artistique, mais qui ne trouve, hélas, toujours pas une pleine reconnaissance. La visibilité des travaux brodés reste encore modeste, notamment sur la scène artistique européenne. Nous pouvons citer trois autres expositions récentes qui illustrent le développement (voire l'engouement) et la politisation de l'art brodé, ainsi que son efficacité dans le combat contre les stéréotypes. *Thread of Vision : Toward a New Feminine Poetics*, au Cleveland Center for Contemporary Art (2001) ; *Radical Lace and Subversive Knitting* au Museum of Arts and Design à New York (2007) et *Sur le Fil : Déviances Textiles* au Musée International des Arts Modestes à Sète (2009-2010).¹⁰⁴²

Rejeter la broderie en tant que forme artistique historique et significative de l'histoire des Femmes, serait donner raison aux propos phallocrates qui lui enlèvent ses valeurs et ses fonctions. Rozsika Parker précise : « J'ai décidé d'appeler la broderie un art, parce qu'elle est, indubitablement, une pratique culturelle impliquant l'iconographie, le style et une fonction sociale. »¹⁰⁴³ Les artistes féministes ont intégré ce paramètre et ont porté la broderie comme un art étendard de leur cause. Les sujets de leurs travaux brodés n'étaient plus simplement passifs, « jolis » et décoratifs, ils sont devenus politiques et puissants. Ce n'est que depuis le début des années 2000 que l'art brodé s'installe dans les institutions culturelles et dans les ouvrages critiques. Par exemple, l'auteur britannique Nadine Monem publie en 2008 un ouvrage où sont compilées différentes pratiques textiles, *Contemporary Textiles : The Fabric of The Fine Art*.¹⁰⁴⁴ Une compilation dans laquelle les travaux brodés tiennent une place essentielle dans la représentation des arts textiles dans leur ensemble. Dans la lignée des recherches de Rozsika Parker, l'ouvrage revendique clairement la place des arts textiles

¹⁰⁴² *Thread of Vision : Toward a New Feminine Poetics*, au Cleveland Center for Contemporary Art (du 14 septembre au 25 novembre 2001), sous la direction de Kristin Chambers. *Radical Lace and Subversive Knitting*, au Museum of Arts and Design, à New York, du 25 janvier au 17 juin 2007, sous la direction de David Revere McFadden et Jennifer Scanlan. *Sur le Fil : Déviances Textiles*, à la Maison Folie Wazemmes à Lille, du 10 octobre au 22 novembre 2009 (puis au Musée International des Arts Modestes, à Sète, du 12 décembre 2009 au 19 avril 2010), sous la direction de Barnabé Mons et Pascal Saumade.

¹⁰⁴³ PARKER, Rozsika. (1986), p.5.

¹⁰⁴⁴ MONEM, Nadine. *Contemporary Textiles : The Fabric of Fine Art*. London : Black Dog, 2008.

au sein des catégories artistiques établies. La broderie qui était synonyme du silence contemplatif féminin est devenue un langage artistique pour les femmes en lutte contre toute forme d'oppression.

III.1.3. Louise Bourgeois

Les écheveaux de laine sont un refuge accueillant, comme une toile ou un cocon. La chenille sort de la soie de sa bouche, construit son cocon et meurt quand il est terminé. Le cocon a épuisé l'animal. Je suis le cocon. Je n'ai pas de moi. Je suis mon œuvre.

Louise Bourgeois (1992).

Nous avons souhaité consacrer notre troisième sous-partie à la pratique textile de Louise Bourgeois (née en le 25 décembre 1911, à Paris, France), une artiste majeure qui nous a quittés durant notre temps de recherche le 31 mai 2010 à New York. Un modeste hommage lui est donc rendu ici. Elle est entrée dans la sphère artistique dès l'âge de quinze ans en aidant ses parents alors restaurateurs de tapisseries anciennes dans leur atelier à Choisy-le-Roi. La tapisserie fait intégralement partie de l'histoire de sa famille. Sa grand-mère, Henriette Petit Fauriaux, s'occupait de la Maison Fauriaux, une galerie parisienne spécialisée dans la vente de tapisseries anciennes restaurées provenant de Beauvais, des Gobelins et d'Aubusson. Une passion transmise à sa fille Joséphine Valérie Fauriaux qui a repris les activités de sa mère. Les parents de Louise Bourgeois possédaient un atelier de restauration à côté de la maison familiale, leurs vies étaient consacrées au tissage. Adolescente, elle a d'abord assisté ses parents, puis son père après la mort de sa mère en septembre 1932. Celle-ci cousait à l'atelier et son père vendait les œuvres restaurées dans son magasin à Paris, la Maison Fauriaux, qui deviendra la Maison Louis Bourgeois. Elle a donc grandi entourée de couturières et de brodeuses qui travaillaient avec sa mère. Elle écrit à ce sujet : « Dans mon enfance, toutes les femmes de la maison maniaient l'aiguille. J'ai toujours été fascinée par l'aiguille, le pouvoir magique de l'aiguille. On utilise l'aiguille pour raccommoder ce qui a été endommagé. C'est un appel au pardon. Elle n'est jamais agressive, ce n'est pas une épingle. »¹⁰⁴⁵

L'aiguille joue un rôle essentiel dans la famille Bourgeois qui travaillait dans une région entièrement dédiée à l'industrie textile. La ville de Choisy-le-Roi est située en région parisienne, où coule la Bièvre, une région forte de ses usines textiles et de ses tanneries. L'artiste reprendra plus tard dans sa propre pratique artistique, les gestes adoptés par sa mère mais aussi toutes les femmes couturières qu'elle a étroitement côtoyées et observées. Elle va poursuivre un héritage matrimonial et culturel qui a imprégné toute son enfance et son adolescence. Marie-Laure Bernardac souligne :

¹⁰⁴⁵ MORRIS, Frances. *Louise Bourgeois*. London : Tate Modern, 2000, p.230.

« Pour Louise Bourgeois, l'aiguille est un symbole dont la signification est multiple et parfois contradictoire. C'est à la fois un instrument de travail, un moyen thérapeutique, un remède contre la culpabilité et un outil d'artisanat. [...] L'aiguille symbolise le travail des femmes de la Bièvre. »¹⁰⁴⁶ Dans un premier temps, elle dessine pour se former au métier, puis se spécialise dans le dessin des bras, des mains, des jambes et des pieds manquants.¹⁰⁴⁷ Elle raconte : « Je suis devenue une artiste sans vraiment m'en rendre compte quand mes parents, qui restauraient les tapisseries d'Aubusson, ont eu besoin de quelqu'un pour dessiner les canevas des tapisseries. C'est devenu très vite facile pour moi de dessiner les parties manquantes de ces grandes tapisseries. Il y avait toujours des parties manquantes, que ce soit un bras, une jambe ou autre chose. »¹⁰⁴⁸

Ses parents restauraient les célèbres tapisseries d'Aubusson dont l'histoire a commencé au XV^{ème} siècle. Leur qualité était telle que le premier client des tisserands était l'Eglise. Les pièces reprenaient les scènes religieuses, auxquelles s'ajoutaient les commandes de type profanes réalisées simultanément. Les trois thématiques les plus courantes étaient alors les verdure, les scènes religieuses et les scènes de chasse. Il est à noter que les principaux clients de son père étaient des Américains puritains qui lui demandaient de remplacer les scènes explicitement sexuelles par des motifs floraux sur des ouvrages datés du XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles. L'art de la tapisserie a connu son apogée à partir de 1662 lorsque Colbert a fondé la Manufacture Royale des Gobelins. Les productions se sont intensifiées ainsi que la variété des thématiques demandées. Une explosion créatrice qui s'est évanouie avec la Révolution Française et qui a connu une renaissance au XX^{ème} siècle grâce à des artistes comme Jean Lurçat, Henri Matisse, Geneviève Asse ou encore Pierrette Bloch qui ont su lui redonner une place de choix dans le champ de l'art actuel. Louise Bourgeois a choisi de revenir à la tapisserie à partir des années 1990, pourtant elle n'avait jamais tissé à proprement dit. Elle a procédé à des recouvrements d'objets avec des fragments de tapisseries anciennes qu'elle avait conservés depuis son enfance. Ces fragments sont non seulement les artefacts de l'histoire d'un art, mais aussi de sa propre histoire qu'elle va mettre en œuvre. Ils représentent un trésor que l'artiste a précieusement gardé auprès d'elle durant toute sa vie. Très tôt, elle dessine et rend aux figures leurs membres amputés. Elle envisage la tapisserie d'une manière fragmentée et s'intéresse aux manques, aux pertes

¹⁰⁴⁶ BERNADAC, Marie-Laure. *Louise Bourgeois*. Paris : Centre Georges Pompidou, 2008, p.42.

¹⁰⁴⁷ Une donnée technique qui aura toute son importance par la suite, car en tant qu'artiste, Louise Bourgeois a toute sa vie donné une grande importance aux membres du corps humains, qu'elle a représenté de manière fragmentée, séparée.

¹⁰⁴⁸ MILLER, Lynn ; SWENSON, Sally. « Louise Bourgeois », in *Lives and Works : Talks with Women Artists*. London : The Scarecrow Press, 1981, p.4.

et aux défauts. Elle dit : « Lorsque je faisais de la restauration de tapisseries, je faisais en effet les dessins, mais ma mère qui était une femme d'opinions politiques avancées, c'est-à-dire qu'elle était de gauche, m'a dit un jour : "Tu ne toucheras jamais l'aiguille, tu ne seras jamais une ouvrière, je ne veux pas que ma fille soit une ouvrière." Ça veut dire que les ouvrières étaient exploitées, alors je n'ai jamais touché l'aiguille, c'est comme ça... »¹⁰⁴⁹

Nous savons que par la suite, en tant qu'artiste, elle s'est réappropriée le travail à l'aiguille et lui a donné une portée personnelle, sociale et politique, puisque toute sa vie elle est allée à l'encontre du discours patriarcal. En 1992, elle produit une œuvre intitulée *Needle (fuseau)* qui peut être interprétée comme un hommage à l'aiguille.¹⁰⁵⁰ Il s'agit d'une sculpture composée d'un miroir circulaire disposé au sol sur lequel est posée une pelote plate de lin brut. Le départ de l'épaisse bobine est surélevé par une tige en métal, il s'agit d'une aiguille surdimensionnée. De part et d'autre de l'aiguille sont installées au sol deux sphères en bois. La connotation phallique est ici rendue évidente. L'œuvre peut être interprétée comme un hommage à ses parents tisseurs, par le biais d'une œuvre qui réunit la figure féminine (la mère) symbolisée par l'aiguille et la figure masculine (le père) symbolisée par la représentation du sexe masculin. Nous savons que l'aiguille est pour Louise Bourgeois un instrument de réconciliation et de réparation. Elle possède un caractère rassurant. Elle écrit dans son journal intime : « Sauvée par l'aiguille : pas de punaise. Pas d'agrafeuse. Pas de ruban adhésif. Pas de colle. »¹⁰⁵¹ Si l'installation fait clairement référence au sexe masculin, elle est aussi un manifeste pour l'artiste, par rapport au rôle primordial que joue l'aiguille dans sa vie et dans son art. De même, son attachement à la tapisserie l'a poursuivi jusqu'à la fin de sa vie. Une œuvre réalisée quelques années avant sa mort, témoigne de l'importance non seulement de son rapport à la tapisserie, mais aussi de ses souvenirs d'enfance. *Sans titre* (2008) est une composition sur tissu formée de fragments de tapisseries anciennes et de dessins à l'encre.¹⁰⁵² Nous notons que la spontanéité du dessin tranche avec le tissage fastidieux des tapisseries tronquées. Sur un tissu blanc, virginal, elle coud les vestiges tissés de son enfance, auxquels elle associe des dessins de bras, de mains, de pieds, de jambes et de poitrine. Ainsi elle retrouve une habitude visuelle, un travail quasi mécanique auquel elle consacrait son temps pour et avec ses parents. Elle raconte :

¹⁰⁴⁹ CAUX, Jacqueline. *Tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois*. Paris : Seuil, 2003, p.97.

¹⁰⁵⁰ *Annexes Iconographiques*, p.274.

¹⁰⁵¹ BERNADAC, Marie-Laure. (2008), p.44. Phrase écrite sur un dessin non daté, extrait des archives privées de l'artiste.

¹⁰⁵² *Annexes Iconographiques*, p.275.

*Ma mère et ma grand-mère ont passé leur enfance à Aubusson. Cette ville a été fondée au XVI^{ème} siècle par des tisserands qui venaient du nord, de Flandre et de Tournai, près de la frontière, à cause de la composition chimique particulière des eaux de la Creuse. L'eau était chargée de tanins provenant des montagnes, et la laine qu'on lavait dans cette eau devenait particulièrement réceptive aux teintures. [...] Ma grand-mère possédait son propre atelier.*¹⁰⁵³

Son parcours est singulier, en 1929 elle s'est inscrite en classe de dessin à l'École Nationale des Arts Décoratifs à Paris, puis, en 1932 elle décide d'entamer des études d'algèbre et de géométrie à la Sorbonne. La même année, suite au décès de sa mère, elle tente de se suicider en plongeant dans la Bièvre.¹⁰⁵⁴ Après une période éprouvante, elle se recentre sur son parcours artistique et décide d'intégrer simultanément l'école des beaux-arts de Paris et l'École du Louvre. Elle travaille dans divers ateliers d'artistes comme, entre autres, Charles Despiau, André Lhote et Fernand Léger qui ont fortement marqué son esprit et sa démarche. En 1936, elle quitte la maison familiale et s'installe dans l'immeuble où était installée la galerie surréaliste Gradiva d'André Breton. Là, elle expose ses premières œuvres alors présentées sous l'étiquette surréaliste. Une association à laquelle elle se refusera immédiatement. Lors d'un entretien avec Trevor Rots, elle dit : « [Les surréalistes] ne s'intéressaient pas aux femmes, un point c'est tout. Bien sûr, ils s'intéressaient aux femmes riches, mais c'est une catégorie particulière de femmes. Deuxièmement, les femmes jeunes les intéressaient encore moins – et j'étais une étudiante lorsqu'ils sont arrivés. Troisièmement, ils ne s'intéressaient pas aux autres artistes. Ils ne s'intéressaient qu'à eux-mêmes. »¹⁰⁵⁵

Le tournant de sa carrière vient en 1937 avec son mariage avec l'historien de l'art américain, Robert Golwater (1907-1973) spécialiste de l'étude des arts dits « primitifs » africains. Une année plus tard, ils partent vivre et travailler à New York.¹⁰⁵⁶ Sa carrière artistique se développe lentement, elle inaugure sa première exposition personnelle en 1945 à la Bertha Schaefer Gallery à New York, où elle présente douze peintures. Quatre années plus tard elle présente sa première exposition personnelle de sculptures à la Peridot Gallery à New York, où elle expose dix-sept

¹⁰⁵³ MORRIS, Frances. (2000), p.124.

¹⁰⁵⁴ En 2002 elle publie à un nombre d'exemplaires limités un ouvrage textile accompagné de lithographies en couleur. BOURGEOIS, Louise. *Ode à la Bièvre*. New York, 2002. *Annexes Iconographiques*, p.276.

¹⁰⁵⁵ ROTS, Trevor. « Entretien avec Louise Bourgeois [10 mai 1990] », in *Louise Bourgeois : Destruction du père. Reconstruction du père. Ecrits et entretiens : 1923-2000*. Paris : Daniel Lelong, 2000, p.199.

¹⁰⁵⁶ En 1955, Louise Bourgeois adopte la nationalité américaine. En 1992 elle a été choisie pour représenter les États-Unis lors de la biennale de Venise. La reconnaissance de son travail en France est tardive, une première rétrospective européenne fait escale au Musée d'art contemporain de Lyon en 1989. Quatre expositions lui ont été consacrées depuis : Au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris en 1995 ; *Pensées Plumes*, au Centre Georges Pompidou en 1995 ; *Louise Bourgeois* au CAPC de Bordeaux en 1998 et une dernière exposition rétrospective au Centre Georges Pompidou en 2008.

pièces en bois. Son œuvre va susciter l'attention de la critique dans les années 1970 avec l'explosion féministe qui va déceler dans sa pratique les problématiques fondamentales de l'art féministe. La critique d'art et commissaire d'exposition américaine, Lucy Lippard, présente l'exposition *Eccentric Abstraction* en 1966, dans laquelle sont incluses deux œuvres de Louise Bourgeois. L'impulsion donnée par Lippard lui a offert une meilleure représentation de ses travaux. Son histoire est emblématique du combat des femmes artistes en quête de visibilité, acquise après les années 1970. À ce moment de sa carrière, elle s'inscrit volontiers dans ce combat collectif et prend une part active dans le mouvement féministe américain. Désormais elle aborde sans concession la sexualité, l'enfance, le corps, la mort, la solitude, la maternité. En 1976, Lucy Lippard écrit : « Malgré son apparente fragilité, Bourgeois est une artiste, et une femme artiste, qui a survécu à plus de quarante années de discrimination, de lutte, balançant entre succès et négligence dans les arènes gladiatoriennes de l'art à New York. Les tensions qui font de son travail un art unique sont forgées entre les pôles de la ténacité et la vulnérabilité. »¹⁰⁵⁷ Une ténacité qui l'a conduite à devenir la première femme artiste à bénéficier d'une rétrospective d'ampleur au Museum of Modern Art à New York en 1982.¹⁰⁵⁸ Son œuvre qui peut être qualifiée de labyrinthique, traduit les méandres de ses souvenirs et de son expérience en tant que femme. Dominique Moreau précise que l'œuvre de Louise Bourgeois exprime « le nœud gordien de la difficile équation entre féminisme, féminité et féminin »¹⁰⁵⁹. Le mouvement féministe a littéralement donné un nouveau souffle à son œuvre. Le 26 avril 1959, elle écrit :

Ma féminité est rongée par les rats. Rongée de l'intérieur et de l'extérieur comme un œuf qu'on aurait percé avec une aiguille et aspiré jusqu'à la dernière goutte. Elle a besoin qu'on lui donne de la force, de la résistance, il faut qu'elle devienne comme une balle en caoutchouc qu'on fait rebondir jusqu'au plafond. [...] L'omnipotence de l'explorateur, de l'artiste comme

¹⁰⁵⁷ LIPPARD, Lucy. « Louise Bourgeois : From the Inside Out », in *From The Center : Feminist Essays on Women's Art*. New York : Dutton, 1976, p.249.

¹⁰⁵⁸ *Louise Bourgeois*, du 6 novembre 1982 au 8 février 1983, au MOMA, New York. Commissariat : Deborah Wye.

¹⁰⁵⁹ MOREAU, Dominique. *Louise Bourgeois / Rosemarie Trockel : Rhizome E-toilé et Arachnéen ou la poésie des fils [rouges]*. Mémoire. Facultés Universitaires de Namur, 2008, p.9. L'auteur formule trois définitions de la féminité, du féminisme et du féminin. Elle écrit : « La "féminité" relève du discours de la connaissance et d'une opinion essentialiste. N'est-ce pas un mythe qui naturalise la femme et l'"origine" ? – Le "féminisme" aussi procède du discours mais d'un autre genre. S'affirmant contre le pouvoir réducteur de cette fable, il entend démystifier, et mène une lutte à partir du lieu assigné à la féminité. En réclamant l'égalité et la reconnaissance de la spécificité biologique, il revendique la différence, d'abord sexuelle. – Le "féminin" incarne une autre différence : celle d'un espace qui n'est pas le produit de discours simplistes et de pouvoir [des défenseurs des concepts de la féminité ou du féminisme], et qui, même s'il peut se décliner en récits, s'inscrit comme une opérativité poétique. Il se produit et travaille avant tout dans l'ironie, en lui-même et pour lui-même. Au-delà et en deçà des oppositions et des fixations, il réinvente, expérimente, agit, vit. C'est une délinquance qui balaie les lieux communs des systèmes cohérents, en agissant non dans le discours mais dans un geste, un style, une surprise, un détournement, une nouveauté. » (Ibid. p.34).

*chercheur, du flâneur dans la ville, de l'aventurier qui ne peut pas ou ne veut pas avoir de contraintes.*¹⁰⁶⁰

Si être une femme dans un territoire exclusivement dirigé par et réservé aux hommes pouvait représenter une barrière pesante, le mouvement des femmes a bousculé les codes et a progressivement atténué cette contrainte. Depuis le début de sa carrière, elle a exploré toutes sortes de matériaux : le bois, le plâtre, le métal, le caoutchouc, la cire. Elle dessine, peint, sculpte, tisse, brode, enveloppe et assemble. Sa pratique prend un nouveau tournant à partir des années 1990, période où l'artiste se dirige vers une plus grande douceur : thématique et matérielle. Elle développe son utilisation des matériaux textiles en brodant des dessins érotiques sur des mouchoirs, en fabriquant des personnages en tissus et en éponge, ou encore en pratiquant le recouvrement de têtes de mannequins de fragments de tapisseries qu'elle assemble de fils cousus. Lucy Lippard écrit : « Étant enfant, elle était attachée à un morceau de fourrure assemblé par des aiguilles. "L'aiguille était si efficace et si petite qu'elle avait une qualité magique. Vous pouviez blesser les gens ou vous pouviez faire des choses que les gens aimaient. Son pouvoir magique n'a jamais disparu. C'est partiellement une manière d'être appréciée, le désir de faire plaisir". »¹⁰⁶¹

Grâce au recouvrement d'objets, la tapisserie est envisagée de manière tridimensionnelle et devient un matériau sculptural à part entière. Elle réalise une sculpture [*Sans titre* – 2001], une colonne composée de treize éléments rectangulaires empilés de manière verticale.¹⁰⁶² Elle a confectionné treize coussins rembourrés et recouverts de tapisseries anciennes assemblées entre elles, à la manière d'un patchwork. Le tout est disposé sur un socle en métal. Chaque coussin est unique, les fragments de tapisserie l'étant eux-mêmes. Ils sont cousus à la main par l'artiste. D'un point de vue plastique, Louise Bourgeois revient à ses interrogations formelles initiales quant à la verticalité de son travail sculpté, pourtant l'introduction de la tapisserie donne une touche personnelle, voire intime à la colonne. Si, au début de sa carrière, elle avait auparavant réalisé des œuvres-colonnes en bois et en métal (série *Personnages*, 1940-1950), elle transpose le textile à ses recherches formelles. Des recherches qui font écho aux œuvres de Constantin Brancusi, qu'elle a bien connu. Elle admirait l'homme et la modernité de son œuvre sculptée. Elle teste les possibilités et contraintes des matériaux

¹⁰⁶⁰ BERNADAC, Marie-Laure. (2008), p.134. La citation de Louise Bourgeois est extraite des archives privées de l'artiste conservées et inventoriées au *Studio Louise Bourgeois* à New York.

¹⁰⁶¹ LIPPARD, Lucy. (1976), p.246.

¹⁰⁶² *Annexes Iconographiques*, p.278.

textiles, tout en réinventant un répertoire sculpté jusque-là isolé et mal accueilli par les institutions. Par le biais de la tapisserie et de la broderie, elle donne une perspective narrative à la colonne car, au-delà de leur valeur sentimentale, elle contient des scènes figuratives tissées et un texte brodé par l'artiste. Le texte qui apparaît ici et là sur les coussins, évoque ses changements d'humeur. Des mots simples, universels et qui, comme la plupart de ses écrits, de ses poèmes ou de ses aphorismes, vont à l'essentiel.

Au début des années 2000, elle poursuit sa réflexion plastique axée sur un processus de recouvrement avec l'apparition d'un nouveau motif : les têtes en tissus. Les têtes et les visages, qui jusque là, sont rares dans la production de Louise Bourgeois qui favorisait la sculpture et le dessin des bras, des mains, des pieds et des jambes. Elle produit ainsi des têtes rembourrées et recouvertes de fragments de tapisseries anciennes cousus de fils brodés.¹⁰⁶³ Chaque tête est unique comme en témoignent la diversité des expressions données, des tissus employés et des dimensions. Des portraits anonymes installés sur un socle en métal et disposés dans une vitrine. L'artiste ne recherche aucunement la perfection dans son travail cousu, au contraire elle favorise un caractère expressif voire expressionniste à ses têtes. Elle module les traits et déploie des têtes de caractères à l'image des sculptures grimaçantes de l'artiste germano-autrichien Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783).¹⁰⁶⁴ L'expression prime sur l'identité et l'histoire du modèle. Les yeux dont on devine seulement la forme, apparaissent grands ouverts, de même, les bouches semblent hurler sous l'épaisseur textile. Un cri contenu, étouffé émerge sous nos yeux impuissants. Les têtes de Louise Bourgeois sont douloureuses, elles incarnent une profonde souffrance qu'elle extériorise et transcende. Frances Morris écrit : « Leur composition est particulièrement sophistiquée : elles sont complètes tout en ayant un côté un peu cru qui donne l'impression que ce sont des victimes d'incendie bandées à la va-vite ou des créatures victimes d'opérations chirurgicales ratées. »¹⁰⁶⁵ Des personnages blessés et hurlants qui peuvent être envisagés comme des autoportraits camouflés sous les tissus. Elle écrit : « Autrefois, les tapisseries étaient indispensables. Il s'agissait en réalité de cloisons mobiles ou de séparations pour les vastes salles des châteaux et des grandes demeures, elles étaient aussi utilisées comme tentes. C'était une

¹⁰⁶³ Ibid. p.280-282.

¹⁰⁶⁴ Ibid. p.283.

¹⁰⁶⁵ BERNADAC, Marie-Laure. (2008), p.297.

architecture souple [...]. J'ai, personnellement, une longue familiarité avec les tapisseries. Enfants, nous avons l'habitude de nous y cacher. »¹⁰⁶⁶

Louise Bourgeois ne travaille pas uniquement la tapisserie, elle exploite les propriétés d'une multitude de matériaux textiles : le coton, l'éponge, la soie, le feutre, mais aussi les tissus *ready-made* comme les vêtements, les mouchoirs ou encore les torchons. Il est à noter que son rapport aux matières textiles n'est pas uniquement fixe, par exemple en 1992, elle présente une performance textile intitulée *She Lost It* au Fabric Workshop and Museum de Philadelphie.¹⁰⁶⁷ L'artiste a produit à cette occasion une écharpe aux dimensions monumentales, sur laquelle a été brodée en lettres rouges sur fond blanc, une histoire qu'elle avait écrite en 1947 : « Un homme et une femme vivaient ensemble. Un soir il n'est pas rentré du travail. Et elle l'a attendu. Elle a continué à l'attendre et elle est devenue de plus en plus petite. Plus tard, un voisin s'est arrêté par amitié et il l'a trouvée, sur le fauteuil, la taille d'un pois. »¹⁰⁶⁸ L'écharpe était l'objet central de la performance interprétée par plusieurs femmes et un homme. Les performeurs s'enroulaient dans l'écharpe qui symbolisait le lien des relations entre hommes et femmes. L'histoire brodée et la performance traduisaient l'éducation patriarcale des femmes qui jusque-là n'envisageaient pas leur épanouissement sans les hommes. L'artiste s'est attaquée aux problématiques de l'autonomie et de l'indépendance des femmes au sein du couple et dans la société de manière générale. Elles sont considérées comme des enfants (symbolisés par l'image du petit pois), donc dépendantes de la figure du père. Une fois que l'homme a quitté le foyer la femme se sent « comme un petit pois », elle n'est plus rien sans lui. Ce que rejetait catégoriquement Louise Bourgeois qui confiait en 1974 : « Nous sommes tous vulnérables en quelque sorte, et nous sommes tous homme-femme. »¹⁰⁶⁹

Depuis son enfance, elle formulait une conception manichéenne des relations homme-femme. Elle entretenait un rapport ambigu avec la sexualité et la figure du père. Un trouble qui s'explique en partie grâce à un détail biographique. En 1922, son père a engagé une professeure d'anglais, Sadie Gordon Richmond, qui devait leur enseigner l'anglais, à Louise et son petit frère ; elle a vécu chez les Bourgeois jusqu'en 1932. Si

¹⁰⁶⁶ MORRIS, Frances. (2000), p.95.

¹⁰⁶⁷ Performance qui a eu lieu le soir du vernissage de l'exposition de Louise Bourgeois au *Fabric Workshop and Museum* de Philadelphie qui s'est tenue entre le 5 décembre 1992 et le 21 mars 1993. Le musée a réactivé la performance de Louise Bourgeois en 2006 en projetant la vidéo et en lui consacrant une nouvelle exposition du 8 juillet au 16 septembre 2006. Durant cette nouvelle exposition fut projeté le film de Brigitte Cornand : *C'est le Murmure de l'eau qui chante* (2002), un portrait filmé de Louise Bourgeois. *Annexes Iconographiques*, p.284.

¹⁰⁶⁸ Texte de Louise Bourgeois retranscrit in McEVILLEY, Thomas. « Louise Bourgeois ». *Artforum*, vol.31, n°10, été 1993.

¹⁰⁶⁹ SEIBERLING, Dorothy. « The Female View of Erotica ». *New York Magazine*, 11 février 1974, p.54-58.

au départ, la jeune Louise se prend d'affection pour la gouvernante, elle adoptera un changement d'attitude radical lorsqu'elle apprendra qu'elle était la maîtresse de son père.¹⁰⁷⁰ Elle l'a immédiatement su et n'a jamais compris le silence de sa mère sur cette relation/trahison exposée au sein même du foyer familial. Le trauma causé par l'intrusion de Sadie dans la maison familiale est présent dans son œuvre où les souvenirs s'entrechoquent. À propos des artistes obsédés par leur passé, elle écrit : « Ils veulent peut-être reconstruire une partie du passé pour l'exorciser. C'est que le passé exerce sur certains une emprise telle et possède une telle beauté. [...] Chaque jour, il faut renoncer à son passé puis l'accepter, et si on n'y arrive pas, alors on devient sculpteur. »¹⁰⁷¹

Si elle détestait son père parce qu'il avait brisé le caractère rassurant de la cellule familiale, il n'en était pas de même pour sa mère. Elle dit : « Ma mère ne se sentait pas menacée, elle savait que les hommes français ne quittent pas leur femme. Mais nous, les trois enfants, nous ne nous sentions pas du tout en sécurité, on sentait qu'il pouvait nous quitter si jamais on lui désobéissait. »¹⁰⁷² Alors la figure maternelle incarne l'amour, la protection, la confiance, la stabilité et le réconfort. Des traits de caractère que nous retrouvons dans ses multiples œuvres créées à partir du motif de l'araignée. Un motif essentiel et incontournable dans son œuvre, puisqu'il apparaît de manière récurrente depuis les années 1940, sous les différents titres de *Nest*, *Spider* et *Maman*. Des araignées en acier, aux formats surdimensionnés, ou bien dessinées à l'encre, cousues de tissus délicats. L'artiste multiplie ses recherches formelles et plastiques autour d'un motif fétiche. Le lien entre l'araignée et la figure de la mère est extrêmement intéressant, puisqu'elles sont en commun de protéger en tissant. Elle précise : « Je viens d'une famille de réparateurs. L'araignée est une réparatrice. Si on abîme sa toile, l'araignée ne s'énerve pas. Elle tisse et la répare ».¹⁰⁷³ La mère tisse le lien entre elle et son (ou ses) enfant(s) et les membres de la famille. Le fait de donner volontairement un format monumental aux araignées révèle l'importance du rôle de la mère dans l'esprit de l'artiste. La mère représente pour elle le pilier de son propre être. En 2003, elle

¹⁰⁷⁰ « Tout ce que je fais s'inspire de mes premières années. À gauche, la femme en blanc c'est la maîtresse. Elle est arrivée dans la famille comme préceptrice, mais elle couchait avec mon père, et elle est restée dix ans. [...] Parce que Sadie, ne t'en déplaise, m'appartenait. On l'avait engagée pour m'apprendre l'anglais. Je pensais qu'elle allait m'aimer. Au lieu de quoi elle m'a trahie. Je n'ai pas seulement été trahie par mon père, bon sang, mais par elle aussi. Ce fut une double trahison. Il y a des règles du jeu. On ne peut pas se mettre à tricher dans tous les sens. Dans une famille, on s'attend à un minimum de respect des règles. Je suis désolée de m'énerver comme ça, mais j'y suis encore sensible. » Voir : BOURGEOIS, Louise. « Child Abuse ». *Artforum*, décembre 1982, p.40-47.

¹⁰⁷¹ Ibid.

¹⁰⁷² TALMER, Jerry. « An Intimate Life Goes on Show ». *New-York Post*, 6 septembre 1980, p.30.

¹⁰⁷³ BERNADAC, Marie-Laure. (2008), p.47. Citation extraite d'un entretien mené entre l'artiste et Cecilia Blomberg le 16 octobre 1998.

réalise une œuvre intitulée *Spider*, une araignée en acier de taille modeste (quarante-cinq centimètres de hauteur) et avec une particularité puisque son corps est recouvert de fragments de tapisseries anciennes que Louise Bourgeois avait elle-même restaurés lorsqu'elle durant son adolescence.¹⁰⁷⁴ Il s'agit là d'un portrait personnel de sa mère. La mère-araignée, tisseuse et réparatrice. La même année, elle crée une pièce une nouvelle fois intitulée *Spider*.¹⁰⁷⁵ Le corps de l'araignée en acier est cette fois fabriqué à partir d'une figurine en tissu rose. Un corps féminin enveloppé de bandelettes roses semblable à une poupée stylisée et homogène. Nous avons auparavant noté que l'artiste produisait des têtes rembourrées recouvertes de tissus et de tapisseries, une technique qu'elle a appliquée pour la création de nombreuses figurines textiles, toujours anonymes et mystérieuses. Le corps humain de l'araignée peut être celui de sa mère ou bien son propre corps, puisqu'entre temps elle est devenue mère à son tour. La dimension intime (neuf centimètres de hauteur) et le caractère fragile de l'œuvre appuient cette hypothèse. Les plus grands formats seraient alors réservés à sa mère. Toujours en 2003, elle crée une œuvre étrange intitulée *Lady in Waiting*.¹⁰⁷⁶ Sur un fauteuil recouvert de tapisseries anciennes, une araignée en acier est assise comme le serait un être humain. Le corps textile de l'araignée et le dossier du fauteuil ne font qu'un. Cinq de ses pattes sont reliées à cinq bobines de fils différents, présentées en face d'elle. Le tout est installé dans ce qui nous apparaît être une reconstitution miniature d'un salon domestique (celui de sa maison d'enfance ?). Dans son fauteuil, l'araignée est comme momifiée dans l'attente, elle contient ainsi une double lecture. Elle est à la fois une personnification du mythe de Pénélope, qui des années durant attend le retour d'Ulysse en filant et défilant une tapisserie ; elle peut également être une personnification de la mère de l'artiste qui, malgré les écarts de son mari, s'est montrée patiente et tolérante jusqu'à la fin de sa vie. L'œuvre est extrêmement mélancolique et inquiétante.

À partir des années 1980, elle développe un nouveau concept artistique avec ce qu'elle nomme les *cells*, littéralement les « cellules ». Ce sont des œuvres-environnements, des reconstitutions de pièces domestiques délimitées par des cloisons, des grilles, des portes ou des panneaux de bois. Il s'agit à chaque fois de matériaux récupérés. Elle dit : « Je voulais créer ma propre architecture et ne pas devoir adapter son échelle à l'espace du musée. Je souhaitais qu'elle constitue un espace réel où l'on

¹⁰⁷⁴ *Annexes Iconographiques*, p.284.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.* p.285.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.* p.287-288.

pourrait entrer et dans lequel on pourrait marcher.»¹⁰⁷⁷ Les *cellules* de Louise Bourgeois explorent en profondeur les souvenirs de son enfance qu'elle extériorise à travers des assemblages d'objets inscrits dans le quotidien, le domaine privé auquel elle associe des sculptures spécifiquement produites pour les cellules. Une forme de voyeurisme est instaurée par l'artiste. En effet, s'il veut observer l'intérieur de la cellule, le regardeur doit, soit entrer partiellement, soit passer sa tête pour voir l'intérieur de la cellule. Il ne peut jamais embrasser l'ensemble du premier regard, il lui faut chercher avec les yeux pour appréhender les compositions enfermées. Du point de vue du regardeur, la curiosité domine. Nous avons choisi de nous concentrer sur la cellule intitulée *Spider* (1997).¹⁰⁷⁸ L'œuvre associe son attrait pour le motif de l'araignée et sa pratique environnementale. Une araignée en acier enveloppe de ses longues pattes une cage métallique qui contient des éléments autobiographiques : des fragments de tapisseries anciennes, des flacons vides du parfum *Shalimar* de Guerlain (le parfum favori de l'artiste), un médaillon brisé, une montre dont le mécanisme est bloqué et une sculpture qui s'apparente à une installation antérieure intitulée *Articulated Hair* (1986).¹⁰⁷⁹ La tapisserie, le parfum, les objets personnels (dont l'un nous indique que le temps est suspendu et évoque par là-même le passé) et la sculpture faisaient référence à une phase antérieure de sa carrière. Il s'agit de quatre éléments clairement autobiographiques contenus dans une cage à travers laquelle le regardeur peut épier. La cage est elle-même protégée par la présence symbolique de sa mère incarnée par l'imposante araignée. Plus tard, en 2008, elle réalise une encre sur tissu (*Sans titre*), où nous observons une araignée dotée d'une figure humaine qui semble prise au piège d'un labyrinthe formé à partir de fragments de tapisseries anciennes. Une présence obsédante de sa mère et de ses souvenirs d'enfance que nous retrouvons également dans d'une cellule impressionnante intitulée *Red Room (Child)* et datée de 1994.¹⁰⁸⁰ Elle est composée de treize portes en bois qui délimitent la cellule dans l'espace d'exposition. À l'intérieur sont disposés deux miroirs, des sculptures en forme de spirale, une échelle, trois supports en métal, trois supports en bois, une valise, un kit de premiers secours, une lanterne rouge, une plinthe ronde, une tête de mouton, une grande main et trois petites mains en verre.¹⁰⁸¹ Sur le plus grand des supports en métal sont disposés dix-sept

¹⁰⁷⁷ BERNARDAC, Marie-Laure. *Louise Bourgeois : Œuvres Récentes / Recent Works*. Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1998, p.38.

¹⁰⁷⁸ *Annexes Iconographiques*, p.290.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.* p.291. Il est à noter que l'œuvre a été présentée lors de l'exposition *Magiciens de la Terre*, au Centre Pompidou, 1989.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.* p.294.

¹⁰⁸¹ Sur la forme spirale, Louise Bourgeois écrit : « Pour moi la spirale est une forme de chaos arrangé. La spirale est complètement continue, prévisible ou infinie. Elle est une forme de désorientation : vous ne savez pas si sa direction vient de la gauche ou de la droite, mais pas au sens politique. Les références que l'homme a besoin pour vivre d'une manière ordonnée disparaissent. » Voir : CRONE, Rainer. *Louise Bourgeois : The Secret of the Cells*. Munich : Prestel, 2008, p.97.

bobines de fil : quinze de fils rouges et deux de fils bleus. La cellule en question se rapporte à ce qui pourrait être la chambre mentale de Louise Bourgeois lorsqu'elle était enfant. Le souvenir de la période durant laquelle elle dessinait et tissait avec ses parents dans l'atelier de la maison familiale. Le rouge vif domine la cellule : l'échelle, les bobines de fils, les deux sculptures spirales et les mains en verre rouge. Une couleur qui renvoie à une connotation inquiétante et peu rassurante, directement liée à ses troubles souvenirs. Le rouge apparaît ici comme la couleur du trauma.¹⁰⁸² Sous la forme d'un poème, elle écrit : « Rouge est la couleur du sang / Rouge est la couleur de la couleur / Rouge est la couleur de la violence / Rouge est la couleur du danger / Rouge est la couleur de la honte / Rouge est la couleur de la jalousie / Rouge est la couleur des reproches / Rouge est la couleur des ressentiments. »¹⁰⁸³ L'artiste enferme ses souvenirs dans des cellules qui ne sont jamais opaques, grillagées, formées à partir de matériaux trouvés, récupérés. Des matériaux qui n'inspirent ni une impression confortable, ni un sentiment de rassurance. Ses souvenirs sont retenus, regroupés, mis en scène, pour ne pas les laisser filer dans l'oubli. Le processus est intéressant puisqu'elle transpose dans l'espace muséal/institutionnel ses propres espaces qui eux sont d'ordre privé et intime. Le passé est invité dans le présent pour tenter une réconciliation avec des souvenirs encore douloureux.

L'œuvre textile de Louise Bourgeois est riche et protéiforme, elle tient une place essentielle dans l'histoire des femmes artistes et de l'art de manière globale. Son œuvre a influencé les femmes artistes depuis les années 1970. Son style, les diverses techniques explorées et sa personnalité hors norme ont marqué sans conteste de son empreinte l'histoire de l'art contemporaine. Nous terminerons avec les mots de Tracey Emin, qui s'exprime sur l'œuvre et la personnalité de Louise Bourgeois. Elle écrit :

*La chose que j'aimais vraiment chez Louise Bourgeois était qu'elle n'avait pas peur de ses émotions ; elle n'était pas effrayée d'être totalement femme et de rendre ce genre d'émotions au monde à travers son art comme de nombreux hommes ont pu le faire à travers l'histoire – qu'il s'agisse de Van Gogh, d'Edward Munch avec sa jalousie, ou de Picasso avec l'amour. Les femmes sont bien meilleures pour ce genre de chose que les hommes, et Bourgeois n'était pas la Reine de ceci, elle en était le Roi.*¹⁰⁸⁴

¹⁰⁸² *Red Room (Child)* est le pendant de *Red Room (Parents)* également réalisée en 1994. Dans la cellule des parents est disposé un grand lit recouvert d'une planche peinte en rouge et de trois coussins. Deux coussins rouges et un coussin blanc sur lequel est brodé « je t'aime ». La cellule des parents symbolise l'apparente idéalisation de l'univers domestique et du couple. Ici Louise Bourgeois ironise sur l'harmonie trompeuse de l'univers familial.

¹⁰⁸³ BERNADAC, Marie-Laure. (1998), p.40.

¹⁰⁸⁴ EMIN, Tracey. « Tracey Emin on Bourgeois' legacy ». *B.B.C. News*, 1er juin 2010. Disponible sur Internet : http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/arts_and_culture/8716731.stm

III.1.4. Les Nouvelles Brodeuses : A. William-Levaux – M. Bajevic

Une exposition collective à la galerie L.J. à Paris, nous a permis d'envisager une des facettes de la nouvelle scène brodée (européenne et internationale), composée majoritairement de jeunes artistes belges, suisses et américaines. *Fils Croisés* présentait en effet les travaux de Sandrine Pelletier, Jenny Hart et Valérie Newland.¹⁰⁸⁵ Au même moment, était présentée l'exposition *Sur le Fil : Déviances Textiles* à la Maison Folie Wazemmes à Lille.¹⁰⁸⁶ Nous y retrouvons les travaux brodés de Sandrine Pelletier, Aurélie William-Levaux, Alighiero e Boetti, Orly Cogan, Andréa Dezso ou encore Corinne Marchetti. À l'heure du tout numérique, nombreuses sont les jeunes artistes, ayant choisi l'aiguille plutôt que le pinceau ou d'autres outils artistiques considérés comme étant plus conventionnels. Si les artistes pionnières dans l'utilisation de techniques traditionnelles se sont demandées dans les années 1970 « comment se débarrasser de cet héritage féminin pour accéder librement à d'autres formes de création » ?¹⁰⁸⁷ La nouvelle génération d'artistes brodeuses dépassent l'héritage traditionnel ainsi que celui des artistes féministes. Elles adoptent une technique qui a leurs yeux est partiellement débarrassée des clichés qui pouvaient l'entourer, ainsi que de son aura péjorative. Broder n'est plus une simple activité féminine et domestique, il s'agit davantage d'une technique libérée et subversive, en adéquations avec les préoccupations d'une nouvelle génération qui attache une importance considérable au « fait-main », à l'artisanat, aux matériaux locaux et aux pratiques vernaculaires.

Nous assistons actuellement à une décomplexification de la broderie. Prenons l'exemple singulier de l'artiste belge, Aurélie William-Levaux (née en 1981, à Liège, Belgique) qui au début de sa carrière peignait sur des panneaux de bois découpés, dessinait sur des objets et sur papier, et qui s'est récemment convertie à la broderie sur tissus et sur vêtements. Elle a d'ailleurs commencé à dessiner sur tissu pour décorer une robe.¹⁰⁸⁸ L'expérience l'a immédiatement séduite, elle a alors trouvé un équilibre entre le dessin et la broderie, cette dernière lui permet de donner une nouvelle dimension à

¹⁰⁸⁵ Exposition *Fils Croisés : Broderie et Textile dans l'Art Contemporain*, à la Galerie L.J. (Paris), du 15 octobre au 28 novembre 2009. Disponible sur Internet : <http://www.galerieLJ.com/presse/filscroisesDP.pdf>.

¹⁰⁸⁶ Exposition *Sur le Fil : Déviances Textiles*, à la Maison Folie Wazemmes (Lille), du 10 octobre au 22 novembre 2009. La thématique de l'exposition est en lien étroit avec le lieu d'exposition puisque la Maison Folie est une ancienne filature aux murs datés de 1855 ; L'usine Leclercq est réhabilitée par l'agence néerlandaise NOX et l'architecte Lars Spuybroek pour devenir, au lancement de *Lille 2004*, Capitale européenne de la Culture, la maison Folie Wazemmes. Aujourd'hui, la maison Folie Wazemmes est un établissement culturel de la Ville de Lille qui affiche une programmation pluridisciplinaire.

¹⁰⁸⁷ DALLIER-POPPER, Aline. (2009), p.42.

¹⁰⁸⁸ *Annexes Iconographiques*, p.295.

son trait. Ses pièces brodées affichent un trait fin, souvent monochrome (rouge, bleu, noir ou vert) et sont réalisées sur des draps ou des vêtements découpés sans attention particulière. Ce qui était envisagé comme un simple linge de maison devient une surface de travail, au même titre que le papier ou la toile. Le choix de ces matériaux issus du quotidien s'inscrit dans un héritage patriarcal que l'artiste prolonge et subvertit. En effet, selon les préceptes patriarcaux les femmes sont traditionnellement les seules garantes du linge de la famille. Elle détourne les chiffons pour y inscrire son histoire, ses souvenirs, des images fantasmagoriques, poétiques et où l'apparente naïveté laisse place à un sentiment étrange. L'enfance, les rapports entre les femmes (les différentes générations), avec les hommes, la sexualité et la maternité, sont ses thématiques de prédilection. Son œuvre est intégralement construite sur les bases de l'expérience « féminine » et de l'autobiographie.

Aurélien William-Levaux s'appuie sur une mythologie personnelle, où le détail (notamment anatomique, voire médical) est prégnant. Elle publie en 2008 un ouvrage intitulé *Menses Ante Rosam* racontant, au travers de broderies et de dessins, la genèse de la venue au monde de sa fille.¹⁰⁸⁹ Littéralement « Les Mois Avant Rosa » retracent les sensations, les sentiments, les humeurs et les envies de l'artiste avant, pendant et après sa grossesse. De la rencontre avec l'homme jusque la découverte de l'enfant, elle nous fait part des différentes transformations que son corps a connues, de ses douleurs physiques, de ses doutes, de ses craintes, de ses colères, mais aussi de ses joies. Il s'agit là d'un journal intime illustré, composé de cinquante broderies sur tissus et dessins sur papier, qui apparaît comme un témoignage, une trace d'une étape importante dans sa vie. En partageant son expérience, elle nous livre une part du secret de l'attente et des transformations physiques au moyen d'une technique, également liée à l'expérience « féminine », requérant patience et concentration. Une expérience à la fois ordinaire et singulière, traduite au moyen d'une aiguille. Chaque broderie est accompagnée de textes, à l'image de ce dialogue avec son compagnon :

- *Tu te sens mieux ?*

- *Oui, plus complète.*

- *Mais, semblerait-il, je me mets à enfler.*¹⁰⁹⁰

¹⁰⁸⁹ WILLIAM-LEVAUX, Aurélien. *Menses Ante Rosam*. Bruxelles : La Cinquième Couche, 2008. *Annexes Iconographiques*, p.296-299.

¹⁰⁹⁰ Ibid. n.p.

Si elle nous fait part de sa relation compliquée avec le père, leurs doutes communs et les incompréhensions pendant neuf mois, elle exprime également ses rapports tendus avec les autres femmes, les longues conversations, les conseils divulgués, les jalousies et les mots qui blessent. Elle y retrace par exemple un dialogue avec une amie :

- *C'est étrange ...*

- *Très. Les femmes modernes tentent de ne pas trop en parler, ça fait trop cliché, ringard, soumis. Mais, sens ça ! Un être vivant bouge là-dedans !*

- *Comment faire abstraction je me demande !*

- *Difficile, oui.*¹⁰⁹¹

Les broderies sont réalisées à partir d'un code couleur auquel Aurélie William-Levaux se contraint : bleu, vert, rouge, marron et noir. Le dessin est sobre. Lors d'une conversation avec l'artiste, elle nous a confié : « Je suis illustratrice de formation. Je suis ensuite tombée dans le fanzinat (auto-publication) qui m'a menée par la suite à des publications "officielles". J'ai choisi l'aiguille pour le côté artisanal et traditionnel et pour perpétuer un savoir-faire féminin. »¹⁰⁹² Le choix de la broderie pour retracer un moment aussi important dans la vie d'une femme, accentue le caractère personnel et intime de l'ouvrage. Elle ajoute : « J'étais enceinte de ma fille Rosa et je voulais raconter mes émotions au jour le jour à la façon des futures mères qui faisaient des patchworks pour leur bébé. »¹⁰⁹³ L'artiste savoure la lenteur que les travaux brodés exigent d'elle. Une lenteur qui lui permet d'affronter davantage les histoires qu'elle nous raconte, en cela l'aiguille génère un acte de réflexion, de méditation. Son travail s'inscrit donc dans une tradition féminine tout en étant influencée par d'autres pôles culturels comme la bande dessinée (notamment les albums de Debbie Dresschler), l'art de la tapisserie et l'art du Mithila.¹⁰⁹⁴ L'affiliation aux peintures du Mithila n'est pas simplement esthétique, Aurélie William-Levaux y trouve une corrélation avec sa réflexion sur l'héritage matriarcal. En effet, les peintures du Mithila, qui trouvent leurs origines dans la région historique de Mithila de l'état actuel du Bihar en Inde, sont produites uniquement par des femmes peintres, sur les murs et les sols des chambres nuptiales (*kohabar*). Les peintres sont issues des différentes castes et communautés de la région, l'art du Mithila est ouvert à toutes les femmes sans distinction. Elles sont

¹⁰⁹¹ Ibid.

¹⁰⁹² Message électronique d'Aurélie William Levaux, daté du 29 octobre 2009.

¹⁰⁹³ Ibid.

¹⁰⁹⁴ *Annexes Iconographiques*, p.300-301.

considérées comme les gardiennes d'une tradition ancestrale, d'un art qui se transmet de mères en filles, de génération en génération. Les peintures sont réalisées lors de cérémonies spéciales comme les mariages ou les naissances. Elles ornent principalement les chambres nuptiales dans lesquelles se déroulent ces cérémonies et rituels. Elles sont composées de motifs délicats, où la végétation et le monde animal s'entremêlent au sein de scènes faisant référence aux événements heureux de la famille concernée. Les thèmes de l'amour et de la fertilité y sont donc centraux. Les symboles de fertilité les plus récurrents sont des perroquets, des poissons, des éléphants, des tortues, le soleil, la lune, le bambou ou le lotus. Les artistes s'inspirent non seulement de la nature, mais aussi de la mythologie indienne (hindouiste), du folklore et de la symbolique tantriste. Les figures humaines et animales sont stylisées, de formes linéaires et toujours représentées de profil. Le docteur Kailash Kumar Mishra, spécialiste des peintures du Mithila, écrit sur les femmes de la région :

Au Mithila une femme peint sur les murs, les sols, les objets mobiles et sur les toiles ; elle fabrique des images de dieux, déesses, animaux et personnages mythologiques à partir de motte d'argile ; elle prépare des objets comme des paniers, des petits contenants [...] elle pratique la broderie sur quilt – populairement connu en tant que kethari et sujani – elle chante une variété de chansons rituelles ou de travail. Ces activités artistiques sont faites par une dame comme un travail quotidien qui lui confère une personnalité créatrice complète : une chanteuse, une sculptrice, une peintre, une brodeuse.¹⁰⁹⁵

L'art du Mithila a connu une évolution dans les années 1960, il est en effet devenu un art commercial. Suite à une famine qui a ravagé l'état du Bihar, les femmes ont été encouragées à développer leurs peintures sur papier afin d'en faire des souvenirs pour les touristes. Les peintures murales aux formats larges et aérés sont devenues des peintures sur papier, aux formats exportables et faciles à vendre. L'art que les femmes du Mithila pratiquent aujourd'hui est un art qui est plus proche d'une forme artisanale (accompagnée d'une portée explicitement commerciale).¹⁰⁹⁶ Le style épuré, géométrique, et les couleurs restent les mêmes. Nous retrouvons d'ailleurs les mêmes nuances et le même dessin dans l'œuvre brodée et dessinée d'Aurélien William Levaux. Kailash Kumar Mishra écrit ceci sur les couleurs : « Les artistes dépendent des bienfaits

¹⁰⁹⁵ MISHRA, Kailash Kumar. « Mithila Paintings : Past, Present and Future ». *Indira Gandhi National Centre for The Arts*, n.d. Disponible sur Internet : <http://ignca.nic.in/kmsh0002.htm>. Le docteur Kailash Kumar Mishra est professeur à l'Indira Gandhi National Centre for Arts à New Delhi.

¹⁰⁹⁶ Dans le même article consacré à l'art du Mithila, Kailash Kumar Mishra écrit : « La commercialisation a sérieusement endommagé cet art. [...] Les thèmes et motifs des peintures sont, maintenant, dans la plupart des cas décidés par les acheteurs. L'approche de l'acheteur a causé une menace sérieuse à l'originalité de la couleur, du dessin, du motif et de la sensibilité de cette superbe forme d'art. » Il ajoute dans la conclusion de son essai que « la peinture du Mithila est plus qu'un art. À travers cette capacité créative un groupe de femmes exprime ses désirs, rêves, attentes, espoirs et aspirations à un peuple. »

de la nature pour les couleurs. Elle leur fournit avec une variété incroyable de nuances naturelles dérivées de l'argile, de l'écorce, des fleurs et des baies. Les couleurs sont habituellement profondes, rouges, vertes, noires, jaunes lumineux, rose et citron. »¹⁰⁹⁷ En s'inspirant d'un art traditionnel exercé uniquement par des femmes, nous comprenons que la jeune artiste belge s'inscrit pleinement dans un mouvement artistique de femmes. En cela, son premier ouvrage est un parfait mélange multiculturel puisqu'il ouvre sur les cultures indiennes, sud américaines et occidentales. La bande dessinée, la peinture traditionnelle, la broderie, la subversion du sujet abordé, font de *Menses Ante Rosam* une œuvre à la fois politique et personnelle.

La tentation de rapprocher le travail d'Aurélie William Levaux au courant féministe est forte, pourtant l'intéressée ne revendique aucune appartenance politique ou militante. Elle dit à ce sujet : « Non je ne suis pas féministe. C'est un sujet qui revient tout le temps car je suis une femme artiste. Je suis féminine et je l'assume, mais ce n'est pas la même chose que de revendiquer la cause féministe. »¹⁰⁹⁸ Ses travaux brodés interrogent à la fois la maternité et la sexualité. Le bébé, toujours brodé de fils rouges, apparaît en transparence ou plutôt de manière échographique dans le ventre de sa mère. Nous retrouvons là des similitudes avec les travaux lithographiés et peints de Frida Kahlo (1907-1954). Aurélie William-Levaux confie d'ailleurs qu'elle se sent proche de l'artiste mexicaine et « de sa démarche en tant qu'artiste femme. »¹⁰⁹⁹ La mère est reliée à son enfant par un cordon rouge, symbolisant le cordon ombilical et le lien mère-enfant. L'aspect médical de la représentation est également une similitude avec l'artiste mexicaine. Le personnage de la mère possède un visage sévère, une longue chevelure épaisse et noire. Elle est constamment assimilée à des éléments végétaux ou animaliers, reliant ainsi la mère à la nature. Nous voyons là une nouvelle connivence artistique avec la pratique de Frida Kahlo. Aurélie William-Levaux, avec un style épuré, voudrait « partager ce grand mystère, que tout le monde participe à ce changement. C'est un peu frustrant. »¹¹⁰⁰ Une thématique qu'elle a poursuivie dans son deuxième ouvrage *Les Yeux du Seigneur* (2010), où elle développe non seulement son expérience de femme mais aussi son rapport avec sa fille.¹¹⁰¹ Elle parvient à partager le mystère dont elle fait état, au moyen de deux ouvrages à la fois singuliers et puissants. Nous nous apercevons donc que les problématiques explorées par les premières femmes artistes du mouvement

¹⁰⁹⁷ Ibid.

¹⁰⁹⁸ Message électronique d'Aurélie William Levaux, daté du 29 octobre 2009.

¹⁰⁹⁹ Ibid.

¹¹⁰⁰ WILLIAM-LEVAUX, Aurélie. (2008).

¹¹⁰¹ *Annexes Iconographiques*, p.302-305.

féministe (Le corps des femmes, la maternité, les relations hommes/femmes, les difficultés sociales rencontrées par les femmes, le monde du travail, l'exclusion), demeurent d'actualité puisqu'elles existent, sous d'autres formes, avec d'autres mots, d'autres perspectives, dans les travaux des jeunes artistes brodeuses.

Afin de poursuivre notre observation sur les nouvelles brodeuses, nous avons souhaité aborder une partie de l'œuvre de Maja Bajevic (née en 1967 à Sarajevo, Bosnie-Herzégovine) qui, en 1999, alors que la guerre des Balkans commence à s'essouffler, réalise une performance intitulée *Dressed Up*.¹¹⁰² À partir d'une grand pan de tissu sur lequel est imprimée la carte de l'ex-Yougoslavie, l'artiste, dans une salle d'une galerie à Sarajevo, découpe, coud à la machine et ajuste une robe sur mesures. Une vidéo est produite simultanément : « Le son de la machine à coudre et la respiration de l'artiste sont amplifiés. Le son de la machine rappelle celui d'une arme à feu ; ceci est ponctué par une respiration humaine. »¹¹⁰³ Pendant sept heures, elle coud la robe cartographiée destinée à nous faire prendre conscience de la relation intime qui existe entre un pays (son histoire, sa culture, ses frontières, sa langue) et l'individu qui y habite. Il s'agit d'une performance réalisée le jour du vernissage de son exposition. Au moment où le public est arrivé, elle déambulait dans l'espace de la galerie vêtue de la robe qu'elle venait d'achever. Elle a taillé dans le tissu, comme la guerre et les nationalismes ont taillé dans la carte l'Ex-Yougoslavie. Une découpe brutale et morcelée qu'il lui faut se réapproprier et digérer. La robe instaure un corps-à-corps avec une géographie théoriquement recomposée. Elle écrit : « Les tragédies comme la guerre et la désintégration d'un pays sont habituellement vues comme des choses politiques et générales. En fait, elles sont personnelles, des événements très intimes dans nos vies que nous portons, collés sur nous, comme une robe. »¹¹⁰⁴ Même si elle est contrainte, pour sa sécurité, de rester à Paris, Maja Bajevic est touchée de plein fouet par la guerre, les problématiques politiques et la douleur physique et psychologique qu'elle implique. Une guerre douloureuse et extrêmement violente dont les acteurs n'ont, selon l'artiste, pas retenu les leçons des périodes précédentes. Elle fabrique une robe, comme une seconde peau, avec l'image d'une Yougoslavie unie, plurielle, dans laquelle son corps est enveloppé.

¹¹⁰² *Annexes Iconographiques*, p.306-307. Maja Bajevic, née en 1967 à Sarajevo, a grandi à Munich en Allemagne et a étudié l'art au sein de la conservatrice Académie des Beaux-arts de Sarajevo, avant de poursuivre ses études dans l'atelier Multimédia de l'école nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris. Le siège de Sarajevo et la guerre en ex-Yougoslavie l'empêchant de retourner vers sa ville natale, elle est restée huit ans à Paris, à partir de 1991. Aujourd'hui, elle vit entre Sarajevo, Berlin, Venise et Paris

¹¹⁰³ BLAZEVIC, Dunja. « Her name is Bajevic, Maja Bajevic » in *Maja Bajevic : Women at Work*. Sarajevo : National Gallery of Bosnia and Herzegovina, 2002, p.29.

¹¹⁰⁴ BAJEVIC, Maja. « Dressed Up », in *Maja Bajevic*. Milano : Charta, 2008, p.45.

La guerre, ses violentes conséquences sur un pays et ses habitants, est au cœur du projet artistique de Maja Bajevic à partir de la fin des années 1990. Elle entreprend un projet performatif qui va s'étendre sur une durée de trois ans, intitulé *Women at Work* et réalisé en collaboration avec des femmes bosniaques, originaires de Srebrenica à l'est du pays, toutes veuves et réfugiées à Sarajevo. Avec l'aide d'organismes humanitaires, elle rencontre six femmes violemment expulsées par l'armée Serbe de leur village natal, Srebrenica. Des femmes aux destins brisés et méprisés. Elles se retrouvent privées de leurs vies, de leurs familles (maris, fils, frères), de leurs histoires, de leurs droits fondamentaux et parquées avec leurs enfants dans des camps de fortune en périphérie de la capitale. Des femmes que l'artiste pose en tant que sujets et actrices de trois performances où, chaque fois, le public est confronté à leurs situations profondément injustes, inhumaines. Ensemble elles développent un langage formulé à partir du tissu, de la couture associée à l'expérience féminine. La broderie est pour elles, non seulement une activité domestique liée à leurs anciennes vies, mais aussi le seul moyen de survie pour subvenir à leurs premiers besoins. La broderie se fait vitale, urgente. En confectionnant des motifs issus d'une tradition locale, elles parviennent, non sans difficultés, à conserver leur dignité.

En 1999, elle réalise le premier volet du projet intitulé *Women at Work I – Under Construction*, une grande installation fruit d'une performance éponyme qui s'est déroulée à Sarajevo.¹¹⁰⁵ Il s'agit d'un échafaudage en métal récupéré et recouvert d'une bâche de chantier en toile synthétique (400 x 600 x 80 cm). Trois portions du filet ont été travaillées par les femmes qui y ont brodé trois ouvrages en laine. Les broderies sont l'objet principal de la performance. L'artiste a demandé à cinq femmes musulmanes originaires de la ville de Srebrenica (ville où la population est en majorité Serbe et où la communauté musulmane a été atrocement décimée par le génocide), réfugiées à Sarajevo, de collaborer avec elle pour la réalisation d'une performance singulière et critique. Avec ses complices, elle investit la façade de la *National Gallery* de Sarajevo qui était alors occultée par un échafaudage et un filet de protection de chantier, parce que le musée avait été bombardé pendant le conflit. L'occasion pour les six femmes de s'installer derrière la bâche translucide et de broder chacune à leur manière des motifs traditionnels bosniaques. Pour la première fois depuis leur exil forcé, elles agissent dans l'espace public, elles sortent de la torpeur, de l'anonymat et s'exposent pour une prise de conscience collective. Dunja Blazevic ajoute :

¹¹⁰⁵ *Annexes Iconographiques*, p.308-310.

Pour la première fois dans leur vie de réfugiées, elles apparaissent en tant que sujets – dans leurs individualités symboliques et féminines – et non, comme c'était le cas depuis, en tant qu'objets d'une manipulation politique masculine. [...] Avec les femmes réfugiées de Srebrenica, [l'artiste dirige notre attention sur] : leur participation active, leur présence à ma première personne, en les portant dans l'arène publique non pas comme des victimes mais les témoins de la tragédie.¹¹⁰⁶

Contre le bâtiment rudement marqué par la guerre, elles brodent. Comme la façade du bâtiment, les femmes sont meurtries, moralement et physiquement. Ensemble, elles exorcisent le trauma. Métaphoriquement, la broderie est envisagée comme un acte réparateur, reconstruteur. Elle aide à panser les plaies, individuelles et collectives. En tout, sept broderies sont effectuées (une femme en a produit deux), depuis, quatre d'entre elles ont été vendues à des institutions et à des collectionneurs, les trois dernières (toujours installées sur le filet) ont été rachetées par le Centre Georges Pompidou. Il est intéressant de noter que chacune des participantes a été rémunérée par l'artiste et que cette dernière a réparti l'argent des ventes des broderies entre chaque femme. La collaboration est entière, franche et partagée. Dans ce projet, Maja Bajevic ne bénéficie pas d'un statut plus important que ces collaboratrices-créatrices. Le rapport art-artisanat est aplani, les hiérarchies sont effacées. De plus, en transposant des pièces brodées sur une bâche de chantier (elle-même tendue sur un échafaudage) les femmes transposent quatre univers : le féminin sur le masculin, la sphère privée sur la sphère publique. Puisque selon les critères patriarcaux, l'homme travaille, en dehors du foyer, pour subvenir aux besoins de sa famille, tandis que la femme se doit de tenir le foyer, de veiller à l'éducation des enfants et aux tâches domestiques. Des tâches dont la confection de vêtements ou de pièces décoratives pour la maison Lynne Cooke note : « L'engagement de Maja Bajevic, notamment à l'égard des questions de pouvoir politique et de patriarcat, et qui concerne plus spécifiquement l'exclusion des femmes du patrimoine culturel, a été relevé par nombre de critiques ; les façons, dont, depuis ses débuts, elle a traité de la question de la réception, tentant de résister à la consommation facile, le sont moins. »¹¹⁰⁷ En tant qu'artiste femme, elle exécute une performance dans un lieu public, sur un équipement traditionnellement réservé aux hommes (aux ouvriers), tout en produisant trois pièces brodées en laine, introduisant alors le stéréotype féminin par excellence. Il s'agit d'une performance hautement symbolique et politique. Elle réfléchit non seulement à la condition des femmes, mais également à l'histoire de son pays et au douloureux sujet de la mémoire. Les femmes de Srebrenica

¹¹⁰⁶ BLAZEVIC, Dunja. (2002), p.30.

¹¹⁰⁷ COOKE, Lynne. « Maja Bajevic : Meeting Point », in *Maja Bajevic*. Milano : Charta, 2008, p.100.

ont tout perdu, leurs maris, leurs familles, elles sont en exil et en deuil. Elles brodent avec l'artiste pour reconstruire avec leurs aiguilles, les bribes d'une histoire récente, celle de leur communauté dévastée, dont elles n'ont pas encore fait le deuil. Nous assistons alors à un effort de mémoire féminin et collectif, qu'elle va activer à travers plusieurs œuvres et performances collaboratives où le lien textile joue un rôle moteur.

Le projet de l'artiste était aussi une manière de montrer à quel point les femmes sont exclues de l'histoire et plus spécifiquement de l'histoire de l'art. Lynne Cooke remarque par exemple que Maja Bajevic est parvenue à faire entrer dans la collection National Gallery de la Bosnie-Herzégovine des travaux brodés traditionnels, vernaculaires. Ce qui, sans la participation d'une artiste contemporaine et engagée, aurait été impossible.¹¹⁰⁸ C'est dans cette perspective, qu'elle réalise *Women at Work II – The Observers* (2000) au château Voltaire à Ferney.¹¹⁰⁹ Dans le jardin du château, cinq femmes, l'artiste et quatre veuves de Srebrenica (Fazila Efendic, Nirha Efendic, Zlatija Efendic et Hatidza Verlasevic), posent pour une jeune peintre bosniaque, Alma Suljevic. Ensemble elles formulent une interprétation d'une œuvre intitulée *Regentesses of the Old Men's Aimhouse* (vers 1664) du peintre hollandais Frans Hals (vers 1580-1666).¹¹¹⁰ La performance recèle une double lecture. Par son titre et parce qu'il s'agit à l'origine d'un peintre hollandais, l'œuvre fait d'abord allusion aux observateurs européens qui ont défilé pendant la guerre dans les villes et les villages bosniaques, protégés par des véhicules blindés et vêtus de gilets pare-balles. Des interventions extérieures et inactives qui ont négativement marqué les populations qui, elles, n'avaient pas les moyens de se défendre. L'artiste pointe plus particulièrement un détachement hollandais de l'O.N.U. venu à Srebrenica pour protéger la ville et ses habitants des groupuscules fascistes de l'armée serbe. En aucun cas ils n'ont protégé les victimes du nettoyage ethnique qui a eu lieu en juillet 1995 et où plus de huit mille musulmans furent assassinés.¹¹¹¹ Un génocide perpétré dans une zone dite sécurisée par l'O.N.U. Avec *Women at Work II – The Observers*, l'artiste permet aux femmes des victimes d'observer à leur tour ceux qui ont fermé les yeux sur leurs vies. Elles les observent droit dans les yeux et les accusent de leur inaction, de leur passivité et de leur négligence. Elles observent, pour les ramener à leurs responsabilités dans ce génocide. Une seconde grille de lecture de l'œuvre est possible. En effet, alors que les femmes

¹¹⁰⁸ Ibid.

¹¹⁰⁹ *Annexes Iconographiques*, p.311 et 313.

¹¹¹⁰ Ibid. p.312.

¹¹¹¹ Voir : SALIGNON, Pierre. « Le massacre de Srebrenica ». *Revue Humanitaire – Enjeux, Pratiques, Débats*, n°20, automne-hiver 2008. Disponible sur Internet : <http://humanitaire.revues.org/index273.html>.

posent dans le jardin, elles discutent, brodent, cousent pendant cinq jours. Elles opèrent à des activités domestiques dans le cadre d'une performance artistique. Une fois de plus, un trouble est posé par rapport à la dichotomie art-artisanat. Un décalage visuel et conceptuel est instauré. Si elles sont costumées comme les nobles régentes hollandaises du XVII^{ème} siècle, elles ne sont ni les modèles impassibles et silencieuses, ni les riches femmes qu'elles sont censées représenter. L'artiste qui a vécu la guerre à distance, la jeune peintre et les quatre veuves de Srebrenica, souhaitent témoigner ensemble de leurs expériences par rapport à un traumatisme collectif. Il s'agit d'un groupe de femmes qui a une histoire à raconter et à partager. Une histoire douloureuse que l'Europe s'est empressée d'oublier.

Un travail mémoriel collectif qui s'est prolongé avec la création du troisième volet du projet *Women at Work*. Dans le cadre de la septième biennale d'Istanbul en 2001, à l'intérieur d'un hammam réservé aux femmes, l'artiste avec deux autres femmes (Fazila Efendic et Zlatija Efendic), performant pendant cinq jours successifs *Women at Work III – Washing Up*.¹¹¹² Les trois femmes, trois réfugiées bosniaques, sont affairées à laver des draps blancs et jaunis sur lesquels sont brodés les préceptes de la politique de Tito (1892-1980) qui a dirigé d'une main de fer la Yougoslavie depuis la Seconde Guerre Mondiale jusque sa mort. Tito a durement réprimé les courants politiques d'opposition et le caractère multiculturel et multiethnique de la Yougoslavie. Des problèmes identitaires à caractère politique, religieux et culturel, qui ont largement contribué à l'explosion des Balkans après sa mort : montée des nationalismes, des extrémismes religieux et volontés d'indépendances. Une explosion interne qui a donné lieu à la guerre des Balkans de 1991 à 2001. Maja Bajevic a donc repris les préceptes communistes et totalitaires de Tito, qui au fur et à mesure des lavages répétés, s'effilochent, s'estompent et tendent à disparaître définitivement. Dunja Blazevic précise : « Initialement, dans l'ancien État, ces phrases avaient une force mobilisatrice et unifiante. Mais avec le temps, les phrases sont devenues des slogans pétrifiés, des mantras : elles ont perdu leur substance et leur signification originelle ; elles ne reflètent plus la réalité ; et le cours des événements qui s'est terminé par une désintégration du pays et une guerre les a rendus, a posteriori, tragiquement absurde. »¹¹¹³ Un discours « absurde » que l'artiste met en œuvre à travers une performance basée sur la répétition des gestes. Avant la tenue de la performance, elles ont brodé en bosniaque, en anglais et

¹¹¹² *Annexes Iconographiques*, p.314-316. Il subsiste aujourd'hui une œuvre vidéo de la performance (durée : 18.09 minutes), ainsi que les draps brodés et lavés.

¹¹¹³ BLAZEVIC, Dunja. (2002), p.32.

en turc, des extraits des discours de Tito : « Un pays qui a une jeunesse comme la nôtre ne devrait pas s'inquiéter pour son futur » ; « Longue vie aux frères armés et unité de nos nations » ; « Croire que les tâches domestiques sont seulement réservées aux femmes est dépassé, et n'a rien à voir avec le rôle de la femme dans le Socialisme ». Des draps brodés qu'elles ont ensuite lavé jusqu'à obtenir une lente destruction des tissus et des mots. L'artiste précise : « Le processus du nettoyage possède une connotation sacrée dans plusieurs cultures. Psychologiquement, laver est connu comme une réaction féminine traditionnelle envers la douleur, la perte, la mort ou le stress. La dernière possibilité pour prendre le contrôle de notre propre destinée est de laver, d'enlever la salissure du monde extérieur et son influence pénétrante sur nous. »¹¹¹⁴ Symboliquement, il s'agit d'un lavage d'une histoire trouble, d'une propagande annihilante qui se devait de formater et de fédérer les esprits d'un territoire pluriel. Laver pour blanchir les draps, la conscience collective et se lancer plus sereinement vers le futur. Selon l'artiste le fait de laver le linge est une manière de « le préparer pour le passé, de le conserver. »¹¹¹⁵ Cependant, la répétition des gestes (broder, frotter, savonner, battre, étendre) use et abîme le linge. « La répétition qui va détruire le tissu à la fin, est aussi une manière de localiser l'endroit le plus douloureux, l'endroit où autrefois il s'est passé quelque chose et qui maintenant nous manque. C'est le désir de demeurer en deuil comme si, comme plus rien n'est resté, seul le deuil reste et est là, pour être préservé d'une manière typiquement féminine. »¹¹¹⁶

Il est à noter que pour éviter toute connotation exotique, Maja Bajevic a imposé un processus de présentation pour le public convié lors de la performance. Il était entièrement composé de femmes, qui se devaient d'adopter la tenue adéquate pour entrer dans le hammam. Elles étaient donc nues, enveloppées dans une serviette, alors que les trois protagonistes, elles, étaient entièrement vêtues. Le rapport regardeur/regardé est ici inversé, ou du moins brouillé. Dans un lieu réservé aux femmes, elles produisent une action dirigée envers un public féminin et dont les codes s'adressent à un héritage traditionnel féminin. Dans le hammam, endroit intime par excellence, les trois femmes créent une zone de communication sur une histoire que leur appartiennent et qu'elles souhaitent partager avec d'autres femmes, venues du monde entier. Une histoire où les femmes de Bosnie ont tout perdu, humainement,

¹¹¹⁴ BAJEVIC, Maja. « Women at Work – Washing Up », in *Maja Bajevic*. Milano : Charta, 2008, p.50.

¹¹¹⁵ VETTESE, Angela. *Maja Bajevic*. Milano : Charta, 2008, p.8.

¹¹¹⁶ Ibid. p.9.

familialement et matériellement. Le lavage de ce qui incarne l'ère communiste nous apparaît alors comme un processus de reconstruction, personnelle comme collective.

Maja Bajevic pose la question de la mémoire dans une société qui oublie de plus en plus rapidement. Elle se pose en tant que témoin d'une histoire récente. Une histoire qu'elle explore et partage pour qu'elle ne disparaisse pas trop vite. Une démarche plastique et théorique à laquelle est juxtaposée une réflexion sur le travail des femmes et leur représentation au sein de notre société. L'artiste utilise les activités domestiques traditionnellement associées aux femmes, la broderie, la couture, le linge, pour dénoncer l'inégalité qui existe entre la conception collective du travail masculin porteur de valeurs positives et le travail féminin, qui lui est dénigré, voire déconsidéré. Elle souligne : « Je considère que de montrer la femme et le féminin est toujours et peut être encore plus que jamais un acte politique. »¹¹¹⁷

Toujours dans avec un esprit d'effort collectif pour lutter contre les inégalités, l'oubli et la misère, Maja Bajevic s'est engagée dans un projet social et artistique dans la région de Visoko, près de Sarajevo. Après la guerre des années 1990, la plus grande et la plus ancienne usine textile, *KTK Visoko*, fut détruite, tous les ouvriers y perdirent leurs emplois et donc leurs ressources.¹¹¹⁸ Aujourd'hui, la fabrique est quasiment vide, elle tourne avec seulement vingt pourcents de sa capacité totale, seuls les plus jeunes ouvriers ont été réembauchés. Le traitement du cuir est une activité à la fois traditionnelle et marchande en Bosnie-Herzégovine. Avant l'éclatement de la Yougoslavie, elle rayonnait à l'import comme à l'export. L'artiste précise qu'il s'agissait d'un « rare exemple où l'industrie était en accord avec la tradition régionale. Le traitement du cuir est quelque chose de profondément implanté dans le savoir-faire et l'économie régionale – quelque chose comme une seconde peau ».¹¹¹⁹ L'abandon partiel du travail du cuir l'a touché. Elle a donc décidé d'entrer en contact avec les ouvriers en activité pour leur proposer de fabriquer et de coudre une peau de cuir mesurant cent cinquante mètres carrés. La pièce intitulée *Etui* (2004) est destinée à protéger une petite maison dans le centre historique de Sarajevo.¹¹²⁰ Maja Bajevic parle « d'une robe en cuir », une enceinte comme une peau, à la fois animale et humaine, naturelle et manufacturée. La notion de peau est d'autant plus intéressante qu'elle envisage l'œuvre comme une peau intermédiaire entre l'ère titiste et l'ère capitaliste

¹¹¹⁷ VETTESE, Angela. (2008), p.9.

¹¹¹⁸ Avant la guerre l'usine textile employait cinq mille ouvriers, aujourd'hui elle n'en compte plus que mille huit cents.

¹¹¹⁹ BAJEVIC, Maja. « Etui », in *Maja Bajevic*. Milano : Charta, 2008, p.79.

¹¹²⁰ *Annexes Iconographiques*, p.317-319.

dans laquelle l'ex-Yougoslavie est entrée. Une fois la petite maison déshabillée, la peau de cuir fut exposée en Bosnie et en France, de manière anarchique, étendue sur le sol, froissée, et confrontée au film de sa construction. Une présentation qui annulait sa fonction originale d'enveloppe structurée. Sur le sol, l'imposante pièce devenait une peau morte.

Le nom de l'œuvre fait aussi référence aux étuis en cuir dans lesquels sont rangées les armes. Tradition, guerre, nostalgie, effort collectif et solidarité s'entremêlent dans une œuvre qui traite d'une société postcommuniste. Parallèlement à l'élaboration de la peau en cuir, l'artiste produit un film retraçant le processus et la mise en place de l'étui sur la maison. Elle a donc initié une œuvre collective avec les anciens ouvriers de l'usine, qui furent rémunérés pour la réalisation de la pièce en cuir.¹¹²¹ L'artiste dit à propos de l'usine qu'elle « produisait des vêtements de cuir aussi bien pour le marché de l'Ex-Yougoslavie que pour l'export. Elle était l'un des rares exemples où l'industrie était en accord avec les régions d'occupation traditionnelle. Le traitement du cuir est quelque chose de profondément mêlé aux domaines de compétences traditionnelles et aux bénéfices économiques. »¹¹²² Maja Bajevic n'envisage pas son projet comme une performance, mais comme une réalisation collective où la production et les échanges de savoir-faire priment sur le résultat final. Elle précise : « Travailler ensemble est l'un des liens le plus fort entre les gens. »¹¹²³ Alors qu'elle avait travaillé avec les femmes de Srebrenica, elle entre dans un univers plus masculin avec l'usine de Visoko. Elle explique :

Pour moi, en tant que femme, les tissus, et spécialement le fait de travailler ensemble avec d'autres femmes, est une superbe excuse pour travailler sur autre chose tout en restant dans l'environnement de ces femmes. Pour moi le « produit » final n'a jamais été le travail que nous avons fait en tissus mais le processus et le contexte dans lequel nous l'avons fait. Dans ce projet [Visoko] il sera probablement question d'un monde masculin puisque le travail du cuir est traditionnellement un « job de mec », et c'est l'une des raisons qui m'ont poussé à aller vers lui. Ce sera comme entrer dans un autre monde.¹¹²⁴

Pour ses œuvres collectives, comme avec *Women at Work*, Maja Bajevic part à la rencontre d'hommes et de femmes, victimes d'une même guerre et dont les vies,

¹¹²¹ Le projet fut commandé à l'occasion d'une série d'expositions portant sur l'art textile, dans le cadre d'*Arttextiles 3*. Le résultat du projet fut ensuite présenté en Bosnie-Herzégovine en mai et à Londres en juin 2005.

¹¹²² DHILLON, Kim. « Maja Bajevic : New Ways of Working ». *NY Arts Magazine*, mai-juin 2005. Disponible sur Internet : http://www.nyartsmagazine.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2286:maja-bajevic-new-ways-of-working-kim-dhillon&catid=55:mayjune-2005&Itemid=698.

¹¹²³ DHILLON, Kim. (2005).

¹¹²⁴ Ibid.

comme le pays, sont en deuil et en reconstruction. Elle attache de l'importance aux compétences des personnes avec qui elle travaille et à la réalisation technique de ses projets. Le savoir-faire joue un rôle important dans la production commune. Par le biais de la couture et de la broderie, elle offre modestement sa contribution à la reconstruction et à la critique d'une histoire récente et douloureuse.

Nous avons retenu deux exemples de pratiques différentes où la broderie participe à la transmission d'une histoire, personnelle et collective. Les travaux d'Aurélié William-Levaux et de Maja Bajevic, portent un projet autobiographique puissant et libérateur. La première utilise la broderie et le dessin pour l'élaboration d'un véritable journal intime, où son expérience féminine apparaît comme une parabole de l'expérience féminine universelle. Elle nous plonge dans les détails d'une vie intime brodée sans tabou ni concessions. Le projet autobiographique de Maja Bajevic est, lui, teinté d'une triple réflexion portée sur la question du genre, la situation sociopolitique de la Bosnie-Herzégovine et un souci du collectif. Après un exil forcé en France, elle scrute et participe au développement d'une scène culturelle multiple et vivante dans une société en reconstruction. À travers ses deux exemples, nous constatons que les pratiques brodées européennes déploient de nombreuses facettes, de nombreux univers. Même s'il est souvent refusé par les artistes le combat féministe y est toujours présent : par l'exploration plastique de l'expérience féminine, la réflexion sur le corps des femmes, les pratiques traditionnelles réactualisées. Un combat traduit par le passage de l'aiguille et d'une gestuelle spécifique. Nous nous proposons désormais d'étudier trois perspectives liées à cette gestuelle : la tradition culturelle, la politique et la poétique. Trois terrains de recherche à travers lesquels nous observerons les caractères critiques et transgressifs de l'aiguille.

III.2. Un Geste lié aux Traditions Culturelles

III.2.1. Anni Albers – Sheila Hicks

Mes débuts ont été loin de ce que j'espérais : le destin a mis entre mes mains des fils mous ! Des fils pour construire un futur ? Mais la défiance est devenue une croyance et j'étais sur mon chemin.

Anni Albers (1984)

Dans l'introduction de notre étude, nous avons constaté à quel point le travail textile de l'artiste allemande Anni Albers (1899, Berlin – 1994, Orange, Connecticut) a pu influencer et encourager le développement d'une scène textile non seulement en Allemagne sous l'impulsion du Bauhaus dans les années 1920, mais aussi aux États-Unis où l'artiste a émigré en 1933. Elle intègre le Bauhaus en tant qu'étudiante en 1922. Au départ elle souhaitait travailler le verre, mais l'entrée dans l'atelier de verre lui a été refusée sous le prétexte d'un trop grand nombre d'élèves inscrits. Une manière détournée de lui signifier que l'atelier était exclusivement réservé aux hommes. Elle s'est donc dirigée malgré elle vers l'atelier de tissage. Elle raconte : « Tisser ? Je pensais que le tissage était trop efféminé. Je cherchais un vrai travail, je suis arrivée au tissage sans grand enthousiasme, comme étant le choix le moins insupportable. Plus tard, le tissage au Bauhaus a développé un caractère plus sérieux et professionnel. Progressivement les fils ont attrapé mon imagination. »¹¹²⁵

À ses débuts dans l'atelier, elle n'imaginait pas les possibilités artistiques du tissage et des autres techniques textiles. Avant d'entrer au Bauhaus elle a passé deux mois à l'école d'arts appliqués de Hambourg, contrainte à réaliser des motifs liés à la sphère féminine. Anni Albers ne supportait plus de dessiner des fleurs et des arabesques destinées aux tapisseries industrielles. Elle désirait innover, imposer un nouveau style et participer à une quasi-renaissance esthétique. Lorsqu'elle a intégré le Bauhaus, elle y a rencontré Josef Albers, d'abord son professeur, puis son amant et son mari. Ils partageaient ensemble un intérêt pour l'abstraction, l'amour des matériaux et des techniques traditionnelles. À partir de 1922, elle a principalement imaginé des motifs

¹¹²⁵ BARO, Gene. *Anni Albers*. New York : The Brooklyn Museum, 1977, p. 6.

répondant aux commandes des industries textiles (tapisseries, tissus pour recouvrir des meubles).¹¹²⁶ En investissant l'atelier textile au Bauhaus elle pensait retrouver le même type de travail qu'à Hambourg. Pourtant elle va vite trouver sa voie et développer un style dénué de tout caractère considéré comme typiquement féminin. Son travail est graphique, le blanc et le noir prédominant et ses dessins sont basés sur une géométrie rigoureuse. Elle a développé un art abstrait par le biais de tapisseries extrêmement avant-gardistes. La géométrie faisait pour elle partie intégrante du travail sur le métier à tisser. Elle écrit : « L'ordre et l'équilibre, sans référence au temps et à l'espace de ses environnements, résonnaient dans ses premières tapisseries. »¹¹²⁷

Après la fermeture forcée par les Nazis du Bauhaus, Anni et Josef Albers ont quitté l'Allemagne pour s'installer aux États-Unis en 1933. Ils ont fait le choix d'abandonner l'Allemagne Nazie qui ne laissait pas de place à l'art abstrait (et à toute la création moderne, désignée comme étant un « art dégénéré », *Entartete Kunst*, détachée de l'art officiel), alors considéré comme contraire aux valeurs nationales-socialistes. Aidés par l'architecte américain, Philip Johnson, ils sont devenus professeurs au *Black Mountain College* en Caroline du Nord. Là, elle enseignait ce que le Bauhaus lui avait transmis : le tissage et l'abstraction. Un héritage qui va donner jour à ce qui va bientôt devenir le *Fiber Art* (ou le *Soft Art*) aux États-Unis. De son enseignement il reste aujourd'hui deux ouvrages fondamentaux : *Anni Albers : On Designing* (1959) et *Anni Albers : On Weaving* (1965). Deux ouvrages théoriques et techniques portant respectivement sur le dessin et le tissage. C'est durant leur séjour au *Black Mountain College* que le couple Albers a effectué ses premiers voyages au Mexique et a entrepris une riche collection d'artefacts de l'art précolombien et des œuvres de l'artisanat traditionnel. C'est dans ce cadre qu'elle va rapidement se passionner pour les techniques vernaculaires latino-américaines. Elle va les faire interagir avec sa propre pratique qu'elle voit désormais d'un nouvel œil. L'artisanat tissé mexicain, péruvien et cubain a joué un rôle moteur dans la réalisation de ses œuvres. Elle a conçu des tapisseries et des tapis directement influencés par l'art tissé traditionnel sud-américain, en retenant ses couleurs chaudes et vives, sa géométrie et le dynamisme de ses motifs.¹¹²⁸ Catherine de Zegher écrit que l'artiste « louait l'utilisation aventureuse des fils par les Péruviens », et « leurs manières surprenantes et ingénieuses de varier avec inventivité d'une pièce à

¹¹²⁶ *Annexes Iconographiques*, p.320-321.

¹¹²⁷ FOX WEBER, Nicholas. « Anni Albers to Date », in *The Woven and Graphic Art of Anni Albers*. Washington (D.C.) : Smithsonian Institution, 1985, p.18.

¹¹²⁸ *Annexes Iconographiques*, p.322.

l'autre. »¹¹²⁹ Par le biais de ses divers voyages en, l'artiste a modifié sa manière d'envisager ses compositions, ses motifs et ses couleurs. Elle écrit : « Durant nos nombreux voyages au Mexique – quatorze en tout, certain d'une durée de trois mois et remontant à 1936 – nous avons rassemblé ici et là un matériel couvrant quelques-unes des diverses cultures de cet ancien pays. »¹¹³⁰ Ses recherches liées à une passion (historique, culturelle, matérielle et esthétique) pour les œuvres précolombiennes et les objets vernaculaires, ont donné une nouvelle dynamique à sa propre pratique. L'artiste explique d'ailleurs que l'intérêt porté à l'art ancien et traditionnel mexicain lui venait du fait qu'il était alors exclu des institutions artistiques et de l'histoire de l'art qui n'accordait ses modèles qu'à l'Occident. Cet attachement à la création artistique et à la création artisanale périphérique manquait selon elle de reconnaissance, il lui a permis à travers son art d'ouvrir et de régénérer les modèles établis. S'inspirer des pratiques vernaculaires est d'ailleurs la seule manière selon l'artiste de sauver la création contemporaine. Elle écrit :

Si nous voulons apprendre à faire, à former, nous devons nous tourner vers les œuvres, et plus spécifiquement vers l'artisanat en tant que tel. Là, l'apprentissage et l'enseignement sont dirigés vers le développement de notre capacité générale à créer. Ils sont dirigés vers l'entraînement de notre sens de l'organisation, notre pensée constructive, notre inventivité et notre imagination, notre sens de l'équilibre dans la forme – vers la compréhension des principes tels que la tension et la dynamique... une longue liste de facultés qui finalement culminent dans la création artistique, plus spécifiquement dans le monde de l'art.¹¹³¹

Anni Albers souhaitait abolir la hiérarchisation existant entre les arts établis et donner une visibilité aux pratiques marginalisées, déconsidérées. Au sein de cette volonté, son rapport aux matériaux était essentiel. Elle précise : « Les effets de la texture appartiennent à la structure même du matériau et ils ne sont pas des motifs décoratifs superposés. »¹¹³² Son principal objectif était d'abattre les idées reçues colportées de génération en génération sur les matériaux textiles. Elle dit : « Je pense que c'est un grand problème que les gens s'obstinent toujours à penser le tissu d'une manière usuelle. Ils veulent s'asseoir dessus ; ils veulent le porter. Et ils n'aiment pas penser à cela comme quelque chose pouvant être suspendue au mur et qui puisse avoir

¹¹²⁹ ZEGHER de, Catherine. « Cecilia Vicuña's Ouvrage : Knot a not, notes as knots », in *Generations and Geographies in the Visual Arts : Feminist Readings*. London : Routledge, 1996, p. 203.

¹¹³⁰ ALBERS, Anni. « Sans Titre (Novembre 1969) », in *Anni Albers : Pre-Columbian Mexican Miniatures*. New York : Praeger Publishers, 1970, n.p.

¹¹³¹ HALPER, Vicki ; DOUGLAS, Diane. *Choosing Craft : The Artist's Viewpoint*. Chapel Hill : University of North Carolina, 2009, p. 5-6.

¹¹³² JACOBS, Mary Jane. « Anni Albers : A Modern Weaver as Artist », in *The Woven and Graphic Art of Anni Albers*. Washington (D.C.) : Smithsonian Institution Press, 1985, p.65.

les qualités d'une peinture ou une sculpture, sur laquelle on peut revenir encore et encore, que cela puisse durer des siècles, comme certains objets anciens péruviens. »¹¹³³

L'artiste allemande aimait les difficultés engendrées par la technique du tissage. Si la peinture est un art sans limite, le tissage est une pratique où les contraintes sont constantes. Des contraintes qui n'étaient aucunement restrictives, puisqu'elle y voyait plutôt une nouvelle forme de liberté demandant une grande imagination et un sens de l'innovation permanents.

Son intérêt pour les pratiques textiles vernaculaires a surgi à une période où de nombreux artistes cherchent de nouvelles manières de créer afin de sortir du cadre imposé par l'histoire visuelle et les institutions. Des artistes qui, comme Anni Albers, ont ressenti le besoin de revenir à un travail technique emprunt d'une histoire singulière et faisant preuve d'une ouverture culturelle. Un retour à des procédés manuels, ainsi qu'à une panoplie de gestuelles obsolètes, inconnues ou tout simplement retombées dans l'oubli. Des techniques, qui, dans les sociétés occidentales ont rapidement disparues après la révolution industrielle. La mécanisation a peu à peu effacé le travail manuel lié à la fabrication d'objets. L'historienne de l'art américaine, Elissa Auther, ajoute que si ces techniques traditionnelles ont perduré en Occident, elles ont été catégorisées comme des pratiques artisanales qualifiées de « naïves », des passe-temps « féminins » (pour ce qui concerne la broderie et le tricot) ou bien de simple loisir.¹¹³⁴

Nous assistons donc à une volonté de retour aux sources. Découper, enrouler, lier, broder, nouer, grillager, tisser, natter, ficeler ou tricoter, sont autant de techniques que de propositions plastiques. L'enseignement développé à partir de 1933 par Anni Albers au *Black Mountain College* est d'ailleurs basé sur le toucher des matières textiles. Elle a appris à ses étudiants à toucher et à assembler des matériaux entre eux. Des assemblages de matériaux et de textures différentes qu'ils devaient ensuite reproduire sur le métier à tisser. Elle même tissait différents matériaux pour la réalisation de tapisseries, de rideaux, de tapis ou de pièces tissées. Selon elle, la différence entre un artiste et un artisan réside justement dans leurs rapports aux matériaux. Elle écrit : « L'artisanat a une place aujourd'hui qui va plus loin qu'un statut de région désertique ou qu'un moyen thérapeutique. Chaque forme artisanale est potentiellement de l'art, ceci ne doit pas être rediscuté ici. L'artisanat devient problématique lorsqu'il est un hybride de l'art et inutile

¹¹³³ FESCI, Sevim. (1968).

¹¹³⁴ AUTHER, Elissa. *String Felt Thread : The Hierachy of Art and Craft in American Art*. Minneapolis : University of Minneapolis Press, 2010, p.14.

[...], qui n'atteint pas assez le niveau de l'art et dont l'utilité n'est pas assez clairement définie. »¹¹³⁵

Anni Albers ajoute d'ailleurs que nous devons dépasser l'image romantique de la tisseuse, silencieuse, assise des heures durant devant le métier, et l'idée que le tissage serait « un livre de recettes du passé ». ¹¹³⁶ Elle n'envisage aucunement la pratique du tissage de manière nostalgique ou artisanale mais comme une technique artistique au même titre que la peinture, la sculpture ou le dessin. L'utilisation du métier à tisser traditionnel était pour elle un acte hautement artistique et créatif. Si elle ne réfutait pas l'importance des avancées techniques dans le domaine du tissage, elle estimait qu'une œuvre tissée à la main était plus authentique qu'une œuvre réalisée de manière mécanique. Une technologie qui pouvait finalement « détruire la forme finale parce que le processus manuel était divisé en tâches discrètes réalisées par différentes personnes. »¹¹³⁷ La machine ne peut en aucun cas reproduire le caractère unique des œuvres tissées à la main. Des œuvres dans lesquelles les possibles défauts techniques participent à l'esthétisme final. Elles sont le fruit d'une expérience humaine où patience et dextérité sont des qualités inestimables. Son talent et son obstination ont fait d'elle un modèle à suivre pour les générations de femmes artistes qui l'ont suivi. En effet, elle a été la première femme artiste tisseuse à présenter une exposition personnelle au Museum of Modern Art en 1949 à New York. ¹¹³⁸ Une exposition qui a fait date dans l'histoire de l'art des femmes artistes et qui montre l'importance de la création textile aux États-Unis. Une rare exception puisqu'en 1976, Silvia Bovenschen a écrit :

*Ce qui est certain, c'est que la représentation des femmes dans les arts est une rareté. Et même cette rareté est toujours mesurée en termes de normes de production au sein du cadre établi définissant la division du travail artistique, un cadre qui n'inclue pas les formes de la créativité sociale. Et quand quelques œuvres parviennent à trouver leur voie vers le public malgré tous les obstacles placés sur leur chemin, elles tendent à être vues de cette manière : Bien que les femmes aient accompli quelques jolies et aimables choses maintenant et après, toutes les réussites innovantes conservent toutefois le territoire exclusif des grands maîtres du crayon, du pinceau ou du clavier.*¹¹³⁹

¹¹³⁵ ALBERS, Anni. *On Designing*. Middletown : Wesleyan University Press, 1961, p.15.

¹¹³⁶ Ibid.

¹¹³⁷ JACOB, Mary Jane. (1985), p.68.

¹¹³⁸ *Anni Albers Textiles*, du 14 septembre au 6 novembre 1949, MOMA, New York.

¹¹³⁹ BOVENSCHEN, Silvia. « Is There a Feminine Aesthetic ? ». *Heresies*, vol.1, n°4, hiver 1978, p.10. [Texte original publié en allemand dans la revue *Aesthetik und Kommunikation*, n°25, septembre 1976].

Comme Louise Bourgeois et une minorité de femmes artistes, Anni Albers a su conquérir les institutions et le public américain. L'artiste allemande a réussi à transposer l'art tissé traditionnel sud-américain à l'intérieur d'une proposition moderne et originale. Aujourd'hui encore, ses motifs originaux nous paraissent extrêmement contemporains. Elle a réussi à dépasser « deux postulats fallacieux : faire de la conception design et faire de l'art sont des métiers en conflits ; et que le travail à partir du médium textile est catégoriquement de l'artisanat et non de l'art. »¹¹⁴⁰ Les artistes et théoriciennes féministes des années 1960-1970 se sont inspirées des travaux et de la figure charismatique d'Anni Albers qui apparaît aujourd'hui comme une référence historique et essentielle dans le domaine textile. L'aiguille et le métier à tisser dans les années 1970 ont été les armes d'un combat politique amorcé par des artistes comme elle. Il est à noter qu'elle a délaissé ses métiers et le fil au début des années 1970 pour se concentrer uniquement sur la création graphique.

Un travail pionnier que poursuit aujourd'hui l'artiste américaine Sheila Hicks, qui, dès le début de sa formation artistique, a rapidement développé une préférence pour les matériaux textiles et les techniques traditionnelles. Elle dit : « J'aime expliquer que j'ai toujours fait des choses basées sur le fil. J'ai appris de mes grand-mères et de ma mère, à coudre, à broder, à tricoter, à faire du crochet, à découper des motifs, à draper. C'étaient des loisirs normaux. »¹¹⁴¹ Une attirance qu'elle a su enrichir et intensifier avec le temps. Tout comme Anni Albers, elle voue une véritable passion pour les arts textiles sud-américains. Entre 1954 et 1959 elle étudie l'art à l'université de Yale sous la direction de Josef Albers. Sur les conseils avisés d'Anni Albers, qui l'a initiée aux pratiques textiles traditionnelles mexicaines, Sheila Hicks obtient une bourse d'étude pour se rendre au Chili. Là, elle entame d'abord une carrière d'artiste peintre. Sur sa rencontre avec le travail d'Anni Albers, elle se souvient : « Elle tissait les textiles qui n'apparaissent pas être utilitaires. Je pensais qu'elle était en train de donner du sens et de l'expression à ce matériau mou et pliable ». ¹¹⁴² Lors de son premier séjour au Chili, elle s'imprègne peu à peu de la culture locale, en s'intéressant plus spécifiquement à l'artisanat et aux pratiques textiles traditionnelles sud-américaines. Pour son diplôme, elle rédige une thèse sur les textiles pré-incas. Un goût qu'elle a élargi à d'autres cultures puisqu'elle a mis en place des ateliers artistiques non seulement en Amérique

¹¹⁴⁰ JACOBS, Mary Jane. (1985), p.65.

¹¹⁴¹ LEVI-STRAUSS, Monique. *Oral history interview with Sheila Hicks, 2004 Feb. 3, 10 and Mar. 11, Archives of American Art, Smithsonian Institution*. Disponible sur Internet : <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/hicks04feb.htm>.

¹¹⁴² AUTHER, Elissa. (2010), p.13.

du Sud, mais aussi en Afrique du Sud, au Maroc ou encore en Inde. Un processus collaboratif et participatif qui lui permet de se former auprès des artisans qu'elle a rencontré et des objets qu'elle a collecté. Ceci, tout en continuant à peindre et à photographier l'architecture des pays qu'elle traverse. Son travail se nourrit de ses rencontres et de ses voyages, il se fait multiréférentiel et multiculturel. Depuis les années 1960, elle produit à la fois des œuvres de petits formats, des tissages et des tapisseries à l'image de celles produites par Anni Albers, mais aussi des installations monumentales réalisées en fonction de l'espace dans lesquelles elles sont présentées. Sheila Hicks est une artiste qui œuvre considérablement pour le développement et la représentation des pratiques textiles, en Europe et aux États-Unis. À propos de l'art textile, elle dit : « Je veux renforcer sa validité. Les textiles ont été relégués à un rôle secondaire dans notre société, à un matériau principalement fonctionnel ou décoratif. Je voulais lui donner un autre statut et montrer ce qu'un artiste peut faire avec des matériaux incroyables. »¹¹⁴³

Elle utilise une large palette de matériaux : coton, laine, toile, soie, poil de chèvre, papier, cuir, fil de fer et objets trouvés. Les matériaux textiles naturels tiennent une place importante dans sa pratique. Ce goût pour les matériaux bruts lui vient de l'enseignement de Josef Albers qui demandait à ses élèves d'être attentifs aux propriétés spécifiques de chacun des matériaux employés, de les travailler avec respect et si possible à mains nues pour être le plus possible connecté avec lui. Une connexion qui devient corporelle avec les installations monumentales où les matériaux, les couleurs, l'espace et les volumes tiennent un rôle essentiel. Lors de ses études à Yale, elle suit les enseignements fondamentaux du Bauhaus. Depuis la création de son atelier en 1964, Cour de Rohan à Paris, Sheila Hicks s'entoure d'une équipe pour la réalisation d'œuvres textiles monumentales.¹¹⁴⁴ Ce sont d'ailleurs ces œuvres qui l'ont fait connaître du public international. Il s'agit en majorité de commandes pour lesquelles elle travaille avec un lieu spécifique. L'œuvre se fond alors dans l'espace et dans l'environnement au sein duquel elle est présentée. Le public déambule entre les cordes multicolores et tissées par l'artiste. Les cordes sont rassemblées entre elles et forment un dialogue avec l'espace et le corps des visiteurs. Ces derniers peuvent s'asseoir, se glisser entre, jouer, s'allonger, se cacher sur les matières souples. Entre sculpture, environnement et design, ses œuvres monumentales deviennent des œuvres à vivre.

¹¹⁴³ HALPER, Vicki ; DOUGLAS, Diane. (2009), p.68.

¹¹⁴⁴ *Annexes Iconographiques*, p.324.

Elles ouvrent et élargissent le champ initié par Anni Albers, pour accéder à domaine de réflexion pluridisciplinaire. Claude Lévi-Strauss écrit :

*Rien de mieux que cet art ne pourrait offrir à la fois la décoration et l'antidote pour l'architecture fonctionnelle et utilitariste dans laquelle nous sommes censés vivre. Il l'égayé avec le travail dense et patient des mains humaines, et les charmes inventifs de l'esprit créatif constamment stimulé en expérimentant la gamme de ces nouveaux matériaux que fournit l'industrie moderne, tout en restant fidèle aux règles immémorielles du plus ancien de tous les arts de civilisation.*¹¹⁴⁵

Prenons l'exemple d'une commande passée par la ville de Nantes en 1973, qui a donné lieu à la réalisation d'une œuvre intitulée *Lianes Nantaises*.¹¹⁴⁶ Une œuvre monumentale composée de « lianes » de laine, de lin, de raphia, de coton et de soie, suspendues dans l'espace de l'ancien Musée des Arts décoratifs de Nantes. L'œuvre, qui est aujourd'hui conservée dans la collection des Musées d'Angers, était en parfaite adéquation avec l'architecture du musée. La composition, l'histoire et la signification du lieu, les textures et les couleurs sont essentielles. Sheila Hicks dit : « Les couleurs sont des clés. Ma palette est influencée par la lumière, la géographie. »¹¹⁴⁷ L'artiste s'imprègne de la culture et de l'histoire de l'espace pour lequel elle va travailler. Les œuvres grands formats doivent « agir comme un arrière plan et accompagner le théâtre de la vie, de manière à l'enrichir ». ¹¹⁴⁸ Avec ses œuvres empreintes de spatialité, tapis, tapisseries, installations, elle adapte l'art au quotidien et à l'humain. Les personnes travaillant ou visitant les lieux dans lesquels l'artiste a travaillé, se meuvent dans l'œuvre qui accompagne leur quotidien. Giovanni Joppolo écrit : « Ces tissages sont des progressions dans l'espace et ont la capacité de créer des espaces en progression, dans le non-finito qu'indique leur manière même d'être tissés. »¹¹⁴⁹ Des endroits de pierre, de béton ou de verre qui cohabitent avec les caractères rassurant, doux et familier des matériaux textiles. Les tubes en laine multicolores sont suspendus ou traînent sur le sol, obligent le visiteur à créer son propre chemin à travers et sur l'œuvre. Les cordes en laine monumentales tombent et s'inclinent naturellement dans l'espace, elles font corps avec lui. Le visiteur doit s'en accommoder et se l'approprier s'il veut expérimenter au mieux la portée de l'œuvre.

¹¹⁴⁵ CONSTANTINE, Mildred ; LENOR LARSEN, Jack. « Hicks », in *Beyond Craft : The Art Fabric*. New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1973, p.175-178.

¹¹⁴⁶ *Annexes Iconographiques*, p.325.

¹¹⁴⁷ ZANARTU, Cristobal. (2004).

¹¹⁴⁸ Ibid.

¹¹⁴⁹ JOPPOLO, Giovanni. « Non Finito : Notes sur Sheila Hicks ». *Opus International*, n°77, été 1980, p.37.

L'artiste entretient une relation quasi charnelle avec les matériaux textiles. Ils font partie de notre quotidien, qu'ils soient dans notre environnement ou sur nos corps. D'un point de vue strictement utilitaire, ils nous enveloppent, nous protègent et nous apportent un confort. À ces fonctionnalités communes, les artistes textiles comme Sheila Hicks ajoutent une portée formelle, esthétique, visuelle et sensorielle. Les matières souples sont ré-envisagées et dégagées de leurs attributions habituelles et traditionnelles. Elle dit : « Mon truc c'est les matériaux mous, fibreux et textiles et il n'y a pas de moyen d'y échapper. [Le tissu] fait inévitablement surface dans tout ce que vous faites lorsque vous observez et participez au quotidien. Vous ne pouvez pas échapper aux textiles, à la fibre et à tout ce qui est pliable, ce sont des choses textuelles qui enrichissent votre existence. »¹¹⁵⁰ Elle compare volontiers ses œuvres tissées de petits formats à des pages qui seraient extraites du cahier de sa vie. Depuis le début de sa carrière artistique, elle tisse à la fois son expérience personnelle, ses voyages, ses rencontres, ses émotions. Elle s'attache aussi à la restitution de rencontres avec des artistes, comme Anni Albers, ou bien avec des artisans qui ont compté parce qu'ils ont chacun contribué au développement de sa propre pratique. Par exemple, alors qu'elle navigue entre le Mexique et les États-Unis dans les années 1960, Sheila Hicks croise le chemin de Florence Knoll.¹¹⁵¹ Une rencontre qui va bouleverser sa pratique puisque l'artiste entre de plain-pied dans la création textile industrielle. Elle entreprend ainsi la création de panneaux textiles, de housses de coussins et autres tissus d'ameublement.¹¹⁵² Elle jongle temporairement donc entre deux univers : la création artisanale et la création industrielle. Monique Lévi-Strauss écrit : « À l'image de ses œuvres, la vie de Sheila Hicks est un tissu de fils noués délibérément, ou par le hasard des rencontres fécondes. »¹¹⁵³ Tout comme Anni Albers qui, au début des années 1930, a réalisé des motifs pour Knoll, Sheila Hicks articule les contradictions pour donner un nouvel élan à son art et bousculer les idées reçues. Elle fait entrer les arts traditionnels textiles dans ses prototypes destinés à une production industrielle en réutilisant les couleurs, les motifs et les matériaux. Elle dit : « J'ai trouvé ma voix et ma base dans mes petits travaux. Cela m'a permis de construire des ponts entre l'art, le design,

¹¹⁵⁰ ZANARTU, Cristobal. (2004).

¹¹⁵¹ Florence Knoll (née en 1917) et Hans Knoll (1914-1955) étaient à la tête de l'entreprise Knoll fondée en 1938. Knoll fabrique du mobilier et du tissu d'ameublement. Florence Knoll est architecte et designer.

¹¹⁵² *Annexes Iconographiques*, p.327.

¹¹⁵³ LEVI-STRAUSS, Monique. (2004).

l'architecture et les arts décoratifs ». ¹¹⁵⁴ Sheila Hicks fait dialoguer les disciplines et brise les frontières entre l'art et l'artisanat.

En 2006, elle présente au Bard Graduate Center de New York, une exposition personnelle intitulée *Weaving as Metaphor* (« le tissage comme une métaphore »). ¹¹⁵⁵ L'exposition présentait cent cinquante œuvres tissées de petits formats produites depuis les années 1950 jusqu'aux années 2000. De petites pièces, toutes réalisées à partir d'un métier à tisser portatif que l'artiste a elle-même fabriqué. ¹¹⁵⁶ Il s'agit d'un cadre en bois qui « sert aussi bien de fenêtre à ses pensées, que d'outil qui isole de manière fonctionnelle un champ pour ses études personnelles. » ¹¹⁵⁷ Grâce à lui, elle produit des œuvres miniatures de format carré n'excédant jamais une longueur de trente-cinq centimètres. ¹¹⁵⁸ Elles sont le reflet à la fois d'une continuité surprenante et d'une grande intimité avec l'expérience personnelle de l'artiste qui ne se déplace jamais sans son métier à tisser. Un choix technique singulier laissant une grande part à l'improvisation. Malgré les contraintes inhérentes au tissage, elle travaille avec son instinct et son imagination pour la réalisation des petits formats qui soient chaque fois en adéquation avec son humeur, la couleur des paysages traversés ou la culture dont elle s'inspire. Une improvisation qui est rendue impossible avec la réalisation des installations monumentales. Pourtant les deux formats sont liés, puisque que l'artiste utilise le petit format pour expérimenter des matériaux, de nouvelles techniques, des alliages textiles. Les petits formats représentent un laboratoire pour l'élaboration et la production des œuvres monumentales. Elle dit : « Un artiste est un artisan, alors mon artisanat s'est développé en même temps que j'apprenais et cherchais les manières de faire mon art. Cependant, j'improvise continuellement et je fais des choses qui ne sont pas formellement prédéterminées. J'essaye de nouvelles choses tout le temps en utilisant des méthodes de construction et de langage avec les matériaux, pour exprimer mes pensées intérieures. » ¹¹⁵⁹

Par le biais du petit format, elle jouit d'une plus grande liberté matérielle, formelle et technique. L'exposition *Weaving as Metaphor* a montré la continuité et l'évolution cohérente de sa pratique artistique, ainsi que la constance d'une artiste qui

¹¹⁵⁴ Ibid.

¹¹⁵⁵ Exposition *Weaving as Metaphor*, au Bard Graduate Center de New York, du 12 juillet au 15 octobre 2006.

¹¹⁵⁶ *Annexes Iconographiques*, p.330.

¹¹⁵⁷ DANTO, Arthur C. ; SIMON, Joan ; STRITZLE-LEVINE, Nina. *Sheila Hicks : Weaving as Metaphor*. New York : Bard Graduate Center, 2006, p.43.

¹¹⁵⁸ *Annexes Iconographiques*, p.331-333.

¹¹⁵⁹ ZANARTU, Cristobal. (2004).

n'a jamais cessé de tisser en restant attentive à la fois à son expérience personnelle et aux cultures qu'elle rencontre. Elle tisse son voyage personnel et artistique, dont les œuvres sont les métaphores, les témoignages et les souvenirs. Elle précise : « Je suis davantage passionnée par l'acte de création que par la tentative de m'élever un monument. Je construis, puis je déconstruis. Je tisse, puis je détisse. J'emmêle, puis je démêle les fibres, je les tricote, puis les détricote, j'amasse le filé en tas, en queue-de-cheval, en spirales et je laisse mon imagination divaguer. »¹¹⁶⁰

À travers les œuvres pionnières d'Anni Albers et de Sheila Hicks, nous comprenons comment deux femmes artistes ont réussi à faire entrer dans le champ de l'art, à la fois la transmission de techniques traditionnelles issues de cultures périphériques et la réhabilitation des matériaux textiles qui étaient jusque-là largement dénigrés par les institutions. Il s'agissait pour elles de sortir des catégories et des frontières préétablies par les diktats de l'art occidental et patriarcal. Toutes les deux ont procédé à un travail critique favorisant une déconstruction des idées reçues portant non seulement sur les femmes artistes, mais aussi sur les techniques jugées marginales. Grâce aux artistes textiles pionnières, l'apprentissage des pratiques vernaculaires a généré un renouveau des formes et des matériaux. Un renouveau et une déconstruction nécessaire de la hiérarchie des arts. Leurs œuvres tissées sont une interaction entre arts traditionnels et pratiques personnelles, elles ont ouvert le champ artistique à de nouveaux horizons que l'art occidental occultait volontairement. Ann Albers, Sheila Hicks et bien d'autres artistes ont contribué à l'éclatement d'une vision réactionnaire et sclérosée de la création artistique. Deux visions que des femmes artistes féministes des années 1960-1970, comme Harmony Hammond, Judy Chicago, Faith Ringgold ou encore Miriam Schapiro ont poursuivi et développé en fonction de leurs propres expériences.

¹¹⁶⁰ SHATTUCK, Kathryn. « In the Woof and Warp of Miniatures, Interlocking Metaphors and Journeys ». *New York Times*, 4 septembre 2006. Disponible sur Internet : http://www.nytimes.com/2006/09/04/arts/design/04hick.html/partner/rssnyt/?_r=2&pagewanted=1.

III.2.2. Faith Ringgold

Nous avons souhaité revenir et approfondir notre analyse de l'œuvre quiltée de Faith Ringgold afin de mettre en lumière sa compréhension et son utilisation d'un héritage africain qu'elle a souhaité réactiver. Comme nous l'avons analysé dans la première partie de notre étude, *Art textile contemporain et mémoire : Réflexions sur le passé colonial*, l'artiste s'approprie une tradition africaine-américaine, le *quilting*, qu'elle actualise et politise à travers les engagements qui lui sont chers. Revenons plus en détail sur l'art du *quilting*, une pratique culturelle et artistique indissociable de l'histoire des femmes africaines-américaines. L'histoire du *quilting* est parallèle à celle des États-Unis, d'ailleurs les quilts illustrent, depuis leurs origines jusqu'à nos jours, l'histoire du continent à travers les diverses expériences personnelles de chacune des couturières.

Si le *quilting* est une pratique indissociable de l'histoire des femmes africaines-américaines, il l'est par conséquent de l'histoire de l'esclavage aux États-Unis. C'est en cela que le choix de Faith Ringgold repose sur une double identité : être une femme et être noire. Le *quilting* associe les deux histoires. Il est pratiqué aux États-Unis depuis plus de deux siècles, pourtant la pratique en tant que forme artistique est apparue au sein des expositions et des collections contemporaines seulement au cours des années 1970-1980. C'est d'ailleurs à partir des années 1970 que s'élabore une véritable histoire du quilt, sous l'impulsion non seulement d'historiens de l'art, mais aussi d'anthropologues, de professeurs de littérature, d'auteurs féministes et de chercheurs indépendants. Avant la réappropriation des arts populaires noirs américains au début du XX^{ème} siècle, les artistes préféraient se tourner vers l'art européen, refusant la pratique des arts populaires africains-américains, ceux-ci étant considérés comme des preuves indélébiles de l'esclavage et du barbarisme occidental. Les racines culturelles et originelles du *quilting* sont indubitablement africaines, importées de force avec les esclaves sur le continent américain entre 1650 et 1850. Pendant deux siècles, le lien entre l'art africain et l'art américain s'est tissé avec l'arrivée des esclaves en Amérique Latine, dans les Caraïbes et aux États-Unis.

Plusieurs chercheurs et historiens se sont accordés à dire qu'il existe une pratique du *quilting* associée à la communauté noire américaine. Une pratique regroupant un certain nombre de caractéristiques communes et distinctives trouvant toutes leurs origines en Afrique. L'historienne de l'art américaine, Maude Wahlman, a

dédié la majeure partie de ses recherches au sujet et a exposé ses idées dans un ouvrage brillant intitulé *Signs and Symbols : African Images in African American Quilts* (2001). Il s'agit d'une étude détaillée des liens culturels qui existent entre le *quilting* africain-américain et les pratiques textiles traditionnelles africaines, importées durant la période esclavagiste, perpétuées et conservées jusqu'à nos jours. Maude Wahlman a élaboré une liste de sept caractéristiques que nous pouvons distinguer dans les différentes productions quiltées africaines-américaines. Les quilts sont réalisés à partir de fines bandes verticales, aux couleurs éclatantes. Ils sont composés de grands dessins, caractérisés par une asymétrie, une improvisation, des motifs multiples et des formes symboliques.¹¹⁶¹ Les rythmes des motifs y sont variés et les dessins à contretemps. L'improvisation et le contretemps des styles adoptés sont souvent rapprochés aux caractéristiques de la musique jazz. À ce sujet Maude Wahlman écrit : « De nombreux quilts américains sont l'équivalent visuel du blues, du jazz, ou du gospel, avec des couleurs et un symbolisme riches. »¹¹⁶² Les femmes noires américaines ne travaillent évidemment pas toute de la même manière, les styles et les techniques fluctuent en fonction de la personnalité et du parcours de la couturière/créatrice, pourtant ces différentes caractéristiques sont récurrentes et font école dans l'art du *quilting* africain-américain. Il ne s'agit en aucun cas de les enfermer dans un carcan stylistique, puisque comme nous l'avons observé, le *quilting* est un art de l'improvisation, il est donc en perpétuel renouvellement. Dans un texte traitant de la pratique d'Harriet Powers, désormais célèbre couturière noire américaine, Gladys-Marie Fry écrit : « Bien que les quilts narratifs soient distinctement une forme d'art américain, [les couturières] utilisent une technique de l'appliqué traçable dans les civilisations historiques d'Orient et du Moyen-Orient, mais ayant des origines discernables dans la culture africaine. » L'auteur précise qu'Harriet Powers, ancienne esclave, s'était largement inspirée de la technique traditionnelle de tapisserie en appliqués de tissus du peuple Fon d'Abomey, l'ancienne capitale du Royaume du Dahomey, l'actuel Bénin, en Afrique de l'Ouest.¹¹⁶³ Une tradition textile béninoise que nous allons étudier plus en détail dans notre analyse du travail de William Adjété Wilson ci-après.

Faith Ringgold fait partie d'une communauté d'artistes ayant donné une nouvelle impulsion aux arts populaires africains-américains eux-mêmes issus des arts traditionnels africains, afin qu'ils ne soient plus réduits à des objets artisanaux ou à des

¹¹⁶¹ *Annexes Iconographiques*, p.334-338.

¹¹⁶² WAHLMAN, Maude. *Signs and Symbols : African Images in African American Quilts*. Atlanta : Tinwood Books, 2001, p.25.

¹¹⁶³ FRY, Gladys-Marie. « Harriet Powers : Portrait of an African American Quilter », in *Stitched from the Soul : Slave Quilts from the Ante-Bellum South*. New York : Dutton Books, 1990, p.85. *Annexes Iconographiques*, p.340.

artefacts d'une histoire honteuse des États-Unis. La question d'un art ou d'une pratique populaire est souvent posée, mais dans son esprit, la réponse est claire, ses *quilts* sont un art au même titre que la peinture, la sculpture ou la photographie. Elle ne fait aucune distinction entre art et artisanat. En parlant de ses peintures *thangkas*, elle écrit dans son autobiographie :

Il y avait encore des gens confus par ces tankas ; ils les appelaient des tissages, des bannières, des tissus, des fibres. Ils ne semblaient pas réaliser qu'ils regardaient des peintures sur toile – il n'y avait pas de cadre en bois et pas de châssis. Je n'ai pas aimé être accusée de faire de l'artisanat. Être Noire et une femme était suffisant. Est-ce que j'avais en plus besoin d'être éliminée du terrain parce que je faisais de l'artisanat plutôt que de « l'art plastique » ? ¹¹⁶⁴

Le quilt est synonyme de foyer et d'intimité. Son premier espace d'exposition est la chambre, un espace intime où le public y est réduit aux membres d'une famille. Il est destiné à recouvrir un lit, il est donc étendu et à la vue de son public restreint. Les femmes pratiquant le *quilting*, aujourd'hui comme hier, connaissent la valeur de leurs travaux et sont extrêmement fières de leurs talents. Souvent, elles signent et datent les pièces cousues, elles y insèrent des instructions précises quant au devenir de ces dernières. Les questions de la transmission, de la volonté de témoignage et de l'héritage sont constamment en creux de ces précieux tissus. Il est à noter que Faith Ringgold s'inscrit dans la tradition du *quilting* en brodant sur ses quilts des contes, des souvenirs et son expérience en tant que femme, mère, artiste, citoyenne. Le texte joue un rôle fondamental dans son travail quilté. Ils sont transmis en héritage, d'une mère à sa fille et ainsi de suite. Ils traversent l'histoire d'une famille et en porte les souvenirs heureux et malheureux, les marques et les accidents, en cela ils incarnent la mémoire intime et collective d'une famille. Ils sont confectionnés pour une occasion particulière, un événement symbolique dans la vie de la famille : une naissance, un mariage, un anniversaire, un deuil. Ils sont fabriqués soit de manière individuelle soit de manière collective. Dans un ouvrage de Marguerite Ickis est retranscrit le témoignage anonyme d'une femme quilteuse, dont voici un extrait :

Il m'a fallu plus de vingt années, pratiquement vingt-cinq, je suppose, les soirs après le dîner lorsque les enfants étaient tous au lit. Ma vie entière est dans ce quilt. Cela me fait parfois peur quand je le regarde. Toutes mes joies et mes chagrins sont cousus dans ces petites pièces. Quand j'étais fière des garçons et quand j'étais véritablement provoquée et en colère après eux. Quand les filles m'agaçaient ou quand elles me procuraient un doux sentiment autour de

¹¹⁶⁴ RINGGOLD, Faith. *We Flew Over The Bridge : The Memoirs of Faith Ringgold*. New York : Bulfinch Press Book, 1995, p.198.

*mon cœur. Et John aussi. Il a été cousu dans ce quilt et toutes ces trente années durant lesquelles nous étions mariés. Parfois je l'aimais et parfois je m'asseyais ici en le détestant au fur et à mesure que je rapiécçais les morceaux ensemble. Alors ils sont tous dans ce quilt, mes espoirs et mes peurs, me joies et mes chagrins, mes amours et mes haines. Je tremble parfois quand je me souviens à quel point ce quilt me connaît.*¹¹⁶⁵

Faith Ringgold a fait sortir le quilt du cocon familial, pour le faire entrer dans la sphère publique et lui donner un nouveau statut : celui de véhiculer non seulement son vécu en tant que femme noire, mais ils sont aussi les supports d'une profonde relecture de l'histoire noire. Pour ne plus avoir honte d'une histoire et de pratiques communes, l'artiste a choisi de s'appropriier et de transcender l'art du *quilting*. Elle l'inscrit au cœur de ses préoccupations liées au genre et aux problématiques raciales. Faire revivre le *quilting* à travers une pratique artistique contemporaine et politique est une manière pour elle de lutter contre l'oubli, de transmettre une mémoire collective et d'exprimer son expérience en tant que femme artiste noire américaine. Elle prolonge et métamorphose une histoire de femmes.

Historiquement, le *quilting* était initialement pratiqué par les femmes venues d'Afrique lors de la période esclavagiste. Après des journées éprouvantes, à travailler soit dans les plantations soit en tant que domestiques, elles consacraient le peu de temps qu'il leur restait à la confection de quilts. Ces derniers étaient fabriqués à base de morceaux de tissus récoltés, d'anciens vêtements usés et autres matières qui étaient mélangées aux tissus. Il s'agissait alors d'un assemblage cousu de matériaux de récupération, procurant un semblant de confort aux familles noires, mais aussi de manière plus étonnante aux familles blanches. En effet, les femmes esclaves confectionnaient des quilts pour les familles blanches, ces dernières appréciaient leur caractère « exotique », leurs qualités et leurs beautés.¹¹⁶⁶ Les quilts de cette période ont quasiment tous disparu, de plus ils étaient majoritairement anonymes. L'historienne de l'art américaine, Sarah Quinton, nous offre une clé de compréhension de cet anonymat des femmes brodeuses, elle écrit :

¹¹⁶⁵ ICKIS, Marguerite. *The Standard Book of Quilting and Collecting*. New York : Dover, 1949, p.270.

¹¹⁶⁶ Dans un texte intitulé « African American Quilts : Paradigms of Black Diversity » (1995), Cuesta Benberry relate l'histoire d'une couturière nommée Elizabeth Keckley. Celle-ci avait appris la couture de par sa mère esclave et était devenue elle-même une couturière talentueuse. Alors qu'elle était esclave, elle cousait pour une famille Blanche. Après avoir acheté sa liberté et celle de son fils, elle a travaillé à la Maison Blanche pour la famille Lincoln. Cuesta Benberry précise que vers 1870, Elizabeth Keckley broda une pièce sur une robe de la femme du président Lincoln, où était inscrit le mot « LIBERTY ». Les femmes esclaves puis libres ne bénéficiaient pas toutes du même statut, tout dépendait des familles pour lesquelles elles travaillaient. Même libres, de nombreuses femmes restaient dans les familles pour y travailler en tant que couturières (rémunérées ou non pour leurs travaux). Voir : BENBERRY, Cuesta. « African American Quilts : Paradigms of Black Diversity ». *International Review of African-American Art*, vol.3, n°12, été 1995, p.30-37.

Historiquement et dans plusieurs cultures traditionnelles aujourd'hui, les objets faits à la main ne sont ni signés ou attribués à une seule créatrice ou même une communauté. La couleur, la technique, le style, les matériaux, le format d'un objet sont fréquemment suffisants pour l'identifier en y ajoutant le genre, le sujet et le lieu d'origine. La pratique du quilting est une activité basée sur la communauté. Beaucoup de quilts, bien qu'ils étaient dessinés et cousus par une seule personne [...] étaient et sont toujours souvent brodés par un groupe de femmes travaillant ensemble comme des fourmis. [...] L'anonymat est ici privilégié pour le bien du groupe en tant que son expression, et non son effacement.¹¹⁶⁷

Techniquement et stylistiquement, quatre civilisations de l'Afrique de l'Ouest et d'Afrique Centrale ont ainsi influencé le *quilting* noir américain : les peuples parlant le Mandé (Guinée, Mali, Sénégal et Burkina Faso), les Yorubas (République du Bénin, Nigeria, Ghana et Togo), les peuples Ejagham ou Ekoi (Nigeria et Cameroun) et les peuples Kongo (République Démocratique du Congo, Congo et Angola). Quatre civilisations qui sont aujourd'hui entremêlées, métissées au sein d'un art complexe et multiculturel. D'un point de vue strictement technique, les *quilts* peuvent être réalisés de trois manières : en pièces, en appliqués de tissus (également appelé patchwork) ou en assemblant des motifs sur un fond solide. À l'origine du *quilting*, la technique en pièces était la plus usitée pour des raisons économiques. Elle était pratiquée par les premières esclaves forcées à vivre sur le sol américain. Ces dernières rassemblaient divers morceaux textiles, les cousaient entre eux pour fabriquer la couverture la plus chaude possible. Les morceaux de tissus étaient découpés, modelés, en fonction des motifs souhaités. Les plus récurrents étant des carrés, des triangles et des diamants, des formes géométriques s'adaptant parfaitement aux difficultés techniques dues aux matériaux disparates. La technique dite de l'appliqué de tissus, ou du patchwork, est devenue populaire à partir du XVIII^{ème} siècle, avec notamment le développement des tissus imprimés industriels. Le quilt en appliqués de tissus est réalisé à partir de deux couches superposées, la première unie, épaisse, et la seconde est formée à partir de multiples textiles, cousus et brodés. Patricia Mainardi écrit : « Les femmes devaient réutiliser dans leurs quilts tout morceau valable provenant des vêtements usés, en les doublant avec des couvertures rustiques usées, de la laine, du coton ou des chiffons, et les soutenir avec de la mousseline. »¹¹⁶⁸ L'appliqué de tissus permet une plus grande liberté d'expression, grâce à lui, les femmes ont inventé de nombreux motifs et ont libéré leur créativité. Les motifs, le plus souvent géométriques et colorés, proviennent des arts traditionnels

¹¹⁶⁷ QUINTON, Sarah. « Threads and Needles », in *When The Women Rule The World : Judy Chicago in Thread*. Toronto : Textile Museum of Canada : The Art Gallery of Calgary, 2009. Disponible sur Internet : <http://www.textilemuseum.ca/apps/index.cfm?page=exhibition.detail&exhld=280>.

¹¹⁶⁸ MAINARDI, Patricia. « Quilts : The Great American Art », in *Feminism and Art History : Questioning the Litany*. New York : Harper and Row, 1982, p.334.

africains, qu'elles ont repris et actualisés. La technique même de coudre entre elles des bandes textiles est dérivée des techniques traditionnelles en Afrique de l'Ouest. Le peuple Ewe au Ghana produit des *kente*, de solides pièces textiles formées d'une multitude de bandes cousues et tissées.¹¹⁶⁹ Une technique trouvant ses origines au XI^{ème} siècle, où les hommes travaillaient de fines bandes de tissus sur des petits métiers à tisser portatifs. Une pratique qui s'est développée au cours des siècles et qui a permis la fabrication non seulement de couvertures, mais aussi de vêtements, de tentes (pour les Touaregs en particulier) et d'autres pièces textiles nécessaires au quotidien. Une technique qui s'est ensuite implantée au Brésil, au Surinam, à Haïti, à Cuba et aux États-Unis avec l'arrivée des esclaves.

Il est intéressant de souligner qu'au départ, l'art textile africain est une pratique strictement masculine. Une tradition qui va totalement s'inverser durant et après la période esclavagiste, puisque les femmes ont repris l'activité textile et ont permis la transmission d'un savoir-faire à la fois technique et esthétique. À la lecture de l'article de Géraldine Chouard, « L'Amérique comme Patchwork » et des différents textes de Cuesta Benberry, nous apprenons également que les quilts étaient utilisés comme un moyen de résistance à l'esclavagisme. Des motifs particuliers indiquaient des directions, comme celui de l'étoile du Nord. Chouard écrit que « certains modèles étaient ainsi exposés dans les cases des esclaves pour signaler que la voie était libre pour s'échapper ».¹¹⁷⁰ Les quilts comportaient un langage codifié permettant aux esclaves de communiquer entre eux et d'échanger des informations qui pouvaient être vitales.

Malheureusement, les quilts produits durant cette période sont aujourd'hui rares, soit parce qu'ils ont été détruits ou perdus, soit parce qu'ils sont conservés par les descendants des anciens « propriétaires » d'esclaves. Les œuvres de première main sont donc difficiles d'accès et la documentation reliée à ces quilts s'est essentiellement construite sur la base d'une transmission orale retranscrite. Nous avons donc à notre disposition quelques autobiographies d'anciens esclaves et des récits de la vie quotidienne, où la confection des *quilts* jouait un rôle important. À la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle, les écrivains fédéraux étaient chargés d'enregistrer par écrit des entretiens menés avec des esclaves émancipés. Ces entretiens ont été publiés, mais

¹¹⁶⁹ Annexes Iconographiques, p.341.

¹¹⁷⁰ CHOUARD, Géraldine. « L'Amérique comme Patchwork ». *Revue Française d'Etudes Américaines*, vol.3, n°89, 2001, p.70-85. Disponible sur Internet : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RFEA_089_0070.

ils sont, selon les historiens, à interpréter avec précaution car ils étaient, d'une manière ou une autre, biaisés par la peur, la colère ou les non-dits.

Il est impossible de traiter de la question du *quilting* africain-américain et de son histoire sans citer les travaux d'une éminente historienne et professeur, Cuesta Benberry (1923-2007). Cuesta Benberry a consacré toutes ses recherches à cette pratique afin de construire une histoire critique du *quilting*, de ses origines jusqu'aux années 2000. Dans le texte introductif du catalogue d'exposition *Always There : The African-American Presence in American Quilts* (1992), l'auteur emprunte les mots de W.E.B. Dubois pour signifier l'oubli et l'ignorance subis par les quilts noirs américains et en particuliers les quilts cousus par les esclaves à partir du XVIII^{ème} siècle. Un art représentant la création « de tout un groupe submergé, le monde a sauvé trop peu de [leurs] souvenirs authentiques et a essayé de les oublier ou de les ignorer même le peu qui a été sauvé. »¹¹⁷¹ Cuesta Benberry fut la plus grande experte du *quilting*, portant la pratique lors de multiples conférences, d'expositions et dans ses cours donnés dans diverses institutions à travers le monde. Au fil de ses recherches elle a constitué un impressionnant fonds d'archives couvrant deux siècles de création quiltée. Elle possédait une impressionnante collection de *quilts*, qu'elle exposait régulièrement pour familiariser le public avec un art encore marginal.¹¹⁷² Ses ouvrages et ses essais sont des références importantes pour la compréhension de la pratique ainsi que de sa portée dans l'histoire américaine. Ses travaux s'appuyaient principalement sur les œuvres des femmes artistes noires américaines, elle s'intéressait à l'influence des arts africains sur l'élaboration des motifs destinés aux *quilts*. Elle fut une pionnière dans le domaine, son travail a permis un développement considérable de l'histoire et de la visibilité du *quilting*. Ses textes et ouvrages, écrits avec passion, combattent toute forme de stéréotype quant à l'histoire du *quilt* et toute forme de simplification du travail des femmes couturières et créatrices. Le Michigan State University Museum lui a d'ailleurs consacré une importante rétrospective itinérante entre 2009 et 2010.¹¹⁷³ Une rétrospective présentant au public des documents extraits de ses archives et des œuvres quiltées. Il est à noter qu'elle possédait dans sa collection de nombreuses œuvres de Faith Ringgold.

¹¹⁷¹ BENBERRY, Cuesta. *Always There : The African-American Presence in American Quilts*. Louisville : The Kentucky Quilt Project, 1992, p.21. Exposition *Always There : The African-American Presence in American Quilts*, au Museum of History and Science de Louisville (Kentucky), du 7 février au 31 mars 1992. Commissariat : Cuesta Benberry.

¹¹⁷² En 2004, elle a légué ses archives (papiers, documents inédits, manuels historiques, catalogues etc.), ainsi que sa collection de quilt à l'*American Folk Art Museum*, Manhattan, New York.

¹¹⁷³ L'exposition *Unpacking Collections : The Legacy of Cuesta Benberry, An African American Quilt Scholar*, au Michigan State University Museum, du 6 décembre 2009 au 5 septembre 2010.

À la fin de la période esclavagiste, les arts populaires africains-américains ont été mis de côté car ils étaient considérés comme une représentation visuelle d'un héritage trop lourd à porter. Ce n'est qu'à partir fin du XIX^{ème} siècle que les femmes ont commencé à revenir vers ces pratiques culturelles et traditionnelles. Au fur et à mesure du développement de l'histoire du *quilting*, nous découvrons qu'il n'est désormais plus un art pratiqué uniquement par les femmes noires américaines, mais un art de toutes les femmes, toutes origines et toutes cultures confondues. La base traditionnelle africaine est progressivement devenue multiculturelle. Chaque État, région ou communauté, revendique aujourd'hui une technique ou un style spécifique. Pourtant, au sein de la communauté africaine-américaine, la reprise des techniques traditionnelles africaines, des traditions esthétiques et des symboles religieux, subsistent dans leurs pratiques. Il y a là un héritage singulier, transmis de mères en filles.

Le fait de perpétuer une tradition de femmes est une manière pour Faith Ringgold de résister et de communiquer sur une histoire isolée. Accompagnée des autres femmes artistes africaines-américaines de sa génération, elle a marqué le début du féminisme noir qui s'est développé d'abord aux États-Unis et s'est ensuite propagé sur les autres continents. Sous l'impulsion de femmes emblématiques, de théoriciennes et de militantes comme Audre Lorde, Angela Davis, Toni Morrison, Aminata Traoré, Mariama Bâ, Awa Thiam, Michèle Wallace ou encore bell hooks. Un mouvement critique, politique et culturel où les femmes poursuivent la longue lutte contre toute forme d'oppression et d'inégalité. Nombreuses sont les femmes artistes noires dont la pensée et l'œuvre s'attachent à mettre en lumière ces troubles persistants. En 1978, Awa Thiam écrit : « La force résidera dans la multitude de voix, de personnes, de consciences résolues à effectuer un changement radical de toutes les structures sociales qui sont à l'heure actuelle décadentes, ou alors elle ne sera pas. »¹¹⁷⁴ Les consciences sont nombreuses et mènent un combat collectif pour faire entendre les voix et les histoires des femmes noires. Kara Walker, Maria Magdalena Campos-Pons, Renée Green, Ingrid Mwangi, Renée Cox, Lorna Simpson, Michèle Magma ou encore Tracey Rose. Faith Ringgold a initié une mouvance critique nécessaire, que les nouvelles générations d'artistes transmettent et réactivent à leur tour. Une réflexion qui manque cruellement de représentation et de reconnaissances par les institutions et que nous nous devons d'imposer chacune et chacun à notre manière.

¹¹⁷⁴ THIAM, Awa. *La Parole aux Nègresses*. Paris : Denoël, 1978, n.p.

III.2.3. William Adjété Wilson

La mer nous tient

Par un cordon ombilical

Elle demeure le sarcophage

De nos ancêtres.

Alain Mabanckou. *Tant que les Arbres s'enracineront dans la Terre* (2003).

Dans la troisième partie de notre recherche, essentiellement consacrée aux œuvres cousues et brodées produites par femmes artistes, nous avons choisi de faire une première exception en présentant ici une œuvre spécifique de William Adjété Wilson (né en 1952, à Tours, France). Un travail qui vient à la fois compléter et prolonger celui de Faith Ringgold. Peintre, illustrateur, sculpteur et conteur, William Adjété Wilson, artiste franco-togolais, a consacré plusieurs années à la réalisation d'une œuvre intitulée *L'Océan Noir*.¹¹⁷⁵ Il nous semblait en effet impossible de passer à côté d'un artiste qui, pour traduire visuellement son histoire personnelle et celle de ses ancêtres, a opté pour une iconographie et une technique textile traditionnelle béninoise. *L'Océan Noir* a retenu notre attention, de par son ampleur et sa richesse, il s'agit d'une série de dix-huit tentures accompagnées d'un texte de l'artiste. Mises bout-à-bout les tentures narrent l'histoire des Noirs depuis le XV^{ème} siècle jusqu'aux années 2000. La figuration textile de ces morceaux d'histoires est composée de ce qu'il nomme un « puzzle d'images symboliques ». Des images marquant les moments forts de l'histoire noire. En filigrane de la grande Histoire, sont également racontées l'histoire et l'expérience personnelle de l'artiste.

L'artiste découvre l'Afrique à l'âge de vingt ans, il apprend qu'il a plusieurs familles, plusieurs histoires. Une complexité familiale, historique et culturelle qu'il a souhaité découvrir et s'approprier. Il souligne :

L'intérêt est là : tout le monde s'intéresse à un moment ou à un autre à ses origines, on veut savoir le nom de son arrière-grand-père, où vivaient ses ancêtres etc. En général, cela nous intéresse nous, notre famille et voilà. Mais là, comme mon histoire rejoignait la grande Histoire, j'ai trouvé beaucoup de livres qui parlaient de cette période, de cette histoire, qui correspondaient avec l'histoire de mes familles africaines. Je me suis dit que cela valait la

¹¹⁷⁵ Annexes Iconographiques, p.342.

*peine de créer un projet public pour que je ne me cantonne pas à une histoire simplement familiale.*¹¹⁷⁶

L'Océan Noir est un mouvement de retour vers ses origines, mais aussi un outil pédagogique essentiel. Il a fait le constat d'un manque cruel dans l'enseignement de l'histoire africaine à l'école. C'est dans ce cadre que *L'Océan Noir* a fait l'objet d'une remarquable et étonnante publication. Remarquable de par sa qualité textuelle, iconographique et critique ; étonnante car elle a été publiée dans une collection destinée aux enfants. L'artiste a en effet soumis son travail à plusieurs maisons d'éditions qui n'ont pas souhaité le publier, allant jusqu'à invoquer ironiquement le fait que son projet « n'était pas solvable ». Le contenu et la forme du projet dérangent probablement. L'objectif de l'artiste était non seulement de combler un manque dans une histoire collective tronquée, mais aussi de comprendre la relation actuelle entre la France et le continent africain. Il affirme :

*Pour se définir supérieurs, il fallait inférioriser. C'est ce qui a été fait jusqu'au XIX^{ème} siècle, et c'est ce qui explique la situation épineuse actuelle. C'est aussi pour cela que j'ai voulu faire ce travail parce qu'il repart du début et parce que je voulais remuer cette histoire pour amener le public à se rendre compte à quel point l'histoire est encore incrustée dans l'imaginaire collectif et le vocabulaire. Il ne s'agit pas simplement de périodes historiques qui s'enchainent comme on pourrait prendre les guerres successives entre les Français et les Anglais. Ce type d'évènements ne remet pas en question les fondements du rapport dominé-dominant qui a existé avec la traite et avec lequel la société continue d'exister aujourd'hui. Il y a un sceau historique et quasi métaphysique qui perdure.*¹¹⁷⁷

Les problèmes liés à l'édition et à la diffusion du projet révèlent une nouvelle fois la place restrictive et difficilement octroyée non seulement aux pratiques artistiques encore considérées comme étant marginales, mais aussi au refus d'une prise de conscience de la nécessaire transmission de l'histoire noire. Nous utilisons sciemment le terme marginalité, ce dernier marquant la barrière existant entre les arts occidentaux et les arts extra-occidentaux peinant à être représentés de manière équitable, mais également parce qu'il s'agit ici d'art textile.

D'un point de vue technique, les dix huit tentures peintes ont toutes été réalisées au Bénin à Abomey (l'ancienne capitale du royaume du Danxomé actif entre 1580 et 1900). Entre 2007 et 2008, William Adjété Wilson a effectué six longs séjours au

¹¹⁷⁶ Entretien avec l'artiste, le 3 avril 2011, Paris.

¹¹⁷⁷ Ibid.

Bénin. Il a souhaité inscrire son travail de recherche dans une tradition plastique de l'ancien royaume : les tentures en appliqués de tissus. La technique fut introduite à Abomey par le roi Agadja (1711-1740) qui a fait venir des artisans teinturiers de la région d'Avrankou (au nord de Porto-Novo) pour réaliser des fresques textiles. Initialement elles étaient cousues à partir d'une base en raphia, aujourd'hui les couturiers préfèrent travailler sur le coton. Les tentures en appliqués de tissus sont réalisées à partir de différentes pièces teintes, découpées, cousues et brodées sur la base principale.¹¹⁷⁸ Michel Leiris caractérise ainsi la technique : « Sur un fond généralement jaune d'or ou noir sont cousus des motifs de couleurs vives en étoffe découpée, taillés sur des patrons plus ou moins stéréotypés et qui, souvent identiques d'une tenture à une autre mais groupés différemment, constituent les éléments d'une sorte de vocabulaire plastique que l'artiste utilise selon les exigences du thème traité. »¹¹⁷⁹ À cela s'ajoutent des détails brodés : textes et symboles.

Les premières tentures traditionnelles sont, au même titre que les tapisseries réalisées au Moyen-âge en Europe, garantes d'une mémoire historique et culturelle.¹¹⁸⁰ Elles retracent la vie de la cour Danxomé, la vie spirituelle, le quotidien, les mythes et autres légendes populaires. Lors de l'intronisation des rois était créée une tenture en leurs honneurs, investie de symboles les représentant. À leurs morts, une longue tenture était réalisée afin de figurer leurs vies et les événements marquants de celles-ci. À l'instar de l'écriture et du papier, les tentures étaient un véritable moyen de communication. Elles représentaient un outil de propagande important pour les rois, puisque nous y retrouvons de nombreuses scènes de batailles entre tribus, un étalage des biens et des richesses, des démonstrations de supériorité, de force et d'intimidations. Il est à noter que peu de tentures historiques ont survécu à la période coloniale. Les colons ont en effet détruit la majorité du fonds culturel de la région (et des autres régions africaines). Quelques pièces ont malgré tout été sauvées, notamment grâce aux familles qui ont su protéger et conserver un patrimoine fragile et précieux. Ces mêmes familles ont aussi joué un rôle essentiel pour la survivance de la technique en elle-même qui a été transmise de génération en génération, jusqu'à nos jours. Sans cette volonté privée,

¹¹⁷⁸ Lors d'une conversation avec l'artiste le 22 mars 2010, ce dernier nous a donné des précisions quant à la technique de l'appliqué : « Il s'agit d'appliquer sur un fond des découpages de tissus de couleur puis de les coudre. J'ai réalisé les maquettes "grandeur nature" à la craie sur papier craft, j'ai découpé les formes pour faire des gabarits (un patron en terme de couture) ensuite j'ai disposé les tissus découpés sur le fond. Ils ont été fixés au fil blanc (le bâti) et ont été ensuite cousus définitivement sur la toile de fond. Il y a eu diverses corrections et ajouts. Puis les broderies pour souligner les détails (yeux bouches etc.). Enfin on a fixé les bordures et enfin une toile au dos pour protéger l'ensemble. »

¹¹⁷⁹ LEIRIS, Michel. « Arts Figuratifs Autonomes », in *Miroir de l'Afrique*. Paris : Gallimard, 1996, p.1359.

¹¹⁸⁰ *Annexes Iconographiques*, p.343-344.

la technique se serait perdue dans les affres de l'histoire et ne serait pas aujourd'hui le joyau de la culture béninoise.

Les tentures en appliqués de tissus sont à envisager comme un livre d'histoire dans lequel William Adjété Wilson a souhaité apporter sa contribution. Le format important des tentures, elles mesurent toutes 160 cm par 100 cm, font de l'ensemble une fresque impressionnante. Surnommé le « sorcier des couleurs » l'artiste a développé une œuvre aux couleurs vives à l'image des ses illustrations de conte pour enfants. L'art des tentures en appliqués de tissus se perpétue au Bénin depuis le XVII^{ème} siècle jusqu'à nos jours puisque les meilleurs artisans transmettent les techniques et savoir-faire. Un art également pratiqué au Ghana par le peuple Ashanti. Certains royaumes Akan faisaient d'ailleurs partie de la civilisation Ashanti, ils parlaient la même langue, le *Twi*, et partageaient leurs savoir-faire. Il y a donc eu, dès le XVII^{ème}, une émulation artistique entre le Ghana et le Bénin, dont la pratique des tentures en appliqués de tissus est un formidable exemple. Depuis ses origines, la technique est le résultat d'associations, elle est métisse et incarne comme un trait d'union artistique entre les deux pays. William Adjété Wilson pense que l'arrivée des navires portugais sur la côte occidentale africaine au XV^{ème} siècle a aussi joué un rôle important dans le développement des tentures traditionnelles. Il écrit : « Il est d'ailleurs probable que l'apparition des tentures figuratives en appliqués de tissus découle de cette influence intercontinentale. Les Ashanti de l'actuel Ghana se seraient inspirés des oriflammes, des pavillons et des drapeaux arborés par les navires, ainsi que des vêtements à brocarts et à galons que portaient les officiers portugais, pour adapter cette technique spectaculaire à leurs propres besoins. »¹¹⁸¹

Pour la réalisation de *L'Océan Noir*, il a travaillé avec une équipe d'artisans couturiers béninois. Deux découpeurs, des couturières et des brodeuses. Il avait pour cela réalisé dix-huit peintures préparatoires (les patrons) qu'il a ensuite soumis aux artisans, eux-mêmes habitués à travailler à la commande. Pourtant, il s'agissait là d'une commande particulière puisque l'artiste leur a demandé de mettre leur précieux savoir-faire et leurs mains au service d'une relecture de leur propre histoire. L'artiste confie que les artisans n'ont pas immédiatement adapté leurs techniques à son style, il dit :

Ils leur manquaient au départ les données culturelles et historiques pour bien appréhender le sens de ma démarche. Au début la brodeuse faisait systématiquement des sourires aux

¹¹⁸¹ WILSON, William Adjété. (2009), p.20.

*personnages que je dessinais ! Mais ils ont peu à peu pris du plaisir à travailler sur ces fresques sentant que le travail était différent de ce qu'ils faisaient d'habitude. Les pictogrammes, présents dans mes dessins leur étaient familiers et ils comprenaient bien que j'utilisais cette technique dans la même idée que les arts de la cour de l'époque, liée à la représentation historique et à la mise en scène du pouvoir.*¹¹⁸²

Il est important de préciser que l'artiste ne s'est pas contenté de travailler de manière éphémère avec les artisans béninois, puisqu'il a ouvert un atelier avec l'aide de l'artiste béninois Yves Apollinaire Kpede (née en 1959, à Abomey, Bénin). Ce dernier produit des œuvres textiles reprenant les techniques traditionnelles Akan. *L'Océan Noir* a donné naissance à de nouvelles collaborations et à un renouvellement de l'activité cousue dans un espace où les traditions sont revalorisées. Au départ il était question de pérenniser l'existence de l'atelier. Il explique :

*Pour poursuivre l'aventure de l'atelier, j'avais eu l'idée de créer des stages où les artisans pourraient s'essayer à la création. Comme ils sont dans une économie tendue, ils ne peuvent pas se permettre de gâcher les matériaux, ils doivent être sûrs de ce qu'ils produisent. Or, créer c'est aussi gâcher. Je voulais leur permettre de gâcher pour tenter autre chose, d'autres motifs, plus personnels. Ces ateliers de dessin auraient permis une libération des idées et des formes. Ils auraient été aussi l'occasion de rencontrer plusieurs artistes venus d'ailleurs. Mais je me suis heurté à une difficulté qui existe en Afrique, pour mettre en place des structures, c'est assez compliqué.*¹¹⁸³

L'Océan Noir a été produit en six exemplaires par la même équipe d'artisans teinturiers, couturiers, brodeurs. Chaque série est unique puisqu'ils n'ont pas employé les mêmes couleurs et les mêmes tissus pour chaque tenture. Il est à noter que lors de la réalisation des dessins préparatoires, William Adjété Wilson a repris des figures préexistantes dans son travail peint. Il a donc revisité son univers pictural singulier et coloré en le retranscrivant au sein des tentures. Il est également important de noter que tout comme avec les quilts de Faith Ringgold, il y a une grande complémentarité entre les tentures et le texte de William Adjété Wilson. Chaque page de texte est précédée d'une citation de Franz Fanon, ces dernières ouvrent la réflexion de l'artiste qui est inscrite dans celles menées dans les théoriciens postcoloniaux. Sur son intérêt pour les textes de Fanon, il précise :

¹¹⁸² ANDRIAMIRADO, Virginie. « L'Océan Noir : À la croisée de la petite et de la grande histoire ». *Africultures*, novembre 2009. Disponible sur Internet : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9019>.

¹¹⁸³ Entretien avec l'artiste, le 3 avril 2011, Paris.

À partir du moment où j'ai commencé à lire tout ce qui tourne autour de la question noire, je suis immédiatement tombé sur Franz Fanon. Sa vision est absolument stupéfiante et précoce, *Peaux Noires et Masques Blancs* paraît en 1952, l'année de ma naissance, il écrivait sur la colonisation dix avant les indépendances ! C'est pour cela qu'à chaque entrée de chapitre de mon livre, j'ai repris des citations qui correspondaient à la tenture. Ce qui m'intéresse chez lui, c'est sa manière de nous expliquer les rapports intériorisés, ce que, sans trop m'en rendre compte, j'ai pu intérioriser en l'occurrence. Il ne suffisait pas de réclamer des choses à l'extérieur, il y avait aussi l'oppression, la discrimination intégrées. Il y a un travail sur soi aussi à faire pour dépasser cette histoire, sinon on se pose comme une victime et on perpétue toujours le même schéma de dominant-dominé.¹¹⁸⁴

Le texte de l'artiste nous guide dans la compréhension des images cousues, d'ailleurs, il nous livre un alphabet de pictogrammes issu de la civilisation Akan de l'actuel Ghana et du peuple Gyaman de la Côte d'Ivoire : l'*adinkra*. Il s'agit d'un répertoire visuel composé de plus de trois cents pictogrammes, créés il y a environ trois siècles et qui, au fil des générations, est réinventé et transformé.¹¹⁸⁵ Au fil du temps le répertoire est augmenté, modifié, il s'adapte à l'ère du temps ; par exemple un symbole a été créé pour signifier l'avènement des indépendances, nous y trouvons également le logo plus prosaïque de la marque automobile allemande Mercedes-Benz. Les symboles de l'*adinkra* sont aujourd'hui peints sur les portes des maisons et présents sur les vêtements, les tissus et les bijoux. Il s'agit d'un langage symbolique vivant. Transférés sur les vêtements, ils traduisent un message souvent en lien avec certaines étapes de vie comme une naissance, un amour ou un deuil. John Picton précise que la couleur des tissus sur lesquels les pictogrammes sont transférés est d'une grande importance. Il écrit : « Si le vêtement utilisé est noir, marron, rouge ou mauve il est porté lors de la période allant de la mort jusqu'à l'enterrement du défunt pour qui l'on porte le deuil. Imprimée sur un vêtement blanc, la signification va vers une célébration post-enterrement. »¹¹⁸⁶ Chaque tenture de William Wilson est estampillée d'un pictogramme symbolisant une pensée, un proverbe ou une maxime extraits de la philosophie de la civilisation Akan et se rapportant à des événements historiques particuliers.

La technique et le style de l'artiste rappellent également les drapeaux fabriqués par le peuple Fante (Ghana) apparus avec l'arrivée des colons européens sur le sol africain. Le peuple Fante a repris le format des drapeaux européens et la technique de

¹¹⁸⁴ Ibid.

¹¹⁸⁵ *Annexes Iconographiques*, p.345-346.

¹¹⁸⁶ PICTON, John. *The Art of African Textiles : Technology, Tradition and Lurex*. London : Barbican Art Gallery : Lund Humphries, 1999, p.22.

l'appliqué de tissus pour donner naissance aux drapeaux *Asafo*.¹¹⁸⁷ Il s'agit d'une pratique syncrétique qui a trouvé son origine au moment de la colonisation et qui porte avec vigueur l'expression d'une pratique vernaculaire.¹¹⁸⁸ Le peuple Fante est divisé en plusieurs compagnies militaires, les compagnies *Asafo*. Jusqu'à l'indépendance du Ghana, les drapeaux Fante comportaient des messages codés destinés aux colons blancs. Des messages codés et symboliques dans lesquels nous retrouvons les symboles issus de l'*adinkra* mais également des proverbes traditionnels imagés. En haut à gauche de ces drapeaux était reproduit le drapeau du pays colonisateur à qui l'œuvre s'adressait. Le drapeau du Royaume-Uni était le plus récurrent. Ils marquent une forme de rébellion et de lutte contre le peuple envahisseur. Depuis le XVIII^{ème} siècle, les drapeaux s'adressent non seulement aux colons, mais ils sont aussi destinés aux autres compagnies *Asafo*. Le peuple Fante est doté d'une répartition complexe, les différentes compagnies militaires *Asafo* se combattent entre elles. Les rivalités sont extrêmement marquées, les drapeaux en sont les indicateurs. À partir des années 1860, chaque drapeau devait être soumis au gouverneur colonial afin que ce dernier valide ou non le discours véhiculé par les dessins. Le plus souvent il s'agissait de messages insultants à l'encontre d'une autre compagnie, en ce sens les drapeaux pouvaient être les déclencheurs de conflits armés sanglants. Encore aujourd'hui, ils sont minutieusement contrôlés par les chefs de compagnies. Les thématiques récurrentes sont avant tout la mise en avant du pouvoir et de la gloire de la compagnie représentée, ceci au moyen de dessins provocants et explicites. Les créateurs s'inspirent du règne animal, de personnages monstrueux, de scènes quotidiennes, des évènements sociaux et politiques, des proverbes issus des traditions orales, pour construire les messages souvent complexes pour les observateurs extérieurs.¹¹⁸⁹ Les drapeaux *Asafo* permettent en cela le maintien de la tradition orale. Ces derniers sont fabriqués avec une visée politique et pour être déployés lors de cérémonies singulières. Il est un élément important d'une danse performative du peuple Fante durant laquelle le danseur exhibe et fait tournoyer le drapeau.¹¹⁹⁰ Les drapeaux fabriqués pour ce type d'évènement sont remarquables par leur grand format. Le porteur de drapeau y exécute une danse complexe et éprouvante, entouré de musiciens. Durant les festivals et autres cérémonies (comme les funérailles d'un membre de la compagnie, un anniversaire, l'arrivée d'un nouveau chef), les

¹¹⁸⁷ *Annexes Iconographiques*, p.347-348.

¹¹⁸⁸ Les compagnies militaires *Asafo* ont adopté non seulement le modèle des drapeaux des européens mais aussi l'organisation et coutumes martiales des camps : le respect d'une hiérarchie stricte, les saluts, les marches militaires ou encore les noms de compagnies.

¹¹⁸⁹ Pour un grand nombre d'illustrations, voir : ADLER, Peter ; BARNARD, Nicholas. *Asafo ! African Flags of the Fante*. London : Thames and Hudson, 1992.

¹¹⁹⁰ *Annexes Iconographiques*, p.349.

tensions entre les différents groupes sont palpables. Ils sont fabriqués de la même manière que les tentures en appliqués de tissus. Les formats, les couleurs et les personnages stylisés de William Adjété Wilson rappellent la composition des drapeaux Asafo.

Il est à noter que lors de la réalisation de *L'Océan Noir*, William Adjété Wilson a ressenti une frustration de ne pas pouvoir découper, coudre, teindre les tissus. Lorsqu'il était à l'atelier à Cotonou, il a commencé à ramasser les chutes de tissus multicolores. Chez les tailleurs et dans l'atelier qu'il a créé, il collecte les tissus hétérogènes, qu'il ramène à Paris. Dans ces chutes, il découpe des formes, des personnages, qu'il a ensuite directement collés sur un papier fabriqué à partir de coton bouilli. La frustration l'a conduit à la création d'un nouveau travail de collages textiles et de dessin. Un travail toujours emprunt d'une tradition textile béninoise et ghanéenne. Ainsi, il a entamé une série de dessins textiles intitulée *Les Vodouns*, dont les personnages sont inspirés à la fois de son iconographie personnelle et de la religion Vaudou.¹¹⁹¹ Ils mêlent fantaisies, humour, culture et histoire.

L'implication politique de William Adjété Wilson est évidente par son propos et par sa volonté d'inscrire l'histoire noire à travers l'art. Il a dû pour cela effectuer un long voyage pour parvenir à l'envelopper et à la traduire visuellement. En véritable exote, au sens donné par Victor Segalen, il navigue d'un continent à l'autre, de son histoire à celle de l'« autre », afin de retranscrire sur les tentures l'histoire d'une effroyable et magnifique diaspora. La deuxième tenture de *L'Océan Noir*, intitulée *Le Voyageur*, met en lumière le caractère « exote-ique » de sa démarche.¹¹⁹² La tenture montre un personnage noir sur un bateau zoomorphe naviguant sur une mer agitée. Il s'agit de l'artiste lui-même en quête de ses origines et de son histoire. La barque-dragon et la mer agitée rendent compte au public de la dureté de son parcours. Il est surmonté par deux éléments dans le ciel : un homme-oiseau en vol et une flèche terminée par un cœur. Les deux éléments vont dans la même direction, l'homme-oiseau symbolisant l'espoir et la flèche symbolisant l'attachement de l'artiste au continent noir. En bas à gauche apparaît un pictogramme issu de l'adinkra, « Ananse Ntontan », qui signifie « la toile d'araignée ». Il évoque la complexité et la sagesse, mais aussi plus implicitement le voyage puisqu'il prend la forme d'une roue de gouvernail. William Adjété Wilson précise d'ailleurs qu'il relie le pictogramme avec l'invention au XVIII^{ème} siècle de la

¹¹⁹¹ *Annexes Iconographiques*, p.350-351.

¹¹⁹² *Ibid.* p.352.

roue de gouvernail, qui a facilité la navigation et par conséquent les conquêtes. Le texte qui accompagne la tenture dit : « Suivant le chemin qui a du cœur, faisant corps avec son bateau, et emporté par le flot inexorable du temps, le voyageur se dirige vers le passé. Il sillonne l'océan atlantique à la recherche de l'histoire de ses origines, au travers de celle de trois continents. »¹¹⁹³ La traite des esclaves a conduit les Noirs jusqu'aux Amériques, ces dernières jouent donc un rôle important dans son ouvrage. Une fois de plus nous retrouvons l'image de l'artiste voyageur, comme nous l'avons noté auparavant dans les travaux de Yinka Shonibare ou de Barthélemy Toguo. Un artiste exote en quête de sa mémoire. Un voyageur, en quête de réponses sur son identité, ses cultures et sur une partie de l'histoire mise de côté par le discours dominant. L'histoire du monde est ici traduite à travers l'œil attentif d'un homme qui refuse l'oubli et la marginalisation.¹¹⁹⁴ Une histoire inédite. Un long travail autobiographique dont le message est universalisé. De plus, son identité culturelle hybride, l'a amené à faire des allers retours entre l'Europe et l'Afrique. Il précise : « J'ai depuis de longues années, le désir de raconter l'histoire qui relie mes ancêtres africains à mes ancêtres européens, à travers les siècles. C'est aussi une manière de concilier ces deux origines qui cohabitent en moi, de mieux mes comprendre et de faire partager cet héritage singulier. »¹¹⁹⁵

L'Océan Noir marque l'aboutissement de sa réflexion sur son histoire et sur l'odyssée des Noirs. L'artiste a produit une œuvre syncrétique mettant en exergue les complexités d'une histoire qui a été l'une des plus terrifiantes que l'humanité ait connues. L'arrivée des colons au XVII^{ème} siècle, l'esclavage, la lutte pour les droits civiques, contre toutes les formes de ségrégations, pour les indépendances, les guerres civiles, les boat-people ou encore la dette. Mais aussi la formulation d'une constellation noire formée d'individus historiques et actuels incarnant une fierté collective clairement soulignée dans la tenture intitulée *Black and Proud*.¹¹⁹⁶ Une œuvre également syncrétique au sens littéral puisque l'artiste mélange son univers artistique aux codes artistiques traditionnels, une œuvre métisse à l'image de son créateur. Il dit : « *L'Océan Noir* est une réponse au malaise ressenti dès l'enfance. Dans ce projet, tout s'est mis à correspondre : le personnel ; l'artistique, le fait de faire ça là-bas avec une technique

¹¹⁹³ WILSON, William Adjété. (2009), p.14.

¹¹⁹⁴ Il est à noter que William Adjété Wilson refuse toute participation aux expositions exclusivement consacrées aux arts contemporains africains pour éviter un enfermement dans une catégorie culturelle qui serait stigmatisante et réductrice. Ces participations apparaîtraient en contradiction avec son œuvre qui lutte contre toute forme d'exotisme.

¹¹⁹⁵ WILSON, William Adjété. (2009), p.16.

¹¹⁹⁶ *Annexes Iconographiques*, p.353.

elle-même déjà métissée. »¹¹⁹⁷ Un malaise dû à son identité hybride, au besoin de se positionner dans une histoire douloureuse, étant lui-même affilié aux bourreaux et aux victimes. Lorsqu'il a découvert l'implication de ses ancêtres dans la traite des esclaves, il s'est retrouvé dans une situation inconfortable. Son mirage de l'Afrique enchantée et idéale s'est envolé. Il écrit : « Me découvrir coupable m'a rendu innocent, me savoir issu d'une histoire d'inhumanité m'a rendu mon humanité. Les fantômes qui ont accompagné mon enfance de façon sinistre ont perdu leurs masques de silence. Je me sentais prisonnier et agi par des forces incompréhensibles ; j'ai enfin pu leur donner des noms, et les dénoncer ; leur offrir des visages et les dévisager ; j'ai pu déjouer leur malédiction plutôt que d'en être le jouet. »¹¹⁹⁸

Aller à la rencontre de ses familles, des territoires et de cultures inconnus, lui a permis de se décharger du fardeau de l'histoire, de la culpabilité et du sentiment de honte. *L'Océan Noir* est en quelque sorte la forme digérée du dépassement de ces sentiments pesants et aliénants. Loin de son intention de victimiser l'Afrique et les Noirs dans son ensemble, William Adjété Wilson, au contraire, souhaite avant tout lui donner un espace de réflexion ouvert et un nouvel éclairage. L'idée première était de se tourner vers son passé et son identité, en ce sens le métissage est une notion importante dans sa démarche. Un métissage présent dans la société française, il dit : « Il y a les Gaulois, mais aussi toute une histoire qui s'est tissée par la mer, la colonisation, les immigrations et qui pénètre au cœur même des familles françaises de souche. Une perception plus juste de la complexité de notre identité devrait nous amener à mieux vivre ensemble. »¹¹⁹⁹

Les dix-huit tentures en appliqués de tissus forment une chronologie allant des premières conquêtes européennes en Afrique, en passant par l'engagement oublié des « tirailleurs sénégalais », jusqu'aux *boat-people*. Né en France, d'une mère française et d'un père togolais, l'artiste va, à partir de l'adolescence, découvrir le continent africain et sérieusement se pencher sur sa généalogie. Il découvre que ces ancêtres étaient membres de grandes familles togolaises et béninoises, des familles qui ont participé en tant qu'intermédiaires dans la traite des esclaves. L'artiste est depuis longtemps habité par un sentiment de culpabilité du fait de sa double identité et des actes de sa famille. Certes, des actes appartenant au passé, mais qui rejaillissent dans la mémoire et la

¹¹⁹⁷ WILSON, William Adjété. (2009), p.16.

¹¹⁹⁸ Ibid. p.37-38.

¹¹⁹⁹ Collectif. « William Wilson au Lilas ». *Infos Lilas : Informations Locales et Municipales*. Disponible sur Internet : http://www.ville-leslilas.fr/quotidien/place_liste.php?typ=agenda.

conscience de l'artiste. Un sentiment de culpabilité qui a été pour lui un moteur dans ses recherches de vérité. La réalisation de *L'Océan Noir* lui a permis de dépasser ce malaise pour le transformer en une expérience positive pour la représentation d'une histoire laissée de côté. *L'Océan Noir* est un hommage artistique aux « mémoires dispersées » dont il est un des héritiers. Il s'agit d'une œuvre et d'un livre, qui traitent d'une histoire particulière au moyen d'une technique artistique particulière, mais qui s'adresse à tous. En ce sens les œuvres de Faith Ringgold et de William Adjété Wilson se font nouvellement échos. Une œuvre destinée à une meilleure compréhension des enjeux du présent et des problématiques actuelles qui sont les conséquences directes d'une histoire complexe.

III.2.4. Frances Goodman

Après avoir analysé la portée des pratiques textiles de Louise Bourgeois, Judy Chicago ou encore Elaine Reichek, trois artistes considérées comme étant des pionnières dans le domaine, nous allons maintenant nous pencher sur le travail d'une jeune artiste sud-africaine qui procède depuis quelques années à une subversion de la broderie et du travail de perles. Frances Goodman (née en 1975, à Johannesburg, Afrique du Sud) a commencé ses études à Johannesburg, puis a poursuivi sa formation au Royaume-Uni et en Belgique avant de revenir travailler à Johannesburg. Elle s'est d'abord faite connaître du public avec une série intitulée *Toilet Graffiti Embroideries* (2007), ainsi qu'une série d'œuvres provocatrices fabriquées à partir de perles.¹²⁰⁰ *Toilet Graffiti Embroideries* est composée de plusieurs tambours de dentellière sur lesquels elle a scrupuleusement brodé les dessins, les messages et les signatures rencontrés sur les murs des toilettes publiques. Des mots d'amour, des insultes, des dessins, des messages personnels, des numéros de téléphones, que nous avons tous croisés sur les murs de nos écoles, au travail, dans un bar, au musée ou ailleurs. Des messages gribouillés à la hâte qui détiennent pour la grande majorité un caractère sexuel. Frances Goodman a collecté ces messages sur les murs des toilettes pour femmes pendant plusieurs années. Elle explique : « Je suis fascinée par la dualité qui existe en eux – les gens écrivent des messages très privés dans des espaces très publics, comptant sur leur anonymat pour les protéger, même s'ils sont capables d'y purger leurs véritables sentiments. D'un autre côté, il y a du voyeurisme inhérent dans la lecture de tels graffitis, quoique parfois sans en avoir le choix. »¹²⁰¹

L'artiste reproduit sa collection en brodant sur la soie les artefacts de la trivialité. Les graffitis anonymes ou signés sont chacun emprunts d'un caractère grotesque et transgressif. Il y a un décalage technique entre ces écrits réalisés de manière furtive et leurs reproductions fidèles à l'aiguille. La plupart du temps les messages finissent par être effacés, lavés ou recouverts d'une nouvelle peinture, ils sont éphémères. Frances Goodman leur offre un nouveau statut en les transformant en objets pérennes et précieux, en œuvres d'art à part entière. La réalisation rapide au feutre sur le mur fait place à un travail de broderie laborieux et minutieux. Elle dit à propos de la broderie : « Elle fait référence au "travail des femmes". J'ai été intéressée par l'exploration d'un certain nombre de ruptures : entre la saleté à la fois physique et métaphorique des

¹²⁰⁰ Annexes Iconographiques, p.354-355.

¹²⁰¹ Message électronique échangé avec l'artiste le 17 décembre 2010.

toilettes publiques et le soigné de la broderie à la main, entre l'espace public des toilettes et les messages privés, entre les notions traditionnelle de la pureté des femmes, de leurs pensées et la réalité actuelle, entre le voyeurisme contre l'urgence de purger et de partager des pensées.»¹²⁰² Le choix même des toilettes publiques est intéressant puisqu'il s'agit d'un lieu à la fois privé et public, intime et partagé par tous. Il n'est privé que le temps de son utilisation, le graffiti peut représenter une trace ou un marqueur de ce passage. Ainsi, elle joue sur les dichotomies *high/low*, privé/public, art/artisanat, modernité/tradition, populaire/élitiste. Chaque graffiti brodé exige un temps de travail considérable. L'artiste va poursuivre et approfondir une fascination qui va devenir le moteur de sa réflexion. Si elle utilise fréquemment la broderie, elle a depuis le début de sa carrière une prédilection pour l'assemblage de perles. Un travail fastidieux qui n'est pas sans lien avec l'héritage culturel de l'artiste. En effet, le travail des perles est présent sur tout le continent africain, il est utilisé depuis des milliers d'années pour l'ornementation du mobilier, des vêtements, des bijoux, de la statuaire ou encore des objets du quotidien.¹²⁰³ Des perles autrefois en verre, aujourd'hui en plastique, dont les couleurs portent chacune une signification selon les régions et les cultures. Elles traduisent des concepts religieux, esthétiques, culturels, tribaux, sociaux et politiques. Les premières perles ont été retrouvées en Afrique du Sud, il s'agissait de coquillages perforés datant de l'âge de pierre. Ils servaient principalement à l'ornement corporel et traduisaient une identité culturelle et religieuse. L'artiste américaine Sonya Clark écrit à ce propos : « Lorsque ces anciennes perles ont été retrouvées en Afrique du Sud, elles ont créé une histoire de l'un des héritages le plus ancien de l'humanité, un collier de perle intact nous reliant à notre passé.»¹²⁰⁴ Les perles impliquent les notions de transmission, de descendance et d'histoire partagée. Au fil du temps, l'homme a produit des perles à partir du bois, de pierres précieuses, de céramique ou encore de métal. Les techniques se sont affinées avec l'évolution humaine.

En Afrique du Sud, le travail de la perle était, jusqu'à l'abolition de l'apartheid, une pratique traditionnelle réservée aux femmes issues des zones rurales. Après la levée des barrières raciales, nous avons assisté au déplacement progressif des techniques traditionnelles vers les zones urbaines. Ainsi, l'artisanat sud-africain connaît un formidable essor depuis les années 1990. Les objets, les bijoux et les vêtements en perles sont les vecteurs d'une fierté culturelle qui était jusque là réprimée. De nombreux

¹²⁰² Ibid.

¹²⁰³ *Annexes Iconographiques*, p.356.

¹²⁰⁴ CLARK, Sonya. « Hand-Me-Downs : Our Stories Held in Objects, Materials and Processes ». *Haystack Monographs Series*, n°17, 2004, p.6.

artistes sud-africains se sont appropriés les techniques traditionnelles en les accordant avec leurs problématiques et leurs réflexions. Nous avons auparavant observé la manière dont Kendell Geers a collaboré avec les femmes Ndebele, afin de produire une série d'œuvres hautement politiques. Frances Goodman fusionne l'artisanat et l'art, le mineur et le majeur, pour formuler une œuvre qui s'inscrit non seulement dans la lignée des pratiques féministes, mais aussi dans une mouvance actuelle d'appropriation des techniques traditionnelles. Une appropriation permettant une affirmation identitaire. Ici, le travail des perles implique l'idée de genre et de culture. Il incarne à la fois le travail artisanal produit par les femmes en Afrique du Sud et une tradition artistique où formes, motifs et couleurs sont les reflets d'une société métissée. L'artiste précise tout de même : « La vérité est que même si je suis consciente du travail traditionnel des perles en Afrique du Sud, cela n'a pas activement fondé ma décision de travailler avec des perles. J'étais plus intéressée par les actes répétitifs et par l'idée d'une surface qui serait une métaphore de la superficialité et de l'apparence. »¹²⁰⁵ Les perles contiennent une valeur universelle et spirituelle. Sonya Clark ajoute qu'elles sont « étymologiquement liées au mot "prière" de l'anglais ancien "biddan" qui signifie "faire une prière", duquel nous obtenons "bid" comme dans "je vous souhaite le meilleur" et "bead". Le chapelet est la connexion. [...] C'est un medium de mémoire qui enjambe les cultures. »¹²⁰⁶ En ce sens, Frances Goodman a trouvé, de manière consciente ou inconsciente, dans la forme traditionnelle un moyen d'exprimer son ressenti et sa pensée par rapport aux méfaits de la société de consommation sur le genre humain.

Bead Series (2004-2006) est une série de sculptures murales de formes ovales.¹²⁰⁷ Sur chaque panneau ovale sont laborieusement inscrits deux mots dont les lettres formées de perles se détachent sur un fond coloré également réalisé en perles. Un nom est accompagné d'un adjectif ayant une connotation corporelle. Les deux mots font à la fois appel à notre esprit et notre corps, aux manifestations physiques dues aux émotions qui nous traversent quotidiennement. Ils nous interpellent dans notre intimité. Ils expriment les relations humaines, la mémoire, la violence : entre l'amour, l'obsession, les reproches, la jalousie et les déchirements passionnels. Un travail basé sur les sentiments que nous expérimentons de manière individuelle, et qui pourtant ont une valeur collective. Le slogan féministe des années 1970, *Personal is political*,

¹²⁰⁵ Message électronique échangé avec l'artiste, 8 décembre 2010.

¹²⁰⁶ CLARK, Sonya. (2004), p.5. Sonya Clark a d'ailleurs organisé un projet collectif en 1999, où 4000 personnes issues de 35 nations différentes ont chacun conçu des petits paquets de perles dans lesquels étaient glissés des messages personnels, des prières ou des vœux. Des « amulettes » de perles qu'elle a rassemblées et connectées ensemble. Une chaîne perlée symbolisant le caractère universel de l'objet.

¹²⁰⁷ *Annexes Iconographiques*, p.357-358.

traverse notre étude sans en perdre son caractère, il est sans cesse réactivé par les artistes, de génération en génération. Frances Goodman fait référence aux « mensonges empoisonnés », aux « promesses vides » ou encore à « l'attention malade » parsemés dans nos expériences respectives. Ses mots nous inspirent de vives émotions et véhiculent des sensations corporelles désagréables. Ils sont en contradiction avec le médium employé.

L'artiste consacre un temps considérable pour chacune de ses œuvres. Elle assemble et brode chaque perle. Nous observons une distance entre la technique employée et le contenu des œuvres. Elle dit à propos des perles : « Je voulais d'elles qu'elles soient une métaphore de la manière dont les gens s'arrangent avec les émotions et les états émotionnels. »¹²⁰⁸ Alors qu'elles évoquent des sentiments d'urgence émotionnelle, de bassesses, de violences ou d'humeurs, les perles impliquent la patience d'une gestuelle répétée indéfiniment. « L'urgence devient difficile, l'angoisse devient considérée, expérimenter l'émotion devient une obsession. »¹²⁰⁹ Les couleurs, les perles et les typographies retenues dénotent avec le contenu des œuvres. Les mots expriment les malaises, les désillusions, les frustrations et les douleurs causées par une relation en échec. « Le quelconque, l'ordinaire et le trivial m'ont toujours intéressé, je crois qu'ils cachent des endroits obscurs – des problèmes et des émotions avec lesquels les gens ne souhaitent pas se confronter. »¹²¹⁰ Des sentiments tiraillés dans le flot de routines personnelles. *Bead Series* met en lumière les petits et les grands tracas de nos vies, les mots de l'artiste apparaissent comme des slogans qui viennent directement toucher notre intimité. Ils font appel à des pensées enfouies, inavouées et inavouables à soi ou aux autres. Les perles dont la fonction première est de nous rassurer et de nous enchanter, nous installent ici dans une posture inconfortable. Nous nous retrouvons face à nous-mêmes, à notre inconscient qui recèle précieusement ces idées et ces pensées transgressives. L'artiste aime jouer avec la ligne fine qui existe entre le trivial et ce qui devient inacceptable aux yeux de la société. Elle précise : « Les mots et le langage ont la troublante capacité d'énervier et d'aller sous la peau des gens, d'une manière que les images et autres modes visuels ne le peuvent pas. Les mots fonctionnent ainsi à mon

¹²⁰⁸ Message électronique échangé avec l'artiste, 8 décembre 2010.

¹²⁰⁹ GOODMAN, Frances. *Statement*. Disponible sur Internet : <http://www.francesgoodman.com/home.html>.

¹²¹⁰ Ibid.

sens : à la surface, ils semblent simples et propres, pourtant ils sont souvent pleins d'insinuations et de messages sous-jacents. Ils contiennent une noirceur. »¹²¹¹

Le langage, les mots, les paroles, leurs sens et leurs répercussions sur le public, jouent un rôle important dans sa pratique. Inscrite dans l'héritage de l'art féministe engagé dans les années 1970, Frances Goodman est particulièrement préoccupée par les pressions sociales exercées sur les femmes. En 2010, elle réalise une impressionnante installation intitulée *The Dream*.¹²¹² Elle a assemblé plusieurs mètres de tissus utilisés pour la confection des robes de mariages. Différents tissus de différentes tonalités formant un camaïeu de beiges, de crèmes et de blancs. L'assemblage recouvre le plafond du lieu d'exposition, il est ensuite délicatement ramené vers le sol en une forme de cascade textile. L'œuvre est semblable à un nuage de fumée ou une douce explosion, d'où s'échappe une bande sonore restituant des voix de femmes. L'artiste s'est effectivement entretenue avec des femmes célibataires, elle leur a demandé de s'exprimer sur le mariage et sur les pressions sociales exercées sur elles. Il est également question du statut des femmes au sein du couple, leur rôle, leur place et la considération que leurs maris et leurs familles respectives leur accordent. Chaque témoignage souligne les injustices, les rapports de force, la domination, les violences (psychologiques et physiques) et le profond décalage qui existe entre le conte de fée incarné par la robe de mariée et la réalité du mariage. Entre le rêve auquel le titre de l'œuvre renvoie et la complexité de la réalité, l'écart est bien souvent cruellement décevant. Leurs voix ont été enregistrées, puis mêlées, entrelacées, de la même manière que les tissus satinés. Sur la partie centrale de l'œuvre, sont brodées des phrases, des déclarations courantes et stéréotypées : « Je suis celui qui est parti », « la voiture est l'avatar des gens en ce moment ». Chacune des phrases brodées est extraite des entretiens enregistrés par l'artiste. Il y a une dissension flagrante entre l'idéal de vie invoqué par l'idée de la robe de mariée et le discours brodé sur les tissus qui, lui, traduit la réalité. Un décalage qu'elle souligne au moyen d'une œuvre brodée intitulée *Antenuptial Contract* (2011), où figure au fil gris sur tissu blanc, un contrat de mariage pré-nuptial.¹²¹³ Un contrat qui stipule l'égalité totale entre l'homme et la femme, la liberté, les droits et les devoirs de chacun. Un contrat, qui selon l'artiste serait dissonant avec la réalité du mariage. Elle fait preuve d'une désillusion à la fois ironique et lucide puisque le système patriarcal domine encore une grande majorité des couples et des

¹²¹¹ Ibid.

¹²¹² *Annexes Iconographiques*, p.359.

¹²¹³ Ibid. p.360.

familles. Un système qui altère inéluctablement de rapport d'égalité entre les hommes et les femmes.

Frances Goodman poursuit son travail sur le langage et les méandres des relations humaines avec *Banner Series* (2007).¹²¹⁴ Une série de dix-huit bannières brodées à la main. Elles sont réalisées à partir de soie et de perles sequins. L'artiste reprend ici un format issu de la culture populaire. Les bannières de ce type sont présentes lors de manifestations sportives comme le football ou le rugby, mais aussi lors des évènements cérémonieux organisés par des groupes universitaires ou bien des corporations sectaires. Elles portent ainsi leurs couleurs et leurs slogans. L'artiste a choisi d'adapter les bannières traditionnelles à ses préoccupations, elle en a gardé les couleurs criardes et y a transposé les obsessions de nos sociétés sous forme de slogans. S'ils véhiculent une pensée collective, celle d'une équipe, ses aphorismes contiennent et mélangent l'expérience personnelle et collective. *You Have to be Obsessed* (2007), *The Mirror is Your Tool* (2007), *Learn To Love The Pain* (2007), *Beauty is Pain* (2007), *It's Never Enough* (2007), *Suffer Town* (2007) ou encore *Smile Smile Smile Hide Your Fear* (2007). Ce sont des messages subliminaux, des invectives, des conseils autoritaires qui se révèlent être des injonctions sociétales ou commerciales qui nous entourent quotidiennement, à la télévision, sur les panneaux publicitaires qui envahissent les espaces urbains ou encore à la radio. L'artiste précise : « J'ai choisi de travailler avec des bannières ou des parchemins comme ils sont utilisés dans les armoiries (des écoles, pays, sociétés) pour porter une devise ou un dicton. Les devises brodées avec les sequins viennent des mantras de culturistes chantés pour eux lorsqu'ils travaillent, pour les motiver à travailler plus fort, et mieux. Les sequins sont aussi bien une référence à la répétition de ces exercices qu'à l'obsession du corps, le désir d'avoir une telle attention centrée sur leurs corps. »¹²¹⁵ Elle insiste également sur le lien symbolique qui peut exister entre les culturistes et la nature même des perles sequins. Ces dernières sont utilisées pour orner des vêtements de soirée, des costumes ou des habits de scène. Ils apportent souvent une touche kitsch aux accessoires qu'ils ornent. Elle dit : « Les vêtements sequinés sont souvent criards et tape-à-l'œil, ils manquent de goût ; de manière similaire, les idées culturistes de la beauté sont souvent perçues comme grotesques et plus laides que les autres. »¹²¹⁶ Frances Goodman s'inquiète des effets négatifs de la société de consommation et des images de perfection qu'elle exhibe

¹²¹⁴ Ibid. p.361.

¹²¹⁵ Message électronique échangé avec l'artiste, 8 décembre 2010.

¹²¹⁶ Ibid.

constamment. Des idées et des images qui peuvent nous fragiliser et nous annihiler. Elles tendent à une uniformisation malsaine et dangereuse des corps et peuvent être envisagées comme un modèle à suivre et à copier. Nombreuses sont les personnes, hommes et femmes, qui se sont plongées dans une sphère de superficialité où l'apparence compte plus que la construction personnelle. Des personnes qui sont prises aux pièges d'un système falsifié et grotesque où l'individu n'est désormais plus envisagé comme un être humain, mais comme un simple consommateur répondant à des normes assignées.

Les bannières de Frances Goodman nous obligent à nous confronter aux malaises établis par la société de consommation qui multiplie des envies et des obsessions factices. Une fois de plus, la réalisation des bannières est en décalage avec les messages qu'elles comportent. Rien n'est plus éphémère que les tendances et les modes. Les obsessions commerciales sont, elles aussi, changeantes, fluctuantes, elles s'ajustent à l'air du temps. Pourtant, le travail de broderie et de perle est une trace durable dans le temps. Il est concret et s'investit de valeurs contraires à celles dictées par la publicité. Lorsqu'elle enfile des perles, des heures durant, l'artiste arrête littéralement de temps pour penser aux dérives du genre humain. Ashraf Jamal précise : « Lorsque la consommation n'est plus une activité – quelque chose que nous faisons intentionnellement ou malheureusement – la consommation est ce que nous sommes. »¹²¹⁷ Elle nous pousse en dehors de nous-mêmes et nous annihile. Ceci explique pourquoi l'artiste s'est penchée sur les maladies psychiques (et souvent physiques) qui sont les conséquences néfastes de notre société. Elle pousse effectivement la contradiction entre la forme et le contenu avec la série intitulée *Mother's Little Helper*.¹²¹⁸ Une série de six sculptures reprenant les compositions moléculaires de six médicaments tristement entrés dans notre quotidien. Des palliatifs aux dépressions, déprimés, obsessions, névroses et autres types de maladies qui sont devenues symptomatiques de notre époque. Ce sont les six médicaments les plus prescrits sur le marché mondial. Ainsi figurent devant nos yeux les molécules du Xanax, de la Ritaline ou encore du Valium. Mieux dormir, mincir, être plus performant, oublier, assommer les peurs et les obsessions, aplanir les pensées, tels sont les objectifs de ces molécules. Des tranquillisants et excitants que le patient ingurgite et dont il devient rapidement dépendant. Puisque lorsqu'ils sont consommés de manière régulière, voire

¹²¹⁷ JAMAL, Ashraf. « Consumption and other Dead-Again Experiments », in *Save Me From What I Want: Frances Goodman*. Johannesburg : Goodman Gallery, 2009, p.5.

¹²¹⁸ *Annexes Iconographiques*, p.362-363.

quotidienne, ces médicaments se transforment en véritables drogues et ils influent considérablement sur notre manière de penser et de nous comporter en société. Le titre de la série est emprunté à une chanson du groupe de rock britannique les *Rolling Stones*, dont voici un court extrait : « *What a drag it is getting old [...] Mother needs something today to calm her down/ And though she's not really ill/There's a little yellow pill/She goes running for the shelter of a mother's little helper/And it helps her on her way, gets her through her busy day.* »¹²¹⁹ La chanson parle d'une femme abusant de ses tranquillisants, elle se retrouve ainsi enfermée dans une sphère domestique aliénante. Frances Goodman a repris le titre de cette chanson datant de 1966 pour dresser le constat d'une situation qui s'est aggravée et banalisée. Fabriquées à partir de perles en verre colorées, de fil à broder et de métal, les sculptures adoptent une apparence proche de celle d'un bijou. Ce sont des œuvres scintillantes et attractives visuellement. Elles sont pourtant la représentation concrète de maux sociétaux graves. Elle précise : « Je pense qu'il y a une rupture dans mon travail – entre la manière dont les objets apparaissent et ce qu'il se passe réellement. C'est pour cela que je m'attache tellement à la surface et à faire des objets "beaux" ou séduisants, des environnements et des installations, parce qu'ils sont utilisés comme une ruse, pour cacher le sujet lui-même, qui est souvent noir, compliqué et pénible. »¹²²⁰

L'artiste dresse le constat d'un épuisement du genre humain, dépassé par le monde qui l'entoure, un monde qu'il a lui-même bâti et en lequel il ne se reconnaît plus. Frances Goodman cerne une nouvelle fois les dérives de la société de consommation qui nous poussent toujours vers la dépendance et le besoin. Une société qui cultive les frustrations et les envies boulimiques. Avoir plus, être plus, acheter plus, devenir plus. Une spirale infernale qui conduit les personnes les plus fragiles vers une lente autodestruction. *Body Copy* (2009) est une installation composée de sept tambours de dentellière suspendus au plafond à des crochets de couture.¹²²¹ Les tambours sont formés à partir d'un cercle en bois et d'organza. Sur chacun d'entre eux figurent des mots ou des dessins élaborés au fil de broderie ou au moyen d'un assemblage de crochets servant à la couture. Elle explique : « Un accent majeur est porté sur le corps et la beauté dans les médias, les gens qui ont le luxe du temps et une stabilité financière ont plus tendance à regarder vers l'intérieur et à se concentrer sur eux-mêmes, plutôt que de vivre au jour le jour. Je crois que ces luxes contribuent à certaines névroses et

¹²¹⁹ ROLLING STONES. « Mother's Little Helper », in *Aftermath*, 1966.

¹²²⁰ Message électronique échangé avec l'artiste, 13 décembre 2010.

¹²²¹ *Annexes Iconographiques*, p.364-365.

obsessions, qui sont aussi nourries par notre société consumériste, capitaliste et compétitive. Peut-être que l'on peut dire que je regarde la condition de la classe moyenne. »¹²²² *Body Copy* dénonce l'existence des sites Internet faisant la propagande de l'anorexie et de la boulimie. Des jeunes filles fascinées par la maigreur transforment des comportements pathologiques en modes. Ce type de site Internet fait de la maigreur cadavérique le reflet d'une conception idéale de la beauté. L'anorexie et la boulimie deviennent des choix de vie adoptés par les jeunes (filles et garçons), la privation et les désagréments physiques sont considérés comme nécessaires pour atteindre un idéal normé. L'installation est composée de trois parties : des tambours où figurent des mantras liés aux diktats pro-anorexiques, des représentations de crochets de coutures et des dessins de modèles féminins anorexiques. Frances Goodman a formulé deux devises trouvées sur les sites internet : *Starve me sane – Nothing tastes as good as feeling thin*. Deux mots d'ordre qu'elle a réalisés à partir de crochets de coutures servant à rétrécir ou à élargir des vêtements. Ces crochets sont eux-mêmes les sujets figurant sur les tambours de dentellières. Des dessins formés à partir de crochets. « Ils sont cousus tellement proches les uns des autres qu'ils en perdent leur sens, ils deviennent une masse ondulante, ressemblant plutôt à des mouches ou des insectes en décomposition ou mourant. »¹²²³ L'artiste veut rendre ici le caractère morbide et malsain du système dans lequel toute une population s'emprisonne. Sur les autres tambours, intitulés *Trigger Images* (« les images gâchettes »), sont brodées des images de jeunes femmes nues.¹²²⁴ Leurs corps fluets s'accordent avec la transparence du tissu et avec le jeu d'ombres et de lumières crée par le décalage entre les œuvres et le mur. Les jeunes femmes ne sont plus que les ombres d'elles mêmes.

Elle pointe du doigt les effets pervers de notre société de consommation sur les individus les plus fragiles. Une société qui nous entraîne continuellement vers le bas. Ashraf Jamal va plus loin dans la réflexion en affirmant que nous sommes déterminés par ce que nous achetons. Il écrit : « Les produits définissent le caractère. Nous sommes la somme de nos biens ; nous sommes devenus les miroirs abjects des choses que nous possédons putativement. »¹²²⁵ C'est dans cette perspective matérielle et superficielle que l'artiste a volontairement choisi de prendre pour cible les produits de luxe : des sacs à main et des valises qu'elle a entièrement brodé de perles sequins. Les grandes

¹²²² Message électronique échangé avec l'artiste, 13 décembre 2010.

¹²²³ Message électronique échangé avec l'artiste, le 17 décembre 2010.

¹²²⁴ *Annexes Iconographiques*, p.366.

¹²²⁵ JAMAL, Ashraf. (2009), p.5.

marques symboles du luxe et de la haute couture sont figurées au moyen des perles. La marque, la couleur et la forme des sacs et valises que nous transportons quotidiennement pour aller au travail, se balader et voyager, indiquent aux autres qui nous sommes ou qui nous souhaitons être. Notre classe, notre âge, notre style ou encore notre sexualité. Ils correspondent à notre signalétique, à notre personnalité. Les sacs et valises de Frances Goodman ne sont que supercherie. Ils incarnent le vide et la superficialité. L'installation intitulée *MINDONTHEMONEY* (2009) reflète l'image grotesque de notre société de consommation. Elle est formée de plusieurs valises recouvertes de perles sequins. L'artiste a souhaité mettre en lumière le commerce généré par la contrefaçon en Europe et aux États-Unis. Les valises ici symbolisent non seulement la marchandise écoulee illégalement, mais aussi la valise que transportent les vendeurs à la sauvette. Une valise pleine de ces sacs à main faussement estampillés Louis Vuitton, Dior ou Chanel. Elle symbolise alors une vie de fuite et de risques permanents pour les vendeurs, le plus souvent venus du continent africain. Ils ont quitté leurs pays en espérant conquérir une vie plus confortable en Occident, pourtant, une fois sur place, ils intègrent un nouveau système de commerces illégaux dont ils sont les otages. Ils sont venus en Occident à la poursuite d'un rêve, ils se retrouvent sur les trottoirs des grandes villes à vendre de la marchandise révélant le caractère illusoire de notre société. Elle souligne que l'œuvre « traite aussi de leur désir pour quelque chose de plus, pour quelque chose de mieux, de la même manière que le désir des consommateurs. »¹²²⁶ Ils vendent des bribes de rêves factices aux Occidentaux rongés par l'envie et la superficialité. L'œuvre examine les effets pervers et contradictoires générés par les branches alternatives au circuit légal.

L'œuvre de Frances Goodman nous plonge dans une réalité quotidienne, à laquelle nous sommes consciemment ou inconsciemment confrontés. Elle articule une critique des dérives de notre société sur un plan à la fois individuel et collectif. Le choix technique de l'assemblage de perles et de la broderie met l'accent sur ces méfaits dont l'artiste prend le temps et le soin de nous révéler sans concession et toujours avec une pointe transgressive. Son œuvre est un appel collectif à l'éveil des consciences pour que l'individu reprenne sa place dans une société qui le broie petit à petit.

¹²²⁶ Message électronique échangé avec l'artiste, 17 décembre 2010.

III.3. Un Geste Politique

III.3.1. Tracey Emin

Tracey Emin est aujourd'hui considérée comme une icône de la scène artistique britannique et internationale ; ceci grâce à une pratique artistique provocante formée d'œuvres cousues, de néons et d'installations, ainsi qu'à une grande médiatisation de son personnage. En effet, depuis la fin des années 1980, elle s'est forgée un personnage, celui de Tracey Emin, qu'elle met en scène dans la vie comme dans son œuvre. Sa pratique protéiforme participe à la construction d'une fiction autobiographique dont elle tire chaque ficelle, authentique comme falsifiée. En ce sens, ses interviews sont à prendre avec prudence et critique. Giulia Lamoni écrit : « Tracey Emin nous dit que le concept d'authenticité ne va pas de soi, qu'il mérite d'être interrogé, et que finalement on cherche l'authenticité au mauvais endroit. »¹²²⁷ Ici, la parole de l'artiste nourrit le mythe qu'elle a construit au fil des années. Un mythe où réalité et fiction s'entremêlent, brouillant ainsi les interprétations de ses œuvres. Elle met en avant une recherche plastique et conceptuelle sur la nécessité vitale et urgente d'appréhender sa propre identité : le genre, le sexe, le politique et le social.

Son travail est d'abord remarqué par le public britannique en 1997 lors de sa participation à l'exposition du collectionneur Charles Saatchi, *Sensation*.¹²²⁸ En tant que membre de ce que la critique appelle désormais les *Young British Artists*, (Y.B.A.) elle y présente une tente à l'intérieur de laquelle elle a brodé les noms de chacun de ses amants. L'œuvre en question, intitulée *Everyone I have Ever Slept With 1963-95* (1995) a déclenché rapidement un scandale à cause de la thématique exploitée et parce que l'œuvre en elle-même était encore à ce moment de l'histoire de l'art un objet insolite et incongru.¹²²⁹ Les noms des amants étaient brodés sur différents tissus, eux-mêmes appliqués sur la toile de tente. Le regardeur, s'il souhaitait en lire l'intégralité, devait entrer dans la tente et s'allonger sur le dos. De cette manière, Tracey Emin imposait une

¹²²⁷ LAMONI, Giulia. « Dé-couvrir. Écriture et couture dans le discours autofictionnel de Tracey Emin ». *Image & Narrative* [e-journal], n°22, 2008. Disponible sur Internet : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction2/lamoni.html>.

¹²²⁸ *Sensation*, à la Royal Academy of Arts, Londres, du 18 septembre au 28 décembre 1997.

¹²²⁹ *Annexes Iconographiques*, p.367.

curiosité et un voyeurisme. Par son intrusion dans l'œuvre, le regardeur pénètre littéralement au creux de la sphère intime de l'artiste.

L'œuvre en question est emblématique de l'ensemble de sa pratique artistique qui est formée d'objets *ready-made* (la tente), de lumière, de textes, d'appliqués de tissus et de broderies. Mis à part le dessin, *Everyone I have Ever Slept With 1963-95* est un condensé des mediums privilégiés par l'artiste. L'idée de la tente lui est venue lors de sa visite d'une exposition portant sur l'art Tibétain à l'*Imperial War Museum* de Londres. Sur la naissance de ce projet elle explique : « Je veux une tente avec un sol bleu comme le ciel. Elle voyagera n'importe où sur la pelouse et je performerai à l'intérieur. »¹²³⁰ Le fait qu'elle ait volontairement choisi une cellule nomade pour transposer son intimité dans un espace public contredit la thèse simpliste et récurrente évoquant une volonté de pur exhibitionnisme. Si elle fonctionne essentiellement sur un mode transgressif et brutal, son œuvre fait preuve d'une grande complexité. L'amour, son rapport avec les hommes, la sexualité, dans ses côtés négatifs comme positifs (du viol au plaisir), et la maternité sont des problématiques placées au cœur de sa réflexion. Gregor Muir, galeriste londonien et ami de l'artiste écrit : « Toutes les critiques de la tente en tant que travail d'une grande intimité, une constellation fragile de souvenirs d'enfance et de l'expérience individuelle, allaient bientôt être éclipsées par l'image de l'artiste en femme perdue. »¹²³¹ C'est précisément l'image de la « femme perdue », de la femme en souffrance, voire de la déséquilibrée, se consolant dans l'alcool et les fêtes mondaines, que nous souhaitons ici effacer par le biais d'une étude fouillée de ses *blankets* et autres pièces textiles.¹²³²

Tracey Emin emploie diverses techniques : la performance, la vidéo, le néon, le monotype, le dessin, l'aquarelle, l'installation, la broderie et l'appliqué de tissus. Il s'agira donc ici d'approfondir son œuvre cousue et brodée afin d'observer de quelle manière elle s'est appropriée une technique dite « féminine » pour traduire et témoigner de son expérience personnelle. Depuis l'éclat de l'exposition *Sensation*, elle est devenue une des artistes les plus connues du Royaume-Uni.¹²³³ Si elle ne fait pas toujours l'unanimité, elle jouit d'une forte notoriété et présente régulièrement son travail non

¹²³⁰ MORGAN, Stuart. « The Story of I : An Interview with Tracey Emin ». *Frieze*, n°34, mai 1997, p.60. Disponible sur Internet : http://www.frieze.com/issue/print_article/the_story_of_i/.

¹²³¹ MUIR, Gregor. *Lucky Kunst : The Rise and The Fall of Young British Artists*. London : Aurum, 2009, p.214.

¹²³² Il est à noter que les artistes femmes sont souvent réduites aux stéréotypes de la femme abandonnée, en souffrance et déséquilibrée. De nombreuses critiques et interprétations d'œuvres de femmes artistes reposent strictement sur ces thèses étroites et machistes. Nous pensons notamment à des artistes comme Frida Kahlo, Eva Hesse, Louise Bourgeois, Unica Zurn ou encore Ana Mendieta et Carolee Schneemann.

¹²³³ Elle fut choisie en tant que représentante du pavillon britannique lors de la biennale de Venise en 2007.

seulement en Europe mais aussi au sein des institutions internationales. Dès le début de sa carrière dans les années 1990, l'artiste pose les principes fondamentaux de sa pratique : tout offrir aux yeux du regardeur, lever les tabous et l'hypocrisie phallocrate, imposer son intimité pour résister aux diktats sociétaux et politiques. Son travail et ses apparitions publiques marquent fréquemment les esprits, de manière positive comme négative, elle ne laisse jamais indifférent son public. Elle dit :

*Ce qui voyage à travers moi est ce que je produis. Quelque chose m'arrive, tourne, et comme cela tourne je l'extirpe, pour créer quelque chose, et le rendre ensuite au monde. [...] Cela concerne des choses très très simples, et qui peuvent être vraiment difficiles. Les gens ont vraiment peur, les gens tombent amoureux, les gens meurent, les gens baisent. Ces choses peuvent arriver et tout le monde les connaît, mais on en parle peu. Tout est recouvert d'une sorte de politesse, continuellement et surtout en art parce que l'art est souvent destiné aux classes privilégiées.*¹²³⁴

Pour explorer les relations humaines, elle va ôter la couche de « politesse » dont elle fait allusion, l'écran moral et éthique qui existe entre un individu et la société. Elle se met à nu. En ce sens, son expérience personnelle représente une source intarissable. Sa popularité est certainement due au fait qu'elle a su, depuis le début de sa carrière, manier les différents médias et la presse britannique (les fameux tabloïds). De plus, elle écrit régulièrement pour le journal britannique *The Independent*, où ses chroniques s'apparentent à des extraits de son journal intime qu'elle livre sans pudeur aux lecteurs. En plus d'être considérée comme une artiste, elle appartient au monde des peuples, elle ne rechigne pas devant les flashes des paparazzis et met tout en œuvre pour attirer la presse à scandale. Gregor Muir écrit qu'à la fin des années 1990, elle « avait même commencé à éclipser Damien Hirst des médias. Il ne se passait rarement une journée sans qu'Emin n'apparaisse dans la presse nationale, soit on écrivait sur elle, en donnant son point de vue sur les sujets du jour, ou simplement en étant photographié sortant d'une fête. »¹²³⁵ Mark Durden souligne que « son art et son personnage exploitent un climat culturel populaire, marqué par la luxure et les potins ».¹²³⁶ L'utilisation du système médiatique fait évidemment parti du processus artistique de Tracey Emin qui y inscrit une volonté de ne rien cacher au regardeur quitte à le choquer, le provoquer, l'embarrasser ou l'ennuyer.

¹²³⁴ MORGAN, Stuart. (1997).

¹²³⁵ MUIR, Gregor. (2009), p.214.

¹²³⁶ DURDEN, Mark. « The Authority of Authenticity : Tracey Emin ». *Parachute*, n°105, 2001, p.27. Plus largement dans nos sociétés, le phénomène a commencé à la fin des années 1990 avec les émissions de télé-réalité, mouvement initié par *Big Brother* au Royaume-Uni. Nous pouvons alors comparer l'art de Tracey Emin à un « art-réalité » où la censure n'existe pas et où tout peut être dit et montré.

Si son attitude superficielle et arbitrairement sulfureuse peut laisser le public et la critique dans le doute, son travail plastique lui, vient prolonger l'héritage du mouvement féministe des années 1970. Nous considérons qu'elle a dès le départ voulu imposer un personnage, un alter ego médiatique qui lui permette de tout exposer, elle-même, ses œuvres et sa parole, sans aucune censure. La pratique artistique de Tracey Emin est avant tout autobiographique, elle aime raconter au travers d'installations lumineuses, de travaux brodés ou dessinés, les événements de sa vie intime. Le quotidien, les rencontres, les sentiments, l'alcool, l'expérience féminine (notamment son rapport ambigu avec la maternité) et la sexualité sont ses thèmes de prédilection. Elle s'inscrit ainsi dans ce que Mark Durden nomme le « réalisme dur » de l'art actuel. Un réalisme sans compromis d'une vie quotidienne qui n'est ni censurée ni idéalisée. À l'image d'une installation comme *My Bed* (1998), où le lit défait de l'artiste est présenté lors de l'exposition du *Turner Prize* en 2000.¹²³⁷ Un lit entouré de draps sales, de préservatifs usagés, d'une paire de collants sur un tapis bleu, de boîtes de médicaments, d'une peluche, de chaussons, de magazines, de bouteilles d'alcool vides et d'autres déchets alimentaires. Deux valises fermées au moyen de cordes et de cadenas sont disposées contre le côté droit du lit. Sa chambre, à peine mise en scène, est déplacée, ready-made, dans l'espace d'exposition. Intervention provocante ou geste politique ? Chambre authentique ou fictive ? L'œuvre a suscité une nouvelle polémique, remettant en cause le statut d'artiste de Tracey Emin. Celle-ci a pris le contre-pied des journaux people qui traquent des individus pour connaître le moindre détail de leur vie. Non sans ironie et désinvolture, elle livre publiquement sa chambre, son intimité.

Dans les méandres de l'histoire de l'art, nous avons relevé deux références plus anciennes du lit comme motif artistique : une aquarelle d'Eugène Delacroix intitulée *Un Lit Défait* (1824-1828) et *Bed* (1955), le célèbre *combine* (peinture et tissus) de Robert Rauschenberg, qui considérait l'œuvre comme un autoportrait.¹²³⁸ Deux exemples qui ne possèdent en aucun cas le caractère subversif du lit de Tracey Emin, mais qui pourtant peuvent représenter des références historiques pour l'artiste. Son travail n'est pas une simple intention provocante et artificielle, bien au contraire, ses œuvres sont situées dans une histoire de l'art dont elle puise les motifs, les symboles et les idées. Elle se positionne dans cette histoire et y apporte de nouvelles pages. Delacroix a peint sur le motif, Rauschenberg a collecté les matériaux pour les combiner et les peindre. Tracey Emin, efface la distance avec l'objet en proposant une version plus personnelle

¹²³⁷ *Annexes Iconographiques*, p.368.

¹²³⁸ *Ibid.* p.368-369.

des lits défaits de ses prédécesseurs, en y apportant une matérialité, un réalisme cru (ce sont ses propres draps, déchets et effets personnels) et en faisant appel non seulement à son vécu, son quotidien, mais aussi à celui du regardeur dont le corps vient tourner autour du symbole le plus expressif de la sphère intime. Quelques années plus tard, elle en réalise une réplique plus complexe avec *To Meet My Past* (2002).¹²³⁹ La provocation de *My Bed* fait place à une plus grande solennité, il s'agit en effet d'un lit à baldaquins dont les rideaux, les draps et les oreillers sont recouverts d'appliqués de tissu et de broderies. Le lit est une nouvelle fois défait, cependant l'œuvre procure un apparent sentiment de sécurité et d'apaisement. Un sentiment qui s'estompe rapidement à la lecture des messages dessinés et brodés sur l'ensemble de l'installation. Les informations autobiographiques fourmillent : dessins, dates, noms, lieux, poèmes, lettres. L'exposition de son intimité n'est plus simplement matérielle, elle est aussi psychologique et sentimentale. Si *My Bed* est caractérisée par l'absence de l'artiste, *To Meet My Past*, bien que l'artiste y soit toujours absente, est une œuvre habitée par son histoire et sa pensée. L'exposition de son intimité y est totale. Nous comprenons par le biais de ces deux œuvres que le lien textile joue un rôle important dans son travail. Elle expose des draps, des vêtements, des oreillers et des couvertures (*blankets*) qu'elle travaille et augmente, et qui nous apparaissent comme un livre ouvert sur sa vie, ses émotions et ses désillusions.

L'histoire et le récit autobiographique de l'artiste sont intriqués à son œuvre. En 1993, lors de sa première exposition personnelle sobrement intitulée *Tracey Emin : My Major Retrospective 1963-1993*, elle dit : « Alors que la plupart des artistes actuels portent leur Derrida dans la poche de leur veste, je porte mon art sur ma manche ». ¹²⁴⁰ L'exposition regroupe non seulement des créations récentes mais aussi une impressionnante collection de souvenirs et d'objets personnels conservés depuis sa naissance. Tracey Emin procède à une archéologie de sa propre histoire, elle en sonde les failles comme les douceurs, pour se présenter au public d'une manière pleine et radicale. Ainsi, elle passe son enfance, son adolescence et sa vie de femme au crible et nous relate chaque détail de chaque période. Née en 1963 à Londres, Tracey Emin et son frère jumeau, Paul Emin, grandissent dans la ville côtière de Margate (dans la région du Kent). Une petite ville isolée hors saison. Son père, Enwar Emin, d'origines turques et Chypriotes, est partagé entre deux familles, il n'a d'ailleurs jamais épousé la

¹²³⁹ Ibid. p.370.

¹²⁴⁰ ELLIOTT, Patrick. « Becoming Tracey Emin », in *Tracey Emin: 20 Years*. Edinburgh : National Galleries of Scotland, 2008, p.17. La citation est extraite du dossier de presse de l'exposition *Tracey Emin : My Major Retrospective 1963-1993*, du 19 novembre 1993 au 9 janvier 1994, à la White Cube Gallery, Londres.

mère de Tracey Emin. Dès son plus jeune âge, elle est confrontée à une image double de son père et des hommes de manière plus générale. Loin de la capitale anglaise, elle devient une proie aux injures racistes dues aux origines de son père. Sa mère fait des ménages et travaille le soir dans un *night-club*, elle ne peut donc pas s'occuper à plein temps des enfants. Ils ont rapidement été livrés à eux-mêmes. Tracey Emin ne lit pas, elle aime la télévision et collectionne des images issues de la culture populaire comme les cartes de football. Elle conserve également les jouets et confectionne des vêtements pour ses poupées en plastique.¹²⁴¹ Sa scolarité est clairsemée à cause d'un état de santé fragile, elle passe donc beaucoup de temps seule, dehors, découvrant de manière abrupte le monde des adultes. À l'âge de treize ans, elle est victime d'un premier viol. Ses premières approches avec la sexualité sont marquées par cette violence, la cruauté et sont vécues dans un profond traumatisme. Un événement dramatique sur lequel elle va revenir dans plusieurs œuvres, de manière plus ou moins explicite. En 2002, elle réalise *Pure Evil*, une *blanket* en appliqués de tissus et brodée, composée de deux parties.¹²⁴² La partie supérieure comporte une représentation de la scène du viol, brodée de fils noirs directement sur la couverture jaunie. Nous y voyons une petite fille agenouillée par terre, devant un lit, sur lequel un homme nu s'apprête à mettre ses mains sur la tête de la fillette et à pénétrer son sexe dans sa bouche. La partie inférieure de l'œuvre est formée d'un texte brodé de fils rouges sur une deuxième étoffe, verdâtre, cousue en appliquée de tissus sur la couverture. Elle y écrit : « Tu as baisé ma bouche – écrasé ma tête contre le mur. J'avais 13 ans – Et tu n'étais rien si ce n'est le mal pur ». Le dessin brodé est cru, brutal, cruel ; les couleurs connotent la salissure, le texte est violent, sans concession, direct, à l'image de la réalité vécue par l'artiste.

À partir de cet élément biographique nous comprenons qu'une œuvre comme *Everyone I have Ever Slept With 1963-95* puisse être traduite comme une conséquence non seulement du viol, mais aussi de toutes ses expériences sexuelles qui ont suivi. L'artiste ayant ensuite décidé de coucher de manière frénétique pour explorer sa vie sexuelle, par plaisir mais aussi par amertume.¹²⁴³ Sa pratique artistique possède toutefois un caractère ambivalent, tout n'y est pas noir ou blanc, ses œuvres sont le

¹²⁴¹ Lors de l'exposition *Tracey Emin : My Major Retrospective 1963-1993* à la White Cube Gallery à Londres, elle joint à ses œuvres récentes une pièce textile réalisée lorsqu'elle avait sept ans. *My Elephant* (1970), une œuvre brodée et en appliqués de tissus qui apparaît aujourd'hui comme un élément constitutif de sa pratique cousue actuelle. *Annexes Iconographiques*, p.371.

¹²⁴² *Annexes Iconographiques*, p.372.

¹²⁴³ En 1995 elle réalise une vidéo intitulée *Why I Never Became a Dancer ?* Le film, tourné en super-8, montre des séquences où l'artiste a filmé la ville de Margate. En voix-off elle raconte sans détours ses expériences sexuelles de jeune fille avec des hommes bien plus âgés qu'elle. La jeune Tracey dansait et se présentait à des compétitions, le film montre l'artiste en train de danser et se faire insulter par des voix d'hommes. Les insultes la font fuir, elle dit ensuite que ces insultes et les hommes de Margate l'ont poussé à changer de vie et à quitter la ville balnéaire. *Why I Never Became a Dancer ?* exprime une prise de conscience pour sa propre survie.

reflet de bonnes et de mauvaises expériences, de ses plaisirs comme de ses souffrances. Joan Gibbons insiste d'ailleurs sur le fait que l'artiste adresse ses expériences le plus directement possible au public (par la brutalité de son discours et de ses images), elle fait de lui un témoin de son histoire personnelle.¹²⁴⁴ Elle fonctionne sur un mode confessionnel, non pas pour expier ou pour inciter le regardeur à un sentiment de pitié, mais pour se libérer et d'une certaine manière s'exhiber pour affirmer une totale maîtrise de son corps et de son histoire.

Pour se sortir d'une vie qu'elle considère comme moyenne, elle étudie au Maidstone Art College (à Maidstone dans le Kent) et obtient son diplôme au Royal College of Art à Londres. Elle n'est jusque-là pas prédestinée aux études et encore moins à l'art, pourtant elle persévère dans le but de se construire une nouvelle réalité. Elle dit à ce propos :

*Le fait que je ne sois pas anglo-saxonne. Je suis à moitié Chypriote. Le fait que mon père soit arrivé ici en 1948. Le fait que mon père ne soit jamais allé à l'école. Le fait que je sois la première femme de ma famille à avoir une éducation. Le fait que je sois la première femme de ma famille à avoir un diplôme. Le fait que j'ai quitté l'école à treize ans. Le fait d'être allée dans un collège moderne. Le fait que je n'ai pas un accent britannique rond. Le fait que je n'appartienne pas à la classe moyenne. Le fait que j'ai dû travailler très dur pour traverser tout cela.*¹²⁴⁵

Parce qu'elle a traversé un nombre impressionnant d'épreuves aussi bien physiques que psychologiques, dès son adolescence, elle s'inscrit dans une marge : sexuelle, sociale, raciale et artistique. Elle crée un œuvre dans laquelle elle parvient à mettre en lumière des problématiques comme l'exclusion, la souffrance physique et émotionnelle et les difficultés éprouvées face à la différence. À propos de sa pratique, l'artiste Julien Schnabel écrit :

La présentation cristalline des émotions les plus intimes et privées est ce qu'elle veut partager avec nous. [...] Délicate et effrontée, en plein votre visage, mais jamais dans votre dos, elle est une communicatrice, nécessaire pour une transmission des choses qui doivent être montrées, en cherchant une forme qu'elle soit un vêtement cousu, une peinture sur toile, du bois, une

¹²⁴⁴ GIBBONS, Joan. « Autobiography », in *Contemporary Art and Memory : Images of Recollection and Remembrance*. London : New York : Tauris, 2007, p.20.

¹²⁴⁵ BROWN, Neal. *Tracey Emin*. London : Tate Publishing, 2006, p.15-16.

*plante, un humain, un animal, des dessins sur papier, des objets trouvés assemblés et inclinés vers la lumière divine. Il n'y a pas de mensonge en elle.*¹²⁴⁶

Julian Schnabel voit dans sa pratique plastique un don total d'elle-même au public. Elle partage son intimité, sa vie et sa vérité sur les relations humaines. Elle offre tout ce qu'elle a, heurtant souvent les conventions ou les traditions artistiques, puisqu'elle ne cache rien et ne redoute pas les jugements. Il est à noter qu'en 2005 elle a publié un ouvrage autobiographique, *Strangeland : The Jagged Recollections of a Beautiful Mind*, dans lequel elle traduit ses souvenirs d'enfance et de jeune adulte sans complaisance et sans tabous.¹²⁴⁷ Puisque tout est créé à partir de ses expériences, de son ressenti et de ses inventions truculentes, *Strangeland* nous procure les indices autobiographiques nécessaires à la compréhension de ses œuvres, notamment de ses *blankets*. En 1993, elle réalise *Hotel International*, une *blanket* en appliqués de tissus et brodée dont le titre fait référence à l'un des hôtels côtiers de Margate ayant appartenu à son père lorsque ses affaires étaient florissantes.¹²⁴⁸ Ses parents dirigeaient l'hôtel, mais tout s'est écroulé alors qu'elle avait sept ans. Suite à cet échec, ils se sont séparés et son père a quitté le foyer familial. *Hotel International* est caractéristique du travail textile de Tracey Emin, il s'agit d'une *blanket* de format rectangulaire composée de plusieurs appliqués de tissus. La couverture rose est un véritable souvenir d'enfance, l'artiste la conserve depuis l'âge de trois ans. Les tissus sont très colorés, les tons roses et jaunes dominant la composition. Sur chacun des morceaux, aux couleurs et aux motifs différents, elle y a cousu des mots, des extraits de lettres manuscrites et des chiffres. Nous relevons : « PAUL + TRACEY EMIN » ; « LONDON CYPRIUS MARGATE ISTANBUL » ; « PAM CASHIN LOVES ENVAR SO MUCH » ; « HOTEL INTERNATIONAL THE PERFECT PLACE TO GROW » ; « YOU'RE GOOD IN BED » ; « HOLY TRINITY ». Nous y relevons également la date de naissance de l'artiste, ainsi qu'une multitude de textes manuscrits, découpés et insérés sur différentes pièces textiles. Si nous nous fions aux textes disséminés dans l'œuvre, nous comprenons que l'artiste y relate son enfance à Margate, dans cet hôtel luxueux : « L'endroit parfait pour grandir ». Dans son ouvrage intitulé *Exploration of the Soul*, publié en 1994, Tracey Emin décrit l'hôtel comme « un vaste territoire – un royaume – notre domaine ».¹²⁴⁹ Il est également question de la double vie de son père, qui s'est engagé

¹²⁴⁶ SCHNABEL, Julian. « The Loneliness of the Long-distance Runner », in *Tracey Emin, 20 Years*. Edinburgh : National Galleries of Scotland, 2008, p.11-12.

¹²⁴⁷ EMIN, Tracey. *Strangeland : The Jagged Recollections of a Beautiful Mind*. London : Hodder and Stoughton, 2005.

¹²⁴⁸ *Annexes Iconographiques*, p.373-374.

¹²⁴⁹ BROWN, Neal (2006), p.37. L'ouvrage *Exploration of the Soul*. London : Counter Gallery. (Publié à mille exemplaires signés).

avec sa mère, Pam Cachin, alors qu'il avait déjà fondé une famille. Le père passait trois jours de la semaine à Margate et le reste du temps avec sa seconde famille à Londres. Chaque départ de son père était vécu comme un déchirement. Elle raconte :

*Lorsque mon papa nous quittait, quand nous vivions à l'hôtel, j'avais l'habitude de m'accrocher à sa veste pour l'empêcher de partir, pour l'empêcher de s'habiller. Il nous quittait pour sa seconde vie, pour être avec sa femme. Et je ne voulais pas le laisser partir. Alors ma maman devait découper un morceau de la veste et je le gardais, je le serrais et je le frottai sur mes lèvres. Il devenait sale et ma maman le lavait et cousait un cordon pour qu'il ressemble à un mouchoir. Après je n'en voulais plus et je recommençais. Alors les vestes de mon papa étaient pleines de trous.*¹²⁵⁰

Cette anecdote enfantine, montre à quel point les souvenirs et les habitudes de l'artiste continuent d'influer sur sa pratique artistique. Son rapport charnel aux tissus, qu'elle découpe et emporte avec elle lors de ses voyages ou simples déplacements dans Londres. Chaque fragment est un fétiche, le souvenir matériel d'un individu, d'un lieu, d'une période spécifique. Les différents noms de lieux traduisent le présent de l'artiste (Londres), son passé (*Margate – Holy Trinity* était le nom de son école élémentaire), et les origines de son père (Chypre et Istanbul).¹²⁵¹ À la fin des années 1960, les Emin voyagent entre le Royaume-Uni et la Turquie, où la jeune Tracey conserve de bons souvenirs avec la famille et les amis de son père. Pourtant, tout n'est pas idyllique dans cet hôtel familial, puisque dans un récit autobiographique, *The Exploration of The Soul* (1994), elle raconte qu'il serait aussi le lieu où elle aurait été abusée sexuellement par des clients de passage. L'œuvre envisage alors l'hôtel comme un endroit paradoxal : un foyer familial, heureux et chaleureux, où elle jouissait de l'amour de ses parents, mais aussi un terrain de solitude et de profondes souffrances, ainsi que le point de rupture entre ses parents. Elle raconte :

La maison est un lieu étrange et n'existe seulement lorsque je me sens en sécurité. La maison n'est pas un endroit où vous retournez. C'est l'endroit où vous êtes. Londres est ma maison, mon logement est ma maison, mon petit chat est ma maison, mon amour est ma maison. Tous les autres endroits sont des souvenirs : Margate, Medway, la Turquie, Chypre et mon petit appartement à Waterloo. [...] [Hôtel International] était notre maison. Mais c'était un grand

¹²⁵⁰ FREEDMAN, Carl. « Tracey Emin in conversation with Carl Freedman », in *Tracey Emin – Works : 1963-2006*. New York : Rizzoli, 2006, p.78.

¹²⁵¹ Malgré une vie partagée entre deux familles, Tracey Emin aime profondément son père. Voici le texte de l'une des lettres cousues dans *Hôtel International* : « Papa me fit sortir dans le jardin il était très tôt le matin l'air était frais – le soleil avait une lueur blanche il m'a serré fort dans ses bras et a montré du doigt un arbre et j'ai prononcé mes premiers mots "regarde pomme". 1965. » Le texte entièrement brodé et cousu en majuscules et en anglais est ici traduit par l'auteur.

*hôtel et il n'était jamais accueillant. Ce n'était pas comme un truc familial. Nous passons la plupart de notre temps dans une seule pièce.*¹²⁵²

Après la vente de l'hôtel, elle ne voyait que très rarement son père. Sa mère s'est plongée dans le travail pour subvenir aux besoins de la famille. La jeune Tracey Emin a poursuivi une descente en enfer jusqu'à son entrée en école d'art. Patrick Elliott précise : « Sa plus grande réussite est d'avoir directement dessiné son passé – le genre de passé que beaucoup partage, mais qui demeure inexploré dans le monde de l'art – et de l'avoir fait d'une manière qui ne soit ni larmoyante ni héroïque ».¹²⁵³

Elle commence véritablement à coudre et à broder au début des années 1980, lorsqu'elle intègre le Medway College of Design à Rochester. Désintéressée par les cours dispensés, elle fabrique ses premières *blankets* composées de lettres découpées, cousues d'appliqués de tissus et de broderies. Il est intéressant de noter qu'elle attache une importance spéciale au fait que ses pièces soient nommées *blankets* et non pas quilts, pour écarter « toute valeur décorative et attirer l'attention sur leur fonction ». Giulia Lamoni précise que la couverture « fait émerger le lien qui unit ses créations au corps. La couverture est un objet informe qui, au contact direct avec le corps, se modèle sur lui et le protège. C'est une deuxième peau qui reconstitue un dehors et un dedans. »¹²⁵⁴ *Blanket* signifie « couverture », au sens le plus familier (et donc intime) du terme. Elles sont conçues comme des mémos cousus, dans lesquels elle relate des événements passés et présents, les souffrances vécues dans son enfance à Margate, son adolescence passée dans les bars et les boîtes de nuit, et son désir de se réconcilier avec l'amour. Elles sont toujours très colorées et vivantes. Parce qu'elle a fait le choix de la couture d'appliqués de tissus et de la broderie, Tracey Emin s'inscrit consciemment dans la continuité d'un héritage matrimonial. Comme nous l'avons étudié avec les œuvres de Faith Ringgold ou encore de Kimsooja, les *blankets* sont des couvre-lits. Ce sont des couvertures servant traditionnellement à la vie intime d'une famille. Elles sont en lien avec la chambre et donc le lit. L'artiste les emploie comme des panneaux d'informations renvoyant à sa vie personnelle. Pour la réalisation d'*Hotel International*, elle a travaillé à partir d'une couverture rose, souvenir et vestige de son enfance. Les autres tissus découpés et cousus proviennent des vêtements et de diverses pièces textiles associés à sa famille, à ses amis, à ses amants et à d'autres liens avec son entourage

¹²⁵² FREEDMAN, Carl. (2006), p.77.

¹²⁵³ ELLIOTT, Patrick. (2008), p.19.

¹²⁵⁴ LAMONI, Giulia. (2008).

proche.¹²⁵⁵ Chaque morceau sélectionné détient une symbolique et une signification spécifique puisqu'il est en lien avec une personne ou un lieu associé à sa propre histoire. Tout comme Faith Ringgold ou Kimsooja, il est ici question de mémoire, de souvenirs et de transmission. À propos des éléments textiles collectés, Mark Durden écrit : « Son reliquaire du quotidien combine attachement sentimental et désir ou besoin d'autoglorification. »¹²⁵⁶ Son œuvre est dotée d'une forme narcissique, puisqu'elle est son propre sujet, pourtant les images et les messages délivrés véhiculent une dimension collective.

Contrairement à ses monotypes, caractérisés par une grande rapidité d'exécution, les *blankets* de Tracey Emin sont extrêmement soignés, les mots et les phrases sont organisés, lisibles, afin d'offrir au public une vision claire de son discours. Les mots cousus sont fondamentaux puisque ses *blankets* sont très peu illustrées, lorsqu'elle ne brode pas des figures humaines et des animaux, les motifs des tissus imprimés apportent des éléments végétaux, floraux ou animaliers aux compositions textuelles. Elle dit : « Par rapport aux mots, j'ai quelque chose d'unique que je trouve presque impossible en art – et ce sont mes mots qui font vraiment que mon art est unique. »¹²⁵⁷ Ses *blankets*, dans leurs compositions, peuvent être assimilées à des pancartes et bannières semblables à celles que l'on peut voir lors de manifestations. Les mots toujours en majuscules sont comme des témoignages de protestations, d'injonctions ou d'acclamations. Ses textes courts apparaissent alors comme des slogans. Selon Neil Brown, l'artiste a pu s'inspirer des pancartes et des slogans portés par la classe ouvrière britannique. Il écrit à ce sujet : « Défiants, victorieux et fiers, ces textes sont souvent formulés avec des termes religieux et avec une intensité religieuse. »¹²⁵⁸ Les bannières textiles sont extrêmement présentes dans la culture populaire britannique, historiquement cousues à l'occasion de processions religieuses, elles sont devenues dès le XVIII^{ème} siècle un support pour les revendications sociales et politiques.¹²⁵⁹ Aujourd'hui, elles sont toujours confectionnées lors des manifestations sociales mais aussi pour les fêtes folkloriques et les équipes de football. En 2008, le Palais de Tokyo, confie une carte blanche à l'artiste britannique Jeremy Deller dont le travail venait

¹²⁵⁵ En 1997 elle réalise une série photographique, composée de soixante cinq clichés en couleurs, intitulée *Trying on clothes from my friends (she took the shirt off his back)*. Les photographies montrent l'artiste revêtant les vêtements de ses amis. Nous voyons alors que les vêtements, et plus généralement les tissus, prennent une importance à ses yeux. Ils incarnent les gens qu'elle aime et ses souvenirs.

¹²⁵⁶ DURDEN, Mark. (2001), p.30.

¹²⁵⁷ BARBER, Lynn. « Show and Tell ». *The Observer Magazine*, 22 avril 2001, p.12. Disponible sur Internet : <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2001/apr/22/features.magazine27>.

¹²⁵⁸ BROWN, Neal. (2006), p.40. *Annexes Iconographiques*, p.375.

¹²⁵⁹ Les bannières religieuses sont accrochées aux murs des églises, selon les paroisses elles sont toujours utilisées lors de pèlerinages et pardons.

d'être récompensé par le prestigieux Turner Prize.¹²⁶⁰ Il devient alors le commissaire d'une exposition collective où nous avons découvert l'installation d'Ed Hall, un confectionneur de bannières textiles. Ce dernier a suspendu ses bannières au plafond des salles principales. Tracey Emin s'approprie un format à la fois traditionnel et populaire, pour l'adapter à ses propres préoccupations, plaisirs, souvenirs et traumatismes.

Pour conclure notre étude des œuvres textiles de Tracey Emin, nous avons souhaité nous concentrer sur les œuvres mettant en avant le désir ambigu de l'artiste face à la maternité. En ce sens, son travail peut être associé à ceux de Louise Bourgeois et de Frida Kahlo. Deux artistes qui la fascinent et l'influencent de manière considérable. Elle a d'ailleurs rédigé plusieurs chroniques sur leurs carrières et a collaboré en 2009 avec Louise Bourgeois, quelques mois avant sa mort, pour la réalisation de la série *Do Not Abandon Me*.¹²⁶¹ Une influence que nous relevons dans une série de huit monotypes intitulée *Abortion : How it Feels* (1995).¹²⁶² Avec un trait minimal et agressif, elle évoque le milieu hospitalier, une table d'opération sur laquelle gît un corps de femme abandonné, nu, les jambes écartées, le visage grimaçant. L'avortement fait partie de sa propre histoire, avant sa naissance, puisque sa mère, Pam Cachin, lors qu'elle tombe enceinte en 1962, envisage l'avortement mais y renonce finalement.¹²⁶³

À propos de la maternité, Tracey Emin dit : « Je ne veux pas donner la vie. Ou avoir une césarienne – Je préfère être inconsciente. Si jamais je dois être enceinte je ne l'arrêterais pas ; je devrais aller de l'avant. J'ai eu une fausse couche et deux avortements, et je ne peux plus le refaire. Les gens ont des valeurs familiales – Pas moi, mais au sens conventionnel – Je sais que je ne ferai jamais partie de la société, alors pourquoi essayer ? C'est ce qui est bien avec le fait d'être une artiste ; je n'ai pas à le faire. »¹²⁶⁴ Alors que son docteur lui avait dit qu'elle ne pourrait jamais être mère, Tracey Emin est enceinte en 1990. Au départ, elle est ivre de joie, transportée à l'idée de mettre au monde une vie. À partir de ce moment précis de sa vie, elle entreprend la création d'une œuvre intitulée *The First Time I was Pregnant I Started to Crochet The Baby a Shawl* – 1990-2000.¹²⁶⁵ Il s'agit d'une écharpe que l'artiste commence à tricoter

¹²⁶⁰ Exposition *D'une Révolution à l'Autre*, Carte Blanche : Jeremy Deller, du 26 septembre 2008 au 16 janvier 2009, Palais de Tokyo, Paris. *Annexes Iconographiques*, p.376.

¹²⁶¹ *Annexes Iconographiques*, p.378-379.

¹²⁶² *Ibid.* p.377.

¹²⁶³ Il est à noter qu'au Royaume-Uni, l'avortement est légalisé sous certaines conditions à partir de 1967.

¹²⁶⁴ MORGAN, Stuart. (1997).

¹²⁶⁵ *Annexes Iconographiques*, p.381.

pour son enfant lorsqu'elle apprend la nouvelle. L'écharpe n'est pas terminée, elle est présentée dans une vitrine en Plexiglas et elle est accompagnée d'une lettre adressée à l'enfant. En effet, après mûre réflexion, elle a finalement choisi d'avorter. Une épreuve qu'elle raconte dans son ouvrage *Strangeland* (1995) :

*Si j'avais l'enfant, il serait de ma responsabilité. J'étais seule. Je ne pouvais pas penser correctement. Je savais que je n'avais qu'une semaine pour de changer d'avis et si je faisais une erreur j'aurais dû vivre une vie de regret. Cela semblait injuste. Tout – toute ma vie, tout ce que j'ai combattu – j'en faisais maintenant partie. Je ne voulais pas d'un enfant non souhaité, dépendant de mon amour. Je ne voulais pas être pauvre et prise en otage par l'inconnu. Je voulais mourir, et ne pas vivre pour toujours à travers ce que je n'avais pas souhaité. Et bien que l'art de faire l'amour puisse apporter la vie, le vrai amour n'était pas là. J'étais seule.*¹²⁶⁶

Tracey Emin fait le choix d'avorter. Une expérience traumatisante qui s'est suivie d'un épisode d'autant plus tragique. Elle raconte en effet que les jours qui ont suivi son opération, elle se sentait malade et fiévreuse, elle a donc appelé un ami pour qu'il la transporte à l'hôpital. Ils sont partis en taxi. « J'ai senti quelque chose glisser de moi, entre mes jambes. Je l'ai attrapé dans ma main et je l'ai ramené ici. Dans le trafic londonien et la chaleur de l'été, je berçais le fœtus – mon bébé mort – entre mes doigts et le creux de ma main, en me disant qu'il n'avait jamais voulu me quitter. Postscriptum. Cinq années ont passé – ça fait toujours mal, mais je sais que j'ai fait le bon choix. »¹²⁶⁷ *The First Time I was Pregnant I Started to Crochet The Baby a Shawl* (1990-2000) est non seulement une réponse à la joie ressentie lors de l'annonce de sa grossesse, mais elle est aussi directement liée au deuil de son enfant. Un deuil, qui selon la date indiquée dans le titre de l'œuvre, s'est étendu sur dix années, et qui se prolonge encore aujourd'hui. Entre 2001 et 2002, elle réalise plusieurs œuvres textiles en lien avec la maternité, le regret, la douleur et l'absence. Elle coud une *blanket* intitulée *Something Really Terrible* (2002) sur laquelle elle semble faire état d'un fait divers ou d'une fiction relatant l'histoire d'une femme enceinte d'un enfant qu'elle ne désire pas.¹²⁶⁸ La femme en question a prié pour que cela ne soit jamais arrivé, une prière cruellement exaucée puisqu'elle a fait une fausse couche, a perdu son enfant et a été retrouvée morte dans son sang, « STILL ALIVE ». Si nous nous fions à l'histoire personnelle de Tracey Emin, nous comprenons qu'elle parle d'elle-même en transposant son expérience à une autre femme. Si elle expose sa vie dans son œuvre, elle ne le fait

¹²⁶⁶ EMIN, Tracey. (2005), p.155.

¹²⁶⁷ Ibid. p.158.

¹²⁶⁸ Annexes Iconographiques, p.382.

pas uniquement par narcissisme, bien au contraire, elle adresse aux femmes des mots, des images et des sentiments à caractère universel. Elle joue avec un désir paradoxal, entre dépendance et indépendance, attachement et détachement. En 2002, elle confectionne *I Do Not Expect*, une *blanket* en appliqués de tissus à travers laquelle elle nous fait part de sa conscience que sa vie en tant que mère lui a échappée, elle s'interroge également sur son âge et sur son besoin urgent d'aimer.¹²⁶⁹ Elle écrit en lettres cousues : « I DO NOT EXPECT TO BE A MOTHER BUT I DO EXPECT TO DIE ALONE ». « SHE WENT OUT LIKE A 40 – I WANT IT BACK – THAT GIRL OF 17 – OK – LOVE TO THE END ». Tracey Emin s'inquiète du temps qui passe, des conséquences qu'il a sur son corps et son expérience en tant que femme. Chacune de ses œuvres récentes liées à la maternité affiche un amour éternel pour cet enfant absent, mais aussi une vive douleur et des sentiments contradictoires.

L'art de Tracey Emin, de par ses thèmes et ses matériaux s'inscrit pleinement dans la mouvance féministe initiée dans les années 1970. Le récit de sa vie personnelle est au cœur de ses préoccupations : la mise en scène de son corps, de sa sexualité, de son enfance et de son expérience féminine, font d'elle une artiste féministe dont le travail permet d'aborder des sujets cruciaux et encore considérés comme tabous dans nos sociétés. Le mal-être, la dépression, le viol, l'avortement, la fausse couche, l'alcoolisme, l'abandon, la solitude, les obsessions. Jamais une artiste femme n'aura été aussi loin dans l'exposition sans compromis de ses expériences et de ses sentiments, au travers de nombreux mediums. Elle repousse les frontières entre l'art et la vie, le privé et le public, l'autobiographie et la fiction narrative, la confession et l'exhibition. Ses *blankets* touchent au plus près à sa vie intime et à ses sentiments qu'elle crie au monde. L'art de Tracey Emin est personnel, par conséquent remarquablement politique.

¹²⁶⁹ Ibid. p.383.

III.3.2. Michele Magema

L'œuvre artiste franco-congolaise Michèle Magema évolue aussi bien à travers l'installation, la vidéo, la photographie ou encore la performance. Elle revisite l'Histoire noire de son propre point de vue : critique et pertinent. Par le biais de son expérience personnelle, elle nous offre de nouveaux angles de lecture d'une histoire depuis longtemps présentée de manière univoque. L'hybridité culturelle et la réflexion plastique sur le passé colonial sont au cœur de sa pratique plastique. Née en 1977 à Kinshasa (en République Démocratique du Congo), elle s'est installée en France en 1984 avec sa famille. Un exil politique expliqué par le refus de son père de se soumettre au pouvoir dictatorial de Mobutu Sese Seko (1930-1997) qui régnait d'une main de fer sur le Zaïre. La famille Magema quitte le pays pour vivre librement. Elle va ensuite étudier cinq années à l'Ecole Nationale Supérieure d'Arts de Cergy et obtient un diplôme d'expression plastique. Son travail est d'abord remarqué par les organisateurs de la biennale de Bamako, puis celle de Dakar, où elle présente *Oyé Oyé* (2002), une œuvre vidéo grâce à laquelle elle remporte le Prix du Président de la République Sénégalaise en 2004.¹²⁷⁰ *Oyé Oyé* est une confrontation entre deux écrans, le premier présentant en noir et blanc le chef Mobutu assistant, tel un roi, à un défilé officiel ; le second présentant en couleur l'artiste elle-même vêtue de l'uniforme scolaire obligatoire recréé d'après ses souvenirs d'enfance.¹²⁷¹ En robe bleue traversée d'une bande blanche diagonale, l'artiste, dont le visage est volontairement occulté par un cadrage centré sur son corps, simule une marche militaire. En se moquant des obligations quotidiennes instaurées par la politique dictatoriale de celui que l'on appelait « Le Léopard de Kinshasa », elle établit une critique de ce dernier. La marche militaire est tournée au ridicule, à l'image de la posture faussement royale adoptée par Mobutu. Une critique de la dictature, mais aussi de l'utilisation du corps des femmes pour servir la propagande (lors de défilés et des danses officielles). L'anonymat qu'elle conserve en cachant son visage indique qu'il peut s'agir de n'importe quelle femme ayant connu cette période. Son corps porte un message collectif, il alors incarne alors le slogan féministe scandé à la fin des années 1960 : *Personal is Political*. Sur la genèse de l'œuvre, elle explique :

Je me suis alors interrogée sur l'impact qu'avait eu Mobutu sur ma vie. Qu'est-ce que je faisais durant mes sept premières années (de 1977 à 1984) où j'ai subi sa dictature ? J'allais à l'école

¹²⁷⁰ Annexes Iconographiques, p.384.

¹²⁷¹ Les images choisies par Michèle Magéma sont extraites du film documentaire de Thierry Michel : *Mobutu, Roi du Zaïre* (2000).

*et je portais une robe bleue et blanche - l'uniforme imposé par le régime - que l'on retrouve dans la vidéo. Prenant le parti de traiter les images en noir et blanc pour accentuer le réalisme des images, j'ai mis en scène mon propre corps m'opposant à lui et traduisant ainsi ma manière de lui donner la réplique en tant qu'artiste et femme. La femme, qui, à travers les danses, les louanges, les hommages, en l'honneur de Mobutu, était l'un des instruments de sa propagande.*¹²⁷²

Son corps, décapité par le cadrage, simule la marche et l'obéissance envers une autorité patriarcale aliénante. Elle devient la maîtresse d'une mascarade dont elle est à la fois l'objet (la marionnette) et le sujet. Son corps en marche rassemble de manière symbolique ceux de toutes les femmes qui ont été utilisées pour donner vie au simulacre de « l'authenticité africaine » prônées depuis les années 1960. Elle met en avant son corps, confronté à celui de Mobutu, assis et concentré sur une cette mise en scène de ce qu'il concevait comme étant la véritable « authenticité africaine ». Michèle Magéma à propos d'Oyé Oyé dit : « Lorsque j'ai quitté le Congo, j'ai emporté avec moi les souvenirs des saluts du drapeau, des chants dédiés au président, et cet uniforme bleu et blanc. Cette œuvre détermine l'incidence du pouvoir politique du président Mobutu sur ma vie d'artiste. »¹²⁷³ L'œuvre lui a permis d'évacuer et de partager son expérience zaïroise avec laquelle elle a pu prendre de la distance d'un point de vue personnel et théorique. Elle est un point final avec Mobutu et une transition avec sa vie diasporique. Le prix de la Biennale de Dakar l'a propulsée au sein d'expositions comme *Art & Vidéo : Où sont les femmes ?* (Lieu Unique, Nantes, 2004), *Africa Remix* (Centre Pompidou, Paris – également présentée sur plusieurs continents entre 2004 et 2006) ou encore *Africa-Africa* (CAC de Meymac, 2012). Dans un entretien avec Virginie Andriamirado, elle confie : « Je me suis rendue compte que je faisais aussi les choses à cause de ce manque de chez moi. J'ai quitté Kinshasa il y a 21 ans, mais j'ai la chance de parler couramment le lingala. Je fais en quelque sorte le chemin inverse : je me réapproprie les choses, en me documentant sur mon pays, en étudiant son histoire, ou en regardant les œuvres des artistes zaïrois comme celles de Chéri Samba qui fait pour l'histoire du Zaïre quelque chose de fabuleux. C'est une manière de me recharger et de me ressourcer. »¹²⁷⁴

¹²⁷² ANDRIAMIRADO, Virginie. « Le Prix de l'Engagement : Entretien avec Michèle Magéma ». *Africultures*, n°60, septembre 2004. Disponible sur Internet : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3545#>.

¹²⁷³ NJAMI, Simon ; BERNARDAC, Marie-Laure et MARTIN, Jean-Hubert. *Africa Remix : l'Art Contemporain d'un Continent*. Paris : Centre Georges Pompidou, 2005, p.321. [Exposition du 25 mai au 8 août 2005].

¹²⁷⁴ ANDRIAMIRADO, Virginie. (2004).

Comme de nombreux artistes appartenant à la diaspora noire, Michèle Magéma possède une double culture faisant d'elle un hybride culturel. Elle puise son inspiration dans cette hybridité pour produire et formuler un travail majoritairement vidéo et photographique au sein duquel son propre corps est souvent mis en lumière. Si elle ne peut pas véritablement être identifiée comme étant une artiste textile, nous observons malgré tout que le lien textile (vêtements, tissus, poupées rembourrées) joue un rôle important et participe à la compréhension de son discours. Une utilisation des matériaux textiles que nous allons retrouver dans une installation de grande ampleur présentée au Cameroun en 2007 dont nous allons parler ci-après. Pour mieux appréhender l'installation en question, nous avons estimé qu'il était nécessaire d'envisager l'ensemble de sa pratique. Ainsi, en 2005, elle réalise *Au Bord de la Loire*, une œuvre vidéo confrontant deux écrans, où nous voyons l'artiste vêtue sur l'un d'une longue robe blanche et sur l'autre d'une longue robe noire.¹²⁷⁵ Elle marche le long des bords de la Loire dans l'ancien port négrier de Nantes. Une action qui se transforme en un geste mémoriel puisque symboliquement elle revient sur les pas d'une histoire douloureuse. Parce qu'elle porte une robe blanche et une robe noire, elle refuse une lecture manichéenne d'une histoire collective traumatisante. Elle instaure plutôt un espace de réflexion, une zone « entre-deux » où la critique et le dépassement d'un sentiment de culpabilité ou de ressentiment deviennent possibles. Progressivement, elle interroge l'Histoire, la mémoire et les apparences, en se penchant plus spécialement sur l'histoire des Noirs en Afrique et en Occident. Homi K. Bhabha, au sujet des artistes postcoloniaux réfléchissant à partir du passé d'une communauté ou d'une nation, écrit : « Un tel art ne se borne pas à rappeler le passé comme une cause sociale ou un précédent historique : il renouvelle le passé et le reconfigure comme un espace "interstitiel" contingent, qui innove et interrompt la performance du présent. Le "passé-présent" devient un aspect de la nécessité, non de la nostalgie de vivre. »¹²⁷⁶ Dans cette perspective, Michèle Magéma ne se place pas en tant que victime de l'histoire, ni dans une nostalgie qui serait liée à ses origines, ni dans une volonté de transmission moralisatrice. Bien au contraire, elle fouille dans son histoire, dans l'Histoire noire et dans l'actualité, pour non seulement analyser son statut en tant que femme et en tant qu'artiste, mais aussi pour nourrir et reconstruire une identité fragmentée. Ainsi, son œuvre présente de nouvelles voies, apporte une compréhension innovante sur certains aspects éludés du passé colonial et combat toute forme de discours stéréotypés. Un discours qui voudrait mettre en avant une conception négative de l'exotisme à laquelle

¹²⁷⁵ *Annexes Iconographiques*, p.385.

¹²⁷⁶ BHABHA, Homi K. (2007), p.38.

l'artiste se refuse catégoriquement. La dualité présente dans ses œuvres vidéo témoigne de ce rejet d'une vision unilatérale des problématiques qu'elle analyse.

Au creux de l'histoire et de l'identité noires, les femmes et la notion de féminités jouent un rôle crucial dans son œuvre. En 2005, elle rend par exemple hommage à Rosalie Parks dans son installation photographique intitulée *Goodbye Rosa_2005*, dans laquelle l'artiste joue une nouvelle fois avec la confrontation de deux images qui dialoguent en miroir.¹²⁷⁷ La première présente une femme noire (l'artiste elle-même) vêtue de blanc et assise sur le banc d'un abri bus, près d'elle est disposé le mot « Déférence » ; la seconde présente la même femme vêtue de noire et assise près du mot « différence ». Michèle Magéma dit à propos de cette installation que c'est « parce que Rosa Parks n'a pas voulu faire preuve de déférence à un homme qu'elle a été punie pour sa différence. »¹²⁷⁸ L'artiste met en lumière l'histoire d'une femme qui a su résister contre la ségrégation aux États-Unis et dont l'histoire personnelle fut le point de départ d'un combat collectif et historique. Rosa Parks, couturière noire de Montgomery, Alabama, a effectivement refusé de se lever pour laisser sa place à un homme blanc dans un autobus. Elle fut pour cela incarcérée, jugée et condamnée pour avoir violé la loi ségrégationniste de l'État d'Alabama.¹²⁷⁹ En reprenant l'histoire de Rosa Parks, Michèle Magéma s'inscrit dans un héritage historique, artistique, généré et culturel. Elle est une des héritières du mouvement noir amorcé aux États-Unis par des artistes comme Faith Ringgold, Betye Saar, Adrian Piper, Renée Green, Lorraine O'Grady et bien d'autres. Des femmes artistes qui ont lutté pour une visibilité égale de leurs travaux et qui ont procédé à une déconstruction de la représentation du corps des femmes noires dans l'art. À ce sujet, Lorraine O'Grady précise : « Depuis si longtemps hors du miroir de nos véritables êtres, nous devons avoir la preuve. Et nous – je parle seulement pour les femmes noires ici – avons tout juste commencé à articuler notre expérience de vie. [...] C'est lent et douloureux. Au final, sur chaque chemin que nous empruntons, nous

¹²⁷⁷ *Annexes Iconographiques*, p.386.

¹²⁷⁸ Intervention de Michèle Magéma lors d'une série de conférences liée à l'exposition *Global Feminisms* au Brooklyn Museum, entre les 23 et 25 mars 2007. Vidéo de son intervention, disponible sur Internet : http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/global_feminisms/michele_magema.php. Paroles de l'artiste retranscrites par l'auteur. Il est à noter que l'artiste est également intervenue lors d'une conférence à l'École des Beaux-arts de Rennes, le 26 novembre 2008, dans le cadre de l'exposition *Le Jour se Lève*, (Patrice Félix-Tchikaya – Michèle Magéma – Guy Wouete), présentée à l'E.S.C. Rennes School of Business (du 27 novembre au 12 décembre 2008).

¹²⁷⁹ Pour plus de détails de l'histoire de Rosa Parks, lire : BACHARAN, Nicole. *Les Noirs Américains : Des Champs de Coton à la Maison Blanche*. Paris : Panama, 2008, p.160-163. SIMARD, Eric. *Rosa Parks : La Femme qui a Changé l'Amérique*. Paris : Oskarson, 2007.

trouvons un corps qui est toujours colonisé. Un corps qui a été violé, mutilé, assassiné – c'est pour cela que nous devons offrir un présent sain. »¹²⁸⁰

Michèle Magéma est à la recherche de son histoire, de son identité présente et de son image dans une histoire de l'art réductrice et simplificatrice. Elle s'approprie et réactive des modèles historiques et récents issus non seulement du continent africain, mais aussi de la diaspora noire dans son ensemble. Parce qu'elle aborde aussi bien l'esclavage, la ségrégation aux États-Unis et les dictatures africaines, elle défie les notions d'appartenance nationale, de déracinement, d'exil ou de quête identitaire. Elle chasse l'exotisme et universalise son propos. Elle est une femme artiste noire ; l'histoire noire est son histoire. En explorant des événements complexes et disparates elle rassemble sa propre histoire. En ce sens, elle pose une problématique transversale puisqu'à travers son expérience personnelle elle déploie et transmet l'histoire des femmes noires, anonymes ou reconnues publiquement par leurs actions, leurs discours ou leurs décisions. Si Michèle Magéma pose les femmes et la notion de féminités au cœur de sa pratique, elle ne se considère pas pour autant comme une artiste féministe, « au sens militantiste du terme ». Elle s'explique :

*Ce combat n'est pas présent dans mon travail, j'explore, engage et exacerbe la féminité dans mon art. L'utilisation de mon propre corps est inspirée par la complexité des femmes et comment celle-ci est traduite. [...] Mon identité féminine est au centre de mon travail, en effet le féminin est représenté comme une métaphore de l'être humain. L'exploration de cette identité féminine présente à travers le temps, la mémoire et l'histoire, reflète l'image d'une femme dotée d'une nouvelle identité totalement détachée de l'exotisme.*¹²⁸¹

Elle affiche un engagement sans faille pour la réhabilitation de la mémoire des femmes noires délaissées dans les méandres de l'Histoire. C'est avec cette volonté qu'elle a mis en place, dans le cadre du festival culturel de Doual'Art à Douala au Cameroun en 2007, un projet plastique d'ampleur intitulé *Black Bodies Swinging : Emma and The Others*. Une installation fruit d'une résidence à Douala et présentée dans le cadre de S.U.D. en 2007 (Salon Urbain de Douala).¹²⁸² Avec *Black Bodies Swinging : Emma and The Others*, l'artiste a procédé à un choix symbolique quant à l'histoire du Cameroun en investissant l'ancienne maison d'Emma Engomè-Dayas, située dans le quartier Bali de la ville. Une maison aujourd'hui abandonnée. Son ancienne propriétaire

¹²⁸⁰ O'GRADY, Lorraine. « Olympia's Maid : Reclaiming Black Female Subjectivity », in *Art, Activism and Oppositionality*. Durham : London: Duke University Press, 1998, p.270.

¹²⁸¹ MAGEMA, Michele. (2007).

¹²⁸² *Annexes Iconographiques*, p.387-391.

était la veuve de Rudolf Douala Manga Bell, martyr érigé en héros national après sa pendaison par le colonisateur allemand le 8 août 1914. Il avait alors 42 ans. Michèle Magéma a voulu rendre hommage non seulement à cette femme, mais également à toutes les femmes tombées dans l'oubli, les veuves de martyrs restée à l'ombre d'un héroïsme qu'elles ont bien souvent soutenu et accompagné. Le choix judicieux de la plasticienne lui permettait d'aborder non seulement l'histoire du couple, mais aussi le passé colonial du Cameroun.

Elle décide d'entourer la maison de longs bandeaux de tissus noirs, tels un linceul protégeant l'enceinte de la demeure. Une zone est ainsi délimitée, les bandeaux imposent l'entrée dans un espace intime et privé à l'intérieur duquel l'artiste va développer sa réflexion. En effet, sur la clôture textile sont inscrites à la peinture blanche les paroles de la chanson de Billie Holiday *Strange Fruit* (1939) traduites en langue française. Le titre de l'installation est extrait des paroles de la chanson. Il s'agit initialement d'un poème écrit en 1937 par Abel Meeropol (1903-1986), également connu sous son pseudonyme Lewis Allan, un professeur blanc et militant communiste de New York.¹²⁸³ En 1971, il écrit : « J'ai écrit *Strange Fruit* parce que je déteste le lynchage, tout comme l'injustice, et je déteste les gens qui le perpétuent ». ¹²⁸⁴ *Strange Fruit* est un poème macabre traitant des lynchages subits par les Noirs Américains dans le sud des Etats-Unis : « *Southern trees bear a strange fruit ; Blood on the leaves and blood at the root ; Black body swinging in the Southern breeze ; Strange fruit hanging from the poplar trees.* »¹²⁸⁵ Le poème est symptomatique d'une sombre page de l'histoire des Etats-Unis. L'esclavage y était aboli depuis 1863, pourtant la communauté noire américaine subissait avec violence des persécutions et des tortures inhumaines. Le mouvement conservateur, violent et raciste, *Ku Klux Klan*, fondé dès la fin de la guerre de Sécession en 1865, a mené une véritable chasse aux sorcières à l'encontre des Noirs Américains (ainsi que les autres minorités raciales et sexuelles). Ce regroupement d'anciens militaires exécutait sans vergogne les lynchages les plus terribles, avec le soutien d'une majorité de la population blanche puritaine. Les Noirs étaient assassinés, leurs corps étaient ensuite pendus aux arbres, en évidence, comme des trophées de chasse. Les lynchages étaient de véritables spectacles publics, les gens s'y rendaient comme ils allaient au cirque, en famille et en habits du dimanche. David Margolick qui

¹²⁸³ Abel Meeropol était un enseignant juif d'origine russe vivant dans le Bronx et membre du parti communiste américain.

¹²⁸⁴ MARGOLICK, David. *Strange Fruit : La Biographie d'une Chanson*. Paris : Allia, 2009, p.25.

¹²⁸⁵ Paroles de *Strange Fruit*, 1937 : « Les arbres du Sud portent un étrange fruit, Du sang sur les feuilles et du sang aux racines, Un corps noir qui se balance dans la brise du Sud, Étrange fruit suspendu aux peupliers. »

a consacré un ouvrage sur l'histoire du poème devenu une chanson tristement célèbre, a écrit :

Ces pratiques sévirent dans le Sud juste après la guerre de Sécession et se perpétuèrent pendant de longues années. Selon les chiffres du Tuskegee Institute - chiffres plutôt sous estimés - entre 1889 et 1940, 3 833 personnes furent lynchées ; quatre-vingt-dix pourcents dans le Sud, les quatre cinquièmes étant des Noirs. [...] On s'y livrait pour une foule de prétendus crimes - pas seulement pour meurtre, vol et viol – mais pour insulte à un Blanc, vantardise, jurons ou achat d'une voiture. Dans certain cas, il n'y avait pas le moindre délit ; c'était simplement l'occasion de rappeler aux Noirs « crâneurs » qu'ils devaient rester à leur place.¹²⁸⁶

Régulièrement, le sociologue et poète africain-américain W.E.B. Dubois accrochait sur son bureau une banderole sur laquelle il était inscrit « Un Nouveau Lynchage Aujourd'hui ». Une triste cérémonie pour éviter la banalisation de ces crimes et pour confronter le gouvernement et les autorités à leurs responsabilités. Durant cette longue période de chasse, l'individu noir était considéré comme un animal à abattre, dont le corps devait être exposé, humilié. En choisissant de reproduire les paroles de la chanson, Michèle Magma a évidemment souhaité revenir sur une sombre page de l'histoire américaine, mais aussi sur la portée de la chanson en elle-même. *Strange Fruit* a été la première chanson interprétée en public où les lynchages étaient délibérément signifiés. Chantée par une femme noire à une époque où il était interdit de se produire publiquement. Les boîtes de jazz étaient réservées aux initiés, dans des lieux tenus secrets, elles faisaient partie de la culture *underground* dans le nord des États-Unis. Billie Holiday, à la demande de Meeropol, a accepté d'interpréter la chanson au *Café Society* à New York en 1939. Le *Café Society* a été le premier bar-cabaret ouvert à tous, sans ségrégation, tant du côté de la scène que du public assis dans la salle. Le fait d'accepter de chanter ce texte, dans un lieu mixte et libre, était un acte de protestation, un acte politique fort. David Margolick précise qu'elle l'a chanté « seize ans avant que Rosa Parks refuse de céder sa place dans un bus de Montgomery. »¹²⁸⁷ *Strange Fruit* est un point de départ de la contestation noire et conserve une portée indéniable sur la musique noire contemporaine. Angela Davis a écrit : « Elle [Billie Holiday] ne pouvait pas prévoir que "Strange Fruit" inciterait les gens à découvrir à l'intérieur d'eux-mêmes un appel précédemment endormi à l'activisme politique, mais elle l'a fait, et continue de le faire. Elle ne pouvait pas prévoir que le rôle catalytique de sa chanson allait rajeunir

¹²⁸⁶ MARGOLICK, David. (2009), p.30.

¹²⁸⁷ MARGOLICK, David. (2009), p.16.

la tradition de protestation et de résistance présente dans la musique et la culture populaire Africaine-Américaine et Américaine. Cependant, l'enregistrement de "Strange Fruit" par Billie Holiday persiste à être l'un des exemples les plus influents et les plus profonds du croisement qui existe entre la musique et la conscience sociale. »¹²⁸⁸ Ce à quoi Margolick ajoute : « *Strange Fruit* défie toute classification musicale commode et a glissé entre les mailles des recherches universitaires. C'est un titre trop sophistiqué pour être de la musique folk, trop explicitement politique et polémique pour être du jazz. Dans toute l'histoire américaine, aucune chanson ne pouvait à ce point réduire le public au silence ou générer un tel malaise. »¹²⁸⁹ L'auditoire de Billie Holiday faisait face à une réalité, à une responsabilité et à une honte collective. Quel courage il lui a fallu pour interpréter encore et encore ce titre devant divers auditoires, avec des individus plus ou moins prêts à accepter les mots et les images véhiculés par la chanson.

Michèle Magéma ne veut pas oublier ces « fruits étranges », suspendus aux branches des arbres du Sud. Une fois la ceinture textile franchie, le visiteur est confronté à l'autre face des bandeaux noirs, composée de bandeaux de tissus blancs sur lesquels est imprimé de manière répétée (et quasi obsédante) le portrait en noir et blanc d'Emma Engomé-Dayas. Tout comme dans ses œuvres vidéo, le jeu et les symboliques des couleurs, noires et blanches, est importante. La dichotomie est à la fois soulevée et dépassée puisque les deux couleurs sont associées, de la même manière que l'histoire noire et l'histoire blanche ne sont pas séparées. Comme le sont les destins croisés de Meeropol et de Billie Holiday, un homme blanc et une femme noire engagés ensemble contre l'injustice. Le portrait d'Emma Engomé-Dayas, par rapport à celui de son illustre mari, n'est pas facile à trouver, il était noyé dans les archives de Douala. Le fait de le multiplier est une manière pour l'artiste de souligner l'histoire et l'existence de la femme. Elle lui donne une visibilité.

Il est nécessaire de se pencher sur l'histoire de son mari, Rudolf Douala Manga Bell. Né en 1872 à Cameroontown (ancien nom colonial de la ville de Douala), le jeune camerounais fait ses études de droit en Allemagne (le Cameroun étant placé sous le protectorat Allemand depuis 1884). Il rentre à Kamerunstadt (nouveau nom de la ville) en 1896, épouse Emma Engomé-Dayas l'année suivante, une métisse anglo-camerounaise. Nous voyons là un élément biographique faisant écho à l'identité même

¹²⁸⁸ DAVIS, Angela. « Strange Fruit: Music and Social Consciousness », in *Blues Legacies and Black Feminism*. New York : Vintage Books, 1998, p.195-196.

¹²⁸⁹ MARGOLICK, David. (2009), p.18.

de Michèle Magéma, qui a choisi d'investir l'ancienne maison d'une femme métisse, doté d'une double culture : anglaise et camerounaise. À partir de 1910, Rudolf Douala Manga Bell, alors unique chef de nombreuses tribus et riche propriétaire, va se battre contre un projet d'urbanisation du gouverneur Allemand, Théodore Seitz. Ce dernier souhaitait faire de la ville un des plus grands ports africains. Pour cela il fallait chasser les gens de leurs habitations traditionnelles et leur faire abandonner leur mode de vie, afin de leur proposer une ville de type européen. Le plan de restructuration prévoyait une séparation de la ville en deux parties distinctes, d'un côté les colons installés sur les terres fertiles, de l'autre les indigènes sur des terres beaucoup plus arides et plus difficiles à travailler. Sur la séparation raciale des quartiers, Franz Fanon écrit : « La zone habitée par les colonisés n'est pas complémentaire de la zone habitée par les colons. Ces deux zones s'opposent, mais non au service d'une unité supérieure. Régies par une logique purement aristotélicienne, elles obéissent au principe d'exclusion réciproque : il n'y a pas de conciliation possible, l'un des termes est de trop. »¹²⁹⁰

Suite à de nombreuses tensions entre populations locales et autorités coloniales, Rudolf Douala Manga Bell s'est vu démis de ses fonctions de chef supérieur. Ce dernier n'a pas faibli pour autant, il a fait appel à d'autres chefs du pays afin de trouver des appuis solides pour contrer les Allemands. L'affaire a suscité de nombreuses polémiques en Allemagne, ce qui lui a coûté une arrestation le 10 mai 1914 sous l'inculpation de haute trahison. Ses partisans furent tous enchaînés et jetés en prison. Il fut ensuite exécuté le 8 août 1914 après une instruction rapide, bâclée. Erigé en véritable martyr, résistant acharné face au colonialisme, Rudolf Douala Manga Bell est aujourd'hui considéré comme un symbole du nationalisme camerounais. Lorsque le visiteur entre dans la maison d'Engomé-Dayas, il découvre des photographies de jambes et de pieds, suspendues au plafond, tels des corps pendus.¹²⁹¹ Une pièce est remplie de « poupées » rembourrées et conçues en tissu noir, elles sont pendues à des cordelettes. Ce sont des masses informes, fantomatiques, évoquant toutes les victimes de meurtres ou de tortures. Des victimes condamnées du fait de leur simple différence ou dissidence. Lors d'une conférence tenue à l'école des beaux-arts de Rennes en novembre 2008, Michèle Magéma a expliqué qu'elle faisait également référence aux pendaisons actuelles en Iran, en Chine et dans de nombreux autres pays pratiquant

¹²⁹⁰ FANON, Franz. *Les Damnés de la Terre*. Paris : Maspero, 1970, p.8.

¹²⁹¹ Il est à noter que l'artiste expose désormais séparément les différentes parties de son installation initiale. Elle a par exemple présenté au sein de l'exposition *Le Jour se Lève*, E.S.C School of Business de Rennes, en novembre et décembre 2008, quelques-unes des photographies de jambes de pendus qu'elle a suspendues à un fil de manière horizontale. Sous les photographies était inscrites sur un mur blanc, les paroles de *Strange Fruit*.

chaque jour ce genre de « punition » sous le label de justice. Une autre pièce de la maison contient d'autres poupées suspendues, mais cette fois il s'agit de poupées créées à partir de vêtements dit « traditionnels » africains, confectionnés à partir de *Dutch wax*, les tissus multicolores imprimés, qui, comme nous l'avons précédemment observé, sont les vestiges des prémices de la colonisation. Ces poupées formées de wax évoquent les robes, les boubous, des femmes africaines. Elles sont des personnifications des veuves des martyrs. Au plafond d'une autre pièce de la maison, sont suspendues des photographies de jambes de femmes noires pendues. *Black Bodies Swinging : Emma and The Others* est un projet artistique complexe faisant référence à l'histoire même du Cameroun mais aussi à de nombreux faits et périodes historiques où la pendaison est de vigueur. Histoire et actualité s'entremêlent car l'artiste dénonce cette terrible sentence toujours active dans de nombreux pays. L'histoire coloniale, le lynchage aux États-Unis, les pendaisons actuelles, l'histoire des femmes tombées dans l'oubli sont les quatre pôles de réflexion croisés par l'artiste au sein d'un projet pertinent non seulement du point de vue théorique, critique, sociologique et esthétique.

Il existe des similitudes thématiques entre les pratiques artistiques de Faith Ringgold et celle de Michèle Magema. Celle-ci peut d'ailleurs être considérée comme une héritière de son aînée. Elles ont en commun une même volonté de donner une relecture de l'histoire noire, de formuler de nouvelles représentations du corps noir, dés-exotiser et politisées. Une confrontation de leurs travaux permet également de soulever la différence existant entre les Noirs Américains et les Noirs Français. Les deux « communautés » qui ont des histoires diamétralement opposées, avec cependant des points communs liés au colonialisme et à la recherche d'identité. Alain Mabanckou, écrivain et poète congolais, explique cette différence :

L'Africain a [...] l'assurance de venir d'un continent aux contours bien définis, d'une nation prétendument souveraine et dont il espère au fond de lui l'émancipation, la rupture d'une ligne de dépendance avec la puissance coloniale. En cela, il se reconnaît une parenté avec les autres immigrés dont les territoires sont encore sous la domination française. À l'opposé, le Noir Américain, lui, doit aller en quête de son identité. Fruit d'un viol de l'histoire et d'un voyage funeste, il veut reconstituer le parcours de cette traversée qui le catapulte de son continent d'origine, l'Afrique, vers les champs de coton dans lesquels on entendait s'élever des refrains de gospel entrecoupés de coups de cravache et d'aboiements de chiens de garde.¹²⁹²

¹²⁹² MABANCKOU, Alain. *Lettre à Jimmy (A l'occasion du vingtième anniversaire de ta mort)*. Paris : Fayard, 2007, p.96-97.

Michèle Magma multiplie les références et les registres pour générer de nouvelles approches d'une histoire noire dont de nombreuses facettes et de nombreux acteurs restent isolés, écartés. En tant qu'artiste diasporique, elle puise dans toutes les histoires : africaines, européennes et américaines. Ceci pour créer des ponts avec sa propre expérience, mais aussi de formuler des angles de vues alternatifs et inédits. Elle favorise ainsi un déplacement des points de vue qui lui permet d'aborder un lourd passé, difficile à porter, qu'elle souhaite transmettre et dépasser. Sa pratique mêlant résistance, critique et déconstruction des idées préconçues, entre en résonance avec les écrits de James Baldwin qui a écrit en 1962 : « Le paradoxe – et il est effrayant – est que le Noir américain n'a et n'aura d'avenir nulle part, sur aucun continent tant qu'il ne se résoudra pas à accepter son passé. Accepter son passé, son histoire, ne signifie pas s'y noyer ; cela signifie apprendre à en faire bon usage. Un passé inventé ne peut servir à rien. Il se fendille et s'écroule sous les pressions de la vie comme l'argile en temps de sécheresse. »¹²⁹³ Si par rapport aux années 1960, les luttes ne sont plus les mêmes, les problématiques ont évolué, mais certaines formes d'inégalités subsistent. Les jeunes artistes portent ces années de luttes et de revendications pour une identité noire à part entière, pour une reconnaissance et une représentation égales, qu'ils se doivent à leur tour de prolonger. En 2010, elle réalise une œuvre vidéo, *The Kiss of Narcisse(e)*, qu'elle a accompagné d'un court texte dans lequel nous pouvons lire « Sans Echo, il n'y a pas de Rencontre », une formule qui explicite à notre sens son ambition et l'objectifs de ses différentes recherches plastiques.¹²⁹⁴ Depuis le début des années 2000, elle part à la rencontre d'elle-même, elle se confronte à son histoire au sens le plus large pour obtenir des réponses et enrichir un héritage qu'elle considère comme un trésor à partager. Elle explore les interstices et engage des passages entre le passé et le présent qui se font écho. Michèle Magma est une femme artiste en résistance dont la mémoire et l'engagement personnel participent au façonnage du visage de la création diasporique, indépendante, riche et percutante.

¹²⁹³ BALDWIN, James. (1996), p.109.

¹²⁹⁴ Disponible sur Internet : <http://magma.net/?The-Kiss-of-Narcisse-e.4>

III.3.3. Ghada Amer

Comme si le processus devait, lui aussi, refléter l'expérience féminine.

Ghada Amer.

Ghada Amer, née en 1963 au Caire, quitte l'Égypte, dès 1974, pour rejoindre la France où elle va vivre et étudier. Avant son arrivée en France, elle et sa famille naviguent entre l'Égypte, la Libye et le Maroc. La fonction de diplomate occupée par son père les contraint à de nombreux voyages et déménagements. En France, elle choisit la voie de la création et obtient son diplôme d'art en 1989 à Nice, où elle suit des cours non seulement d'art plastique mais aussi d'histoire de l'art. Son expérience personnelle ajoutée à ses connaissances pratiques et théoriques l'amène à faire des choix cruciaux quant au développement de sa démarche plastique et de son regard critique. La peinture n'étant pas son médium favori, elle présente au jury d'admission à l'école des beaux-arts un patchwork de ses travaux précédents, son dossier est d'abord refusé parce qu'il ne s'agit pas d'un travail peint. Elle souligne : « Je n'étais pas consciente qu'il y avait une hiérarchie entre les médiums artistiques, que la peinture était le plus haut et l'artisanat le plus bas. »¹²⁹⁵ Elle réalise une première série d'œuvres mêlant peinture et broderies, qu'elle va ensuite détruire à cause de la mauvaise réception faite à l'école des beaux-arts.¹²⁹⁶ Elle a donc débuté un travail de peinture pour se fondre dans un système institutionnel normé. Puis, elle voyage, découvre d'autres pratiques et d'autres visions de la création, elle se confronte par exemple aux pratiques féministes européennes et américaines. Notamment influencée par l'œuvre textile de Rosemarie Trockel, elle prend conscience de son statut de femme artiste qu'elle va exprimer grâce à une double pratique de la broderie et de la peinture. Elle écrit : « J'ai décidé que si je voulais devenir une artiste alors je devais être peintre. [...] Je ne savais pas encore que tous les peintres célèbres étaient des hommes. C'est à ce moment là, soudainement, que j'ai réalisé que j'étais une femme. J'ai décidé de parler de cela – et de faire de la peinture en même temps. C'est ce que je fais. C'est peindre avec la conscience que je suis une femme. »¹²⁹⁷

¹²⁹⁵ REILLY, Maura. « D as in Drips : A Conversation with Ghada Amer », in *Ghada Amer : Color Misbehavior*. New York : Cheim & Reid, 2010, n.p.

¹²⁹⁶ *Annexes Iconographiques*, p.392.

¹²⁹⁷ REILLY, Maura. (2010), n.p.

En 1991, elle réalise ce qu'elle appelle une « peinture manifeste », intitulée *Cinq Femmes au Travail* (1991).¹²⁹⁸ Il s'agit d'une série de quatre tableaux brodés. La technique est sobre puisque l'artiste a brodé de fils rouges les silhouettes en pointillés de quatre femmes, sur le fond blanc de la toile. La peinture a disparu, la toile reste et l'artiste explique qu'en « utilisant la broderie et le gel sur toile en tant que médium, je développe mon propre langage féminin de la peinture. »¹²⁹⁹ Le titre de la série indique la présence de cinq femmes au travail, pourtant seulement quatre représentations de femmes sont proposées. La première faisant les courses avec son Caddie, la seconde cuisinant, le troisième passant l'aspirateur et le quatrième tenant une fillette dans ses bras. Chacune de ses représentations semble extraite d'un catalogue grand public ou d'une publicité faisant la propagande du patriarcat. Des images lisses, formatées et lisibles par tous dont elle nous livre les contours en pointillés. À travers ces quatre évocations des tâches domestiques traditionnellement assignées aux femmes, elle y résume les principaux rôles attribués aux femmes selon les principes patriarcaux : la mère, la ménagère et l'épouse. Une question s'impose : Où est la cinquième femme ? De nombreux critiques aiment à penser qu'il s'agit de l'artiste elle-même, qui, non représentée, incarne la femme artiste libre. Parce qu'elle est invisible et qu'elle brode sur la toile, elle s'astreint aussi à l'image de la femme brodeuse, discrète et silencieuse. Pourtant le contenu de l'œuvre et le choix technique, affichent une résistance concrète et sans concession envers les diktats phalocrates. Elle s'impose non seulement en tant que femme, une condition dont elle débarrasse les stéréotypes en se les appropriant et en les retournant, mais aussi en tant qu'artiste en défiant une tradition picturale dominée par les hommes. Ghada Amer explique : « Je recherchais un moyen de peindre avec la broderie. Je représentais des femmes réalisant des activités domestiques et la broderie est elle-même une activité domestique. J'avais besoin de trouver une imagerie qui défierait vraiment la broderie en tant que médium qui la contredirait. »¹³⁰⁰

Nous comprenons ainsi que le tableau manquant est le portrait vivant, entier et radical d'une artiste, peintre et brodeuse, qui refuse d'être contrainte et enfermée dans un rôle préconçu. Pour la conception de la série *Cinq Femmes au Travail*, elle s'est inspirée des revues destinées aux ménagères des années 1960, reproduisant des images de femmes confinées mais heureuses aux tâches domestiques quotidiennes. Des femmes souriantes, insouciantes et apparemment inconscientes de leurs conditions de vie. Olu

¹²⁹⁸ *Annexes Iconographiques*, p.393-394.

¹²⁹⁹ REILLY, Maura. (2010), n.p.

¹³⁰⁰ WOLFF, Rachel. « Erotic Embroidery ». *The Daily Beast*, 20 mai 2010. Disponible sur Internet : <http://www.thedailybeast.com/blogs-and-stories/2010-05-20/erotic-embroidery-in-ghada-amers-paintings/>.

Oguibe écrit : « Amer a reproduit tous les stéréotypes de la féminité que les recherches de la culture radicale des décennies précédentes ont problématisées, sans révéler une opinion autoritaire ou une position idéologique. »¹³⁰¹ La technique employée exige patience et précision, chaque œuvre lui demande plusieurs semaines d'application et de concentration. Un travail lent, minutieux et répétitif retraçant de manière symbolique le quotidien lui-même fastidieux des femmes. Homi K. Bhabha écrit :

En rendant visible l'oubli du moment « inconfortable » dans la société civile, le féminisme spécifie la nature genrée, patriarcale de la société civile et perturbe la symétrie entre public et privé, désormais repoussée dans l'ombre ou étrangement redoublée par la différence des genres qui ne suit pas à la lettre le tracé entre public et privé, mais leur devient supplémentaire sur un mode perturbateur. Il en résulte une nouvelle cartographie de l'espace domestique comme espace des techniques normalisantes, pastoralisantes et individualisantes du pouvoir et de la police modernes ; le personnel-est-politique ; le monde-dans-le-foyer.¹³⁰²

Les représentations domestiques de l'artiste égyptienne sont issues non seulement d'une imagerie collective, mais également de son expérience personnelle, qui, depuis son enfance est associée à une pratique de la couture et un héritage patriarcal qu'elle poursuit et prolonge dans son œuvre. La couture et les autres tâches domestiques l'ont fortement marquée dans un sens positif. Elle dit à propos de sa mère :

Elle aimait coudre et était coquette, elle voulait avoir de très beaux vêtements, ce qui était très onéreux à cette époque, elle devait alors les faire elle-même. Nous étions quatre filles, elle voulait que nous soyons belles. Ma mère était un très brillant ingénieur avec un doctorat et une carrière, mais l'après-midi elle cousait. Ma grand-mère cousait à la maison, bien sûr, et parce qu'elle était paysanne, elle raccommoait les affaires. J'allais avec elles dans le quartier des textiles où nous pouvions choisir les motifs et les tissus. Tout cela fait partie de mon enfance. Mais il n'y avait pas beaucoup de cuisine ; la cuisine n'était pas aussi importante que la couture.¹³⁰³

Le temps passé avec les femmes de sa famille aux travaux domestiques n'a en aucun cas été considéré comme une contrainte pour la jeune Ghada Amer. À travers ses toiles hybrides, elle dénonce l'assignation au foyer faite aux femmes par la société qui les réduit à une sphère spécifique au sein de laquelle elles seraient strictement affectées aux activités du quotidien. Elle y dénonce la cage domestique dans laquelle les femmes devraient évoluer. Une cage qui leur refuse toute forme d'émancipation professionnelle,

¹³⁰¹ OGUIBE, Olu. « Ghada Amer », in *Ghada Amer : Intimate Confessions*. Tel Aviv : Tel Aviv Museum of Art, 2000, p.82.

¹³⁰² BHABHA, Homi K. (2007), p.43.

¹³⁰³ ENRIGHT, Robert. ; WALSH, Meeka. « The Thread of Painting : An Interview with Ghada Amer ». *Border Crossings Magazine*, n°111, septembre 2009.

sociale et culturelle. Une cage qu'elle n'a pas connu pendant son enfance, mais qu'elle a violemment rencontré en tant qu'artiste, femme et diasporique. Ses œuvres traduisent ainsi le « moment inconfortable » auquel Homi K. Bhabha fait référence, un moment ou un système dont les femmes sont inévitablement les victimes.

Rapidement, Ghada Amer aiguise et amplifie sa réflexion théorique et plastique. Dès 1992, son style et son positionnement critique se radicalisent. Elle explique : « J'avais besoin de développer davantage mes idées et j'étais inquiète par rapport à mes images brodées de femmes au travail – comme repasser – qui étaient un symbole de double soumission. Je ne voulais pas cela. Je voulais que ces femmes soient investies ; actives, et non passives. La pornographie était et continue d'être ma solution. »¹³⁰⁴ En effet, aux représentations stéréotypées et formatées, elle y ajoute un zeste de transgression qui va faire d'elle une artiste reconnue et exposée sur la scène internationale. Les modèles féminins ne sont désormais plus confinés aux travaux ménagers, bien au contraire, l'artiste se concentre sur le plaisir féminin. Pour cela, elle brode des images de femmes nues, seules ou à plusieurs, qu'elle répète de façon multiple sur une même toile. Une accumulation de corps et de fils enchevêtrés qui brouillent notre perception du motif initial et des détails. Au premier coup d'œil, nous associons ses toiles aux productions des Expressionnistes Abstraites américains. L'anarchie apparente des lignes et des couleurs procède à une forme dérivée de la technique du *dripping* initiée par Janet Sobel (1894-1968) et développée par Jackson Pollock au début des années 1940. Pourtant si le regardeur s'approche et prend le temps de s'attarder sur les coulures filaires de Ghada Amer, il y verra se dessiner devant lui un monde sensuel et érotique plus que réaliste. Un monde peuplé de femmes dénudées formées à partir de fils brodés et de coulures de peintures multicolores. Une grande partie de son travail repose sur la représentation brodée et peinte sur toile d'images pornographiques, issues de journaux spécialisés dans le domaine (*Hustler, Club*). Sa pratique est donc fortement éloignée de la spontanéité et de la « passion subjective » revendiquées par Expressionnistes Abstraites.¹³⁰⁵ Chez Ghada Amer, l'abstraction n'est que passagère, elle se dissipe grâce à une attention scrupuleuse des détails. Le regardeur doit procéder à un mouvement d'aller-retour pour appréhender l'ensemble des compositions.

¹³⁰⁴ REILLY, Maura. (2010), n.p.

¹³⁰⁵ GURALNIK, Nehama. « An Accomplice Despite Himself: On the Works of Ghada Amer », in *Ghada Amer : Intimate Confessions*. Tel Aviv : Tel Aviv Museum of Art, 2000, p.88.

Techniquement, elle reprend à l'identique une iconographie pornographique qu'elle calque au crayon, projette sur la toile et transfère les contours au moyen de fils brodés à même dans la toile. Une iconographie dont elle adapte les dimensions aux supports choisis. En effet, la plupart de ses peintures-brodées sont des grands formats, ainsi, les images initialement formatées pour les pages des magazines, se déploient dans l'espace grâce aux toiles dotées de formats généreux. La surdimensionnement apporte une nouvelle lecture des images. Aux broderies effectuées en pointillés s'ajoutent la peinture et le gel transparent utilisé comme des liants pour fixer les fils au support. La technique employée et l'intention de l'artiste génèrent une dichotomie liée au genre. En effet, la peinture est un art traditionnellement réservé aux hommes, tandis que la broderie est directement associée aux femmes. Puisque la broderie est envisagée comme un art de la politesse, de la bienséance et du bon goût des femmes dites « d'intérieur », Ghada Amer choisit de ne pas emprunter la voie polie et restrictive en appuyant son travail sur des images charnelles et sexuelles récoltées dans les magazines érotiques. Elle opère à ce glissement technique en 1993, lors de son retour en Egypte après avoir passé une dizaine d'années entre l'Europe et les États-Unis. Là, elle découvre un exemplaire de la revue de mode égyptienne *Venus* dans lequel étaient publiées des images de vêtements occidentaux auxquels étaient superposés des patrons permettant aux femmes arabes de les adapter selon les exigences religieuses.¹³⁰⁶ Un exemplaire que l'artiste « conserve comme un talisman » puisqu'il a été un déclencheur et a donné une nouvelle direction à sa pratique artistique.¹³⁰⁷ Elle s'est en effet inspirée de la technique des patrons de couture, de l'art du collage et de la superposition des images. À partir de ce moment-là, les femmes sont mises à nu, l'artiste soulève les voiles du patriarcat, de la morale religieuse et des traditions. À ces voiles, elle préfère l'indécence érotique et le politiquement incorrect. C'est d'ailleurs ce qui va faire d'elle une artiste internationalement reconnue. Puisqu'elle propose une réadaptation de la peinture traditionnelle, une pratique artistique d'homme, en l'associant à la broderie et à une iconographie dont la société voudrait qu'elle ne soit produite et destinée qu'aux hommes.

Ghada Amer casse et interrompt le flux des idées reçues en mêlant peinture et broderie. Elle dit à ce sujet : « Je n'ai pas inventé la broderie, mais je voulais peindre avec la broderie. Je parlais des femmes avec un médium féminin, ceci a rendu le

¹³⁰⁶ *Annexes Iconographiques*, p.394.

¹³⁰⁷ HEARTNEY, Eleanor. « Ghada Amer : Cendrillon Versus Shéhérazade ». *Art Press*, n°308, janvier 2005, p.28.

discours plus fort et plus présent. »¹³⁰⁸ Comme nous l'avons noté, elle examine et expose un sujet de prédilection qui repose sur la présentation de femmes nues, s'adonnant aux plaisirs solitaires comme collectifs. L'artiste opte volontiers pour la subversion et la provocation pour dépasser les stéréotypes liés à la représentation des femmes trop lourdement ancrés dans nos esprits. La broderie est confinée à l'univers domestique, au foyer, donc la sphère privée, tandis que les images pornographiques circulent et sont exposées dans la sphère publique occidentale. Précisons tout de même que ces mêmes images ne circulent pas aussi librement dans les pays arabes (ainsi que dans les autres régions du monde, occidentales comme orientales), elles restent des images interdites, regardées en secret. L'objectif de l'artiste étant de remettre en question les éléments stéréotypés liés à l'univers des femmes : le rôle des femmes dans la société, la prise en compte et la représentation du corps des femmes, leurs individualités, leurs droits aux plaisirs et la place des femmes artistes au sein des institutions culturelles.

Pour traduire son message, elle produit des toiles brodées, des installations textiles, des dessins et des lithographies dans lesquels elle traite librement de la sexualité et des rapports hommes / femmes, mais aussi entre femmes. Les images sont fragmentées puisque les corps sont dupliqués et démultipliés jusqu'à obtenir l'impression abstraite. Le regardeur doit opérer à une longue observation de l'œuvre pour en extraire les différentes images entremêlées. Celles-ci ne nous sont pas facilement offertes comme dans les magazines d'où elles sont extraites, il nous faut fouiller la composition pour qu'elles apparaissent progressivement devant nos yeux (im)patients. « De cette manière, les figures se retirent dans l'expression abstraite et la transcendance métaphysique, leur existence oscille entre présence et absence. »¹³⁰⁹ Prenons l'exemple de l'œuvre intitulée *Black Stripes* (2000), présentant une femme nue, assise et qui se masturbe.¹³¹⁰ Le motif de la femme est répété vingt fois de manière verticale, par binômes et sur deux colonnes aux extrémités de l'œuvre. Quatre bandes noires de peintures ceignent la composition. Des coulures noires s'échappent des quatre bandes, créant une symétrie avec les corps des femmes. Ces dernières sont cousues une première fois en noir, puis l'artiste y a superposé des fils brodés de couleur. De haut en bas, apparaissent des binômes jaunes, bleus, mauves, rouges et noirs. Les fils brodés ne sont pas coupés, ils sont pris dans le gel et pendent sur la toile de la même

¹³⁰⁸ ENRIGHT, Robert ; WALSH, Meeka. (2009).

¹³⁰⁹ GURALNIK, Nehama. (2000), p.90.

¹³¹⁰ *Annexes Iconographiques*, p.395-396.

manière que les coulures de peinture noire. Le quadrillage, la symétrie et la répétition sont trois procédés récurrents dans son travail. Elle sélectionne ses images dans diverses revues pornographiques, grâce au papier carbone elle appose l’empreinte de l’image directement sur la toile et en restitue les contours grâce à la broderie. Les empreintes réalisées avec le papier carbone sont laissées intactes et renforcent les entremêlements de lignes. Si chaque étape de la réalisation de l’œuvre demeure visible, elles sont pourtant précautionneusement noyées dans un camouflage filaire. Il s’agit d’un entrelacs de visages, de jambes, de bras, de bouches, de seins et de sexes, où les corps sont fragmentés.

D’un point de vue théorique, la question de l’appartenance ou non de l’artiste au courant de pensée féministe s’impose. Une position avec laquelle elle s’amuse : « Ici la technique de couture est poussée à l’extrême. Coudre pendant des jours des images de femmes tirées de revues pornographiques destinées aux hommes est une aberration. Ici, je participe à la double soumission de la femme : la femme qui coud et la femme qui coud sa propre image déformée ! »¹³¹¹ Parce que la pornographie rime avec une forme d’oppression, de nombreuses théoriciennes appartenant, entre autres, au féminisme radical, se sont positionnées contre l’imagerie pornographique qui selon elles, réduit les femmes à des objets sexuels soumis, déshumanisés, humiliés et méprisés. Parce qu’elle est jugée contraire aux libertés individuelles, les théoriciennes radicales associent aussi la pornographie à la pédophilie, à l’esclavagisme, aux violences sexuelles et à la mort. Elles estiment que la pornographie institue un rapport dichotomique dominant-dominé, supérieur-inférieur, où le discours phallocrate est perpétué. En ce sens, Luce Irigaray écrit en 1977 :

La scène pornographique – tacitement ou explicitement encouragée par les pouvoirs républicains – fonctionne comme un lieu, bien cloisonné, de « décharges » et de « pollutions » à satiété. La mécanique humaine s’y trouve, périodiquement, nettoyée-vidée de ses désirs et excès sexuels possibles. Les corps, purgés de leurs débordements éventuels, peuvent retourner à leur place-rouage dans les circuits du travail, de la société, voire de la famille. Tout se passera proprement jusqu’à la prochaine fois. La prochaine fois ? La scène pornographique est indéfiniment répétitive. Cela ne s’arrête jamais. Il faut toujours recommencer. Une fois de plus. Une fois encore. Sous l’alibi du plaisir s’impose la nécessité d’une réitération : sans fin.¹³¹²

¹³¹¹ FRANCESCHI, Xavier. « Entretien avec Ghada Amer », in *Ghada Amer*. Brétigny-sur-Orge : Espace Jules Verne Centre d’Art et de la Culture, 1994, np.

¹³¹² IRIGARAY, Luce. *Ce Sexe qui n’en n’est pas un*. Paris : Editions de Minuit, 1977, p.200.

Si des auteurs et théoriciennes ont pris le parti de l'anti-pornographie (Catharine McKinnon, Andrea Dworkin ou encore Susan Brownmiller et Robin Morgan), d'autres ont riposté avec une compréhension plus modérée. C'est le cas de Judith Butler, qui explique :

L'argument était qu'il fallait appréhender la pornographie comme fantasme : c'est un fantasme que consomment les gens. Lorsqu'on leur demande s'ils veulent faire ce qu'ils voient, parce qu'ils prennent plaisir à le voir, nombreux sont ceux qui répondent : « Pas du tout, cela me donne un plaisir visuel, mais ce n'est pas forcément quelque chose que je voudrais faire. » En termes analytiques, le fantasme pornographique peut jouer comme compensation : ce que je ne peux pas faire, dans la réalité, c'est ce que j'imagine, avec la pornographie. Non seulement l'image ne provoque pas l'action, mais c'est à défaut d'agir que je jouis dans l'imaginaire. Des femmes sont allées dans des quartiers chauds comme Times Square, à New York, pour interroger de gros consommateurs de pornographie : c'étaient surtout des types paumés, qui n'avaient pas grand-chose à faire ; le plaisir qu'ils prenaient à la pornographie n'avait guère de conséquence dans leur regard sur les femmes, ou leurs rapports avec elles. Du reste, beaucoup étaient radicalement impuissants. La pornographie était pour eux un univers de compensation fantasmatique.¹³¹³

Au sein du féminisme radical, il existe différentes positions sur la pornographie. Des opinions que l'artiste ne semble pas partager, bien au contraire elle les dépasse dans son œuvre qui s'inscrit alors dans la mouvance postféminisme. Le combat et l'héritage féministes sont digérés, les théoriciennes, les critiques et les artistes postféministes ouvrent de nouveaux champs de réflexion, de nouvelles problématiques, de nouvelles questions et portent d'autres revendications, d'autres luttes. Voici comment Aline Dallier définit le postféminisme :

Le postféminisme vient à la suite de la haute époque du féminisme qui, en France, va de 1970 à 1985 environ. De plus, ce que j'appelle le postféminisme ne concerne pas uniquement les femmes des pays occidentaux. Il est devenu transmondial et intéresse les femmes des pays économiquement défavorisés. D'autre part, et c'est pour moi le plus important, le postféminisme tel que je le conçois ne prône plus le séparatisme. Il n'y a pas les femmes d'un côté et rien de l'autre. Les hommes aussi existent.¹³¹⁴

En évacuant toute représentation masculine, Ghada Amer offre au regardeur des images où les femmes disposent et jouissent réellement de leurs propres corps. Au moyen de scènes de masturbation ou de caresses, individuelles ou mutuelles, elles

¹³¹³ FASSIN, Eric ; FEHER, Michel. « Une Ethique de la Sexualité : Entretien avec Judith Butler ». *Vacarme*, n°22, hiver 2003. Disponible sur Internet : <http://www.vacarme.org/article392.html>.

¹³¹⁴ DALLIER, Aline. (2009), p.67.

disposent enfin de leurs corps. Un passage s'effectue de la position passive à une autonomie active, indépendante et assumée. De la soumission vers la fierté, du silence vers la parole, l'artiste déjoue les structures de pouvoir et favorise un discours libéré. L'instrument d'oppression et de contrôle des corps, se transforme en un outil de résistance et d'expression. Giulia Lamoni ajoute : « En revenant vers une iconographie populaire Amer ne rejette pas ce vocabulaire visuel mais plutôt, elle le renverse, en adoptant le point de vue des femmes sur le désir et, finalement, en construisant une nouvelle identité féminine basée sur un déplacement de l'imagerie pornographique vers la séduction. »¹³¹⁵

La place et le rôle des hommes sont intéressants dans la compréhension de l'œuvre. S'ils sont exclus de la représentation, ils sont présents parce qu'ils incarnent la figure du voyeur. D'abord lorsqu'ils feuilletent les pages des magazines pornographiques, ensuite lorsqu'ils se retrouvent en position de regardeur face aux œuvres de Ghada Amer. L'artiste leur propose une problématique, visuelle et théorique, sujette à de multiples interprétations : provocation féministe, développement d'une iconographie lesbienne, résistance face aux idéologies religieuses qui oppriment les femmes, jeu de séduction. Le statut du regardeur masculin participe à un déplacement des idées reçues. Si la pornographie est traditionnellement liée aux plaisirs, aux fantasmes et aux désirs masculins, le plaisir féminin est au centre de sa réflexion. En cela, elle s'inscrit dans un héritage artistique initié par des artistes pionnières comme Frida Kahlo et Georgia O'Keeffe, poursuivies à la fin des années 1960 avec des artistes comme Judy Chicago, Carolee Schneemann, Valie Export, Martha Rosler, Lynda Benglis ou encore Hannah Wilke qui ont, chacune à leur manière, participé à l'élaboration d'une nouvelle iconographie liée au sexe féminin et à la sexualité féminine. Elvan Zabunyan écrit :

*Ce qu'il y a de remarquable dans la façon dont les femmes artistes, dès cette époque, s'engagent dans un travail plastique, c'est leur capacité à définir leur vécu en regard d'une conscience déterminée par le fameux slogan féministe : le personnel est politique. Dès lors, chaque geste, chaque acte participe à l'élaboration d'un outil visuel qui fait basculer le subjectif dans le collectif. Elles construisent des formes de représentations inhérentes à leurs revendications en s'appuyant à la fois sur leur statut individuel et la possibilité critique de le transformer.*¹³¹⁶

¹³¹⁵ LAMONI, Giulia. « Philomela as metaphor: sexuality, pornography and seduction in the textile work of Tracey Emin and Ghada Amer », in *Contemporary Art and Classical Myth*. Farnham : Ashgate, 2011, p.181.

¹³¹⁶ ZABUNYAN, Elvan. « L'Objet Sexuel : Le Personnel est Politique », in *Sous-titrée X, la pornographie entre image et propos*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2001, p.53.

En ce sens, nous considérons ici, que parce qu'une femme artiste a fait le choix d'une thématique artistique basée sur la reproduction d'images pornographiques figurant des femmes qui donnent vie aux désirs strictement masculins, est un acte politique. Un acte politique où la subtilité et l'intelligence de l'artiste priment, puisque les images ne sont jamais vulgaires, violentes, agressives ou volontairement scabreuses. Afin que son discours soit clair et lisible, elle est parvenue à un équilibre entre pornographie et érotisme, entre plaisir et résistance. Les images sont comme dissimulées dans ce qui paraît être un imbroglio de fils brodés. Les corps brodés s'entremêlent, s'enchevêtrent et se fondent avec les coulures de peintures. Par le biais d'un jeu entre voilé et dévoilé, Ghada Amer supprime le caractère commercial et consommable, ainsi que la facilité et l'exhibition crue offertes par les magazines pornographiques. Il est intéressant de noter que la répétition des corps sur une même toile annule le caractère transgressif de l'image. L'œil du regardeur s'habitue peu à peu à l'accumulation des corps qui deviennent des motifs et non plus des images pouvant heurter ou scandaliser. De plus, le corps des femmes n'est pas non plus représenté selon les codes du nu traditionnel peint par un Courbet, un Delacroix ou un Matisse. L'artiste avec sa technique et sa vision critique renouvelle les codes de représentation des femmes dont les corps ne sont plus désormais uniquement soumis à l'œil masculin. Elle coupe et quitte une tradition picturale où la femme, envisagée comme un modèle silencieux et obéissant, ou un objet sexuel, devient actrice et maîtresse de son propre corps, de ses désirs et de son plaisir. Parce qu'il faut catégoriser, associer ou assimiler, très peu d'écrits sur le travail de Ghada Amer, n'établissent pas de comparaison avec les artistes de l'Expressionnisme Abstrait américain. Après avoir observé une filiation de style avec les *drippings* de Jackson Pollock, pour mieux la retourner et la critiquer, afin d'établir un statut de femme artiste à part entière, nous pensons qu'elle s'est délibérément inscrite dans la lignée du mouvement américain afin de revendiquer son statut de femme artiste, mais aussi d'insister sur la place des femmes artistes dans la sphère culturelle. Avec ironie, elle dit : « Je devais avoir beaucoup de fils pour pouvoir dripper, parce que les fils sont mes drips. C'est mon Pollock. »¹³¹⁷

Ghada Amer assume parfaitement un héritage artistique qu'elle réutilise afin d'exprimer de nouvelles revendications liées aux conditions de vie et à la représentation des femmes. Si elle ne se considère pas comme une artiste féministe, nul ne peut nier

¹³¹⁷ ENRIGHT, Robert. WALSH, Meeka. (2009). Le verbe « dripper » n'existe pas dans la langue française, mais nous avons choisi de le transposer ainsi car la technique du *dripping* est si fortement reliées à l'Expressionnisme Abstrait américain, qu'il ne pouvait être traduit autrement.

que les femmes (leurs corps, leurs plaisirs, leurs libertés) sont placées au cœur de sa pratique et de ses préoccupations théoriques. Notons d'ailleurs que de nombreuses femmes artistes, dont les pratiques reflètent directement des réflexions développées par les théories féministes, ne se considèrent pas comme féministes. Ce statut, qui peut avoir une connotation péjorative selon les pays, est souvent pensé comme réducteur et emprisonnant par de nombreuses artistes qui ne veulent pas voir leurs travaux réduits à une seule perspective critique. Ce statut d'artiste féministe est particulièrement rejeté par une grande majorité des artistes françaises qui y voit un carcan stéréotypé. Assumé ou pas, le statut d'artiste féministe n'est pas indissociable de la pratique de Ghada Amer. Sur la place des femmes artistes au sein de l'histoire de l'art elle dit : « Lorsque j'ai quitté l'école ce qui était ancré dans ma tête était le fait que je n'avais pas accès à la peinture. De plus, je regardais l'histoire de l'art et il y avait tous ces hommes, et je pensais, où sont les femmes ? Un semestre à Boston m'a fait prendre conscience qu'il y avait des femmes dans l'art contemporain, comme Barbara Kruger, et je pensais : pourquoi n'avons-nous pas étudié ces gens ? »¹³¹⁸

En plus de la dichotomie du genre avec laquelle s'amuse l'artiste, il nous faut soulever une seconde problématique qui est celle de son rapport avec l'Islam. Comme nous l'avons précisé auparavant, Ghada Amer a quitté très jeune l'Égypte pour aller vivre en France avec sa famille, elle n'y est revenue qu'une décennie plus tard. Ce retour est marqué par un choc des cultures et l'observation d'un repli autoritaire en Égypte. L'artiste est notamment surprise et consternée par la mode vestimentaire largement influencée par les préceptes religieux : des vêtements longs et amples cachant chaque partie des corps. Les femmes sont littéralement drapées par les diktats religieux et patriarcaux. Confrontée à ce choc culturel brutal, elle décide de l'explorer dans son travail en exposant les corps nus féminins brouillés dans un rideau de fils brodés. En tant qu'artiste égyptienne, installée aujourd'hui aux États-Unis, elle doit se confronter avec la réalité des sociétés islamiques qui n'accueillent pas toujours son travail de manière positive. Puisque les femmes issues de sociétés islamiques appartiennent à leurs époux, elles peuvent uniquement se déshabiller que dans le cadre de l'intimité conjugale. Publiquement elles se doivent d'être couvertes, de la tête aux pieds. Par conséquent, les représentations pornographiques sont strictement interdites et punies par des lois spécifiques et différentes selon chaque pays. Elle dit : « Le problème est avec toute représentation réaliste du corps humain parce qu'ensuite vous assumez le rôle de

¹³¹⁸ ENRIGHT, Robert. WALSH, Meeka. (2009).

Dieu. Vous essayez d'imiter la Création, ce qui est un concept intéressant. Ceci est interdit. [...] Comment représentez-vous le Prophète au cinéma dans les films historiques, parce que le Prophète ne peut être représenté du tout ? Ce qu'ils font c'est fabriquer du vide. »¹³¹⁹

Alors, sans violence ni militantisme, elle explore les tabous, les interdits et les lois phalocrates. Dans ses tableaux brodés, les coutures sont souvent présentées par leurs revers, indiquant la métaphore du caché, du voilé, ce qui n'est habituellement pas montré et qui relève donc de l'intérieur, du domaine de l'intime. Elle coud des scènes provocantes au sein desquelles des femmes nues s'adonnent aux plaisirs charnels, seules ou entre femmes. Elle brise des tabous en présentant des femmes entre elles et en revendiquant le plaisir féminin en tant que sujet artistique et féministe. Par sa technique et les thèmes qu'elle aborde Ghada Amer a su se réapproprier une iconographie féminine, transformant une technique dite artisanale en véritable moyen d'expression artistique. La provocation de ses images est une réplique pertinente aux dogmes intégristes de certaines franges radicales islamiques. Dans un entretien donné en 2001, elle confie : « Quand je rentre à la maison, je me sens tellement consciente de mon corps, chaque fois, consciente de la relation entre mon corps et tout ce que je porte. Tout est tellement caché que si vous avez un doigt sorti, il devient un point focal sexuel. »¹³²⁰ Derrière les fils, les coulures et les coutures en pointillés, elle déploie un monde où les femmes, de toutes les cultures, disposent réellement de leurs corps et s'octroient une jouissance individuelle à laquelle les hommes ne sont pas véritablement conviés.

L'œuvre de Ghada Amer n'est pas défiante envers la culture arabe, au contraire elle s'inscrit pleinement dans une tradition littéraire historique dont une partie est basée sur la sexualité et les passions humaines. Naguib Mahfouz, Salman Rushdie, Nawal el Sadaawi et bien d'autres auteurs et poètes arabes travaillent sur les thématiques charnelles. Christine Eyene ajoute que « si l'on a cru un temps qu'Amer contestait le conservatisme de l'islam, on comprend aujourd'hui que son travail s'inscrit dans la droite lignée avec la définition de l'érotisme telle qu'on la trouve dans la culture arabe. »¹³²¹ Alors, elle s'inspire de la littérature, des contes, de la poésie et des personnages qu'elle y rencontre. En 2008, elle réalise une œuvre peinte et brodée intitulée *The Women Who*

¹³¹⁹ Ibid.

¹³²⁰ ROBBINS, Sarah. « Love in Threads ». *Australian Style*, n°49, mars 2001, p.69.

¹³²¹ EYENE, Christine. « Ghada Amer, du Porno Populaire à l'Érotologie Arabe ». *Africultures*, n°63, juin 2005. Disponible sur Internet : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3824>.

Failed to be Shéhérazade.¹³²² « La femme qui n'a pas réussi à devenir Shéhérazade », qui n'a pas su se conformer à un idéal féminin exotique construit par les hommes. Son corps nu est pris dans un jeu de miroir à l'infini et voilé par une série de lignes filaires horizontales, plus ou moins épaisses. La peinture brodée nous apparaît comme un écran en noir et blanc, dont l'image est brouillée et dont nous nous devons de décrypter chaque détail.

Au caractère littéraire s'ajoute un décryptage des textes sacrés comme le Coran. En 2000, Ghada Amer produit l'installation *Private Room*, composée d'une quinzaine de sacs et d'étagères en plastiques suspendus dans l'espace d'exposition à une longue tringle en métal.¹³²³ L'artiste extrait des éléments de la sphère domestique, liés aux vêtements rangés dans nos armoires pour créer une œuvre critique. En effet, sur chacun d'entre eux sont brodés des extraits du Coran. Sans jamais juger, contester ou dénigrer le texte, elle a procédé à une sélection exhaustive des passages consacrés aux femmes. Elle réalise une compilation qui permet un constat de la place réservée aux femmes dans le texte sacré et de la manière dont les mots peuvent être interprétés. Elle décrit avec précision :

*Private Rooms est une sculpture brodée. Elle se compose de trois éléments répétés chacun cinq fois (cela fait quinze pièces au total). Ces trois éléments sont une étagère, une armoire à chaussure et une penderie. J'ai copié puis brodé toutes les sourates du Coran qui parlent des femmes. Le texte est une traduction française du texte arabe. J'ai choisi de ne pas broder en arabe principalement afin d'éviter tout problème concernant la sourate en arabe (tout texte coranique écrit en arabe est sacré). J'ai choisi une traduction parce que c'est une manière de regarder un texte à travers une interprétation (une traduction est déjà une interprétation). J'ai respecté toutes les règles de la citation des textes coraniques. Cela signifie que j'ai copié le nom de la sourate au début et mentionné le nombre d'ayas (versets). Chaque aya où les femmes sont mentionnées a été copié et brodé entièrement. Le matériau est un satin de couleur douce qui rappelle les parures de lit des jeunes mariés dans les pays arabes.*¹³²⁴

Laura Auricchio propose une lecture étonnante de l'œuvre puisqu'elle voit à travers les formes fermées et compactes des éléments en plastique les silhouettes des femmes vêtues de long *niqab* ou de *tchadors*.¹³²⁵ Nous pensons que *Private Room* synthétise la direction que l'artiste souhaite donner à son œuvre : grâce aux textes, à leurs traductions, elle laisse libre cours aux interprétations, aux étonnements, aux

¹³²² Annexes Iconographiques, p.400.

¹³²³ Ibid. p.401.

¹³²⁴ CHASSEY, Eric de. « Ghada Amer », in *[Corps] Social*. Paris : ENSBA, 1999, p.60.

¹³²⁵ AURICCHIO, Laura. « Works in Translation : Ghada Amer's Hybrid Pleasures ». *Art Journal*, vol.58, n°4, hiver 2001, p.30.

découvertes, aux incompréhensions et aux contestations. Un texte, qu'il soit sacré ou non, trouve un écho différent selon son lecteur puisqu'il porte lui-même une expérience différente d'un autre lecteur. À l'origine, le Coran n'opprime en rien les femmes musulmanes, il préconise, mais n'interdit pas. La pensée dominante a formulé une interprétation de ces préconisations afin qu'elles deviennent des arguments pour appuyer les lois phalocrates. La traduction fait partie intégrante de l'expérience personnelle de l'artiste, qui vit et travaille entre plusieurs pôles culturels, plusieurs langues. La traduction participe alors au caractère interculturel, hybride et universel de son œuvre. Sans combattre spécifiquement les préceptes fondamentalistes islamiques, elle mène une lutte contre toutes les formes de fondamentalisme et d'idéologie. Elle combat tous les extrêmes. Elle précise : « Tous les fondamentalistes religieux peuvent être comparés à certains aspects du mouvement féministe en dénigrant le corps des femmes en essayant de le rendre asexuel. [...] Je n'adhère pas à toutes les branches féministes. Je ne ressens pas le besoin de nier ma sexualité pour avoir une aux yeux de la société ». ¹³²⁶

Elle entretient un rapport intime avec les langues des pays qu'elle traverse, le Français, l'Arabe et l'Anglais. Depuis la fin des années 1990, elle travaille les écrits, triviaux, encyclopédiques, sacrés, littéraires, qu'elle retranscrit à l'aiguille sur ses toiles. Ainsi, nous sommes confrontés aux *Conseils de beauté du mois d'août* (1993), extraits de magazines féminins et brodés sur quatre carrés de toiles (sans châssis) qui sont présentés suspendus à de simples pointes clouées au mur. ¹³²⁷ Ils apparaissent alors comme quatre mouchoirs ou serviettes, sur lesquelles l'artiste a brodé de quatre couleurs différentes une série de conseils cosmétiques, en lien avec la superficialité et le formatage des corps édictés par les magazines féminins. Elle s'est aussi penchée sur une série de définitions, d'abord en français avec *Définition de l'amour, d'après Le Petit Robert* (1993), où, sur une toile, elle s'est appliquée à restituer en français et au fil chaque terme de la définition telle qu'elle est énoncée dans le dictionnaire le plus commun. Quelques années plus tard, elle réalise une série de quatre peintures brodées où quatre définitions sont une nouvelle fois retranscrites, en arabe : *The Definition of the Word Love in Arabic, The Definition of the Word Peace in Arabic, The Definition of the Word Security in Arabic, The Definition of the Word Freedom in Arabic* (2007). ¹³²⁸ L'amour, la paix, la sécurité et la liberté, quatre définitions délivrées en quatre couleurs,

¹³²⁶ CASSEL, Valerie. « Unscripted Desire. Exerpts from Conversations with Ghada Amer », in *Ghada Amer : Reading Between the Threads*. Hovidokken : Henie Onstad Kunstseter, 2001, p.44.

¹³²⁷ *Annexes Iconographiques*, p.402.

¹³²⁸ *Ibid.* p.403-405.

qui ne sont pas, dans l'esprit commun ou médiatique, associées à la culture arabe. Par le biais des mots, leurs sens, leurs traductions et leurs apparences formelles, Ghada Amer parvient à retourner les discours stéréotypés et à traiter de thématiques essentielles, universelles et extrêmement optimistes.

Ghada Amer est une artiste diasporique qui, avec la peinture brodée et les installations textiles, « défie à la fois la version fondamentaliste moderne de l'Islam de son lieu de naissance (l'Égypte) et une notions essentialiste plus globale du "travail des femmes" ». ¹³²⁹ Elle se refuse de jouer le rôle de l'« autre » pour son public, car elle estime que ce serait « la chose la plus insultante qui pourrait lui arriver ». Ce à quoi elle ajoute : « Je suis un hybride de l'Ouest et l'Est. [...] C'est un clash entre civilisations qui bien sûr ne se comprennent pas entre elles. Toute ma vie j'ai vécu avec ces contradictions. » ¹³³⁰ D'ailleurs, les tableaux brodés éludent les questions touchant à l'origine, la race, la classe et au lieu. Les femmes en pointillés de Ghada Amer ne sont jamais situées dans le lieu ou dans le temps, elles sont universelles. Le souci de l'artiste étant exclusivement les problématiques liées au genre et à toute forme de domination. Une position hybride, entre deux mondes, qui lui permet de développer une critique artistique à la fois des conceptions occidentales et orientales du genre et de la représentation galvaudée des femmes. Olu Oguibe écrit qu'en explorant la sexualité féminine et le voyeurisme masculin dans sa pratique, elle développe « une double conscience », telle qu'elle est énoncée par W.E.B. Dubois. Il écrit :

D'un côté, il s'agit d'un acte d'autodéfinition situé en dehors des limites contemporaines, de la condition culturelle fondamentaliste ou des limitations socialement codées tout en la reconnectant avec une tradition plus ancienne de recherche ouverte et philosophique au travers de tous les aspects du comportement humain. De l'autre, c'est la continuité de ses recherches personnelles sur l'univers féminin et de sa place dans la culture comme un tout, à la fois contemporaine et historique. ¹³³¹

Aujourd'hui, Ghada Amer se concentre principalement sur l'aspect technique de son art, les pinceaux ont totalement disparu. Les fils collés sur la toile et le dessin sont devenus les mediums exclusifs de sa pratique. Nous constatons que les thématiques abordées s'éloignent peu à peu de la cause post-féministe pour englober des problématiques plus larges liées à la langue et plus particulièrement au sentiment

¹³²⁹ PEFFER, John. (2003), p.32.

¹³³⁰ SHEETS, Hilarie M. « Stitch by Stitch : A Daughter of Islam Takes On Taboos ». *New York Times*, 25 novembre 2001. Disponible sur Internet : <http://www.nytimes.com/2001/11/25/arts/design/25SHEE.html?pagewanted=all>.

¹³³¹ OGUIBE, Olu. (2000), p.76.

amoureux. Elle précise : « J'ai découvert que je peux maintenant peindre gestuellement avec le fil. J'ai développé le langage, la grammaire, et maintenant que je peux écrire les phrases. Dans cette série de peintures récentes, le sujet est moins important que la technique. Je suis aussi plus à l'aise avec le contenu et je peux me concentrer uniquement sur ma technique. [...] Je peux traiter de sujets autres que les femmes maintenant. C'est une rupture totale. Je dois être capable d'aller au-delà de la Femme. »¹³³² Une œuvre comme *The Black Bang* (2010) nous montre comment au fil du temps l'artiste a atteint une précision technique et évolue maintenant vers un contenu abstrait où les couleurs rythment les compositions.¹³³³ Sur un fond entièrement noir, elle déploie des fils blancs, jaunes, et roses. Nous devinons à peine les silhouettes féminines qui semblent s'évaporer sur la toile. Les corps s'évanouissent pour laisser place aux matières et aux couleurs. Aujourd'hui, Ghada Amer exploite pleinement un langage plastique personnel qu'elle a développé depuis les années 1980. Une gestuelle des fils qui a donné naissance à une véritable écriture des formes et des couleurs. Une peinture hybride et interculturelle dont elle a édicté chacun des mots, la grammaire et la conjugaison de chaque forme. Une écriture singulière empreinte de l'histoire visuelle, sexuelle et textuelle des femmes.

¹³³² REILLY, Maura. (2010), n.p.

¹³³³ *Annexes Iconographiques*, p.406-407

III.3.4. Joana Vasconcelos

Joana Vasconcelos (née en 1971, à Paris) est ce que l'on appelle une superstar de la sculpture contemporaine. Autant reconnue dans son pays, le Portugal, que sur la scène internationale, son œuvre a récemment fait l'objet d'une exposition rétrospective au musée d'art moderne Berardo à Lisbonne et au cours de l'été 2012 elle a eu le privilège d'être la première femme artiste à investir le château de Versailles.¹³³⁴ Versailles, son château et ses jardins, un lieu à la mesure de ses créations protéiformes, grandioses, ironiques et poétiques. La jeune artiste a rapidement su conquérir non seulement la critique mais aussi un large public. Ses armes : la démesure, des aiguilles et un sens aiguisé de la critique. Il est à noter au préalable, que la reconnaissance internationale, tant auprès du public, des institutions que du marché de l'art, n'a jusque là pas favorisé une publication foisonnante. L'artiste bénéficie de deux ouvrages monographiques anglophones et lusophones, et de rares articles critiques.

Son travail multiforme repose sur une réflexion plastique basée sur les objets issus du quotidien, le design et l'architecture. Elle refaçonne les objets usuels, familiers, pour leur donner une nouvelle lecture et une relation inédite à l'espace. Un redimensionnement, une accumulation et une réadaptation qui ensemble produisent du sens et renouvellent notre perception de ces objets devenus invisibles avec lesquels nous entretenons une relation quotidienne. Joana Vasconcelos utilise les actefacts de la banalité et les transforme en œuvres monumentales qu'elle installe dans les paysages urbains, ou aux cœurs des monuments historiques, des musées et des galeries. Elle est internationalement connue pour ses sculptures extérieures avec lesquelles le public peut se confronter librement. Ainsi nous avons pu rencontrer une paire de chaussures fabriquée à partir de casseroles en inox dans le jardin des Tuileries (*Priscilla*, 2007), ou encore un collier en bouées et câbles maritimes entourant la Torre de Belém à Lisbonne (*A Joia do Tejo*, 2008).¹³³⁵ Lorsqu'elle expose dans un musée ou dans une galerie, ses œuvres aux formes généreuses réclament des espaces qui soient grandioses ou complexes. Elle adapte toujours son art au lieu qu'elle investit, afin que les matières (minérales, textiles, plastiques et autres) puissent dialoguer avec l'espace. Elle sélectionne des objets manufacturés issus d'une société de consommation abrutissante, annihilante et autodestructrice. Une société qui favorise la production d'objets inutiles et appartenant à la catégorie kitsch : des moules à gâteau, des boucles d'oreilles, des

¹³³⁴ Exposition *Sem Rede : Joana Vasconcelos*, Museu Berardo, Lisbonne, du 1^{er} mars au 18 mai 2010.

¹³³⁵ *Annexes Iconographiques*, p.409.

couverts en plastiques, des fleurs artificielles, des emballages superflus, des bouteilles de champagne, des baskets, des plaquettes de médicaments, des rallonges électriques ou encore des sèche-cheveux. Jacinto Lageira précise :

L'une des premières conséquences du contexte de la Globalisation est le fait que nous ne consommons plus les produits de la culture industrielle dans une forme plus moins consciente et distanciée, mais c'est eux qui nous consomment. Nous en consommons plus la culture populaire de masse : nous sommes à la place consommés par cette culture qui est totalement assujettie au système néolibéral. Une grande part du travail de Joana Vasconcelos révèle cette sorte d'addiction au mauvais goût, au kitsch et à la camelote. [...] Des objets qui sont presque inutiles, soit pour leur valeur monétaire ou leurs matériaux, sont produits et distribués en masse pour compenser le véritable déficit émotionnel, social et intellectuel de nos vies. »¹³³⁶

Pour la réalisation des œuvres, elle est entourée d'une équipe d'assistants, une vingtaine de personnes, ayant chacun différentes compétences théoriques et techniques. Sa pratique est axée sur une gestuelle technique qui va rythmer la production de chacune des pièces. Le travail manuel est une donnée essentielle dans la réalisation de ses projets. Pour chaque œuvre est inventée, réappropriée ou réinventée une technique particulière. En cela, le choix des matériaux est fondamental. Si elle a clairement une prédilection pour les matériaux textiles, elle travaille aussi le plastique, le verre, la céramique, l'argile que le métal ou le marbre. Ses premières réalisations textiles apparaissent dès 1998 avec une œuvre comme *Wash and Go*.¹³³⁷ Inspirée par les rouleaux présents sur les stations de lavage destinées aux automobiles, l'artiste a reproduit deux rouleaux de taille moyenne, constitués d'une base en métal et entièrement recouverts de paires de collants multicolores. Le visiteur est alors invité à passer entre les deux rouleaux qui tournent sur eux-mêmes de manière continue. L'œuvre marque le point de départ de sa réflexion sur l'objet, le genre, les rôles, les fonctions, les statuts et la place réservés aux hommes et aux femmes dans la société. Ici, la station de lavage et l'univers automobile (implicitement la vitesse, la puissance apportée par le prestige des véhicules) sont associés aux hommes, tandis que les collants et le nettoyage se rapportent à la sphère domestique, par conséquent féminine. Joana Vasconcelos allie deux mondes pour déconstruire, non sans humour, le discours patriarcal. Valter Hugo Mãe écrit : « Le grand art de Joana Vasconcelos libère la femme et met sur le devant de la scène ce qu'autrefois on supposait restreint à sa prison physique et mentale. Elle met la cuisine sur le devant de la scène et en fait l'art libre et

¹³³⁶ LAGEIRA, Jacinto. « Être Consommé », in *Joana Vasconcelos*. Lisboa : Ariac, 2007, np.

¹³³⁷ *Annexes Iconographiques*, p.410.

absolu de devenir un individu, pas seulement femme, mais un individu avec les mêmes droits de rêve et d'industrie que ceux dont les hommes ont toujours pu disposer. »¹³³⁸ Une lecture ironique des rapports hommes/femmes que nous retrouvons dans plusieurs œuvres où l'artiste procède à un recouvrement d'objets domestiques ou familiers. Des objets socialement liés aux hommes qu'elle enveloppe d'une pièce réalisée au crochet. Ainsi nous pouvons voir une table de cuisine sur laquelle repose une bouteille de bière, un poste de radio et un ballon de football (*We Are The Best Team* – 2006) ; un piano à queue (*Piano Dentelle* – 2008) ; une guitare électrique (*Crochet and Roll* – 2008) ou encore un ordinateur portable (*Netless'07* – 2007).¹³³⁹

Ce rapport intime et concret aux objets est inscrit dans une conception spécifique de ses œuvres qui repose en partie sur une base traditionnelle et artisanale. Joana Vasconcelos allie son expérience personnelle et la culture portugaise pour produire une œuvre critique. Un déplacement est instauré entre les objets sélectionnés (manufacturés ou non), les techniques employées et le message véhiculé. Par le biais de son appropriation de la culture traditionnelle portugaise et des pratiques dites « féminines » comme le crochet, la couture et la broderie, elle se moque de la représentation stéréotypée des femmes et des idées reçues quant à l'héritage patriarcal. Elle jongle avec pertinence avec les concepts d'art et d'artisanat dont son œuvre brouille les frontières. Depuis les années 1970, nous observons que la notion de création traditionnelle est inscrite au sein des problématiques de la création contemporaine, elle se fonde dans la modernité. Prenons l'exemple d'une série de sculptures animales en céramique présentée dans une enveloppe souple réalisée en crochet. La céramique et le crochet sont deux techniques traditionnelles au Portugal. À partir d'un contexte historique, la jeune artiste a choisi de poursuivre le travail de du céramiste Rafael Bordalo Pinheiro. Fondateur en 1884 de la *Fabrica de Faianças* de Caldas da Rainha, la fabrique de faïence la plus renommée du pays. Joana Vasconcelos a collaboré plusieurs années avec Elsa Rebelo, la dernière peintre céramiste en activité à la *Fabrica*. Ensemble, elles ont donné une nouvelle dimension et une nouvelle dynamique à la céramique traditionnelle. Dans cette perspective, les deux femmes ont repris les dessins animaliers originaux de Rafael Bordalo Pinheiro. Une fois moulées, les sculptures ont été peintes par Elsa Rebelo, puis enveloppées par Joana Vasconcelos. Cette dernière a procédé à une sélection d'animaux collectivement envisagés comme hostiles,

¹³³⁸ MAE, Valter Hugo. « Une femme dangereuse. Sur la façon dont Joana Vasconcelos change le monde. », in *Joana Vasconcelos – Versailles*. Paris : Skira : Flammarion, 2012, p.128.

¹³³⁹ *Annexes Iconographiques*, p.411-412.

dangereux, rebutants ou bien associés à une idée de mauvais augure : crabes, crapauds, lézards, iguanes, serpents ou encore des têtes de taureaux. La juxtaposition de la céramique et de la laine, ainsi que du caractère effrayant des animaux avec la douceur évoquée par le crochet, produit le caractère innovant et surprenant de ces œuvres. Les animaux sont à la fois protégés par la laine et comme pris au piège des filets. Symboliquement, le féminin, traduit par la pièce en crochet, enveloppe et contient le masculin qui lui, est incarné par la pièce en céramique. Chaque œuvre met en place une dichotomie des genres, liée aux rôles traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes dans l'acte créatif. De plus, il est à noter que les animaux possèdent chacun un titre-prénom, renvoyant à des personnages célèbres ou à des personnes liées à la sphère intime de l'artiste. Il s'agit de prénoms féminins comme *La Llorona* (2008) est un crabe peint en rouge, recouvert d'un filet en laine noire.¹³⁴⁰ Son titre nous amène à penser à une légende mexicaine faisant le récit d'une femme en pleurs errant le long d'un fleuve à la recherche de ses enfants morts. En faisant coexister la sphère masculine et la sphère féminine, Joana Vasconcelos s'inscrit pleinement dans l'héritage de l'art féministe.

L'utilisation de techniques traditionnelles, artisanales comme la céramique et le crochet, lui permet d'aborder les thématiques liées au genre. Elle impose l'histoire des femmes dans chacune de ses œuvres, qu'elles soient légendaires ou anonymes. En ce sens, elle poursuit le travail d'un de ses pairs, dont elle estime et respecte infiniment l'œuvre, tout en y transférant une nouvelle dynamique et une nouvelle lecture. Une lecture profondément féministe et subversive. Lorsqu'elle présente lors de la Biennale de Venise en 2005, son œuvre intitulée *A Noiva* (2001), Joana Vasconcelos rejoint pleinement et volontairement les pratiques féministes établies depuis la fin des années 1960.¹³⁴¹ En effet, lorsque le visiteur pénètre dans l'Arsenale, il tombait nez à nez avec un lustre aux dimensions monumentales. En se rapprochant du lustre, il pouvait se rendre compte qu'il était conçu à partir de tampons hygiéniques. L'œuvre était en effet formée de 25 000 tampons hygiéniques assemblés entre deux avec du fil de coton et de fines barres métalliques. Il est à noter que le choix scénographique renforçait le caractère subversif et radical de l'œuvre, puisqu'autour du lustre, sur les murs étaient placardées les affiches criardes et politiques des *Guerrilla Girls* : le ton était donné. Une fois de plus, l'objet trivial est transcendé en une œuvre symboliquement luxueuse. *A Noiva* (« la jeune mariée ») est un splendide hommage aux femmes. Le tampon renvoie inévitablement au caractère tabou de la sexualité féminine. Un motif auparavant

¹³⁴⁰ Ibid. p.413-414.

¹³⁴¹ Ibid. p.415.

présenté et représenté par les artistes féministes. Par exemple, Judy Chicago présente au public une lithographie intitulée *Red Flag* (1971), qui est une représentation du sexe de l'artiste duquel elle extrait un tampon ensanglanté.¹³⁴² Il s'agit de la première œuvre controversée de l'artiste américaine. Allyson Mitchell écrit à propos de l'œuvre : « *Red Flag* positionne le corps des femmes comme étant capable et fort, même s'il est inélégant. Avec cette image, Chicago ne cherche pas seulement à transformer le privé en public, mais elle suggère aussi que le domaine privé (le domestique, le corporel et l'impersonnel) – jusqu'ici trivial, honteux et inconséquent – est une source de pouvoir vénérable. Le corps des femmes, comme elle le suggère, refusera d'être colonisé, contrôlé et manipulé, d'être représenté en termes de compromission. »¹³⁴³ Deux années après *Red Flag*, Gina Pane réalise *Autoportrait* à la galerie Stadler à Paris, où elle présente, entre autres, les tampons hygiéniques incarnant une semaine menstruelle. L'objet méprisé est exposé publiquement (un public strictement composé de femmes).¹³⁴⁴

A Noiva marque une forme d'aboutissement du combat mené par les artistes féministes pionnières, comme Judy Chicago et Gina Pane. L'œuvre est une célébration des femmes : sans compromis ni tabou. À partir d'un objet issu de la vie intime des femmes, un objet trivial pouvant inspirer le dégoût car lié à l'expérience féminine dans son essence la plus pure, l'artiste produit une œuvre aux allures luxueuses. Un lustre gigantesque et majestueux, imaginé et produit en l'honneur de l'expérience féminine qui est historiquement méprisée. L'artiste interroge également l'objet en lui-même et la réception et la compréhension que le public peut en avoir selon le pays où l'œuvre est présentée. Elle dit que l'œuvre porte « un discours qui, selon où vous vous trouvez, peut devenir un discours totalement nouveau. C'est ce qui s'est passé à Istanbul, où j'ai rencontré un homme qui a hurlé de rire lorsqu'il a découvert de quoi l'œuvre était faite. Le fait est, qu'en Turquie ils disent aux filles que les tampons causent des infections et détruisent votre virginité. Elles ne les utilisent pas. Vous ne verrez jamais un tampon, ils sont cachés. »¹³⁴⁵ Il est à noter que l'œuvre pose toujours un problème à la pensée dominante puisqu'elle a été censurée lors de l'exposition de l'artiste à Versailles. *A Noiva* aurait pu y trouver un écrin parfait, grandiose. Par peur des réactions et par

¹³⁴² Ibid. p.416.

¹³⁴³ MITCHELL, Allyson. (2009).

¹³⁴⁴ Sur sa performance, elle écrit : « Dans cette pièce, j'ai d'une part présenté l'origine depuis ses débuts de mes manifestations artistiques (1): lieux / outils / supports concluant sur la matérialisation de chair et de sang : tampons menstruels utilisés pendant une semaine qui précédait l'action et d'autre part l'Action en trois phases : MISE EN CONDITION / CONTRACTION / REJET. »

¹³⁴⁵ PEREZ RUBIO, Augustin. « From Micro to Macro and vice versa : A Conversation between Augustin Perez Rubio and Joana Vasconcelos », in *Joana Vasconcelos*. Lisboa : Ariac, 2007, n.p.

manque d'ouverture d'esprit, Versailles lui a fermé ses portes.¹³⁴⁶ Sur cette situation précise, elle dit :

Parce qu'il s'agit d'une pièce qui pose des questions. Je suis une femme, une jeune femme, je suis portugaise, tout cela est important, j'arrive à Versailles et je ne peux pas montrer la pièce qui est la plus importante de ma carrière. Grâce à cette œuvre je resterai dans l'histoire de l'art, quand je suis mentionnée dans des ouvrages d'art c'est la première œuvre qui est montrée. C'est étrange que ce soit cette pièce qui n'est pas été retenue pour Versailles. Les raisons sont la peur, les hommes et le machisme. Cette situation est très triste. J'ai failli ne pas faire Versailles à cause de ce refus. Parce que pour moi c'est plus qu'une forme de censure, arriver dans un endroit comme Versailles fait sens dans ma démarche et la pièce qui fait le plus sens est A Noiva.¹³⁴⁷

Au caractère critique et politique, nous y voyons également une allusion assumée à l'œuvre de Marcel Duchamp à laquelle *A Noiva*, « la jeune mariée » renvoie clairement. Joana Vasconcelos se réfère ici à la célèbre peinture intitulée *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, Même (Le Grand Verre)* qu'il a développée entre 1915 et 1923 à New York.¹³⁴⁸ L'artiste portugaise rend non seulement hommage à la condition des femmes, mais propose aussi une critique de l'œuvre de Marcel Duchamp dont elle n'aime pas le vide qu'elle présente. Elle explique : « Pour moi, le vide de Duchamp et son degré de conceptualisation ne sont plus pertinents aujourd'hui, parce que nous vivons maintenant dans une multiplicité d'idées, de manières de vivre, de rencontres, de consommation et de communication tellement vaste que nous pouvons nous inspirer de ce qu'il a fait, mais nous avons aussi à la modifier. »¹³⁴⁹ Si elle appelle à un dépassement des fondements duchampiens, elle retient tout de même une appropriation artistique des *ready-made*. Les tampons sont des « ready-mades aidés » puisqu'ils sont produits de manière industrielle.¹³⁵⁰ Sans les altérer, elle a fait le choix

¹³⁴⁶ Si Versailles lui a fermé ses portes, le 104 à Paris lui a offert une place d'honneur puisque l'œuvre a été exposée seule dans l'espace du centre d'art du 5 juillet au 18 septembre 2012. Une exposition comprise comme un formidable pied-de-nez à la frilosité versaillaise.

¹³⁴⁷ Entretien réalisé avec Joana Vasconcelos, à Lisbonne, le 10 avril 2012.

¹³⁴⁸ *Annexes Iconographiques*, p.417.

¹³⁴⁹ PEREZ RUBIO, Augustin. (2007), n.p. Sur son rapport à Marcel Duchamp, elle explique également : « Selon moi Duchamp est une référence qu'il faut dépasser. Il est une référence bien évidemment très importante, il nous faut comprendre ce qu'il a fait et ce que nous avons gagné grâce à lui : une liberté de discours. Mais il était très machiste, il y a un côté féministe qui n'existe pas dans son œuvre. En tant que femme, il y a beaucoup de choses à dire à partir des théories de Duchamp, il nous a montré que tout peut être une œuvre d'art, mais son discours était très plat, sans construction. C'était l'objet pour l'objet. J'aime que les objets se maintiennent eux-mêmes, je les transforme très peu, je ne modifie pas leur identité. Je reconstruis une autre identité, je donne à l'objet une nouvelle structure, ce qui est complètement différent de la démarche de Duchamp. C'est un peu comme si je reprenais son travail là où il l'a laissé, un travail que je poursuis en utilisant d'autres discours et d'autres stratégies. » Citation extraite d'un entretien réalisé avec Joana Vasconcelos, à Lisbonne, le 10 avril 2012.

¹³⁵⁰ Marcel Duchamp écrit en 1961 : « Un autre aspect du *ready-made* est qu'il n'a rien d'unique... La réplique d'un *ready-made* transmet le même message ; en fait presque tous les *ready-mades* existant aujourd'hui ne sont pas des originaux au sens reçu du terme. Une dernière remarque pour conclure ce discours d'égomanaïque : Comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout-faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des *ready-mades aidés* et des travaux d'assemblage. » DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du Signe*. Paris : Flammarion, 1994, p.192.

de les assembler entre eux. Ainsi, le lustre est composé de 25 000 *ready-mades*. Depuis la fin des années 1990, elle s'approprie les objets du quotidien auxquels elle confère de nouvelles lectures. Elle en subvertit les essences et les fonctions pour en faire les vecteurs de sa réflexion. Grâce à l'accumulation, la multiplication et la création d'une nouvelle forme dans ce flot d'objets, elle parvient à soulever différentes problématiques en fonction de l'objet sélectionné et du lieu de sa présentation. Le « vide » qu'elle trouve dans l'œuvre de Marcel Duchamp n'est, selon elle, plus permis aujourd'hui. Elle précise : « Aujourd'hui nous ne vivons plus en termes de vide, nous vivons en termes de multiplicité des problèmes, les religions, les cultures, la globalisation, les guerres, le sexe. Aujourd'hui il est impossible de trouver un moment vide. Nous vivons dans des moments pleins où il n'est plus possible de se raccrocher à une identité. »¹³⁵¹ En ce sens la réception compte autant que la création de l'œuvre, les interprétations formulées selon les cultures et les pratiques spécifiques varient en fonction des publics rencontrés. Nous comprenons alors comment se dessinent les différents niveaux de lecture de chacune de ses œuvres. Elles sont multiréférentielles et touchent autant à la culture populaire qu'à une culture plus intellectuelle/critique.

L'œuvre de Joana Vasconcelos interroge la question de l'identité : le genre, la classe, l'appartenance territoriale, nationale ou encore la religion. Tour à tour entre humour et transgression, elle nous amène à nous questionner et à réfléchir sur ces concepts. En 2008, elle présente *Made in Portugal*, une réplique du drapeau portugais actuel entièrement réalisée au crochet.¹³⁵² Le drapeau conçu à la main était fixé à une barre métallique, le tout planté dans le sol. Là encore, elle s'inspire de la culture portugaise, lorsqu'elle parle de Lisbonne, elle aime à dire que la ville est sa première source d'inspiration. Elle utilise son environnement quotidien et sa culture, non pas pour exprimer une fierté ou une appartenance nationale, mais pour au contraire élargir le champ de réflexion et poser des questions qui vont au-delà de la culture portugaise. Le drapeau a été réalisé par trois femmes, l'artiste, une assistante originaire du Cape Verde et une seconde assistante angolaise. Coïncidence fortuite ou ironie du sort, les deux femmes sont issues de deux anciennes colonies africaines du Portugal. Le Cape Verde, archipel colonisé au XV^{ème} siècle est devenu un point géostratégique de la traite transatlantique des esclaves. Après une longue période coloniale débutée au XV^{ème} l'Angola acquiert son indépendance en 1975. Deux pays lusophones partageant un même lien avec le Portugal. Nous pouvons donc nous imaginer le travail de mémoire

¹³⁵¹ Ibid.

¹³⁵² *Annexes Iconographiques*, p.418.

qui a été fourni pour les trois femmes, réunies autour du drapeau portugais auquel elles ont ensemble donné naissance. Trois femmes, issues de trois pays différents et parlant la même langue, ont tricoté une histoire commune traduite par un symbole national. Sur la réalisation de l'œuvre, elle ajoute :

*Ce travail collectif traduit l'univers portugais, les multi-appartenances. Cette grande œuvre fabriquée à la main, toute ensemble, au bout d'un moment tout le monde fait partie de l'histoire de l'œuvre. On parle de nos références, de nos histoires, de nos constructions. Ce pays est à l'image de cette réalisation collective, un pays qui s'est construit à travers différentes vagues d'immigrations économiques, nous chez eux et eux chez nous etc. Nous sommes le résultat de la colonisation encore aujourd'hui. Dans nos différences, nous partageons tous une même identité. Nous appartenons tous à cette construction multiculturelle.*¹³⁵³

Une histoire sombre et douloureuse qu'elles ont transcendée avec l'élaboration d'une pièce participative. *Made in Portugal* pose la problématique de l'histoire, de l'appartenance, des symboles et du sentiment national. L'œuvre soulève également un autre pan de l'identité collective qui est celle du genre à travers la technique même du crochet. Avec un même esprit de partage et de collaborations, elle réalise le film *Hand-Made* (2008), où nous suivons le parcours de cinq femmes assises en rond.¹³⁵⁴ Les séquences, les paysages, les lieux et les vêtements portés changent et s'enchaînent, pourtant les cinq femmes poursuivent leurs travaux de tricot et de crochet. Joana Vasconcelos précise : « Il s'agit d'un groupe de femmes qui font du crochet dans différents monuments incarnant l'idée de pouvoir à travers le monde. Il s'agissait de traverser les cultures, les pays et les symboles de pouvoir. Nous sommes dans ces lieux comme chez nous, comme dans notre salon, chez nous partout. »¹³⁵⁵ Le film traite du caractère universel de l'aiguille et de son pouvoir de résistance par rapport aux différents systèmes de pouvoirs.

Le crochet est une pratique qui nous apparaît en complet désaccord avec notre société actuelle qui se doit d'aller toujours de plus en plus vite au moyen de techniques de pointe, aidées par les avancées numériques et autres. Tout comme la broderie, le crochet implique un travail fastidieux, où patience et dextérité sont des qualités essentielles. Le choix du crochet est en décalage avec son utilisation des objets

¹³⁵³ Entretien réalisé avec Joana Vasconcelos, à Lisbonne, le 10 avril 2012.

¹³⁵⁴ *Annexes Iconographiques*, p.419.

¹³⁵⁵ Entretien réalisé avec Joana Vasconcelos, à Lisbonne, le 10 avril 2012.

manufacturés, il implique un rapport différent à la matière, à sa valeur et sa signification. Le temps s'allonge au fur et à mesure que les pelotes de laines se déroulent et s'assemblent. Un temps nécessaire à la réflexion et à l'élaboration de l'œuvre en elle-même. Si le crochet occupe une place importante dans la culture vernaculaire portugaise, l'artiste insiste sur le caractère international de la technique qui se retrouve sur tous les continents et peut être comprise par delà les cultures. Elle dit :

*Le crochet est aussi portugais qu'allemand, ou chinois ou mexicain. L'identité du crochet est la notre en termes de dessin et d'utilisation de la couleur. Je peux si un crochet est portugais ou mexicain parce que les couleurs qu'ils utilisent sont différentes. C'est la seule différence. La technique est internationale ; c'est un langage pleinement globalisant, relatif aux femmes du monde entier. Vous ne le penseriez pas, car vous pensez que cela ne se fait que dans votre propre pays. Tout le monde pense que le crochet est à lui, mais ce n'est pas le cas.*¹³⁵⁶

En 2007, elle lance un premier projet participatif intitulé *Maiden*.¹³⁵⁷ Avec l'aide de cinq cent personnes, elle fabrique un imposant couvre lit mesurant 780 cm par 455 cm. Ensemble, ils ont associé leurs talents pour donner vie à une pièce de crochet grandiose et monochrome (entièrement réalisée à partir de fil de coton blanc), destinée à la façade du château de la municipalité de Santa Maria de Feira. Un élément qui est traditionnellement disposé sur un lit ou un canapé devient une œuvre extérieure et monumentale. Comme un trophée en l'honneur de l'expérience féminine et de l'héritage patriarcal, *Maiden* s'offre aux yeux de tous. La pièce en crochet n'est plus confinée à la sphère domestique, elle se fait publique. Une année plus tard, l'artiste récidive avec le projet *Varina*, où cette fois elle collabore avec mille femmes de Santa Maria De Feira.¹³⁵⁸ La pièce en crochet de coton blanc mesure 3 500 cm par 1500 cm, le travail est amplifié. Le titre vient du nom des femmes qui vendent le poisson sur les marchés et dans les rues de toutes les grandes villes du pays. Des femmes traditionnellement vêtues d'une longue jupe en laine, accrochée à la taille par un lourd ruban en velours.¹³⁵⁹ Une fois de plus, le titre de l'œuvre se rapporte à une figure féminine, ici issue de la culture portugaise. Avec l'aide de femmes de toutes les générations, elles ont collectivement donné naissance à une œuvre extraordinairement riche puisqu'elle contient l'expérience, le savoir-faire, le talent et le style de chacune. L'œuvre fut accrochée sur le pont Luis I à Porto, tel un mouchoir géant, elle paraissait simplement posée sur l'armature

¹³⁵⁶ PEREZ RUBIO, Augustin. (2007), np.

¹³⁵⁷ *Annexes Iconographiques*, p.420.

¹³⁵⁸ Ibid. p.421.

¹³⁵⁹ Ibid. p.422.

métallique. Elle pèse pourtant cinq cents kilos et elle a nécessité plus de six mois de travail. Ainsi, Joana Vasconcelos fait du crochet une industrie où les femmes travaillent ensemble à des projets spectaculaires et inédits grâce à une technique universelle, dévalorisée, inaperçue. Valter Hugo Mãe précise : « L'artiste transporte et met hors de son contexte tout objet qui semble avoir été fait pour une bonne vie casanière. Très souvent, elle donne à ces objets domestiques une connotation glamour qui nous permet de mesurer au bout du compte [...] la distance existant entre ce que font les femmes et ce dont rêvent les femmes. »¹³⁶⁰ Elle parvient à donner une dimension industrielle, grandiose et imposante à des objets ou des techniques traditionnellement voués à la modestie, à la sphère domestique et à l'invisibilité.

Les deux œuvres sont les résultats d'expériences partagées, d'une culture commune et d'une volonté de visibilité d'une technique dénigrée et en voie de disparition. Le crochet, la couture et la broderie font partie d'un autre projet initié en 2001 avec la présentation de *Pantelmina I*, un groupe de sculptures serpentine que l'artiste portugaise expose dans les musées, les galeries et les foires d'art contemporain.¹³⁶¹ Des œuvres textiles venant littéralement contaminer l'espace comme des animaux marins armés de longs tentacules multicolores. Ces pièces multiformes et souples possèdent une allure à la fois organique et animale. Avec des aiguilles, une machine à coudre et quelques autres instruments de couture, Joana Vasconcelos juxtapose des motifs aux variantes infinies, ainsi qu'une palette de couleurs lumineuses et joyeuses. Nous sommes happés par la pluralité des textures et inévitablement tentés de les toucher. Le caractère tentaculaire de ces œuvres est particulièrement effectif le déploiement d'une l'installation intitulée *Contamination* (2008-2010) qui pousse la diversité textile à son paroxysme.¹³⁶² L'œuvre aux dimensions variables s'installe dans l'espace et l'envahit de toutes parts. *Contamination* caresse les murs, les carrelages et dissémine autour d'elle une douceur colorée. Elle se faufile du sol au plafond, enlace le moindre recoin et invite le visiteur à construire son parcours à travers elle, sous elle ou autour d'elle. Il est à noter que les formes serpentine et la douceur conférée par les

¹³⁶⁰ MAE, Valter Hugo. (2012), p.128.

¹³⁶¹ *Annexes Iconographiques*, p.423. Sur le choix des matériaux textiles, elle explique : « Au départ, les matériaux textiles sont liés à une problématique de transport de mes œuvres. Il fallait que j'expose dans différents pays, je faisais des œuvres plus petites et je me demandais comment je pourrai faire des œuvres plus grandes. Je me suis dit que si j'utilise des matières molles, qui se plient comme des vêtements, se nouent etc. J'ai augmenté progressivement les échelles de mes pièces. J'ai d'abord créé des œuvres prises aux murs (*Pantelmina*), j'ai ensuite abordé la suspension, puis la contamination en touchant le sol et en envahissant l'espace d'exposition. Les murs, la suspension, le sol et le vide m'ont permis de dialoguer avec l'espace. [...] Les tissus me permettent de jouer avec les couleurs et les textures, le recyclage, de transformer et de gérer un langage qui soit dynamique. Le textile c'est tout ! Lorsque j'ai réalisé l'ampleur de la diversité textile et les possibilités qu'elle m'offrait, j'ai alors compris qu'elle me permettait de montrer et de dire beaucoup de choses. Tout cela je l'ai découvert progressivement, j'ai poursuivi ce travail sans vraiment savoir où il allait m'amener. Il y a encore plein de choses à dire à travers ces matériaux, des techniques à utiliser, des textures à montrer. » Citation extraite d'un entretien réalisé avec Joana Vasconcelos, à Lisbonne, le 10 avril 2012.

¹³⁶² *Annexes Iconographiques*, p.424.

matériaux souples, amènent une impression de légèreté. Pourtant, chaque pièce est imposante et lourde du fait du remplissage des tubes textiles et de la longueur de ces derniers.

Pour terminer notre analyse de l'œuvre textile de Joana Vasconcelos nous avons souhaité décrypter une exposition monographique qui s'est tenue à la fin de l'année 2010 à la galerie Nathalie Obadia, à Paris.¹³⁶³ Intitulée *Loft*, l'exposition a été conçue sur mesure pour l'espace de la galerie et présentait une série d'œuvres inédites.¹³⁶⁴ Pour cela, l'artiste a passé plusieurs mois au travail avec un architecte pour transformer un espace d'exposition (public) en un espace d'habitat symbolique. Le privé devient public et inversement. Elle proposait ainsi une réflexion tournée vers l'espace domestique, qui, selon la tradition patriarcale, est exclusivement lié aux femmes. Une sphère privée dont elle a bousculé les codes. Joana Vasconcelos a déployé dans son *Loft* une énergie incroyable véhiculée par une multitude de formes tubulaires textiles et multicolores. Il nous fallait oser enjamber les œuvres et créer notre propre parcours à l'intérieur de cette étrange maison. Nous déambulions dans la galerie en franchissant les différentes pièces d'un habitat fantasmagorique où étaient confrontés des panneaux aux matériaux divers : marbres, miroir, plâtre, azulejos, bois. Les sculptures molles s'extrayaient des panneaux en marbre ainsi que d'objets liés à l'habitat. L'expression « les murs ont des oreilles » y prenaient tout son sens, puisqu'ils étaient traversés et se vidaient de leurs contenus. Alors nous pouvions voir deux pommeaux de douche déverser une œuvre cousue, un lavabo en porcelaine traversé par le tissu ainsi que deux éviers en inox. Trois éléments domestiques évoquant la cuisine et la salle de bain, auxquels l'artiste a confié une nouvelle fonction : ils étaient les véhicules de sa pensée et de son imagination. Il est à noter qu'elle y faisait un clin d'œil aux films d'Alfred Hitchcock puisque l'œuvre composée des deux pommeaux de douche était intitulée *Psycho*, tandis que dans une autre pièce étaient exposées *Fenêtre sur Cour (marbre)* et *Fenêtre sur Cour (granit)*. Une évocation grâce à laquelle elle pouvait faire appel aux ambiances angoissantes des films d'Hitchcock, où dans les maisons se sont passées des choses étranges et peu rassurantes. L'artiste installait un trouble entre la notion de foyer rassurant véhiculée grâce aux matériaux textiles, doux et multicolores, et une notion plus inquiétante amenée par les matériaux froids et manufacturés. Un équilibre était perçu par le visiteur lui-même tiraillé entre un sentiment d'aisance et d'embarras. Une question se pose : Étions-nous véritablement invité dans ce *Loft* ? Les éléments textiles, protubérants, protéiformes,

¹³⁶³ Exposition : *Joana Vasconcelos – Loft*, du 16 octobre au 18 décembre 2010, à la Galerie Natalie Obadia, Paris.

¹³⁶⁴ *Annexes Iconographiques*, p.425-427.

surgissant d'orifices, gisants et grouillants sur le sol n'étaient finalement pas si chaleureux qu'ils n'y paraissaient. Ils nous apparaissent comme étant les entrailles du *Loft*, émergeant, germant et jaillissant de manière incontrôlable. L'intimité de la maison nous est révélée d'une manière concrète et envahissante. Rapidement, l'impression grisante et joyeuse s'estompait pour laisser place aux sentiments de trouble et d'inconfort. Un effet accentué par les matériaux, tels que les miroirs nous renvoyant notre image, nous indiquant notre statut d'intrus dans cet espace.

L'exposition est aussi une dense proposition des différentes problématiques qu'elle développe depuis les années 1990. Les œuvres textiles semblent se déverser dans l'espace. Elles coulent sur le sol et sont suspendues dans les airs. Des sculptures rampantes, telles des reptiles tout droit sortis de l'imagination de l'artiste entièrement fabriqués au crochet. Elle assemble différentes matières textiles, motifs, couleurs, textures, à l'image des quilts (patchworks) traditionnels. Si elle reprend plusieurs techniques, traditionnellement réservées aux femmes, Joana Vasconcelos en subvertit toutefois l'idée. Elle les projette dans la tridimensionnalité et les accorde à l'espace d'exposition. Au centre de la pièce principale est disposée *Le Chant des Gargouille* (2010), un muret recouvert d'azulejos, duquel surgit quatre répliques de gargouilles en céramique. Les gargouilles proviennent de la manufacture Viuva Lamego, avec qui de nombreux artistes collaborent. Leurs gueules entrouvertes expulsent une longue sculpture molle bigarrée qui semble glisser sur les carreaux de faïence. L'œuvre reptilienne peut être apparentée à l'esprit même de l'artiste, à son imagination et à sa réflexion. Les matériaux, chauds et froids, coexistent dans une harmonie finement orchestrée par l'artiste. Son intimité, incarnée par les tissus, était omniprésente dans chaque pièce de cet espace critique. En effet, chacun des objets subvertis représentait une nouvelle critique de la société patriarcale. *Personal is Political!* Scandaient les militantes américaines dans les années 1970, un slogan qui résonne au cœur de *Loft* et qui fait d'elle une œuvre hautement politique et féministe.

Depuis la fin des années 1990, Joana Vasconcelos développe une œuvre à la fois spectaculaire, critique et politique. Par le biais d'une exposition comme *Loft*, elle déconstruit avec intelligence les barrières entre les matériaux traditionnellement associés à la noblesse comme le marbre, et les matériaux dits mineurs qui sont les textiles. Une déconstruction induisant ainsi l'abolition de la séparation des genres dans le domaine artistique. Le marbre étant traditionnellement attribué aux hommes et le crochet aux femmes. Les deux fusionnent et fonctionnent ensemble. Depuis le début de

sa carrière, elle joue sur les dichotomies féminin/masculin, public/privé, art/artisanat, kitsch/classique, populaire/élitiste, archaïsme/actualité ou encore tradition/modernité pour nous amener à penser autrement les idées convenues et stéréotypées. Les retournements et confrontations favorisent les lectures multiples contenues dans ses travaux. À travers une esthétique à la fois percutante et pertinente, Joana Vasconcelos s'approprie la culture populaire, l'imagerie et les symboles du Portugal pour les bousculer et les interroger.

III.4. Un Geste Poétique

III.4.1. Fileuses Mythiques

Pour amorcer notre réflexion consacrée aux pratiques textiles brodées et cousues imprégnées d'une perspective poétique, onirique et métaphorique, nous avons choisi de nous plonger dans la mythologie antique qui regorge de fileuses et de tisseuses, dont les histoires et les aventures font écho à la création contemporaine. Ainsi nous nous intéresserons successivement aux destins d'Hélène, de Philomèle, de Pénélope, d'Ariane et d'Arachné, qui ont, chacune à leur manière, participé à la conception et la compréhension que nous avons encore aujourd'hui des pratiques textiles comme le tissage et la broderie. Une conception exclusivement féminine, toujours associée à une relation amoureuse et un destin tragique. Elles tendent, filent et tissent par amour, par abnégation et par obligation. De nombreuses artistes contemporaines se sont, consciemment ou non, appropriées les histoires des fileuses mythiques. Ces dernières représentent ainsi des postulats datés et légendaires que les artistes s'emploient à détourner, transgresser et reformuler.

Le mythe de Pénélope, tel qu'il est raconté dans la *Poétique* d'Homère, est inévitablement en tête des brodeuses d'hier et d'aujourd'hui. Il s'agit là, d'un mythe qu'il convient ici de déconstruire pour en finir avec l'image stéréotypée de la brodeuse silencieuse, naïve, soumise et amoureuse. En introduction de son essai *Ouvrages de Dames : Ariane, Hélène, Pénélope...*, l'historienne Françoise Frontisi-Ducroux nous rappelle les prescriptions formulées par Aristote au sujet des femmes : « Pour le sexe féminin, les qualités corporelles sont la beauté et la taille, les qualités morales sont la tempérance et le goût du travail, sans rien de servile. »¹³⁶⁵ L'auteur précise que dans l'Antiquité, les femmes, qui était uniquement envisagées comme des épouses et des mères, se devaient non seulement d'être belles mais aussi d'exceller dans les travaux filés, deux qualités pensées comme des valeurs sûres. Elle écrit : « Dès sa naissance, l'ancêtre des femmes, puis sa descendance, la gent féminine, sont donc programmées pour travailler la laine. Et apparemment pour aimer ça. »¹³⁶⁶ Deux atouts rassemblés en

¹³⁶⁵ FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *Ouvrages de Dames : Ariane, Hélène, Pénélope...* Paris : Seuil, 2009, p.9. Référence : ARISTOTE. *Rhétorique*, I, 5, 1361a.

¹³⁶⁶ Ibid. p.10.

la personne d'Hélène, fille de Zeus et de Lédà, dont la beauté a déclenché des rivalités masculines, des guerres et d'innombrables jalousies. Le poète grec Théocrite raconte : « Nulle, en filant, ne remplit sa corbeille d'ouvrages aussi réussis ; nulle, entrelaçant de sa navette les fils sur un métier ciselé, ne détache des longs montants un tissu plus serré. »¹³⁶⁷ Hélène excellait dans l'art du tissage et ne s'en servait pas uniquement pour la fabrication de voiles décoratifs. Homère nous apprend en effet qu'elle retraçait avec ses fils les différents épisodes de la guerre de Troie dont elle était le centre de la discorde. Françoise Frontisi-Ducroux écrit :

Lorsque Iris vient l'inciter à monter sur les remparts pour assister au duel qui va mettre aux prises Pâris et Ménélas, « elle la trouve en son palais ; elle tisse une large toile, double étoffe de laine de pourpre ». Mais, au lieu des motifs floraux, « elle y trace les épreuves des Troyens dompteurs de cavales et des Achéens à cotte de bronze, tout ce qu'ils ont souffert, à cause d'elle, sous les mains d'Arès. » Le tissage d'Hélène n'est pas un refuge qui lui permettrait de s'abstraire de la guerre ; bien au contraire, il contient la guerre et s'en nourrit. »¹³⁶⁸

Tissage et guerre fusionnent entre les doigts d'Hélène qui est parvenue (comme la déesse Athéna) à allier les sphères privées et publiques, féminines et masculines, passives et actives. Hélène tissait la guerre pour en rendre compte, pour témoigner de l'Histoire en court. À un moment précis de la guerre, elle a choisi de tisser une fresque contemporaine pour en laisser une trace, une archive. Pour la première fois, une femme rendait visuellement compte de la guerre telle qu'elle la percevait. Elle a ainsi produit un tissage narratif portant une valeur de témoignage. Un tissage d'Histoire, à l'image de la peinture d'Histoire, réalisé au moyen d'une technique dite féminine. Depuis la fin des années 1960, les femmes artistes utilisent les techniques textiles pour témoigner de leur propre histoire, qui jusque-là, apparaissait en marge de l'Histoire écrite par des hommes. Elles ont fait le choix de la broderie, du tissage et de la couture pour traduire leurs expériences personnelles afin d'en arracher des concepts universels. Si Hélène a tissé l'Histoire en marche, les artistes contemporaines expriment leurs histoires pour finalement s'inscrire dans l'Histoire. Un travail de déconstruction poursuivit par une nouvelle génération d'artistes, comme celui de Cathy Burghi (née en 1980, à Montevideo, Uruguay), qui, depuis 2010, brode ce qu'elle nomme des « dessins au fil » au sein desquels elle formule non seulement son expérience personnelle mais plus largement l'expérience des femmes. Elle débute sa carrière par la peinture et le dessin,

¹³⁶⁷ THEOCRITE. « Idylle XVIII - Epithalame d'Hélène », *Les Idylles*. Paris : Quantin, 1884, p.116-117.

¹³⁶⁸ FRONTISI-DUCROUX, Françoise (2009), p.10. Extraits de *l'Iliade* (HOMERE), III, 125 sq.

formulant ainsi des œuvres où déambulent des femmes ensanglantées, des corps hybrides et des modules habitables abstraits. Sur la toile et le papier, elle donne forme à un univers où cohabitent l'expérience féminine, une poésie intime, une réflexion sur l'exil et le foyer. Innocence et cruauté s'articulent autour d'une conception personnelle de la féminité et du refuge. Sur un mode transgressif, poétique et symbolique, elle traite de la maternité, de la douleur et du déchirement animés par les passions humaines. L'artiste, qui a quitté l'Uruguay pour vivre et travailler en France, interroge aussi les problématiques liées aux concepts de la maison, de l'abri, des racines, de l'appartenance, du manque et de l'absence. Ses dessins contiennent une forme de brutalité, non pas dans la forme, qui elle, est empreinte d'une finesse et d'une subtilité piquante, mais dans ce qu'ils traduisent. Une brutalité qui va peu à peu s'estomper au fil de ses broderies sur toile. Grâce à l'aiguille, les femmes de Cathy Burghi sortent du support, les points leur confèrent une nouvelle vitalité. À travers elles, l'artiste tâtonne et bouscule son identité de femme, ainsi que son propre déracinement. Elle brode uniquement des femmes, sans visages, souvent associées à deux animaux fétiches : le lapin et l'oiseau. Elle produit des portraits de femmes sans identité, aux visages effacés, masqués, cachés.¹³⁶⁹ Des portraits qui se révèlent être les différentes facettes d'un autoportrait, multiple et éclaté, grâce auquel elle procède à une recherche d'elle-même. Parallèlement, elle s'attache à la confection de scènes à la fois tirailantes et sanglantes, également dotée d'un caractère poétique et troublant. Le plus souvent, les femmes brodées fonctionnent en binôme, où les corps enlacés, en lutte ou fusionnés, traduisent les questionnements de l'artiste quant à sa propre expérience en tant que femme, en tant qu'artiste et en tant qu'étrangère. Entre les deux corps s'opère un jeu de miroir, d'observation et de résistance. Elles incarnent des antagonismes entre passé et présent, ici et ailleurs, désir et contrainte. De puissantes luttes inscrites dans leurs chairs. À travers ce premier exemple de création contemporaine, nous comprenons comment le mythe d'Hélène a pu permettre une prise de conscience que les femmes ont le droit, et le devoir, de témoigner, de rendre compte de l'histoire en marche, personnelle comme collective.

Le récit-témoignage de l'expérience féminine est au cœur du mythe des sœurs Philomèle et Procné, filles de Pandion, roi d'Athènes. Les textes fragmentés de Sophocle racontent que Pandion offre, pour des raisons politiques, sa fille Procné à

¹³⁶⁹ *Annexes Iconographiques*, p.428-429.

Térée, roi de Thrace, qui l’emmène loin de chez elle et de sa famille.¹³⁷⁰ Là, elle donne naissance à leur fils, Itys. Parce qu’elle est « déracinée, isolée dans un pays étranger, dans une langue incompréhensible » et parce qu’elle ne peut vivre sans sa sœur, Procné se sent seule et malheureuse.¹³⁷¹ Pour combler le vide affectif, Térée accepte de se rendre à Athènes et de ramener Philomèle à Thrace. Dans les *Métamorphoses*, Ovide nous conte le voyage : lorsque Térée rencontre Philomèle, il perd son sang froid. A peine arrivés à Thrace, il l’emmène dans une « forêt antique et sauvage » et la viole.¹³⁷² Lorsqu’elle revient à elle, Philomèle le menace d’une vengeance divine : « Je braverai la honte. Si tu m’en laisses le pouvoir, je raconterai moi-même tes forfaits ; je veux en épouvanter le monde. »¹³⁷³ Des menaces qui inquiètent le bourreau et qui le conduisent à couper la langue de sa proie devenue trop bruyante. Philomèle est doublement victime, elle est d’abord réduite à un objet de soumission, elle est ensuite mutilée, condamnée au silence, enfermée et pensée comme morte par tous. Dans un texte pertinent, visant à la fois à une compréhension de la lecture du texte d’Ovide par des lectrices et à un décryptage de l’appropriation féministe du mythe (en particulier des interprétations anti-pornographiques formulées par Amy Richlin) Françoise Frontisi-Ducroux écrit :

*Ovide offre donc un champ d’application idéal à ce type de lecture. Philomèle est, de toute évidence, effroyablement victime de la violence masculine. Et il est non moins évident que le poète s’attache à décrire (et à faire partager au lecteur son émotion) l’agression subie par la jeune fille, et, sinon le viol lui-même, la mutilation sauvage qu’elle endure : la langue tirée avec des pinces, coupée avec une épée, se tortillant sur le sol tel un serpent. Puis l’avilissement qui s’ensuit : enfermée dans une étable, la muette, quasi animalisée est systématiquement reviolée pendant un an par son bourreau.*¹³⁷⁴

Pourtant, elle va trouver le moyen de partager son secret avec sa sœur, en tissant sa tragique aventure. Condamnée au silence et enfermée dans une étable, elle fabrique un métier à tisser pour donner forme à une toile sur laquelle elle représente la scène du viol avec son propre sang. Ovide raconte : « Les murs de sa prison sont trop élevés. Sa bouche muette ne peut révéler sa funeste aventure. Mais enfin sa douleur profonde la

¹³⁷⁰ Sophocle a rédigé une pièce de théâtre intitulée *Térée*, une tragédie perdue dont nous disposons aujourd’hui des fragments. Le mythe est aujourd’hui connu grâce à la réadaptation produite par Ovide dans les *Métamorphoses*.

¹³⁷¹ FRONTISI-DUCROUX, Françoise. (2009), p.117.

¹³⁷² OVIDE. *Les Métamorphoses*. Paris : Chêne, 2008, p.178-179.

¹³⁷³ Ibid. p.179.

¹³⁷⁴ FRONTISI-DUCROUX, Françoise. « Ovide Pornographe ? Comment lire les récits de viols ». *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, n°19, 2004, p.23. Disponible sur Internet : <http://clio.revues.org/643>. Voir aussi : RICHLIN, Amy. « Reading Ovid’s Rape », in *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York : Oxford University Press, 1992.

rend industrielle, et le génie naît de l'adversité. L'aiguille mêle sur la toile des fils de pourpre à des fils blancs ; et bientôt par un art nouveau ce tissu retrace le crime de Térée et le malheur de sa victime. »¹³⁷⁵ Lorsque Procné déroule le tissu et prend conscience de l'horreur de la situation, elle fait, avec sa sœur, le choix d'une vengeance irrémédiable. Ovide poursuit : « Une tante, une mère déchirent ses membres palpitants, qu'un reste de vie semble animer encore. Elles en plongent une partie dans des vases d'airain. Elles placent le reste sur des charbons ardents ; et le lieu le plus reculé du palais est souillé de sang et de carnage. »¹³⁷⁶ Elles sacrifient Itys, en le découpant et en le cuisinant pour le servir à la table de Térée. Alors que le père mange son fils, les deux femmes s'enfuient vers Athènes. Lorsque Térée découvre l'ampleur du drame, il décide de poursuivre les sœurs et de les assassiner. Pour mettre fin au processus de vengeances, les dieux décident de métamorphoser les quatre protagonistes du mythe en oiseaux : Procné en rossignol, Philomèle en hirondelle, Térée en Huppe et Itys en roitelet.

Grâce au fil, à la navette et à son propre sang, Philomèle sort d'un mutisme auquel elle était forcée. Elle brave non seulement le silence auquel elle est contrainte, mais aussi l'autorité masculine d'une manière plus générale. Dans son texte intitulé « Disarticulated Voices : Feminism and Philomela », Elissa Marder explique en quoi la jeune femme a subi un double viol, un viol littéral causé par l'agression sexuelle en elle-même et un viol symbolique dû à l'amputation de sa langue. Elle est doublement condamnée. Alors, lorsqu'elle se retrouve seule et muette dans cette étable, elle se doit de s'exprimer, de trouver une voix de substitution. Elissa Marder écrit : « Incapable de parler, Philomèle tisse l'histoire de son viol. Seulement après avoir été violée et mutilée Philomèle tente d'écrire. À travers le tissage, elle écrit son histoire parce qu'elle ne peut pas parler, et la seule histoire qui lui reste à raconter est celle de la perte de sa voix. Elle écrit par nécessité et en réponse à l'agression, mais cet écrit est limité par les termes mêmes de la violation. »¹³⁷⁷ Elle partage son expérience avec sa sœur, un secret douloureux pour la protéger de Térée. En ce sens, Giulia Lamoni explique qu'il y a un « passage du silence à l'écriture, du mutisme à l'expression, et un passage du rôle passif des femmes comme victimes à leur assaut agressif envers les structures de pouvoir patriarcales et leur affirmation en tant que sujets de leur propre discours ». ¹³⁷⁸ Grâce à l'action de Philomèle, elle n'est plus envisagée comme un objet sexuel, passif et muet,

¹³⁷⁵ OVIDE (2008), p.180.

¹³⁷⁶ Ibid. p.183.

¹³⁷⁷ MARDER, Elissa. « Disarticulated Voices: Feminism and Philomela », in *Language and Liberation: Feminism, Philosophy and Language*. New York : University of New York Press, 1999, p.160.

¹³⁷⁸ LAMONI, Giulia. (2011), p.176.

elle se fait actrice de son histoire et reprend possession de son propre corps. Elle tisse pour témoigner non seulement d'une expérience personnelle, mais aussi pour afficher un message solidaire et universel entre femmes. Philomèle et Procné ont résisté à la domination phallocrate, l'une en luttant contre une double agression traumatisante et l'autre, en reprenant la vie qu'elle a donnée. Françoise Frontisi-Ducroux précise : « Le tissage de Philomèle est exceptionnel en ce qu'il est autobiographique. Andromaque semait sur son ouvrage des fleurs éclatantes, Hélène sur le sien reproduisait les épreuves des Troyens et des Achéens – dont elle était la cause, Pénélope on ne sait quoi, tant son œuvre était éblouissante. Philomèle tisse son histoire à elle, une histoire de femme, pour une autre femme. »¹³⁷⁹

En suivant le fil du mythe des sœurs athéniennes, nous nous proposons de prolonger notre analyse de l'œuvre textile de Tracey Emin, en établissant un parallèle entre l'histoire de Philomèle et la pratique de l'artiste britannique, qui, par le biais de ses *blankets* raconte, sur un mode transgressif, les épisodes douloureux de son parcours personnel. Un parcours, authentique ou fictif, jalonné d'épreuves traumatisantes, humiliantes ou habituellement inavouables, retranscrites visuellement et textuellement sur les tissus. Comme Philomèle, Tracey Emin dépasse l'étape du sentiment honteux pour crier au monde les épisodes cruels qui ont modifié son rapport à la sexualité. Ainsi, l'œuvre intitulée *Holding on to Love* (2005), représente une femme nue, ligotée et agenouillée, délicatement brodée sur une étoffe, semblable à un torchon usagé ou un fragment de drap ancien.¹³⁸⁰ Au centre du rectangle textile blanc jauni, le visage de la femme est inidentifiable, il est recouvert d'un amalgame filaire formant un masque. Au bas de la composition est cousu un deuxième fragment textile de couleur grise. Sur ce dernier est brodé de fil blanc un groupe de spermatozoïdes qui se dirige vers le corps de la femme. Par leur nombre et leur mouvement, ils semblent menaçants, d'autant plus que la femme est totalement impuissante. Privée de l'usage de ses membres et de ses sens, son corps est comme offert aux attaques extérieures, incapable de les voir et de les repousser. Le choix chromatique, un camaïeu de blancs et de gris, nous indique une intention spécifique. Un décalage est produit entre les couleurs pâles et la violence de la scène brodée. Les couleurs véhiculent les notions d'innocence, de pureté, de virginité, de paix et de sagesse. Symboliquement le blanc renvoie aussi à la vulnérabilité et à l'éphémère. La violence du propos est enveloppée dans une douceur chromatique et matérielle, ce qui n'est pas le cas dans une œuvre antérieure telle que *Volcano Closed*

¹³⁷⁹ FRONTISI-DUCROUX, Françoise. (2009), p.123.

¹³⁸⁰ *Annexes Iconographiques*, p.430.

(2001), qui emploie une tonalité plus agressive : sur un drapeau bleu et pourpre, un hibou (une figure récurrente dans son œuvre qui nous amène à penser qu'il pourrait être un alter ego de l'artiste) est cerné par un groupe de spermatozoïdes.¹³⁸¹ *BOTH EYES OPEN* ("Les deux yeux ouverts") le hibou est vigilant, il veille et se méfie des assaillants. Tracey Emin nous prévient : « *WATCH'YA LITTLE CRAZY SPERM* » ("Attention petit sperme fou"). Elle adopte une position de défensive, *ALWAYS ALERT ALWAYS ACTIVE* ("toujours en alerte toujours active"); et donne un conseil de prudence et la *FEMALE DESTINY* ("destinée féminine"). L'œuvre est clairement injonctive et abrupte, tandis que *Holding on to Love* fonctionne sur un paradoxe établi entre la symbolique portée par la gamme chromatique claire et lumineuse, et la scène brodée. Une scène troublante et inquiétante, comme une parabole de la condition des femmes systématiquement envisagées comme des objets sexuels et des corps reproducteurs. De plus, nous constatons que face au corps féminin sont brodés de fil marron doré quatre éléments semblables à des oiseaux au vol déchu. Ils se dirigent à la fois vers le sol sur lequel la femme est agenouillée et vers le flux de spermatozoïdes. Comme nous l'avons noté auparavant, le sentiment ambivalent de l'artiste envers la question de la maternité joue un rôle important dans son œuvre. Le sujet est récurrent, Tracey Emin s'interroge sur ses choix. Elle dit : « D'un point de vue personnel, lorsque j'étais seule je regardais les oiseaux et je les nourrissais et c'était réconfortant. Et bien sûr, de manière symbolique leur vol est la liberté. Quand j'étais petite, je faisais souvent des rêves très forts de vol et je me rappelle du vol comme si c'était une véritable expérience. Alors quand je regarde les oiseaux voler, c'est moi qui suis en train de voler. »¹³⁸²

L'oiseau apparaît comme un alter ego animal, symbolique. Dans l'élaboration d'un rapport entre le mythe de Philomèle et la pratique de l'artiste britannique, il est intéressant de constater que le motif de l'oiseau a fait l'objet d'une série intitulée *Bird Drawings* (2001).¹³⁸³ La série est composée de quatorze monotypes réalisés à l'encre bleue sur du papier blanc. L'oiseau fait étrangement échos aux métamorphoses subies par les quatre protagonistes du mythe. Il peut alors être interprété comme un autoportrait de l'artiste, elle-même métamorphosée. Elle serait alors Philomèle, la femme violée qui a choisi de dévoiler son histoire sur la toile, ou bien Procné qui a délibérément pris la vie de son enfant pour se venger de son mari. Les oiseaux en vol

¹³⁸¹ Ibid. p.431.

¹³⁸² FREEDMAN, Carl. (2006), p.30.

¹³⁸³ *Annexes Iconographiques*, p.432.

brodés dans *Holding on to Love* peuvent aussi être identifiés comme les quatre oiseaux présents dans la conclusion du mythe. Nous comprenons alors que l'artiste s'approprie l'histoire de Philomèle et la transpose à sa propre expérience. Sans compromis et sans tabous, elle brode, coud, écrit et dessine son histoire, qu'elle partage, comme l'a fait Philomèle, pour témoigner, partager et se libérer.

Comme nous l'avons auparavant observé, les femmes artistes font le choix de l'aiguille et du tissu pour contrarier le discours dominant et les idées reçues. En cela, les pratiques textiles se transforment en une arme critique, transgressive et pertinente donnant accès à différentes perspectives de l'expérience féminine. Penchons-nous désormais sur le personnage de Pénélope tel qu'il est décrit dans l'*Odyssee* par Homère : l'épouse fidèle, passive et silencieuse. Fille d'Icarios, épouse d'Ulysse et mère de Télémaque, Pénélope est la personnification de la fidélité puisqu'elle a attendu le retour de son mari sans jamais succomber aux tentations et aux diverses propositions masculines. Alors que Pénélope est persuadée de la mort de son mari, une série de prétendants la pressent pour un futur mariage. À ce moment précis de l'histoire contée par Homère, Pénélope dit :

*Un dieu a d'abord inspiré à mon esprit l'idée d'une toile. J'avais donc dressé un grand métier, dans le manoir, et tissais une fine pièce d'une dimension extraordinaire. [...] Dans la journée, j'étais à tisser ma grande pièce de toile ; durant les nuits, je mettais des torches auprès de moi et défaisais mon ouvrage. Cette ruse me permit d'agir ainsi, pendant trois ans. [...] Mais, au moment même où arriva la quatrième année, quand avec le déclin des mois, survint le printemps et que la ronde de tant de jours fut achevée, aidés par mes chiennes de servantes, indifférentes à mon égard, les prétendants vinrent me trouver et me prirent sur le fait. [...] Et c'est ainsi que j'achevai ma toile, bien malgré moi, sous la contrainte.*¹³⁸⁴

Pénélope utilise l'art du tissage comme un prétexte malicieux pour échapper aux conventions d'un mariage non souhaité. La réalisation et la déconstruction de sa toile sont une manière pour elle de porter le plus longtemps possible le deuil de son époux. Une toile en perpétuelle reconstruction qui symbolise l'amour qu'elle porte pour Ulysse. Gilbert Lascault ajoute : « Quand Ulysse ruse pour avancer, pour voyager, Pénélope ruse, dans son voyage immobile, contre les prétendants ; elle fait et défait pour que rien ne se passe : ruse contre le progrès, contre les événements, manière d'annuler le temps en une répétition choisie et aimée. »¹³⁸⁵ Nous comprenons qu'à travers ce

¹³⁸⁴ HOMERE. *L'Iliade. L'Odyssee*. Paris : Robert Laffont, 1995, p.598.

¹³⁸⁵ LASCAULT, Gilbert. *Figurées, Défigurées : Petit Vocabulaire de la Féminité Représentée*. Paris : Félin, 2008, p.59.

mythe, le travail de l'aiguille incarne une nouvelle forme de résistance à l'encontre des diktats patriarcaux et des multiples pressions sociales qui oppriment les femmes. Paola Ceccarelli écrit : « Dès sa première apparition, Pénélope se place sous le signe du désir nostalgique et du deuil inoubliable : Ce désir et ce deuil, s'expriment par le discours féminin du tissage. »¹³⁸⁶ Pendant quatre années, elle attend Ulysse en tissant, déissant et retissant son ouvrage à longueur de journées. Elle tisse un vêtement qui synthétise de manière symbolique le temps de l'Odyssée et du voyage d'Ulysse. Dans *Fragments d'un Discours Amoureux*, Roland Barthes écrit :

L'absence. Historiquement, le discours de l'absence est tenu par la femme : la Femme est sédentaire, l'Homme est chasseur, voyageur ; la Femme est fidèle (elle attend), l'Homme est coureur (il navigue, il drague). C'est la Femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps ; elle tisse et elle chante ; les Fileuses, les chansons de toile disent à la fois l'immobilité (par le ronron du Rouet) et l'absence (au loin, des rythmes de voyage, houles marines, chevauchées).¹³⁸⁷

Roland Barthes résume en quelques mots une lecture manichéenne et machiste de l'histoire de(s) Pénélope(s). Elle tisse et attend sagement à la maison pendant que son compagnon, lui, voyage et affronte vaillamment le monde extérieur. Nous retrouvons là la dichotomie du féminin/intérieur/passive et du masculin/extérieur/actif, de la sphère privée et de la sphère publique. Si nous repensons au travail de Kimsooja nous constatons qu'elle apparaît comme une contre- ou une anti-Pénélope. En effet, lors de ses traversées performatives, Kimsooja incarne à la fois le pôle féminin de Pénélope lorsqu'elle fabrique et assemble ses *bottaris* et le pôle masculin d'Ulysse puisqu'elle parcourt le monde pour tisser des liens culturels, sociaux, physiques et humains. L'artiste rassemble les deux sphères : domestique et publique. Il en va de même pour toutes les femmes artistes employant le tissage, la couture ou la broderie dans leurs pratiques artistiques, puisque leurs œuvres (et non plus leurs ouvrages) sortent de la maison ou de l'atelier pour être exposées aux yeux du public. De la même manière, lors de notre analyse de la pratique de Janine Antoni et notamment de l'œuvre intitulée *Slumber* (1993), nous avons observé que les mouvements des yeux durant son sommeil ont donné lieu à la réalisation d'une pièce tissée. Elle opère à un renversement du mythe de Pénélope, puisque si cette dernière était consciente de ses actes et de sa supercherie, l'artiste, elle, laisse parler son corps et ses mouvements inconscients. La femme

¹³⁸⁶ CECCARELLI, Paola. « Le Tissage, la mémoire et la nymphe. Une récente lecture de l'Odyssée ». *Dialogues d'Histoire Ancienne*, vol. 21, n°1, 1995, p.182.

¹³⁸⁷ BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977, p.20.

n'attend plus que son époux revienne, elle s'endort, laisse le métier et l'inconscient guider le tissage.

« Suivre le fil d'Ariane » est une expression bien connue de la langue française. Qui était Ariane ? À l'entrée du labyrinthe crétois, Ariane, fille de Minos (roi de Crète), conseille Thésée : « Prends cette pelote et déroule-la tout au long du parcours ; lorsque l'affaire sera faite, tu pourras rejoindre la sortie en rembobinant le fil ». ¹³⁸⁸ Elle confie son fil à son amour en échange d'une promesse de mariage. Pourtant, une fois le Minotaure assassiné, Thésée abandonne Ariane à son sort sur l'île de Naxos, où elle serait morte de chagrin. Elle incarne alors la femme bafouée, trompée et délaissée. Pourtant, le mythe fait état d'une intelligence et d'une subtilité dans son rapport au fil que peu d'auteurs ont mis en lumière. Ariane n'est pas si naïve et si innocente qu'il n'y paraît, le fil qu'elle accepte de prêter et de tendre, possède un caractère quasi organique, il représente une extension d'elle-même, traduisant sa présence aux côtés de Thésée dans le labyrinthe. Il est pensé comme un fil directeur reliant son propre corps à celui de Thésée. En ce sens, un parallèle peut être établi entre le mythe et la performance de Françoise Janicot (née en 1929) intitulée *Encoconnage* (1972). ¹³⁸⁹ Dans un contexte d'effervescence sociale, sexuelle et politique, Françoise Janicot, peintre de formation, décide de quitter son atelier pour expérimenter directement la ville et l'atmosphère bouillonnante. En 1972, elle ouvre son atelier au public et réalise une première version d'*Encoconnage*, une action de vingt minutes durant laquelle elle enroule totalement son corps d'une longue corde au rythme du texte de Bernard Heidsieck, [*passé-partout n°9*] (1971-1972). Elle se fabrique un cocon non pas destiné à une (re)naissance, mais au suffoquement et à la mort. En effet, elle a enroulé la corde autour d'elle jusqu'à ne plus pouvoir respirer. L'artiste a écrit : « Constat d'enfermement, volonté de montrer sa situation de femme piégée, la contrainte par des liens s'impose tout naturellement comme métaphore. Les liens tendent à cacher l'entière peau qui est le principal moyen d'échange avec le monde extérieur. La ficelle fait mal, elle pique, elle gonfle. Comme un cocon, l'enfermement isole, mais il protège des autres. Il protège et prépare la métamorphose, ouvre le chemin vers les poètes. » ¹³⁹⁰ Alors, elle ne déroule pas le fil vers le monde extérieur, bien au contraire, elle l'enroule autour d'elle-même, le fil d'Ariane se replie sur elle pour exprimer la condition des femmes de manière universelle et pour dénoncer le statut empêché des femmes artistes à l'époque. Comme

¹³⁸⁸ FRONTISI-DUCROUX, Françoise. (2009), p.37.

¹³⁸⁹ *Annexes Iconographiques*, p.433-434.

¹³⁹⁰ JANICOT, Françoise. « Les Encoconnages », in *L'œil, la Main*. Paris : Al Dante, 2006, p.58.

nous l'avons noté auparavant, à partir de la fin des années 1960, les femmes artistes entrent en lutte pour une visibilité et une représentation égales de leurs pratiques. L'enfermement qu'elles subissent est symbolisé par l'*Encoconnage* de Françoise Janicot, qui confie à l'historienne de l'art Fabienne Dumont : « *L'Encoconnage*, ce fut le constat de l'état dans lequel j'étais, c'est-à-dire ficelée dans mon travail d'artiste, par l'impossibilité d'être en communication. Il fallait que je montre que j'étais ficelée, complètement eue par l'existence, que ce n'était pas possible. »¹³⁹¹ Le fil, dans le mythe comme dans l'œuvre, est producteur de sens, il révèle des problématiques enfouies. Françoise Frontisi-Ducroux s'interroge : « Le rôle d'Ariane se limite-t-il à celui d'une simple intermédiaire, qui reçoit la bobine pour la remettre à Thésée ? Rien n'est moins sûr. Car le peloton est œuvre féminine. Le fil, dont la souplesse peut reproduire les sinuosités du dédale et en résoudre l'aporie, est un fil de laine, et il sort nécessairement des mains d'une femme. »¹³⁹² En Grèce ancienne, le fil est compris comme un attribut symbolique féminin, il est indissociable du statut des femmes. C'est dans ce sens que les femmes artistes se réapproprient dès la fin des années 1960 toute forme de travail filé, tissé et brodé. Elles s'accaparent de leur héritage pour le retourner contre le discours dominant. Elles procèdent ainsi à une déconstruction et à une restructuration des mythes antiques en les adaptant à leurs propres préoccupations : politiques, sexuelles et sociales.

Un fil déroulé, tendu, tissé, également présent dans le mythe d'Arachné dont nous avons décrit le contenu lors de notre analyse de la série photographique *Miss Butterfly* (2011) de Shadi Ghadirian. Nous ne reviendrons donc pas sur le mythe en lui-même, mais sur les différentes interprétations offertes par deux artistes, Louise Bourgeois et Chiharu Shiota. Dans cette même troisième partie, nous avons eu l'occasion d'analyser l'œuvre textile de Louise Bourgeois qui, comme nous l'avons observé a donné une place importante à la figure de l'araignée. Celle-ci parce qu'elle est une personnification de sa propre mère, possède un caractère à la fois inquiétant et maternel, effrayant et protecteur. À partir des années 1990, l'araignée est travaillée de manière plus intensive, elle devient un centre de préoccupation majeur tant au niveau de son œuvre sculptée, environnementale, que de ses pièces dessinées et textiles. Lors d'un entretien elle dit : « Qu'est-ce qu'un dessin ? C'est une sécrétion, comme un fil dans une toile d'araignée. [...] C'est un tricot, une spirale, une toile d'araignée et d'autres

¹³⁹¹ DUMONT, Fabienne. « Art et Féminisme – Années 1970, France : Un Contexte Houleux et des Œuvres Décapantes ». Disponible sur Internet : <http://arts-feminismes.constantvzw.org/wp-content/uploads/2006/06/Dumont-03061.pdf>

¹³⁹² FRONTISI-DUCROUX, Françoise. (2009), p.45.

organisations significatives de l'espace. »¹³⁹³ Une obsession qui nous amène à penser que l'insecte ne serait pas seulement une incarnation de la figure maternelle, mais aussi de l'artiste elle-même qui sort les fils de son ventre pour donner naissance à son projet artistique. Une affiliation est permise entre le personnage mythique d'Arachné et Louise Bourgeois, qui toute sa vie (de son enfance jusqu'à sa mort) n'a cessé de créer en se basant sur sa propre expérience et de tisser la toile de son œuvre. Par exemple, à partir de 2003 elle produit une large série d'œuvres cousues figurant exclusivement des toiles d'araignées schématisées et multicolores.¹³⁹⁴ Le motif se fait obsessif puisqu'elle réalise un nouvel ouvrage textile intitulé *Dawn* (2006) et formé de douze « pages » cousues figurant différentes variantes de toiles colorées.¹³⁹⁵ Alors, par extension, Arachné devient le symbole de la femme artiste, qui, avec la ferme intention de se faire une place, produit et extrait le fil pour construire et étendre sa toile, ceci afin de défier la pensée dominante et d'imposer une libération de la création.

Le mythe d'Arachné est aussi décelable dans l'œuvre textile de l'artiste japonaise Chiharu Shiota qui, comme nous l'avons précédemment analysé, crée depuis la fin des années 1990 des environnements filaires qui composent et dessinent l'espace. L'association est tentante puisque, de son ventre l'araignée extirpe le fil fragile avec lequel elle constitue patiemment sa toile pour se nourrir ; entre ses doigts, l'artiste déroule et propage sa toile de laine pour nous ouvrir un monde où fantômes, fantasmes et poésie cohabitent. Elle ajoute que « les fils sont imbriqués les uns dans les autres. Ils s'entremêlent. Sont séparés. Et ils se dénouent. C'est comme un miroir de sentiment. »¹³⁹⁶ En 1996, elle réalise *Flow the Energy* à la Shunjukan Gallery à Kyoto.¹³⁹⁷ Au sol fourmillent des bâtons de bambou peint en noirs, des murs au plafond sont tendus et noués de fils de laine noire. De longs bâtons de bambous sont également suspendus au plafond, avec la laine ils quadrillent l'espace neutre et lumineux. L'artiste apporte une touche graphique au lieu, en optimisant l'utilisation des surfaces (horizontales et verticales) et le volume de la pièce, elle parvient à le transcender. Elle s'approprie l'espace et diffuse son histoire grâce à une technique qui conjugue effort physique, patience et rythme. Telle une araignée, elle tisse sa toile pour y capturer des rêves, des souvenirs, des émotions. Si au départ ses installations filaires étaient

¹³⁹³ RINDER, Lawrence ; BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois : Drawings and Observations*. New York : Bulfinch Press : Berkeley University Art Museum, 1996, n.p.

¹³⁹⁴ *Annexes Iconographiques*, p.435-436.

¹³⁹⁵ *Ibid.* p.436.

¹³⁹⁶ SHIOTA, Chiharu. (2011), p.79.

¹³⁹⁷ *Annexes Iconographiques*, p.437.

« vides », aujourd'hui elles emprisonnent systématiquement des objets. Ainsi ils sont rendus énigmatiques, sublimés par une mise en scène complexe et laborieuse.

Pour terminer notre étude de l'appropriation des mythes antiques par les créatrices contemporaines, nous avons souhaité mettre en lumière l'approche de Chiharu Shiota par rapport au sommeil, au rêve et au silence. En effet, en 2000, elle réalise *During Sleep*, où, le temps du vernissage de l'exposition, elle s'est présentée allongée sur un lit en métal blanc et enveloppée dans une épaisse couverture blanche, au sein d'un environnement filaire noir.¹³⁹⁸ Le contraste entre le corps apaisé et la grille anarchique noire, confère à l'œuvre un caractère angoissant et cauchemardesque. Elle va réitérer l'expérience en 2001, où son corps allongé était surmonté d'une ampoule allumée (*One Place*) ; puis en 2002, où elle se repose accompagnée d'un groupe composé d'une quinzaine de dormeurs installés en damier dans l'espace ; enfin, en 2004, elle a, avec trente dormeurs, investi l'espace de l'église Sainte Marie-Madelaine à Lille.¹³⁹⁹ L'artiste opère à un déplacement entre l'effort physique produit pour la réalisation des environnements filaires (qui représentent selon l'espace investi plusieurs heures à plusieurs jours de travail), bras tendus vers le plafond, en équilibre sur un escabeau, allongée au sol. Puis, le repos total. Une dichotomie travail/repos, effort/sommeil est instaurée par son action et son inaction. À l'intérieur de celle-ci s'active une autre réflexion liée aux espaces publics et privés. Le travail est confiné, secret, il est accompli sous les yeux restreints de son équipe, le sommeil est lui exposé, exhibé publiquement le soir des vernissages. Ainsi, Chiharu Shiota explore différents niveaux de lecture de ses œuvres qui sont en proie à de multiples interprétations.

Nous avons auparavant noté que le regardeur est systématiquement tenu à l'écart de ces objets enfermés dans la laine. À cela, il faut ajouter le calme qui règne autour et dans ses installations. Celles-ci dégagent une puissance à la fois réjouissante et angoissante, qui force au silence, à la méditation et à la contemplation. Le silence, le sommeil et l'inconscient jouent alors un rôle essentiel dans la compréhension de sa pratique. Les propriétés silencieuses, laborieuses et concentrées de ses (in)actions induisent un rapprochement avec l'araignée qui tisse pour se nourrir, pour survivre. Un objectif vital et nécessaire que l'artiste partage également avec l'insecte. En effet, elle parle fréquemment de son besoin de faire, de créer, pour partager et véhiculer ses souvenirs, son expérience, les étapes marquantes de son parcours de vie. Si les idées de

¹³⁹⁸ Ibid. p.438.

¹³⁹⁹ Ibid. p.439.

projet lui viennent lorsqu'elle se réveille en pleine nuit, elles proviennent également de son expérience personnelle. Ainsi, les installations et les performances détiennent des indices autobiographiques dont l'artiste ne parvient pas à se défaire. Leur mise en œuvre lui apporte non seulement une matérialisation des souvenirs, traumatisants ou non, et une mise à distance avec eux. Plusieurs de ses œuvres font référence au silence. Ainsi, elle débute une série de performances-installations intitulée *In Silence*.¹⁴⁰⁰ Elle raconte :

*Quand j'avais neuf ans, il y a eu le feu dans la maison de nos voisins. Le bruit du bois brûlant m'a réveillée à deux heures du matin. J'étais effrayée et j'ai couru pour réveiller mes parents. « papa ! le feu ! ». Un peu plus tard, les pompiers sont arrivés ainsi que les curieux. Ma mère et moi étions dans la rue en pyjama et nous regardions la maison brûler. [Le lendemain] avec une précaution anxieuse, j'ai regardé les restes calcinés. Quand soudain j'ai vu quelque chose de terrible : un piano brûlé se tenait dans le coin de la pièce. Il s'agissait du son du bois brûlant qui m'avait réveillé la nuit précédente. Et il semblait être devenu plus fort. J'étais envahie par le silence.*¹⁴⁰¹

À partir de ce souvenir à la fois sublime et traumatisant, l'artiste procède à une calcination volontaire d'un grand piano noir et d'une série de chaises qui l'entourent. Dans la rue, le concert est silencieux, violent et sublime. Chaque élément est ensuite installé dans l'espace d'exposition, le tout est délicatement enveloppé dans une toile de laine noire qui vient protéger les restes fragiles. Elle voile partiellement le piano et les chaises afin d'éviter tout risque de contacts extérieurs. La laine forme un étui dans lequel l'artiste maintient ses souvenirs. Les toiles de Chiharu Shiota protègent et emprisonnent sa mémoire et son expérience, à l'image de l'araignée qui piège et conserve ses proies pour rester en vie.

Les mythes antiques représentent une source visuelle et théorique immense, une source métaphorique qui a conforté les bases du patriarcat. Il revenait et revient alors aux femmes artistes d'en démêler les pelotes afin d'étendre le discours, d'en révéler les travers et de rétablir la voix des femmes. Cathy Burghi, Françoise Janicot, Chiharu Shiota, Shadi Ghadirian, Louise Bourgeois, Janine Antoni, Kimsooja, Tracey Emin et bien d'autres artistes, chacune à travers un contexte et une histoire spécifiques (personnelles comme collectives) sont parvenues à débarrasser les fileuses et les tisseuses mythiques d'un prisme univoque et réducteur, pour leur rendre leurs caractères poétiques, transgressifs et critiques.

¹⁴⁰⁰ Ibid. p.440-441.

¹⁴⁰¹ SHIOTA, Chiharu. (2011), p.131.

III.4.2. Kimsooja – Christian Boltanski – Chiharu Shiota : Lutter contre l’oubli

Au fil de notre recherche, nous sont apparus des points de convergences entre les pratiques artistiques de Kimsooja, de Chiharu Shiota (née en 1972, à Osaka) et de Christian Boltanski (né en 1944 à Paris). Trois artistes issus de trois cultures et de générations différentes, qui ne brodent pas au sens littéral et technique du terme, mais qui à travers leurs démarches procèdent à une broderie métaphorique. Grâce au fil et aux vêtements récupérés, ils lient et entremêlent les espaces, les individus, les cultures, les histoires et les mémoires. Trois pratiques qui de prime abord semblent différentes, parce qu’issues de cultures distinctes, et qui cependant abordent des problématiques similaires par le biais d’un médium commun : le vêtement. Chacun à leur manière, ils procèdent à une forme de tissage monumental, conceptuel et poétique. Une partie de leurs travaux s’est effectivement construite autour d’une poétique qui souligne la relation qui existe entre l’absence (la mort) et la présence (la vie), à laquelle s’ajoute un discours lié à l’Histoire et aux histoires individuelles de chacun d’entre eux. L’absence des corps, des individus qui sont uniquement symbolisés par leurs vêtements, entassés dans les *bottaris* que Kimsooja transporte au fil de ses traversées, vers de nouveaux pays, créant ainsi de nouveaux tissus relationnels. Les silhouettes spectrales et flottantes de Chiharu Shiota, qui emprisonnent les corps au sein de toiles formées de pelotes de laine. Les amas de vêtements récupérés et mis en scène par Christian Boltanski. Le vide est comblé par la matière, l’accumulation textile. Les vêtements vidés des corps anonymes sont rassemblés, entassés ou sublimés, ils expriment les souvenirs, les traces de leurs vies, de leurs existences.

Christian Boltanski se considère comme un artiste ethnologue, il utilise les vêtements dans sa pratique artistique dès 1971 avec une série photographique intitulée *Les Habits de François C.*, dans laquelle il présente vingt-cinq pièces des vêtements appartenant à son neveu, Christophe, qu’il a photographiées une à une.¹⁴⁰² Il s’agit d’une mise en image de ce que l’artiste appelle « la petite mémoire », dont le vêtement en est une traduction matérielle possible.¹⁴⁰³ La série photographique marque la première étape d’un processus de réflexion basé non seulement sur les vêtements et toutes les interprétations qu’ils recouvrent, mais aussi sur ceux et celles à qui ils ont

¹⁴⁰² *Annexes Iconographiques*, p.442.

¹⁴⁰³ BOLTANSKI, Christian ; GRENIER, Catherine. *La Vie Possible de Christian Boltanski*. Paris : Seuil, 2010, p.50. [Edition augmentée - 2007].

appartenu. Il précise : « Les vêtements sont apparus dans mon travail comme une chose assez évidente, j'ai établi une relation entre vêtement, photographie et corps mort. Mon travail porte toujours sur la relation entre le nombre et l'individu : chacun est unique, et en même temps le nombre est gigantesque. Les vêtements sont une façon pour moi de représenter beaucoup, beaucoup de gens. »¹⁴⁰⁴ Il utilise alors des habits de seconde main, déchus de leurs propriétaires, ainsi ils apparaissent comme les vestiges de ces vies anonymes, invisibles. L'aboutissement de l'utilisation de collections ou de compilations de fripes est sa gigantesque installation intitulée *Personnes*.¹⁴⁰⁵ Une installation activée au Grand Palais en janvier 2010 dans le cadre de l'évènement *Monumenta*. L'artiste y avait investi l'espace au sol avec des vêtements, au total 200 000 pièces organisées de deux manières : réparties au sol selon un système compartimenté précis et amassées dans le but de former une montagne textile. Lorsque le visiteur entrait dans le Grand Palais, il était non seulement saisi par le froid des 13 500 m² du lieu, mais aussi par une bande sonore lancinante mêlant soixante neuf sons de battements de cœur diffusés de manière simultanée.¹⁴⁰⁶ Les soixante-neuf battements de cœurs sont matériellement représentés par soixante-neuf carrés/compartiments disposés au sol. Dans chaque zone est soigneusement disposée une centaine de vêtements. À l'écart de la travée principale, un amas de vingt-cinq tonnes de textiles multicolores, au-dessus duquel une grue métallique rouge, dotée d'une pince monumentale également rouge, venait piocher au hasard les vêtements. La pince se relevait pour atteindre la hauteur de la verrière du Grand Palais (45 mètres sous le dôme) et laissait retomber les tissus toutes les trente secondes. La pince en question nous rappelle celles que l'on peut voir dans les casses automobiles, Christian Boltanski dit s'être inspiré des pinces présentes dans les machines de jeux installées lors des fêtes foraines. Des pinces liées au hasard et à la chance puisqu'elles sont enfermées dans des boîtes transparentes et plongent dans des amas de jouets et de peluches, afin d'en remonter, peut être, une. Elle est avant tout à ses yeux, une représentation symbolique et mécanique de la « main de Dieu », traduisant le hasard des événements survenant dans nos vies. Il y a donc là la présence du jeu, du hasard et du recommencement à l'infini. La pince exécute un mouvement perpétuel et absurde, à l'image de Sisyphe gravissant la montagne en poussant son

¹⁴⁰⁴ Ibid. p.176-177.

¹⁴⁰⁵ *Annexes Iconographiques*, p.443.

¹⁴⁰⁶ Christian Boltanski s'explique sur le fait d'avoir interdit le chauffage du Grand Palais : « J'ai l'impression, au Grand Palais, d'avoir réalisé un opéra dont la musique serait l'architecture. J'ai juste ajouté mon histoire. Je veux que le spectateur soit placé, non devant, mais dans une œuvre. Qu'il pénètre à l'intérieur d'un monde. Pour cette raison, j'ai souhaité que *Monumenta* se déroule en hiver et non au printemps, contrairement aux deux précédentes éditions. Il fallait qu'il fit froid. J'ai refusé l'installation d'un chauffage et celle d'un café pour ne pas distraire le public. Le visiteur doit vivre une expérience violente. » Voir : COLONNA-CESARI, Annick. « Boltanski : "Être artiste, c'est utiliser ses propres angoisses." ». *L'Express.fr*, mis en ligne le 13 janvier 2010. Disponible sur Internet : http://www.lexpress.fr/culture/art/boltanski-etre-artiste-c-est-utiliser-ses-propres-angoisses_841605.html.

rocher. Le philosophe et historien de l'art, Georges Didi-Huberman y voit une installation ludique, qu'il qualifie d'ailleurs de « joujou » monumental. Il écrit : « Un jouet inversé, un paradoxe, une miniature géante. Dérisoire monument obtenu par l'exagération enjouée de ce que tout enfant possède au fond de quelque tiroir, dans sa chambre : des vêtements mis sens dessus dessous, en tas, oubliés par la loi de la machine à laver, modestes objets de quelque survivance. Et la petite grue que l'on actionnait du bout des doigts en tournant une manivelle. »¹⁴⁰⁷

Une installation publique des rebuts de nos quotidiens, de lieux communs, d'une intimité laissée à l'abandon et vouée à la disparition. En effet, tous les vêtements ont été prêtés à l'artiste par la société de tri et de recyclage, *Ecotextile*. Les vêtements sont d'abord arrivés sur place dans des ballots de plastique blancs opaques. Ces derniers ont été ouverts et vidés par l'équipe de l'artiste. Il y a là un processus inverse à celui de Kimsooja, qui, elle, emballe les vêtements qu'elle récupère dans différentes associations. Christian Boltanski dit :

*Quand vous donnez des vêtements à la Croix Rouge, ils font des paquets différents. Une partie pour le papier, une partie pour les pays pauvres, une partie pour les fripes. Ce mécène nous prête 50 tonnes de vêtements, les récupère à la fin. Toute ma vie, j'ai acheté des vêtements aux Puces. Ils ont été choisis, aimés par une personne qui est morte ou qui les a délaissés. Posés sur le trottoir, ils n'ont plus d'histoire. Quelqu'un va les regarder, les prendre et leur donner de nouvelles aventures. C'est comme un flambeau. On ne vit que par le regard d'amour qu'on porte sur une personne ou une chose. Rien n'est plus terrible qu'un tas de clés sans propriétaires.*¹⁴⁰⁸

À la fin de l'exposition, les vêtements ont donc été rendus et recyclés, « rien ne doit subsister de cette exposition » a précisé l'artiste.¹⁴⁰⁹ Le titre de l'installation est intéressant, *Personnes*, car il joue sur les notions d'absences et de présences. Il renvoie non seulement au fait qu'il n'y a plus personne pour porter ces vêtements abandonnés, mais il fait aussi écho, puisque le mot est au pluriel, à ces anonymes, vivants ou morts, à leurs individualités ainsi rassemblées. Il dit à ce sujet : « Au Grand Palais, il y aura plusieurs centaines de battements de cœurs de gens différents, et puis environ 200 000 vêtements. Et chaque vêtement usagé représente quelqu'un, finalement, cela fera un

¹⁴⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. « Grand Joujou Mortel (fragments) ». *Artpress*, Supplément au n°363, janvier 2010, p.32.

¹⁴⁰⁸ DUPONCHELLE, Valérie. « Les Coulisses de l'Exposition Boltanski », in *Le Figaro.fr*, mis en ligne le 13 janvier 2010. Disponible sur Internet : <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2010/01/12/03015-20100112DIMWWW00536-boltanski.php>.

¹⁴⁰⁹ LEYDIER, Richard. « Tout Doit Disparaître : Interview de Christian Boltanski ». *Artpress*, Supplément au n°363, janvier 2010, p.12. Christian Boltanski présentera la même installation lors de l'*Armory Show* à New York, de nouveaux vêtements lui seront prêtés pour l'occasion.

grand nombre de gens. [...] Dans un vêtement, il y a encore l'odeur, la trace, mais plus la personne. »¹⁴¹⁰ Les vêtements sont comme les souvenirs périssables de ces vies évanouies. Des souvenirs réunis, exposés, puis recyclés. Le cycle imposé par l'artiste leur donne une nouvelle forme d'existence. À ce sujet, Catherine Millet écrit : « Rendus à leurs vies nomades, ou à leur destin de rebuts, ces vêtements ne perdureront que dans l'imagination de personnes, nombreuses, certes, mais, qui n'emporteront avec elles – dans tous les sens de l'expression – qu'un souvenir. »¹⁴¹¹ Ce sont ces souvenirs que Kimsooja transporte et fait revivre dans ses installations et performances, à l'intérieur desquelles il est question de lutte contre l'oubli, de transmission d'une mémoire qui est ainsi transcendée par les vêtements rassemblés par les deux artistes. Ces vêtements dont l'existence semble terminée puisqu'ils ont été abandonnés par leurs propriétaires, trouvent une nouvelle fonction, grâce aux mouvements et aux déplacements développés par les artistes, le matériau textile poursuit son existence. Il permet la formulation d'une lutte, personnelle et collective, contre l'oubli, l'abandon et la mort. En 1998, dans un texte intitulé « La Petite Mémoire », Christian Boltanski écrit :

*La présence de l'humanité dans sa multitude est toujours là dans mon travail. Ce grand nombre est parfois évoqué par des tonnes de vêtements usés, par des centaines de photographies, ou par des milliers d'objets perdus (que je recueille au Bureau des Objets Trouvés), ou encore par de longues listes de noms, ceux d'ouvriers dans une usine du nord de l'Angleterre au XIX^{ème} siècle, ou ceux des artistes ayant participé à la Biennale de Venise depuis sa création. Le nombre, le côté presque interchangeable de l'être humain et son unicité, son caractère propre, sont une des oppositions sur lesquelles je travaille. Je m'intéresse à ce que j'ai appelé La petite mémoire, une mémoire affective, un savoir quotidien, le contraire de la grande mémoire préservée dans les livres. Cette petite mémoire, qui forme pour moi notre singularité, est extrêmement fragile, et elle disparaît avec la mort.*¹⁴¹²

Que ce soit dans l'œuvre de Christian Boltanski ou de Kimsooja, nous voyons une même volonté de transcender l'absence, ou plutôt les absences, au moyen d'une manipulation de l'objet textile. Georges Didi-Huberman, lors d'une conversation avec Christian Boltanski, écrit : « C'est le rêve de n'oublier personne. [...] C'est le rêve de connaître le singulier de chacun et de saisir le lien de tous dans l'espèce humaine. »¹⁴¹³

¹⁴¹⁰ Ibid. p.12.

¹⁴¹¹ MILLET, Catherine. « Editorial : Christian Boltanski au Grand Palais ». *Artpress*, Supplément au n°363, janvier 2010, p.7.

¹⁴¹² BOLTANSKI, Christian. « La Petite Mémoire », in *Christian Boltanski : Dernières Années*. Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1998, n.p.

¹⁴¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. (2010), p.28.

Une poétique textile n'est pas sans nous rappeler les événements les plus terribles de notre Histoire, les œuvres de Christian Boltanski tendent à nous faire réfléchir sur ce qu'il appelle « les crimes de masse », dont la Shoah en est la période la plus effroyable. Un événement tragique qui le hante particulièrement parce qu'il est intimement lié à son histoire et à celle de sa famille. De plus, au moment où nous avons effectué nos recherches, une catastrophe humaine s'est produite puisqu'un tremblement de terre a littéralement dévasté Haïti. Aux informations, à la radio, dans les journaux, l'heure était au décompte des victimes et à l'élaboration d'un plan d'aide internationale. Le tremblement de terre est survenu au même moment que l'ouverture de l'installation *Personnes* au Grand Palais. L'actualité et les troubles du monde conféraient une nouvelle portée à l'œuvre, l'amoncellement des vêtements faisait tristement écho aux morts d'Haïti, une nouvelle fois frappés par « le doigt de dieu ». Les vêtements symbolisant l'absence, la mort, le corps absent d'une victime, sont communs aux pratiques de Kimsooja, de Chiharu Shiota et de Christian Boltanski.

Ce dernier, de par l'histoire de ses parents et de sa propre histoire en tant qu'enfant de l'après guerre, est profondément marqué par l'histoire de la seconde guerre mondiale et de la Shoah. Son père a en effet dû se cacher sous le plancher de la maison familiale pendant deux années par peur d'être dénoncé et d'être déporté. Après la guerre, les trois enfants Boltanski ont continué à dormir sur le sol autour du lit parental pour éviter l'isolation ou la dispersion de chacun des membres de la famille. Le jeune Christian n'est pas sorti seul de la maison avant ses vingt ans. Il a donc vécu dans un cocon familial oppressant et extrêmement protecteur, une psychose due à un trauma hors normes. La peur que l'histoire puisse se répéter était omniprésente durant son enfance et son adolescence. La présence ou l'évocation de la Shoah, directe ou indirecte, est donc inévitable dans sa pratique, comme elle l'est dans sa vie. Il dit : « La guerre, le fait d'être juif, sont les choses les plus importantes qui me soient arrivées dans ma vie. Et cela, sans avoir vécu la guerre, sans vraiment être juif : je suis un enfant de la Shoah plutôt qu'un enfant du judaïsme. »¹⁴¹⁴ En ce sens, l'installation intitulée *Réserve : Canada* (1988) est emblématique de sa réflexion sur les traces laissées par les morts et sur la Shoah.¹⁴¹⁵ Dans une pièce fermée, l'artiste a suspendu sur différentes hauteurs des centaines de vêtements sur trois murs. Des spots lumineux éclairaient par le haut les vêtements figés les uns contre et sur les autres. Du sol au plafond, les pièces multicolores, de tailles adultes et enfants, recouvraient et envahissaient les surfaces.

¹⁴¹⁴ BOLTANSKI, Christian ; GRENIER, Catherine. (2010), p.21.

¹⁴¹⁵ *Annexes Iconographiques*, p.444.

Une ambiance angoissante et claustrophobique maintenait le public en tension. Le projet d'une œuvre en progression le hante, l'accumulation traduit la violence de l'histoire. Il dit : « L'une des choses singulières avec la Shoah, c'est que si tuer quelqu'un n'est jamais bien, le pire est de retirer à celui qui est tué toute idée d'humanité. Le plus grand crime des nazis n'est pas d'avoir tué tant de gens, mais d'avoir transformé ces millions de crimes en un processus industriel. [...] Avec la Shoah, il y a ce fait dramatique, horrible, de la négation de l'individu. »¹⁴¹⁶ Alors, le long des murs, ce sont les victimes de la Shoah qui sont symboliquement suspendues. En effet, l'œuvre fait référence aux réserves de vêtements dans lesquelles les soldats nazis conservaient de manière morbide les vêtements et les objets personnels des personnes déportées. L'artiste précise : « L'œuvre a été créée au Canada, mais "Canada" est aussi le nom que l'on donnait dans les camps au lieu où l'on mettait tout ce qui était volé aux déportés. Les déportés l'appelaient comme ça parce qu'avant la guerre le Canada était considéré comme le lieu du bonheur et de la richesse, et que, dans les camps, ce lieu était celui où étaient entassées les richesses. »¹⁴¹⁷ Les vêtements usagés, vieilliss et collectés par l'artiste dégageaient une odeur semblable à celle des vieilles armoires remplies d'effets laissés à l'abandon. Chaque vêtement traduit la présence d'une vie enlevée, l'installation confronte le visiteur à l'horreur de l'Holocauste. *Réserve Canada* n'est pas sans nous rappeler les insoutenables mais nécessaires photographies imprimées dans nos livres d'Histoire, montrant des montagnes de vêtements, de chaussures ou de lunettes, amassés dans les différents camps de concentration. Des photographies glaçantes qui marquent une mémoire collective.

À partir de 1993, Christian Boltanski insère des vêtements récupérés dans un nouveau dispositif, à la fois inscrit dans sa démarche artistique, mais aussi philosophique et sociale. Il crée *Les Dispersions de Vêtements*, qui se déroulent en plusieurs étapes, dont la première fut présentée à Paris dans l'espace du Quai de la Gare.¹⁴¹⁸ Il explique :

La règle était d'avoir un stock de vêtements usagés et de proposer aux visiteurs de les acheter pour une somme très modique. On leur donnait un sac plastique qu'ils pouvaient remplir. Les gens avaient deux possibilités : soit ils conservaient les vêtements qu'ils avaient achetés dans le sac, et ils avaient une pièce de moi – sur le sac était écrit « Christian Boltanski,

¹⁴¹⁶ BOLTANSKI, Christian ; MENDELSON, Daniel. « Conversation entre Christian Boltanski et Daniel Mendelsohn », in *Christian Boltanski*. Paris : Flammarion, 2009, p.143.

¹⁴¹⁷ BOLTANSKI, Christian et GRENIER, Catherine. (2010), p.177.

¹⁴¹⁸ *Annexes Iconographiques*, p.445.

Dispersion » -, soit ils se servaient des vêtements qu'ils avaient achetés pour vraiment pas cher.¹⁴¹⁹

L'artiste instaure une nouvelle relation entre le visiteur et les vêtements, qui, par souhait ou nécessité, se transforme en une œuvre d'art dispersée, où ils retrouvent leur fonction initiale. Une expérience réitérée l'année suivante dans une église protestante du quartier de Harlem à New York. Le processus d'offre, d'achat et de dissémination de ces tonnes de vêtements, générerait une résurrection de ces derniers. Abandonnés par leurs anciens propriétaires, ils étaient destinés à être recyclés, broyés, pourtant, par cette action de récupération, de nouveaux propriétaires et de nouvelles histoires se sont offerts à eux. Avec le même esprit, il réalise une installation textile intitulée *La Semaine Sainte* (1994) sur le sol de l'église Saint-Eustache à Paris.¹⁴²⁰ Pour sa réalisation, le prêtre avait demandé aux fidèles d'apporter avec eux un manteau qu'ils devraient laisser derrière eux dans l'église. L'artiste a ensuite récupéré les manteaux et les a étendus sur le sol de la nef. Il raconte : « Ça faisait une sorte de long couloir, comme des êtres allongés par terre. L'église est restée ouverte toute la nuit, et le samedi, tout a été remis en place. Le dimanche de Pâques, les manteaux étaient entassés à l'entrée de l'église, et le curé a demandé à chaque personne de prendre un manteau au hasard et de le déposer à la sortie, dans une camionnette qui partait pour Sarajevo ». ¹⁴²¹ Environ trois cents manteaux ont été récoltés, ils étaient ensuite destinés à la Bosnie, alors plongée dans une guerre ethnique qui a causé d'innombrables victimes. Les manteaux étendus sur le sol faisaient par conséquent écho aux morts de l'Ex-Yougoslavie qui se déchirait à ce moment-là. « Ce qui m'intéressait, c'était le fait que les manteaux accumulés au sol n'avaient plus d'histoires, n'étaient plus aimés, et qu'à Sarajevo ils allaient connaître une résurrection, être aimés de nouveau. Ces choses mortes allaient vivre une autre vie, mais que ne connaîtrions pas. » ¹⁴²² Lors d'une conversation avec Daniel Mendelsohn, il dit :

Être artiste, c'est justement de vivre avec les morts, de les faire revivre, tout en sachant pertinemment qu'il est illusoire de croire y parvenir. Je pense à Giacometti refaisant en permanence le portrait de sa femme, de son frère. Il cherchait désespérément à capter la vie. Être artiste, c'est peut-être tenter de prendre la vie, la vie disparue ou la vie telle qu'elle est. Dans cette tentative, il y a inévitablement une notion de ratage. C'est forcément raté, et

¹⁴¹⁹ BOLTANSKI, Christian et GRENIER, Catherine. (2010), p.239.

¹⁴²⁰ *Annexes Iconographiques*, p.446.

¹⁴²¹ BOLTANSKI, Christian ; GRENIER, Catherine. (2010), p.180.

¹⁴²² Ibid.

*commencer à le faire, c'est déjà prévoir l'échec. Nous ne pouvons rien sauver, rien faire survivre. C'est une bataille tout à fait perdue.*¹⁴²³

Une bataille contre l'oubli, où le vêtement apparaît comme le survivant d'une histoire. Au fil de ses installations, l'artiste va se confronter à de nouveaux territoires et de nouvelles cultures, où le vêtement est appréhendé de manière différente. Il va en découvrir une véritable sacralisation au Japon. En effet, en 1990, il a réalisé une installation à Nagoya, où il a disposé au sol des vêtements et au-dessus desquels était suspendu un pont. L'installation en question, *Le Lac des Morts*, a interpellé le public et la critique japonaise, celle-ci s'inscrivant harmonieusement dans la tradition japonaise.¹⁴²⁴ En effet, sans le savoir lui-même, Christian Boltanski a reproduit, de manière contemporaine, le mythe japonais du « fleuve des morts ». Il confie à Catherine Grenier que pour son installation il n'avait pas trouvé de vêtements d'occasion à acheter, il a donc passé une annonce sur place et a reçu plusieurs tonnes de vêtements en retour. Il dit :

*On m'a dit qu'au Japon on gardait les vêtements des morts, qu'on ne pouvait ni les jeter ni les vendre. J'étais très touché que les gens m'apportent tous ces vêtements, parfois très beaux, et je me suis dit que je ne pouvais pas les faire marcher dessus, c'étaient les vêtements de leurs morts. Donc, j'ai eu l'idée de faire un pont. Pour moi, c'était une forme de respect pour ces vêtements et pour les Japonais, eux, ont interprété ça comme une référence au « lac des morts » de la tradition zen, qui, si j'ai bien compris, est le lac que l'âme traverse après la mort, pour se détacher du monde des vivants.*¹⁴²⁵

Une installation qui au départ devait présenter des tonnes de vêtements au sol, sur lesquels les visiteurs pouvaient marcher et toucher, se transforme, à cause ou grâce aux circonstances matérielles et s'inscrit inconsciemment dans la culture traditionnelle japonaise. Ceci n'est pas sans nous rappeler une installation de Kimsooja, *Sewing Into Walking* (1995), réalisée en mémoire des victimes du massacre de Kwangju en Corée du Sud.¹⁴²⁶ En 1995, lors de la première édition de la biennale de Kwangju, l'artiste installe deux tonnes et demie de vêtements usagés, dispersés sur le sol d'une forêt ou enveloppés dans des ballotins de tissus. Une installation extérieure rendant hommage aux victimes du soulèvement de Kwangju. Il est important ici de rappeler les faits. En mai 1980, malgré l'interdiction des autorités, les étudiants et militants syndicaux de la

¹⁴²³ BOLTANSKI, Christian ; MENDELSON, Daniel. (2009), p.142.

¹⁴²⁴ *Annexes Iconographiques*, p.447.

¹⁴²⁵ BOLTANSKI, Christian ; GRENIER, Catherine. (2010), p.178.

¹⁴²⁶ *Annexes Iconographiques*, p.448.

ville de Kwangju manifestent contre le régime autoritaire de Chun Doo-hwan. Ils réclament la mise en place d'un gouvernement démocratique. Le soulèvement est durement réprimé par l'armée et fait plus d'une centaine de victimes (des milliers selon les sources).¹⁴²⁷ Les deux mille manifestants étaient armés de pierres contre la lourde artillerie déployée par l'armée. Le massacre est reconnu officiellement en 1988. En 1995, une partie des coupables est jugée et condamnée (finalement graciée en 2002...). La même année, un cimetière des victimes du massacre est inauguré. Pour appuyer ce geste mémoriel, Kimsooja réalise *Sewing Into Walking*, où les vêtements étalés sur le sol rappelaient les cadavres couchés de ceux et celles qui ont résisté à l'autoritarisme. L'installation traduit et exprime silencieusement une grande souffrance et une désolation de la part de l'artiste. Contrairement à l'installation de Christian Boltanski au Japon, ici le visiteur était invité à marcher sur les vêtements et autres tissus afin de créer un lien symbolique avec les victimes. Fait inattendu, au fil des jours de présentation de l'œuvre, les visiteurs ont naturellement récolté les vêtements. À la fin de la biennale il ne restait plus qu'une tonne de tissus sur les deux tonnes et demie initiales. Les vêtements ont alors entrepris une nouvelle forme de vie avec leurs nouveaux propriétaires, prolongeant ainsi ce que nous appelons une circularité mémorielle. À ce propos, Kimsooja a confié à Hans Ulrich Obrist lors d'un entretien : « Je ne pouvais pas imaginer que tant de personnes pouvaient interagir au sein de l'installation. Les visiteurs ouvraient tous les ballots et prenaient les vêtements emballés à l'intérieur. Au début, j'ai amené deux tonnes et demie de vêtements, et plus d'une tonne a été prise par le public. Il s'agissait d'un projet extérieur, mais lorsque je l'ai présenté dans un musée le public touchait et prenait quelques tissus des ballots, même lorsque les gardes étaient là. »¹⁴²⁸

Kimsooja a également réalisé une œuvre directement liée avec l'histoire de la Seconde Guerre Mondiale. Il s'agit d'une installation intitulée *Mandala : Chant for Auschwitz* (2010), qui a été produite dans le cadre de la Biennale de Poznan en Pologne.¹⁴²⁹ Le sable qui constitue les mandalas traditionnels au Tibet a été remplacé par une multitude de vêtements pour enfants, de poupées et de peluches, rassemblés dans un cercle au centre d'une pièce complètement vide. Une pièce qui fut en réalité le bureau d'Adolf Hitler pendant la guerre. Le mandala textile renvoie non seulement à l'horreur de la Shoah mais aussi à un fait historique puisque la première chambre à gaz fut expérimentée à Poznan. La ville incarne alors les prémices de l'horreur absolue. Les

¹⁴²⁷ Voir : HYUNG, Jeong-im. *Mouvements Etudiants en Corée du Sud*. Paris : L'Harmattan, 2005.

¹⁴²⁸ OBRIST, Hans Ulrich. (1997).

¹⁴²⁹ *Annexes Iconographiques*, p.449.

vêtements sont des habits contemporains, actuels, ils nous sont familiers. L'écart temporel instauré par l'histoire du lieu, celle de la guerre dans son ensemble, et les vêtements d'aujourd'hui, est un message non seulement de lutte contre l'oubli, mais aussi de méfiance, de mise en garde. Alors le vêtement établit un pont entre le passé et le présent, il favorise une identification personnelle et collective. Une identification qui induit une prise de conscience directe de ce qui a eu lieu et de ce qu'il ne faudrait pas répéter. En ce sens, l'artiste accentue le rapport intime et nécessaire qui existe entre l'individu et la matière souple, les vêtements et tous les autres éléments textiles présents dans nos quotidiens. Nous observons, dans les musées, les galeries et les différentes institutions culturelles, un besoin inexplicable de toucher les œuvres textiles. Un besoin instinctif. Le toucher, les textures, les odeurs font partie de la « petite mémoire » inhérente aux vêtements. Kimsooja et Christian Boltanski les mettent en scène, les déplacent, les transportent, les exposent et ouvrent ainsi la malle aux souvenirs. Dans leurs installations, la « petite mémoire » rejoint la Mémoire et l'Histoire. Christian Boltanski dit : « Il y a une chose qui m'intéresse beaucoup, c'est le passage du plus personnel au plus collectif. D'une manière générale, je pense que ce qui caractérise le travail d'un artiste, c'est qu'il parle de son village, mais que chaque spectateur se dit : "C'est mon village". Tout ce que nous faisons est entre le personnel et le collectif. »¹⁴³⁰

Un lien textile et mémoriel, qui nous permet d'établir des ponts entre les démarches respectives de Kimsooja, de Christian Boltanski et de Chiharu Shiota. L'artiste japonaise crée depuis les années 1990 des environnements filaires dans lesquels sont emprisonnés des objets et des corps (réels et fictifs). Elle a débuté sa carrière avec une pratique performative intense, influencée par sa formation artistique auprès de Marina Abramovic dans les années 1990 à Hambourg. Inspirée par le *Body Art* et l'art féministe généré par des artistes devenues des références comme Louise Bourgeois, Ana Mendieta, Eva Hesse ou encore Rebecca Horn, elle réalise des actions fortes traitant des complexités liées à l'expérience féminine, à l'exil et à la notion de foyer.¹⁴³¹ Parallèlement, elle déploie une œuvre sculpturale et spatiale privée de la figure humaine. Depuis la fin des années 1990, elle a fait du fil de laine sa signature artistique. Elle explique : « Pour moi, le fil est mon matériel, j'utilise ce matériau car il reflète les sentiments. Ainsi, ils peuvent se mélanger ou se nouer, se desserrer ou se

¹⁴³⁰ BOLTANSKI, Christian ; GRENIER, Catherine. (2010), p.91.

¹⁴³¹ L'artiste, installée en Allemagne depuis les années 1990, vit et travaille aujourd'hui à Berlin. C'est dans ce sens qu'elle réfléchit au concept de *heimat* (terme allemand qui signifie « patrie », « nation ») qu'elle relie aux questions liées aux identités, notamment à ses liens avec le Japon. Cette notion renvoie aux appartenances, refoulées ou revendiquées. Une appartenance à la culture japonaise que l'artiste souhaite masquer, atténuer, pour produire une œuvre plus universelle, qui en soit pas concentrée sur une culture spécifique.

couper. Comme des liens des sentiments.»¹⁴³² Elle propage, croise et noue du fil, toujours monochrome, entêtant et extrêmement présent. En exploitant chaque centimètre des lieux qu'elle vient habiter, elle étire dans l'espace des pelotes de laine, blanche, noire ou rouge, en nouant et croisant les fils, créant ainsi de véritables réseaux graphiques. Une œuvre filaire, intense, poétique et profonde à travers laquelle elle matérialise ses souvenirs, ses visions angoissantes, ses obsessions et ses rêves/cauchemars. Car il est toujours question de mémoire, de réminiscence et d'inconscient. Une pratique double qui tend à se rejoindre puisque l'artiste a réalisé quelques performances au sein de ses environnements. En 1994, après avoir installé du plafond au sol, une œuvre conçue à partir de laine rouge vif et de chaussons rouges, elle s'est étendue nue dans la laine au milieu d'un couloir de l'université Seika à Kyoto. *From DNA et DNA* (« De l'ADN à l'ADN ») instaure une réflexion entre le lieu et le corps de l'artiste, qui au fur et à mesure que l'œuvre filaire s'étire dans l'espace, fusionnent (nous dirons même qu'ils transfusionnent) et ne font plus qu'un.¹⁴³³ Si son corps ne reste sur place que le temps de la performance, l'œuvre elle-même relève de la performance et installe un jeu entre présence et absence. Une assimilation qu'elle va poursuivre partout où elle est invitée à déployer ses installations filaires.

Lorsque son corps n'est pas physiquement présent, ses installations enferment des fragments corporels, des chaussures, des robes blanches, pour adultes ou enfants, des éléments toujours en lien avec le corps. Ces objets figés par du plâtre et toujours de couleur blanche, accentuent le caractère spectral de ses œuvres-environnements où les vêtements vidés de leurs corps paraissent flotter entre les fils qui eux, structurent l'espace. Ils sont mis en scène à l'intérieur de cocons surdimensionnés et envoûtants (il est d'ailleurs intéressant de noter que, comme Christian Boltanski, elle a réalisé plusieurs décors de spectacles de théâtre et de danse). Les robes en plâtre emprisonnées dans la laine sont une incarnation symbolique du propre corps de l'artiste, de sa présence, de son passage. Celle-ci envisage le vêtement comme notre seconde peau contenant nos souvenirs, notre mémoire. Le tissu qui nous accompagne quotidiennement retient et perpétue notre histoire. Les robes de Chiharu Shiota sont la plupart du temps de petites tailles (*State of Being*, 2009), elles nous renvoient au domaine de l'enfance, une période qu'elle étire dans le temps pour ne pas en perdre l'éclat et l'innocence.¹⁴³⁴ Le fil peut être envisagé comme une extension de son corps et

¹⁴³² Interview filmé de l'artiste. Disponible sur Internet : <http://www.youtube.com/watch?v=erpdWWiS-KO>

¹⁴³³ *Annexes Iconographiques*, p.450.

¹⁴³⁴ *Ibid.* p.451.

de sa pensée, sa mémoire, ses rêves, son inconscient, ses visions, son imagination. Sa présence s'étire et s'épanouit dans l'espace. Elle est traduite par un réseau complexe à l'image de sa personnalité et de son expérience. Prenons l'exemple de sa première exposition marquante en France à la Maison Rouge, *Home of Memory*.¹⁴³⁵ Deux environnements y étaient présentés : l'une formée de centaines de valises, *From Where We Come and What We Are* (2011), la seconde de fils de laine noire et de cinq longues robes blanches, *After The Dream* (2011). Concentrons-nous sur la seconde pièce, où le visiteur se devait de trouver son propre chemin au creux d'un mystérieux cocon au centre duquel les longues robes blanches étaient comme suspendues dans le vide. L'origine de cette scène serait une vision que l'artiste aurait eue en se réveillant, elle traduit alors les vestiges d'un rêve, de son inconscient. Il est à noter qu'elle met en place un dispositif qui lui permet de contrôler le parcours du regardeur, les fils le guident et l'empêchent de s'approcher des objets emprisonnés. Il est toujours relégué aux abords et conserve son statut d'observateur d'une mise en scène avec laquelle il est obligé de garder une distance.

La robe et les ampoules à filament font partie intégrante d'une mythologie personnelle où quelques objets fétiches apparaissent de manière récurrente dans ses toiles. Des objets issus du quotidien : robes, pianos calcinés, chaises, fenêtres, jouets. Et d'autres objets plus troublants, liés à la vie de l'artiste : lits d'hôpital, instruments médicaux, bouches contenant son propre sang. Elle ajoute : « Ces objets autrefois abandonnés ont leur place dans mon atelier et ils vivent avec moi. Je suis attachée à eux. Cela arrive qu'ils me touchent dans la vie de tous les jours et ils continueront à me toucher. ». ¹⁴³⁶ Au début de l'année 2012, elle a présenté à la Galerie Daniel Templon à Paris, une œuvre intitulée *Infinity* ; où la toile de laine noire s'est une nouvelle fois adaptée au petit espace de la galerie et recelait plusieurs ampoules qui s'allumaient et s'éteignaient lentement. Elles étaient comme prises au piège dans la toile, tels des insectes lumineux pris dans la toile d'une araignée, tissée pour les engluer et les capturer. Piégées ou protégées ? Un sentiment double nous assaille : piège ou cocon, peur et attirance, malaise et fascination, inconfort et enchantement. Une dichotomie également due à la distance une nouvelle fois instaurée entre le public et l'œuvre, celle-ci lui est toujours inaccessible. Sommes-nous véritablement invités ? Chacun de ses environnements est emprunt d'une solitude et d'une vie intérieure intense qu'il est

¹⁴³⁵ Chiharu Shiota – *Home of Memory*, du 12 février au 15 mai 2011, à la Maison Rouge, Paris. *Annexes Iconographiques*, p.452.

¹⁴³⁶ SHIOTA, Chiharu. *Chiharu Shiota*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2011, p.209.

difficile d'approcher. Chiharu Shiota autorise une contemplation et refuse toute intrusion extérieure.

Ses installations filaires s'avèrent être les fruits de performances intimes, laborieuses et produites à l'abri des regards extérieurs. En cela, elle est toujours présente dans son travail et ses environnements sont compris comme des scènes qu'elle vient discrètement de quitter. Le regardeur, lui, vient constater son passage pour y déceler ses messages, ses désirs et ses peurs. Elle mène un douloureux combat contre le temps et produit une œuvre qui se veut être une survivance d'une mémoire personnelle, intime et pourtant universelle. À travers ses codes et symboles nous y retrouvons une part de notre histoire et de notre expérience. Une mémoire dont elle s'impose la conservation, la protection et le partage à travers une œuvre à la fois spectaculaire et intime. Deux caractéristiques présentes dans un projet spécifique, *Dreaming Time* (1999), qui nous a amené à établir des correspondances avec les travaux de Boltanski et Kimsooja.¹⁴³⁷ Au centre de la galerie Prüss & Ochs à Berlin, l'artiste a installé une étrange maison dont il ne reste plus que les arrêtes des murs, du sol et de la charpente. Fabriquée à partir de baguettes de bois peintes en noir, elle semble être le vestige d'un incendie. La toiture est symboliquement créée à partir de baguettes de plus petite taille qu'elle a entrecroisées de manière anarchique. Du cœur de cette maison fantomatique irradiant des fils de laine rouge. Ils partent tous d'un même point central et élargissent leur champ d'action sur le sol de la galerie. Ils sont animés par un mouvement en avant, fort et présent. Au bout de chacun de ces épais fils de laine sont attachées des chaussures, toutes plus différentes les unes des autres. Des chaussures d'hommes, de femmes et d'enfants, posées sur le sol. Elles semblent marcher ensemble de l'intérieur de la maison vers l'extérieur. Un déplacement qui sous-entend une vision métaphorique d'un mouvement allant de la mort, symbolisée par la maison-ruine, vers la vie, traduite par les fils de laine rouge vif et la pluralité des chaussures. Nous avons auparavant noté que durant son enfance, l'artiste a été choquée par l'incendie de la maison de ses voisins. Un traumatisme qui hante sa démarche artistique. Ici, les habitants parviennent à s'échapper du désastre, incarnés par les chaussures, ils rayonnent dans l'espace. Comme Christian Boltanski, Chiharu Shiota a récolté ces chaussures qui proviennent de dons ou d'achats sur les marchés de la ville.

¹⁴³⁷ *Annexes Iconographiques*, p.453.

En 2004, elle réactive le même dispositif à Cracovie avec une œuvre intitulée *Dialogue from DNA* (« Dialogue de l'ADN »).¹⁴³⁸ Amputée de la maison présente dans l'œuvre précédente, l'installation conserve uniquement le mouvement filaire qui se propage en demi-cercle dans l'espace. Les fils de laine rouge sont disséminés à partir d'un point central et terminés par des chaussures contenant des lettres manuscrites. Que contiennent ces lettres ou ces messages ? Des prières, des vœux, des confessions, à l'image des ex-voto déposés dans les lieux de culte ? Le visiteur peut seulement attraper et lire les premières lettres, les autres recèlent des secrets qui lui sont inaccessibles. Une fois de plus, l'artiste joue avec une distance entre le public et l'œuvre qui est présentée dans une zone protégée. Les chaussures sont des messagers symboliques. Un groupe de messagers qui entre en dialogue (comme le titre l'indique) avec l'« autre ». Il est aussi question d'A.D.N., autrement dit d'un dialogue organique et physique. L'A.D.N. est notre carte d'identité, elle est unique pour chaque individu. Au sein de ce groupe de messagers, l'artiste souhaite souligner le caractère spécifique de chacun : une chaussure, un message et une écriture différents pour chaque entité. Le particulier se conjugue à l'universel, le personnel au collectif, au creux d'une installation profondément humaniste et optimiste. Deux caractéristiques partagées avec l'œuvre textile de Boltanski. Lorsque James Putnam demande à l'artiste japonaise si elle observe un lien entre certaines de ses œuvres et le travail de Christian Boltanski, elle répond : « Je peux être d'accord avec le fait que les piles de chaussures ou de valises et de vêtements usagés sont toutes des images d'Auschwitz. Le travail de Boltanski est fortement relié à cela, plusieurs de ses proches sont morts là. J'utilise le même matériau, et je comprends pourquoi cela rappelle son travail aux gens, mais pour moi ces objets, chaussures et vêtements usagés, sont les rappels des souvenirs humains. »¹⁴³⁹

Chez Christian Boltanski, Kimsooja et Chiharu Shiota, le vêtement matérialise une position « entre-deux », entre le passé et le futur, entre l'absence et la présence, entre la mort et la vie. Il témoigne modestement d'un passage de vie, pour cela il détient un caractère mémoriel intime et universel. Le vêtement transcende les cultures et les histoires. Lorsqu'il est habité, il protège des agressions extérieures, dans le cas contraire, il demeure un souvenir, une trace qui nous rappelle l'être perdu, disparu. Qu'ils soient entassés, enveloppés ou suspendus dans l'espace, les vêtements font appel à une mémoire, intime et collective vers laquelle les artistes nous conduisent.

¹⁴³⁸ Ibid. p.454.

¹⁴³⁹ PUTMAN, James. « A Conversation between Chiharu Shiota and James Putman », in *Chiharu Shiota*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2011, p.215.

III.4.3. Les Cartes Mentales de Jessica Rankin

Jessica Rankin (née en 1971, à Sydney, Australie) est une jeune artiste qui vit et travaille à New York. Si au départ elle a fait le choix de la peinture, poursuivant ainsi le travail de son père engagé dans l'art abstrait (David Rankin), elle a rapidement trouvé un langage plus personnel la détachant définitivement de l'influence paternelle. Désormais sa pratique est entièrement consacrée à la broderie, à la couture, au dessin et au texte. Elle explique :

Je voulais vraiment peindre et je l'ai fait pendant plusieurs années. Il m'était difficile de trouver mon propre langage en peinture en dehors de celui de mon père. Lorsque que je suis rentrée de New York pour finir mon diplôme d'histoire j'ai laissé l'art de côté ... mais pendant tout ce temps je faisais des petites constructions à partir de différents objets. Je dessinais, construisais et brodais aussi. J'ai appris la broderie grâce à ma gouvernante et je l'ai incorporée de plus en plus. Graduellement la combinaison du dessin et de la broderie a dominé l'œuvre.¹⁴⁴⁰

Elle a fait le choix de l'aiguille plutôt que du pinceau en réaction à son père, ainsi elle a souhaité grâce au fil trouver sa propre identité artistique. Elle dit : « L'aspect artisanal n'était pas le problème. Je ne m'occupais pas de cela. Il s'agissait simplement de trouver mon propre médium ». ¹⁴⁴¹ Contrairement à la position traditionnelle de la brodeuse assise, Jessica Rankin brode debout, à la manière d'un peintre devant son chevalet. Pourtant le geste diffère, la broderie exige une patience et une volonté chez l'exécutant. La répétition des gestes et la lenteur de la réalisation apportent une nouvelle relation au temps et à l'œuvre. Ses pièces brodées sont remarquables par la difficulté technique et le temps de réalisation qu'elles exigent. Ce sont de véritables tapisseries grands formats (elles peuvent en effet aller au-delà des deux mètres de longueur) sur lesquelles l'artiste brode ce qu'elle appelle des « cartes mentales » (*brainmaps*). Ses œuvres s'organisent autour des lignes, des formes et des mots qu'elle brode minutieusement sur un support en organdi. Le choix de l'organdi est en soi pertinent de par sa texture singulière et ses effets de transparence. Après ses études en Histoire, Jessica Rankin entre dans une période de doute, en 1998 elle participe à une résidence d'artiste dans le Vermont. Là, elle tombe par hasard sur un rouleau d'organdi dans un magasin de tissus. Elle a immédiatement été séduite par ce tissu vapoureux doté d'une

¹⁴⁴⁰ PERIZ, Ingrid. « Jessica Rankin : The Embroidered World ». *Art and Australia*, n°3, vol.45, automne 2008, p.437.

¹⁴⁴¹ KENT, Sarah. « So Many Echoes of Echoes », in *Jessica Rankin*. London : White Cube, 2007, p.12.

fragilité et d'une texture séduisantes. Elle dit aimer « le fait que le matériau soit à peine là et pourtant très présent ». ¹⁴⁴² Depuis cette rencontre matérielle, soit elle utilise un grand morceau d'organdi, souvent de format carré ou rectangle, soit elle coud ensemble plusieurs rectangles de couleurs différentes.

Un support textile diaphane pour ses manuscrits brodés de fils aux couleurs lumineuses. Les mots brodés de Jessica Rankin sont comme les fragments d'une poésie intérieure ou bien les extraits d'un journal intime qui serait à la fois composé d'aphorismes et de réflexions plus denses. Ils reflètent ses préoccupations, ses doutes, son questionnement par rapport à la mondialité et par rapport au genre humain. Ses cartes mentales ne sont jamais précises au sens géographique ou topographique du terme, elles représentent des traductions visuelles des pensées de l'artiste. En ce sens elles nous ont ramenés au texte d'Hakim Bay, qui en 1997 a écrit :

La « carte » est une grille politique abstraite, une gigantesque escroquerie renforcée par un conditionnement du type « carotte au bout du bâton » de l'État « Expert », jusqu'à ce qu'elle devienne, pour la plupart d'entre nous, le territoire - l'« Île de la Tortue » est devenue l'« Amérique ». Et pourtant puisque la carte est une abstraction, elle ne peut pas couvrir la Terre à l'échelle 1:1. Des complexités fractales de la géographie réelle, elle ne perçoit que des grilles dimensionnelles. Les immensités cachées dans ses replis échappent à l'arpenteur. La carte n'est pas exacte ; la carte ne peut pas être exacte. ¹⁴⁴³

Jessica Rankin formule des propositions de cartographies imaginaires, fantastiques et surréelles. Des cartes comme des espaces de réflexion. Depuis le début de notre étude, nous avons observé la récurrence de la cartographie dans les pratiques artistiques étudiées (Mona Hatoum, William Adjété Wilson, Yinka Shonibare, Janine Antoni ou encore Maria Magdalena Campos-Pons). Comme nous l'avons noté ces cartes organisent les informations et illustrent les relations entre les hommes, les territoires et les cultures. Nombreux sont les artistes qui travaillent sur une base cartographiée pour se situer et nous situer dans leur espace. Elles sont à la fois symptomatiques du monde actuel et du passé, elles reflètent l'inconfort de certain, la nécessité de se positionner pour d'autres, ou encore la volonté de bousculer une géographie préconçue et immuable. Elles marquent les changements, les blessures et les failles de notre monde. Les cartes mentales de Jessica Rankin nous donnent accès à sa pensée par le biais des mots, des bribes de phrases, reliés entre eux par des liens brodés.

¹⁴⁴² Ibid. p.13.

¹⁴⁴³ BAY, Hakim. *T.A.Z. : Zone Autonome Temporaire*. Paris : L'Eclat, 1997. Disponible sur Internet : <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>.

L'ensemble de ces liens forme des paysages imaginaires à travers lesquels l'artiste rend compte de son expérience personnelle et de ses souvenirs. Lyra Kilston écrit que « les cartes sont des représentations, non pas la réalité ».¹⁴⁴⁴ Ses cartes ne reposent sur aucun système scientifique traditionnel, l'échelle employée renvoie à l'expérience et au ressenti de l'artiste. Une échelle malléable et ajustable selon l'étendue de son imaginaire.

Jessica Rankin considère ses œuvres brodées avant tout comme des dessins. Elle s'attache à tracer au fil les contours d'une intériorité mentale et psychique par le biais de ses aiguilles. Elle donne forme à sa pensée en conjuguant des zones territoriales, célestes ou maritimes à des mots liés à un récit autobiographique, intime. Au sein de ses compositions fragiles, la couleur joue un rôle important dans son œuvre puisqu'elle donne véritablement le ton ou l'humeur de celles-ci. Ses cartes mentales ne sont jamais fixes ou limitées par des frontières. Les mots voyagent et traversent les continents factices, ils apparaissent comme des électrons libres. L'artiste s'amuse avec la mobilité de sa pensée et de son questionnement. La notion de liberté est importante puisque malgré la contrainte technique qu'elle s'impose, elle laisse libre court à son imagination pour la réalisation de ses dessins/broderies. Une liberté que nous retrouvons également dans l'accrochage des œuvres sur organdi qui ne sont jamais encadrées, elles sont simplement punaisées au mur et flottent dans l'espace. Elles se meuvent discrètement en fonction du mouvement des visiteurs et du déplacement de l'air. Les textes et les formes ondulent avec délicatesse dans l'espace. Ainsi, un jeu s'instaure entre les motifs, leurs ombres et le tissu vibrant. L'organdi étant une mousseline extrêmement fine, fragile et translucide, les œuvres brodées, une fois fixées aux murs, adoptent une physionomie quasi immatérielle. Caractérisées par une grande légèreté, ses tapisseries parviennent à nous faire oublier les heures de travail qu'elles ont exigé et le poids des pensées que l'artiste brode au fil des compositions.

Le contraste entre la forme et le contenu est saisissant. Il n'y a pas d'échelle, pas de repères précis, pas de mesures. Le regardeur ne discerne pas avec précision les pays ou les territoires imaginés. Ces derniers demeurent inidentifiables, inconnus et insaisissables. Ainsi, nous sommes plongés dans un nouveau monde qui serait d'ordre empirique et onirique. L'historienne et critique d'art Sarah Kent écrit que les mots de Jessica Rankin sont « comme une voix entendue à la radio lorsqu'on regarde par la

¹⁴⁴⁴ KILSTON, Lyra. « Mental Maps ». *ARTLIES*, automne 2005, n°48. Disponible sur Internet : <http://www.artlies.org/article.php?id=1291&issue=48&s=1>.

fenêtre ou les pensées qui traversent votre esprit lorsque vous marchez, ils émanent de plusieurs cadres de références. »¹⁴⁴⁵ D'un point de vue biographique, il est à noter que sa mère, décédée alors que la jeune Jessica Rankin était seulement âgée de huit ans, était poétesse. Un intérêt pour les mots également partagé par sa belle-mère. Depuis son enfance, elle a toujours été bercée dans un milieu artistique et culturel, la peinture par son père et la poésie par sa mère. Elle confie avec modestie : « J'aimerais être un poète. C'est l'une des formes les plus hautes de l'art, mais je ne suis pas assez douée. »¹⁴⁴⁶ Au creux de ses tapisseries brodées, elle emploie un vocabulaire visuel qui relate avec finesse son langage abstrait et rythmé. En plus de ses propres écrits, elle connecte de multiples influences : une conversation entendue, les poèmes de Frank O'Hara ou d'Apollinaire, des manuscrits enluminés, des miniatures perses, de la calligraphie ou encore des écrits arabes. Elle développe une constellation de mots qu'elle dissémine sur des cartes morcelées de rues, d'océans, d'îlots interconnectés et de territoires inconnus.

Les fragments de textes questionnent notre relation aux lieux, à la mémoire et à l'« autre ». Un questionnement établi à partir des pensées de l'artiste. Elle explore sa mémoire, sa conscience et son inconscience à travers un double vocabulaire : céleste et topographique. Les mots sont tantôt liés aux planètes, aux constellations et aux astres, tantôt aux fleuves, aux deltas ou aux îles. Prenons l'exemple de l'œuvre intitulée *Nocturne* (2004), une carte mentale où constellations, étoiles et îlots se côtoient.¹⁴⁴⁷ La couleur bleu/mauve présente en arrière-plan donne du relief et de la profondeur aux éléments brodés de fils blancs, jaunes pâles et bleus ciel. En haut à gauche est brodée une constellation imaginaire formée de lignes en pointillés et de lignes pleines. Par-dessus s'imisce une forme ondulaire qui nous rappelle celle d'une méduse. De plus, sur une ligne médiane allant du coin en haut à droite vers le bas à gauche, est brodée de fils verts et jaunes ce qui s'apparente à une colonie de méduses plus petites et stylisées. Au cœur de l'intimité de Jessica Rankin, l'univers marin rencontre l'univers céleste. Plus en dessous sont brodés de fils jaunes pâles des petits cercles semblables à des astres s'échappant de la constellation. Le caractère mobile et flottant des éléments représentés (les étoiles, les méduses et les mots) insuffle une grande énergie à l'œuvre. Nous voyons également au centre de la composition un archipel composé de trois îles. Chaque motifs et chaque lettre se fondent, se croisent et s'entremêlent. Sur l'ensemble de la surface de l'œuvre sont brodés de fils noirs des mots et fragments de textes. À

¹⁴⁴⁵ KENT, Sarah. (2007), p.5.

¹⁴⁴⁶ Ibid. p.7.

¹⁴⁴⁷ *Annexes Iconographiques*, p.457.

peines lisibles sur le fond bleu/mauve, le regardeur se doit de prêter attention à leur signification.

Les blocs de mots sont aussi à envisager comme des îlots de pensées. Nous en avons relevé un exemple, au fil blanc est brodé un aphorisme qu'il nous faut déchiffrer : « *ALARGEDARKROOMWITHONESMALLWINDOWINTHEMIDDLEOFTHEWALL* » (« une grande pièce sombre avec une petite fenêtre au mur »). Les broderies sur organdi représentent ces petites fenêtres dont elle fait référence, des fenêtres punaisées aux murs par lesquelles nous avons « vue » sur une philosophie et un langage personnels. La géographie mentale de l'artiste réunit les mots, la terre, la mer et le ciel pour nous inviter à un voyage onirique et singulier. Quelques années plus tard elle réalise *Sans Titre* (2007), une broderie sur organdi sur laquelle n'apparaît plus aucun mot.¹⁴⁴⁸ La cartographie se fait silencieuse. Sur un fond gris sombre sont brodés une multitude de petits cercles de couleurs jaunes et blanches. Les cercles/étoiles sont reliés entre eux par des lignes droites brodées de fils rouges et orange. L'œuvre est une constellation sans parole, muette. Les deux œuvres dégagent une forte luminosité malgré l'obscurité imposée par les fonds de couleurs sombres. L'artiste convoque les éléments pour agiter ses pensées et les jeter sur un support fragile et cassant. Elle emploie un champ lexical lunaire qui nous plonge dans un univers à la fois poétique et philosophique sur la pensée. Le concept de territoire mémoriel est ici prédominant. Jessica Rankin développe avec patience des paysages intérieurs lumineux et extrêmement personnels. Ingrid Periz estime que son objectif est de : « Suivre la manière dont les pensées, les rêves et les souvenirs donnent forme à des paysages réels ou imaginaires, ses "paysages mentaux" demandent à la broderie de faire quelque chose de nouveau : marquer et relier au fil à broder les contenus épars et discontinus de la conscience elle-même. »¹⁴⁴⁹

Il est à noter que le texte est systématiquement brodé en lettres capitales, les mots forment des blocs puisqu'ils ne sont volontairement pas espacés. En cela, nous pensons que l'artiste a pu s'inspirer des peintures de Glenn Ligon (né en 1960, à New York) transpose sur ses toiles des textes soit en lettres capitales, soit au moyen d'une typographie imitant celle d'une ancienne machine à écrire. Ce dernier est un peintre conceptuel américain qui retranscrit des fragments de textes fondamentaux comme les écrits de James Baldwin, de Gertrude Stein, Walt Whitman ou Zora Neale Hurston.¹⁴⁵⁰

¹⁴⁴⁸ Ibid. 458.

¹⁴⁴⁹ PERIZ, Ingrid. (2008), p.441.

¹⁴⁵⁰ *Annexes Iconographiques*, p.459.

Les textes apparaissent soit de manière lisible, soit ils sont comme frottés sur la toile, les lettres se superposent et forment un camouflage textuel. La fusion entre la lettre, le texte, la cartographie et la technique textile nous amènent aussi aux travaux d'Alighero e Boetti.¹⁴⁵¹ Ce dernier, dès la fin des années 1960, travaille en collaboration avec des brodeurs et des tisseuses afghans, pour la réalisation de cartes tissées (*Mappa*) et de grilles textuelles multicolores. Sur les tapisseries de Jessica Rankin, les mots sont disposés selon le rythme instauré par la composition, horizontalement ou verticalement à la manière des calligraphies asiatiques. Une technique particulière qui rend la lecture parfois difficile, voire impossible. Le regardeur doit donc produire un effort de concentration s'il veut déchiffrer les mots et entrer pleinement dans l'univers de l'artiste. Prenons un nouvel exemple avec une œuvre intitulée *Hinterland*, une tapisserie brodée grand format (219 x 351 cm) qui est composée de cinq rectangles d'organdi cousus entre eux.¹⁴⁵² Trois rectangles sont dominés par la couleur bleue, tandis que les deux autres sont teintés d'une tonalité grisée. De part et d'autre de la composition sont disposés cinq groupes de textes-blocs brodés horizontalement et verticalement. À l'arrière plan se dessinent grâce aux mots les contours d'un paysage montagneux. Il s'agit là d'un souvenir d'enfance de l'artiste, évoquant un voyage effectué entre les collines de Byron Bay jusqu'au nord de Sydney en Australie. Elle écrit : « En repensant à l'enfance et en allant de l'avant en devenant une adulte, vous réalisez que les choses restent avec vous. Tout grandit, diffère, change, mais vous avez des forces primales qui vous déterminent. Je finis par voir l'Australie partout où je vais. »¹⁴⁵³ Ainsi, les souvenirs liés à l'Australie sont connectés aux paysages, aux lieux et à la famille. Jessica Rankin se souvient avoir attentivement observé le ciel, les montagnes et la mer. Ce qui explique la présence d'éléments célestes comme la lune, la constellation, ainsi qu'un motif étoilé dans son œuvre brodée. Au cœur d'*Hinterland* se trouve un motif aux couleurs fauves, orange, rouges et jaunes, qui peut à la fois être associé à un élément céleste, à une boussole ou bien à une entité aquatique, végétale ou animale. L'univers marin est d'ailleurs appuyé par la disposition même du texte, qui, lorsqu'il est brodé verticalement sous les blocs de textes horizontaux adopte une forme de méduse. Des méduses textuelles qui semblent se déplacer lentement dans un paysage céleste et captivant.

¹⁴⁵¹ Ibid. p.460.

¹⁴⁵² Ibid. p.461-462.

¹⁴⁵³ KENT, Sarah. (2007), p.15.

L'artiste se plaît à jouer avec la confusion et la difficulté du déchiffrage. Dans l'œuvre intitulée *This Sour Desire* (2003) nous pouvons par exemple lire : « *WORDSRUNOFFPAGELIKEWATER* » (« les mots courent sur la page comme l'eau ») ou encore « *IDEASRUSHMEMORIESRUN* (« les idées se bousculent les souvenirs s'enfuient ») ». Kyra Kilston écrit à ce sujet : « Le langage, comme l'eau, peut couler ou être dévié, s'engorge et s'évapore à la fois. [...] Comme les cartes, les mots sont des signifiants, incapables d'exprimer la totalité de l'expérience physique et émotionnelle. »¹⁴⁵⁴ Jessica Rankin entretient une relation singulière avec les mots, qu'elle estime « tellement trompeurs ».¹⁴⁵⁵ Puisque les mots brodés ne sont jamais espacés, au moment du déchiffrage leurs sens peuvent être altérés, modifiés et réinterprétés. En cela, les mots et la technique sont inscrits dans un héritage artistique et littéraire transmis par les auteurs, les artistes et les poètes surréalistes qui, par le biais de l'écriture automatique exposaient leurs pensées conscientes et inconscientes.

Ainsi, elle brode et compose avec « les mots, lignes, images, idées, pensées, phrases, couleurs, nuances, citations, lectures, diagrammes, contours, écrits ... ».¹⁴⁵⁶ Grâce à une technique qui complique la communication entre l'œuvre/artiste et le regardeur, Jessica Rankin nous offre un monologue intérieur fragmenté. Une œuvre comme *Passage (Dusty/Humming)* (2007) force au découragement puisqu'elle est entièrement formée à partir de mots en lettres capitales brodées de fils noirs sur un rectangle d'organdi gris clair.¹⁴⁵⁷ Le texte aux lettres resserrées est quasiment illisible, les lettres apparaissent comme des motifs graphiques structurant la composition qui se fait abstraite. *Passage* est une page de texte continu, sans espace ni respiration, à l'image des peintures textuelles de Glenn Ligon. L'œuvre semble littéralement étouffée par les mots, ce qui amène Sarah Kent à parler de « labyrinthe claustrophobique de texte indistinct ».¹⁴⁵⁸ Un dédale graphique à l'intérieur duquel chemine notre regard qui s'attarde sur quelques mots ou bribes de texte, mais dont nous ne parvenons pas à déchiffrer totalement le sens. Nous avons par exemple relevé le fragment suivant : « *SOUNDINGLIKESOMANYECHOESOFTHEECHOESSLOWSOSLOW* » (« résonne comme les échos des échos doucement si doucement »). Les mots, les lettres capitales constituent les repères d'une cartographie personnelle, intime. Georges Pérec écrit :

¹⁴⁵⁴ KILSTON, Lyra. (2005).

¹⁴⁵⁵ THOMPSON, Haven. « Jessica Rankin ». *W Magazine*, novembre 2009. Disponible sur Internet : http://www.wmagazine.com/artdesign/2009/11/art_rankin.

¹⁴⁵⁶ Extrait d'une page de notes de l'artiste. KENT, Sarah. (2007), p.5.

¹⁴⁵⁷ *Annexes Iconographiques*, p.463.

¹⁴⁵⁸ KENT, Sarah. (2007), p.8.

« Ecrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques brides précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes. »¹⁴⁵⁹ Ici, le texte est un motif, les lettres sont toutes de la même taille, elles sont restituées selon une typographie unique. Il s'agit d'une toile textuelle qui, même si elle parvient à capter notre attention, apparaît comme un écran hermétique à toute communication. Le dialogue avec le regardeur est rompu par son découragement, la lecture étant contraignante et frustrante. *Passage* est littéralement une page de notes et de pensées de l'artiste. Le contact avec l'extérieur ne s'établit pas systématiquement. Elle précise :

*La couture a une longévité, une résonance. Elle demande une relation continue qui reflète le hasard, le mouvement répétitif d'un mot dans votre tête, qui s'attarde et s'en va ; pendant que vous brodez, vous êtes mentalement absent, alors votre esprit est plein de pensées errantes. Le médium est vrai pour moi ; c'est libérant ; vous pouvez le fouiller. Colette a dit qu'elle ne pouvait pas supporter le fait que sa fille couse, parce qu'elle n'avait plus accès à elle. Même si elle était occupée, son esprit était libre d'errer ; c'était un moyen de s'échapper.*¹⁴⁶⁰

Tout comme l'effort qu'elle a produit pour la réalisation minutieuse de ses tapisseries brodées, le regardeur se doit d'éprouver la lecture de ses pensées. Rien n'est donné facilement. L'acte même de broder lui permet de travailler ses idées, de réfléchir à ses influences et d'explorer patiemment sa mémoire et son expérience personnelle. Un acte qui se trouve à l'opposé de la spontanéité inhérente aux mots et aux idées qui parsèment ses compositions textiles. Si ses mots semblent être extraits de pensées éphémères, le fait de les broder leur confère une nouvelle temporalité et une nouvelle existence. Broder est une manière de se donner du temps et d'inscrire les idées dans une permanence matérielle. Sous une apparente légèreté, les œuvres de Jessica Rankin recèlent ce qu'il y a de plus précieux et de plus complexe chez un individu : les affres de sa pensée.

¹⁴⁵⁹ PEREC, Georges. (2000), p.179-180.

¹⁴⁶⁰ KENT, Sarah. (2007), p.6-7.

III.4.4. Cathy Burghi

Pour la construction critique du troisième axe thématique de notre étude des pratiques textiles contemporaines, nous avons opté pour une sélection plurielle et multiculturelle. Ainsi nous avons souhaité étudier les pratiques d'artistes textiles historiques (1960-1980), confirmées, mais aussi d'artistes issues de la génération intermédiaire (1980-2000) et de la jeune génération (depuis 2000). Dans la continuité de notre volonté plurielle, nous avons souhaité clore notre recherche en nous penchant sur le travail de Cathy Burghi (née en 1980, Uruguay), une jeune artiste qui répond en tous points aux concepts (transgressifs, politiques et poétiques) initiés par les artistes féministes des années 1970, prolongés par des artistes comme Ghada Amer ou Tracey Emin. Des pratiques multiples qu'elle a digérées et dont elle s'est inspirée pour la construction de son œuvre protéiforme (peinture, dessin, broderie et photographie). Nous y retrouvons l'empreinte de femmes artistes qui l'ont fortement marquée comme Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Rebecca Horn, Ana Mendieta ou encore Marina Abramovic. Lors de notre analyse de l'appropriation des mythes antiques liés aux fileuses légendaires, nous avons brièvement évoqué son travail et nous avons observé qu'à travers ses toiles brodées, elle n'hésite pas à fondre dans ses œuvres non seulement son expérience en tant que femme mais aussi les difficultés engendrées par le déracinement. Nous avons souhaité approfondir notre approche de son œuvre textile afin d'en extraire les problématiques essentielles et d'observer les chemins empruntés par l'artiste pour les sublimer grâce à la métaphore, la personnification, la poésie et le conte autobiographique. Cathy Burghi souligne : « La nécessité de [créer] surgit comme surgissent les choses les plus simples et spontanées de la vie, comme des gestes involontaires d'affection, comme on sourit, comme on embrasse ou comme on se souvient du visage d'un ami à n'importe quelle heure du jour. Quand je [travaille], j'exprime des choses au-delà des formes et des concepts, il y a des sensations inexplicables hautement subtiles que même la théorie la plus complète de la couleur ne peut démystifier. »¹⁴⁶¹

Initialement Cathy Burghi ne se destinait pas à la peinture, en Uruguay puis au Brésil elle a développé une pratique autour du *food art*. Une recherche matérielle et performative qu'elle a laissée de côté dès son arrivée en France. Depuis 2007, elle s'attache en effet à la figuration de corps féminins qui habitent et nourrissent

¹⁴⁶¹ BURGHI, Cathy. *Statement*. Disponible sur Internet : <http://www.cathyburghi.fr/peintures/francais/peintures.html>.

aujourd'hui son univers. Si au départ, elle se concentrait uniquement sur la peinture et le dessin, sa pratique s'est peu à peu élargie à la photographie, l'installation, la sculpture et la broderie sur toile. Les peintures et les dessins sur papier lui ont permis de poser visuellement les fondements de sa démarche. En effet, ses premières œuvres nous plongent dans les méandres de l'expérience féminine. Ce sont des portraits de femmes sans visages qui interpellent avec (im)pertinence la condition féminine. Formulées à partir de traits noirs et d'une palette chromatique limitée que l'artiste va systématiser (noir, gris, blanc, rose et rouge), elles sont réalisées en peu de temps et figurent des corps aux expressions puissantes. L'artiste précise : « Cela me permet de vraiment me concentrer sur l'émotion et d'établir une relation plus intime avec mes travaux. Le temps de réalisation d'une œuvre a beaucoup d'influence sur le résultat final et cela se ressent dans la fraîcheur de mes dessins. »¹⁴⁶² Une fraîcheur d'exécution qui caractérise en partie sa pratique et son style, et que nous retrouvons dans le projet intitulé *Notre Sang* (2010-2012), où elle peint, dessine et brode des silhouettes féminines rouges et noires, sur des fonds blancs, gris, rouges ou noirs. Le projet se décline en plusieurs séries dont *Notre Sang : Double Identité*, où chaque œuvre est réalisée au crayon et à la peinture et met en scène deux femmes, toujours reliées entre elles.¹⁴⁶³ Un lien corporel : un bras, une épaule, une veine, une corde. Un combat à la fois interne et externe est ressenti de ce corps double. Une lutte interne pour une quête d'identité à la fois sexuelle et culturelle. Sur la dualité dans son œuvre, l'artiste explique : « Le doublement a pour moi différentes explications. D'un côté, il me permet de représenter la petite fille et la femme. La transition, le passage du temps, le combat ou la réconciliation entre ces deux êtres qui habitent le même corps. Avec des sensations différentes. » L'autre interprétation donnée par l'artiste provient du fait qu'elle ait quitté son pays natal, l'Uruguay, pour s'installer en France. Elle explique : « Maintenant, j'existe dans deux lieux distants, je suis une femme divisée et parfois dédoublée, qui doit se construire et se déconstruire. Le doublement peut être la représentation des liens familiaux, de mes origines. Une de ces femmes est ma mère à laquelle je suis attachée. Dans mon travail, j'essaye de couper le cordon qui m'unit à elle, pour devenir une femme à part entière. » La série *Notre Sang : Double Identité* détient un code couleur volontairement restreint. Une limitation qui confère une grande force visuelle et une identité à l'ensemble de ses peintures. Les couleurs et leurs symboliques y sont importantes, par exemple la couleur rouge est agressive et passionnée. Le rouge apparaît comme un fil conducteur d'une représentation à une autre. Les femmes de Cathy Burghi apparaissent majoritairement

¹⁴⁶² Sauf mention contraire, toutes les citations de Cathy Burghi sont extraites d'un mené avec l'artiste en juillet 2010.

¹⁴⁶³ *Annexes Iconographiques*, p.464.

sous forme de binômes où les corps siamois se dédoublent et fusionnent. Ils sont liés entre eux et constituent une entité résistante. Elles sont ensanglantées. Le sang vaginal, le sang du combat ou le sang de la souffrance coulent le long de leurs corps et sur le sol d'espaces indéfinissables. À ce sujet, elle précise : « Le sang représente la prise de conscience d'être une femme. Ma première menstruation reste un beau souvenir, et chaque menstruation me fait ressentir le temps qui passe à travers mon corps, et mon identité de femme. Mais le sang c'est aussi la santé, la vie, la fertilité, la maternité, les liens familiaux, la naissance, la douleur et le danger. »

Ses œuvres sont intrigantes, elles instaurent une réflexion basée sur les femmes et ce que recouvre le concept de l'identité féminine. Si nous nous basons sur les séries de dessins telles que *Femme Nature* (2010) ou *Ça Pousse à l'Intérieur* (2011), nous comprenons que l'artiste interroge les stéréotypes et les attributs non seulement associés à l'identité féminine et à l'espace féminin tels qu'ils sont conçus par la pensée phallocrate.¹⁴⁶⁴ Dans la première, une femme vêtue d'une robe blanche fait corps avec un rocher, elle l'enlace et épouse avec violence ses formes anguleuses. Au fil des images, le corps-à-corps se transforme en une lutte entre la femme et la masse minérale, inerte. Bouches hurlantes, elles mènent un combat physique et symbolique contre l'éternelle assimilation à idée de la « femme-nature », de la « mère-nature ». De la femme passive, contemplative et silencieuse, constamment renvoyée à un rôle reproducteur ou sexuel. La seconde série est également teintée d'une note ironique, les femmes y sont totalement nues et portent des attributs stéréotypés : une bague surmontée d'un diamant surdimensionné, des chaussures à talons hauts et du rouge à lèvres. Parallèlement, les poils de leurs jambes sont apparents, de même que le ventre rond d'une femme enceinte et sexy. L'un n'empêche pas l'autre et vice versa. L'artiste déjoue et se joue des codes sociétaux qui enferment les femmes dans des cases prédéfinies selon leur physique, leur âge, leur classe, leur statut marital et professionnel. Il est à noter que leurs visages sont chaque fois recouverts de leurs longues chevelures qui forment ainsi des masques filaires. Des masques qui parsèment l'œuvre de Cathy Burghi. Sans visage et sans expression, toute identification est de ce fait rendue impossible, l'anonymat participe ainsi à l'universalité du propos et à la d'extériorisation d'une recherche identitaire de la part de l'artiste. De plus, ses compositions sont marquées par une grande sobriété du trait et d'un emploi réduit des couleurs, de cette

¹⁴⁶⁴ Ibid. p.464-465.

manière elles ne sont pas encombrées par des détails et elles imposent une lisibilité perspicace.

L'artiste s'attache à une simplicité stylistique pour nous plonger franchement dans son univers artistique. Un univers à la fois poétique et politique. Politique parce que la représentation des femmes y est volontairement subversive puisqu'elle transgresse la tradition patriarcale artistique prônant l'image de la femme passive, docile et sensuelle. À ce schéma traditionnel et sclérosé, elle préfère les femmes en action, en lutte. Des femmes qui s'interrogent sur la maternité, leurs corps et leurs sexualités. L'artiste dit d'ailleurs « Je m'interroge sur la condition féminine et je vous interroge. » Ainsi, elle impose une poésie picturale et conceptuelle reposant sur l'expérience des femmes, la sexualité et la dualité présente en chacun de ses personnages.

Une dualité qui traduit et incarne un combat interne entre la petite fille et la femme. Un combat féminin auquel se superpose le statut diasporique de l'artiste qui vit désormais dans l'espace « entre-deux » développé par Homi K. Bhabha. Un espace de réflexion critique sur sa condition de femme artiste exilée qui cherche à établir des ponts entre deux territoires, deux cultures au sein desquelles elle souhaite se positionner. Un espace où les sentiments d'arrachement et de douleur trouvent une place considérable. En ce sens, la figuration du sang nous apparaît comme un fil conducteur de sa recherche identitaire. Il circule dans nos corps, il accompagne également les moments forts de nos vies et plus spécifiquement de la vie des femmes. Dans la continuité d'une réflexion visuelle portée sur la notion de combat, elle réalise une petite série de dessin-peintures intitulée *Notre Sang* (2010), où figure de manière littérale le combat féminin personnifié par deux boxeuses qui à la fois s'affrontent et s'enlacent d'épuisement.¹⁴⁶⁵ Un combat où le sang jaillit au fur et à mesure des coups portés. Le sang des deux femmes devient le lien qui les unit. Alors qu'il éclabousse leurs corps et leurs visages, il favorise une harmonie, une réparation entre les deux femmes. Cathy Burghi souligne qu'elles « se battent contre elles-mêmes, elles cherchent à prendre en main leur existence, à passer à l'action ». Elles combattent fermement l'idée stéréotypée de la femme lascive, passive, cantonnée à la sphère domestique. Elles recherchent leurs identités à travers le combat avec elle mêmes et avec cet héritage patriarcal dont elles doivent se défaire. L'artiste ajoute : « Le corps a une valeur très importante dans notre genre, peut-être par ses possibilités plus variées et plus riches que celles du corps des

¹⁴⁶⁵ Ibid. p.466.

hommes. Ces particularités font que notre condition féminine peut nous permettre de nous élever ou bien au contraire de nous imposer un poids difficile à supporter. » Une résistance flagrante dont elle poursuit l'exploration dans une série de dessins intitulée *Cocooning* (2010). Celle-ci met en scène une femme représentée à plusieurs stades de la formation d'un cocon filaire autour de son corps. Une série qui fait écho à la performance de Françoise Janicot (*Encoconnage* - 1972) dont nous avons précédemment fait référence. Son visage, puis sa poitrine et bientôt l'ensemble de son corps sont enveloppés par le fil qui l'enferme, l'étouffe et la tue lentement.¹⁴⁶⁶ Leurs corps luttent, étouffent et se débattent, ils sont en phase de libération, ils se métamorphosent de la même façon que le papillon sort de la chrysalide pour prendre son envol.

Une corrélation est permise entre les problématiques développées dans son œuvre et celle de l'artiste mexicaine Frida Kahlo (1907-1954) qui fut une pionnière dans la représentation de l'expérience corporelle féminine. Une influence artistique revendiquée par Cathy Burghi : « J'aime de nombreux artistes, je ne sais pas si tous ont influencé mon œuvre. Probablement, d'une manière ou d'une autre : Frida Kahlo, Ana Mendieta, Judy Chicago, Cindy Sherman, Louise Bourgeois, Francis Bacon, Félix Gonzalez Torres, Goya. » Les influences artistiques citées trouvent chacune leur place dans son travail tant au niveau des compositions que dans les thématiques déployées. Lorsqu'en 1939, Frida Kahlo peint *Las Dos Fridas*, un double autoportrait où deux « Frida » sont reliées par une veine, elle traduit visuellement un déchirement intérieur, un double sentiment lié non seulement à sa relation complexe avec le muraliste Diego Rivera, mais aussi à son désir ambivalent de maternité.¹⁴⁶⁷ Elle s'est exprimée sur des sujets encore tabous dans les années 1930-1940, comme l'homosexualité féminine, l'indépendance nécessaire des femmes, la sexualité, la maladie, la maternité ou encore l'avortement. Ainsi elle a été l'une des premières femmes artistes à représenter le sang vaginal. Elle a par conséquent laissé de côté une fausse pudeur collective pour aller à l'essentiel de son expérience corporelle, psychologique et sociale. Elle a brisé des tabous comme la figuration du sang vaginal, la nudité féminine non idéalisée, l'expérience biologique des femmes qui ne fut jusque-là jamais montrée parce qu'elle était associée et cantonnée à la sphère privée. Le sang, les artères, les veines sont assimilées à des racines. Les racines d'une histoire collective et personnelle dans laquelle s'inscrit Cathy Burghi. Frida Kahlo a offert une peinture sans concession où son corps est mis à

¹⁴⁶⁶ Ibid. p.467.

¹⁴⁶⁷ Ibid. p.468.

l'épreuve du patriarcat et de la lutte pour les femmes. Une représentation sans concession dont Cathy Burghi est l'une des héritières et qu'elle adapte à ses propres préoccupations.

Elle s'attache à une iconographie issue à la fois de l'expérience féminine et de la nature dans un travail de dessin sur papier, mais aussi dans ce qu'elle nomme les « dessins au fil ». Il s'agit de broderies sur toiles de petits formats, qui sont techniquement en contradiction avec les dessins sur papier. Le temps de réalisation n'est pas le même. La spontanéité du dessin au crayon est contrebalancée par la broderie qui, elle, demande patience, persévérance et sérénité. Les broderies mettent en scène une dualité féminine, des corps dédoublés, siamois, elle et l'autre, l'enfant et l'adulte, la fille et la femme. Un duel douloureux et éprouvant se joue devant nos yeux impuissants. Si le caractère violent des dessins est atténué par le style, les choix chromatiques et la technique, le sang joue toujours un rôle important. Il lie les deux corps et contient différentes interprétations. Nous avons auparavant observé que l'artiste a dès 2010 entrepris un projet multiforme intitulé *Notre Sang*. Le projet est composé de dessins au fil éponymes où nous retrouvons les binômes féminins présents dans ses peintures et ses dessins sur papier.¹⁴⁶⁸ Les corps féminins sont dressés côte à côte et fonctionnent dans un jeu de miroir. Les femmes aux visages masqués, sont reliées par le fil de leurs vêtements, des cordes veineuses, ou bien par le simple contact de leurs bras, leurs poitrines, leurs jambes et de leurs têtes. Deux d'entre elles s'enlacent de profil et fusionnent visuellement, elles semblent échanger leur sang et former qu'une entité corporelle indéfinie. Une constante demeure, elles se vident de leur sang (vaginal ou s'échappant des cordons veineux) qui semble s'écouler lentement sur le sol. Les dessins au fil expriment les profondeurs de l'expérience féminine en s'appuyant sur ses failles, ses troubles et ses fragilités. Deux pôles d'un même individu, s'attirent et se résistent pour atteindre un apaisement et une connaissance de soi.

À la dualité et la représentation de l'expérience féminine, s'ajoute une troisième caractéristique plastique qui peut une nouvelle fois rapprocher l'œuvre de Cathy Burghi à celle de Frida Kahlo : la forêt et une sélection d'animaux symboliques comme les oiseaux. En effet, en 2011, elle produit une série intitulée *Cachée dans la Forêt*, où dessins et broderies fusionnent.¹⁴⁶⁹ Le fil qui jusque-là était uniquement présent de manière métaphorique, chevelures, veines, racines, cocons filaires, devient concret, réel.

¹⁴⁶⁸ Ibid. p.469.

¹⁴⁶⁹ Ibid. p.470.

Le fil rouge vif prolonge à la fois les racines qui s'extirpent du sol, les branches d'un arbre qui prend racine à l'intérieur du corps d'une femme présente au centre de chacune des compositions. Le fil est également disséminé par le cœur de celle-ci. Il incarne de manière matérielle et fragile la racine, la veine et la branche, trois vecteurs vitaux au creux desquels circulent le sang et la sève. Le corps de la femme, qui se révèle être celui de l'artiste elle-même, est plongé dans un paysage sombre, hostile et inquiétant. Son visage est masqué, non identifié. Elle est plantée dans le sol et se fond avec les éléments naturels. Dans cet environnement trouble, elle est à la recherche d'elle-même, elle se raccroche à la terre, une matière qui symbolise les fondements, la stabilité. Au sein de ce dialogue constructif avec la nature, nous observons que les motifs de l'oiseau et de la cage jouent un rôle important dans son répertoire iconographique. Prenons l'exemple de la série de broderies sur papier intitulée *Pajaros Nuestrros* (2011).¹⁴⁷⁰ Dans une longue table en bois vitrée, semblable aux vitrines présentes dans les musées ethnographiques, elle a disposé dix-neuf planches illustrées par Salvador Magno extraites du recueil de poésie de Juan Burghi, publié en 1940 à Buenos Aires. Cathy Burghi a détaché les planches illustrées représentant chacune des oiseaux, seuls ou en couples, qu'elle a ensuite augmenté de fil rouge. Elle a ainsi masqué, enveloppé (le corps ou les pattes), encagé des têtes ou bien lié les petits corps des volatiles. Dans l'imaginaire collectif, l'oiseau est vecteur de liberté et de légèreté, pourtant l'artiste contraint les être doublement enfermés : dans le fil et dans la vitrine. Il est à noter que certaines parties de la vitre en verre ont été partiellement brisées. Par un geste violent, Cathy Burghi a tenté de les libérer, mais en vain.

Dans la continuité de ses représentations ornithologistes, elle produit en 2011 un *Portrait* où le buste d'une jeune femme est brodé.¹⁴⁷¹ Vêtue de rouge, elle penche légèrement la tête vers le sol, les yeux fermés. Sur le haut de sa tête sont disposés sept gros œufs rosés et un oiseau noir vu de profil. La bouche de la jeune femme est entrouverte comme si elle menait une conversation avec l'oiseau. D'un point de vue symbolique, le motif de l'œuf possède une riche signification, il est à mettre en corrélation avec l'origine de la vie. Il contient l'embryon, ainsi il abrite une vie, en cela il est un refuge où l'être en devenir se construit et se développe. Une acceptation contrebalancée par son caractère fragile, instable et incertain. La superposition des trois éléments (femme, œufs et corbeau) est surprenante, les œufs symbolisent la vie en devenir tandis que le corbeau est lui, un oiseau de mauvais augure, il est vecteur d'un

¹⁴⁷⁰ Ibid. p.471-472.

¹⁴⁷¹ Ibid. p.473.

message lié à une malédiction ou à la mort. Cathy Burghi brode le portrait d'une femme vulnérable, en proie aux doutes, puisque au-dessus de sa tête, la vie et la mort sont conjugués. Une œuvre d'autant plus troublante puisqu'il s'agit d'un portrait stylisé de sa propre mère. Peu de temps après, elle réalise un second portrait où, sur un fond rouge, du haut de la bouche jusqu'au dessus de la tête, le visage d'une femme est masqué par une accumulation d'œufs blancs.¹⁴⁷² L'association chromatique (le rouge sanglant et le blanc virginal) et la symbolique liée aux œufs, favorise une réflexion visuelle à la fois de la femme constamment ramenée à son rôle de procréatrice et aux questions que les femmes se posent sur la maternité. Le portrait anonyme puisque universel exprime un doute, une peur, il nous pose des questions et nous renvoie à notre propre expérience.

Parce que la notion de dualité est envisagée comme le fil conducteur d'une partie de sa démarche plastique, innocence et cruauté s'articulent autour d'une conception personnelle de la féminité et du refuge. Ainsi, à travers une œuvre protéiforme, elle traite de la maternité, de la douleur vécue dans la chair et du déchirement animés par les passions humaines. Une réflexion puissante à laquelle s'ajoute des interrogations envers tout ce qui se rapporte aux idées de la maison pensée comme un espace pour se protéger des agressions extérieures, abriter son corps au sein d'un foyer, un endroit rassurant, apaisant. Son œuvre trace le parcours difficile qui mène vers ce sentiment d'apaisement auquel elle tend. Ce qui explique pourquoi ses dessins contiennent une certaine brutalité, non pas dans la forme, qui elle est empreinte d'une finesse et d'une subtilité piquante, mais dans ce qu'ils traduisent. Une brutalité qui va peu à peu s'estomper au fil de ses broderies et de ses installations textiles. Grâce à l'aiguille, les femmes *burghiennes* s'extraient du support, les points leur confèrent une nouvelle vitalité. L'artiste tâtonne et bouscule son identité de femme, ainsi que son propre déracinement. De ses problématiques, elle a extrait une série intitulée *Empreintes Intérieures* (2011) où le corps féminin est uniquement discernable parce qu'il est augmenté d'accessoires liés à la féminité : des chaussures à talons hauts, noires ou rouges.¹⁴⁷³ Seules les jambes sont visibles, le haut des corps est constitué d'amas sphériques, à l'image des œufs déjà repérés dans des pièces précédentes, et de gros cordons roses ou rouges. Les corps sont envahis par des masses ovariennes qui les étouffent et qui les privent de tous leurs sens. L'intérieur prend littéralement le contrôle de l'extérieur, les masses organiques s'extraient des membres et brouillent les fonctions vitales. Agenouillés, debout, campés sur leurs jambes, de profil ou tentant de sauter à la corde, les corps sont contraints,

¹⁴⁷² Ibid.

¹⁴⁷³ Ibid. p.474.

aveuglés et immobiles. L'artiste leur impose un non-statut paralysant et asphyxiant, évoluant dans un non-lieu (l'espace vierge de la toile) et qui traduit de nouveau une recherche d'identité en tant que femme (fille, mère, épouse, amante).

Cathy Burghi poursuit et approfondit son exploration des corps informes et anonymes avec la réalisation d'un projet intitulé *Des-bordada*. Un titre qui repose sur un jeu de mot, *desbordada* en espagnol renvoie non seulement au fait d'être littéralement « débordé » ou « envahi », mais aussi au verbe *bordar* qui signifie « broder ». Le projet est formé d'une installation tridimensionnelle éponyme, de trois dessins grands formats et de plusieurs dessins sur fil. *Des-bordada* (2012) est une maison molle, blanche et suspendue dans l'espace.¹⁴⁷⁴ Une maison textile, sans ouverture, opaque, reposant sur un lit organique, une forme tubulaire rosée, molle rappelant celle des intestins. Une maison figée, comme un tombeau informe, en équilibre entre la vie et la mort. Le corps sort de lui-même, il est fragmenté et rejeté à l'extérieur de ce qui devrait normalement l'abriter, le contenir et le protéger. L'œuvre en trois dimensions est associée à trois dessins, où l'amas organique se confond avec les corps de trois femmes dont nous percevons uniquement les jambes nues terminées de souliers à talons. Le trait est minimal, seuls les contours et la couleur importent. L'artiste poursuit ainsi la recherche engagée avec la série *Empreintes Intérieures*, puisque l'identité féminine est soulignée par un attribut socialement assigné par les hommes aux femmes, à la séduction. Nous notons que les intestins forment un masque inquiétant puisqu'ils recouvrent les visages et les torses des deux femmes, rendues anonymes et universelles. Un masque qu'elle va transposer dans une série de trois autoportraits photographiques, *Bois Sucré* (2012).¹⁴⁷⁵ Seule dans un paysage boisé et fermé par les arbres, l'artiste se tient debout, harnachée du corps tubulaire rosé. Ce dernier prolonge ses bras et s'enroule autour de son buste. Son visage est caché sous un masque de friandises roses et molles. La femme se fait monstre : une entité étrangère, mystérieuse et inquiétante. Ainsi, l'œuvre de Cathy Burghi repose sur une réflexion plastique autour de motifs fétiches : la maison, le corps féminin, les figures doubles, l'œuf, le masque ou encore l'oiseau. Chaque motif traduit non seulement l'expérience personnelle de l'artiste, en tant que femme, mais aussi son statut d'exilée. La maison est le symbole du foyer, du chez soi, que l'artiste apprivoise et tente de s'approprier. *Des-Bordada* symbolise une situation d'inconfort et de recherche d'harmonie entre le corps et son abri. Elle raconte : « J'ai laissé ma vie de fille, de sœur, d'amie pour construire

¹⁴⁷⁴ Ibid. p.475.

¹⁴⁷⁵ Ibid. p.476.

une vie amoureuse ici en France. Je me suis mariée quelques mois après mon arrivée dans un complet anonymat. Je suis en train de construire une nouvelle étape de ma vie avec d'autres codes, dans un autre pays où l'espace et la propriété privés sont privilégiés. Ces changements m'ont poussée à faire un vrai travail d'introspection. »¹⁴⁷⁶

Nous comprenons qu'il existe une quatrième caractéristique est partagée avec Frida Kahlo, puisque l'ensemble des corps féminins déployé dans un univers intime et troublant, synthétise finalement l'expérience personnelle de l'artiste elle-même. Les femmes aux visages indéfinissables forment un autoportrait éclaté et multiple. Chaque corps, chaque architecture et chaque symbole nous parlent de son expérience, de ses tiraillements et de ses interrogations. Derrière les masques dessinés et textiles, Cathy Burghi dissimule son intimité, ses doutes et ses convictions.

¹⁴⁷⁶ Entretien avec l'artiste, 2011.

CONCLUSION

Comme nous l'avons constaté tout au long de notre étude la notion de textile est large et très diverse, elle pose ainsi le médium, la technique et le motif textile comme un véritable sujet de réflexion. À travers trois grandes thématiques (histoires, mémoires et genres), nous en avons proposé une sélection qui témoigne de son potentiel et de son caractère pluriel : quilts, tresses de cheveux, costumes victoriens fabriqués à partir de *Dutch wax*, peintures sur tissus, *bottaris*, cordages, tissages, broderies, tapisseries, *blankets*, sculptures molles, photographies ou encore vidéos. Les pratiques textiles sont multiples et sans frontières ; un de nos objectifs était de rendre compte de sa diversité et de son importance dans le développement de l'art depuis les années 1930 avec une artiste comme Anni Albers jusqu'aujourd'hui avec les productions de Cathy Burghi. Entre elles, huit générations d'artistes ont développé, nourri, reformulé et étendu les pratiques textiles. Nous avons donc tiré le fil de l'histoire de l'art textile pour en démontrer la pertinence esthétique, philosophique et politique. Les matériaux textiles nous apparaissent comme une formidable ressource pour témoigner, détecter ou encore décrypter les grands enjeux de l'Histoire mondiale avec ses failles, réussites, exclusions et dérives de nos sociétés.

En introduction nous avons mentionné notre volonté d'établir un travail de recherche qui s'apparenterait à une *thèse-dialogue*. Au fur et à mesure de nos lectures, de nos rencontres, de nos développements, et parce que les écrits d'Édouard Glissant jouent un rôle essentiel dans notre compréhension non seulement de la mondialité mais aussi de l'histoire de l'art dans son ensemble, elle est devenue une *thèse archipelique*, formée de plusieurs îlots incarnés par les différentes pratiques étudiées. Un ensemble morcelé où les différences cohabitent et dialoguent entre elles. Édouard Glissant écrit : « Le différent, et non pas l'identique, est la particule élémentaire du tissu du vivant, ou de la toile tramée des cultures. »¹⁴⁷⁷ Dans cette perspective, le lien textile est le vecteur qui les connecte entre elles, mais aussi le moteur d'une création alternative et résistante. Des correspondances se sont progressivement établies, les histoires et les mémoires s'entrecroisent à travers des matériaux profondément liés aux expériences de chacun des artistes : leurs histoires, leurs corps et leurs traversées (physiques, mémorielles et conceptuelles). Alors le lien textile révèle une intimité exposée, partagée et disséminée.

¹⁴⁷⁷ GLISSANT, Édouard. *Philosophie de la Relation : Poésie en étendue*. Paris : Gallimard, 2009, p.29.

En effet, l'importance de l'histoire individuelle inhérente au parcours de chaque artiste, transposée dans leurs pratiques, nous conduit à réfléchir sur une histoire collective, une histoire morcelée qu'il est important de déconstruire, de réparer et de reconstruire afin que les manques et les incohérences s'estompent et disparaissent à force de luttes. Nous nous sommes ainsi concentrés sur deux pans de l'Histoire : l'histoire coloniale et l'histoire des Femmes. Deux branches qui ont connu et connaissent encore des similitudes parce qu'elles sont les fruits d'une pensée dominante et par conséquent excluante. Des histoires dotées de traditions figées dans le temps que les artistes souhaitent bousculer, déplacer et abattre afin d'en montrer les faiblesses, les outrages et les négligences. Des négligences discriminatoires par rapport à ce qui est encore considéré comme la périphérie : sexuelle, raciale, sociale. Dans cette perspective, les théories postcoloniales, les théories du genre, ainsi que les artistes qui se revendiquent de ces courants de pensées, constituent la trame de notre discussion. Ce qui est habituellement pensé à la marge est ici pensé au centre : le postcolonial, le genre et les pratiques textiles (l'artisanat d'art dans sa globalité). En ce sens, les artistes de notre étude participent activement à l'effacement de la zone périphérique et du centre excluante, pour en finir avec le rapport dominant-dominé qui fausse et empêche la *Relation*. Édouard Glissant explique :

La pensée de la Relation [...] ne confond pas des identiques, elle distingue entre des différents, pour mieux les accorder. Les différents font poussière des ostracismes et des racismes et de leurs monogonies. Dans la Relation, ce qui relie est d'abord cette suite des rapports entre les différences, à la rencontre les unes des autres. Les racines parcourantes (les rhizomes) des idées, des identités, des intuitions, relaient ; s'y révèlent les lieux-communs dont nous devinons entre nous le partage.¹⁴⁷⁸

Alors, nous comprenons le matériau textile comme un élément participant activement à la déconstruction de la pensée *phallogocentrique* telle qu'elle est énoncée par Jacques Derrida. Carole Dely précise que le « travail déconstructif de Derrida, patient et responsable, se montre de la plus grande importance. Ce geste contemporain de lecture et de relecture attentives, à la fois fidèle et infidèle donc aussi, qui consiste à désédimer les strates de notre héritage culturel, à en déjoindre les éléments pour comprendre comment ils tiennent ensemble permet d'ouvrir de l'espace au sein de cet ensemble. Jusqu'à la possibilité, ou "l'impossible", d'une venue imprévisible de l'autre,

¹⁴⁷⁸ Ibid. p.72. Sur la pensée de la Relation, il ajoute : « Davantage le tissu de la Relation se révèle et opère, et s'élargit jusqu'à considérer toutes les différences du monde, sans en négliger une, davantage l'espace de l'individu se libère » (p.74-75).

encore à venir. »¹⁴⁷⁹ Une déconstruction qui vise une justice et un rétablissement d'un discours déséquilibré qui impose un schéma figé où la différence y est systématiquement bannie. Alors le discours théorique et visuel doit être transformé pour en finir avec toutes les formes d'exclusions. Le matériau textile permet aux artistes de revenir sur une Histoire malmenée, ainsi que sur un ensemble de traditions fondées sur des disparités non seulement entre les hommes et les femmes, mais aussi entre le Nord et le Sud, entre les catégories raciales, sexuelles et classiales. Les artistes de notre étude procèdent chacun à leur manière à un décryptage, une désarticulation et à une reformulation (ou du moins une augmentation pour combler les vides) d'histoires lacunaires ou bien construites à partir d'une falsification de la réalité : l'histoire de l'art, l'histoire noire, l'histoire des femmes, l'histoire coloniale.¹⁴⁸⁰ Il s'agit pour eux comme pour nous de rendre justice à ces histoires et à leurs représentations non seulement dans l'histoire de l'art mais aussi dans un imaginaire collectif qui s'est façonné selon des préceptes et des traditions solidement bâtis par la pensée *phallogocentrique*. Un réajustement qui passe par une annulation des rapports de domination générés par la pensée patriarcale, traditionaliste et essentialiste. Une pensée instaurée dans toutes les régions du monde, elle est alors transhistorique et transculturelle. Deux propriétés qui font d'elle un ennemi complexe à affaiblir. La mise en avant de la diversité et de la différence représente une stratégie efficace pour y parvenir. Par rapport au statut des femmes, Luce Irigaray souligne :

*Le « féminin » est toujours décrit comme défaut, atrophie, revers du seul sexe qui monopolise la valeur : le sexe masculin. Ainsi, la trop célèbre « envie du pénis ». Comment accepter que tout le devenir sexuel de la femme soit commandé par le manque, et donc l'envie, la jalousie, la revendication, du sexe masculin ? C'est-à-dire que cette évolution sexuelle ne soit jamais référée au sexe féminin lui-même ? Tous les énoncés décrivant la sexualité féminine négligent le fait que le sexe féminin pourrait bien avoir aussi une « spécificité ».*¹⁴⁸¹

Notre objectif ici est de mettre en lumière un ensemble de *spécificités* et de différences, autant d'alternatives mises en œuvre au sein de pratiques plurielles, qui ensemble luttent contre un système *phallogocentrique* qui refuse, contraint et ignore ce

¹⁴⁷⁹ DELY, Carole. « Jacques Derrida : le "peut-être" d'une venue de l'autre-femme ». *Sens Public*, juillet 2008. Disponible sur Internet : http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=297.

¹⁴⁸⁰ Il est à noter que dans cette volonté collective de rebâtir une Histoire qui soit équitable et complète, la déconstruction de l'Orientalisme apparaît comme une synthèse des histoires remises en cause. L'Orientalisme réunit l'histoire coloniale et l'histoire des Femmes. En ce sens notre étude des femmes artistes qui se sont focalisées sur le voile nous a permis de discuter de problématiques liées à un exemple emblématique par rapport au regard dominant.

¹⁴⁸¹ IRIGARAY, Luce. « Pouvoir du discours, subordination du féminin. », in *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris : Editions de Minuit, 1977, p.68.

qui lui est étranger. Par le biais du matériau textile ici compris comme un formidable vecteur relationnel, nous avons souhaité nous attaquer à ce mur d'indifférences que les artistes ont commencé à fissurer dès les années 1930, et plus spécifiquement à partir de la fin des années 1960. Un combat qu'ils poursuivent encore aujourd'hui puisque les stéréotypes, les discriminations ou plus insidieusement l'ignorance demeurent. Il s'agit ainsi pour nous de donner une visibilité, un espace de parole et de critique, à des pratiques et à des problématiques qui viennent contredire un système excluant et réducteur. L'œuvre de Faith Ringgold n'a bénéficié d'aucune exposition d'ampleur en Europe ; Maria Magdalena Campos-Pons et Janine Antoni sont quasiment inconnues des institutions et du public français ; Yinka Shonibare, qui est pourtant reconnu sur la scène internationale, expose principalement en dehors de l'Europe ; si Hassan Musa participe à de nombreux projets partout en France, il n'a pour le moment jamais eu l'occasion de présenter une exposition monographique dans une institution influente ; malgré son statut de superstar de la sculpture contemporaine, Joana Vasconcelos a été censurée par Versailles et par d'autres grandes institutions ; à quand une rétrospective de Ghada Amer, de Tracey Emin en France ? ; William Adjété Wilson nous a confié que très peu d'institutions en Europe acceptent d'exposer *L'Océan Noir*. Les exemples témoignant de leur isolation sont malheureusement trop nombreux. Les artistes développant une pratique textile et revendiquant une résistance par rapport au système sont soit ignorés soit partiellement reconnus. Les artistes de notre étude, quelque soit leur niveau de reconnaissance critique et publique, mènent une véritable lutte pour imposer leurs œuvres et leurs discours. Si l'art textile s'affranchit peu à peu du joug de la pensée dominante, le combat est loin d'être emporté, les barrières sont nombreuses et les réticences sont étrangement persistantes.

Tout au long de notre travail nous avons mis en évidence le fait que les pratiques textiles se font les étendards d'une multiplicité d'identités. Elles véhiculent des discours marqués par une résistance, une opposition et un engagement envers une cause spécifique. Ces revendications identitaires, qu'elles soient ethniques, sexuelles ou culturelles, représentent un élément de réponse pour la compréhension de ces réticences envers des pratiques perçues comme une défiance à l'autorité *phallogocentrique*. En effet, en introduction de notre étude nous avons noté que depuis une dizaine d'années nous assistons à un retour des nationalismes traduit sous différentes formes : des débats sur une identité spécifique, les candidats nationalistes émergent et séduisent de plus en plus des populations en mal « d'identité », un repli de plus en plus flagrant en Europe et partout dans le monde, mais aussi un retour d'un violent rejet de l'« autre » dans les

discours, politiques, médiatiques et prosaïques. Nous ajouterons que la xénophobie ambiante et l'intolérance à la différence se banalisent dangereusement. Comme nous l'avons observé et analysé au fil de notre développement, l'identité est effectivement un concept dont il faut se méfier s'il appuie et nourrit de type de discours haineux. Jean-Luc Nancy souligne :

L'appartenance à une forme ou à une autre de communauté (quoi qu'on mette sous ce mot), voire l'appartenance simultanée à plusieurs communautés, est bel et bien donnée avec la naissance, ce qui n'en fait pas une simple contrainte immuable. C'est une occasion et un accident : deux mots pour dire qu'on « tombe » là, pour la très simple raison que tomber nulle part n'a pas de sens. Au contraire, c'est dans ce là fortuit, imprédictible, que peut commencer un tracé de sens. D'autre part, l'appartenance à cette communauté initiale définit du même coup au moins les bords, plus ou moins proches et tangibles, d'autres communautés et la possibilité d'aller de l'une à l'autre, de s'en choisir une peut-être, ou plusieurs, voire aucune. Double principe de chute et de plasticité : voilà comment s'annonce ce qu'on appelle « identité » : qu'elle soit interrogée comme personnelle ou comme nationale ne change pas grand-chose puisque les deux sont intriquées, peuvent se conforter ou se défaire l'une l'autre. [...] Il s'agit d'essayer de pénétrer dans l'interstice, dans la déhiscence que l'identité ouvre d'elle-même. L'identité, c'est le point de chute – ou d'inscription, comme on voudra dire – d'où part le tracé.¹⁴⁸²

S'il faut se montrer prudent à l'égard du concept d'identité, il est parallèlement un formidable terrain relationnel lorsqu'il est envisagé dans sa diversité, dans ses richesses et dans les possibilités humaines, esthétiques et philosophiques qu'il ouvre. Nous comprenons l'identité comme un vecteur relationnel fort en termes de communication, d'échange et de partage. Parce qu'elle est plurielle, mobile et rhizomique, elle participe au mouvement interculturel qui agit dans le champ de la création depuis la fin des années 1980.¹⁴⁸³ Il est d'ailleurs intéressant de constater les stratégies employées par les artistes pour donner une forte impulsion et de la consistance à ce mouvement relationnel. Pour cela, ils mettent en avant un attribut, un signe en lien avec leurs cultures respectives : le quilt (Faith Ringgold), le henné (Lalla Essaydi), le *bottari* (Kimsooja), la tapisserie (Louise Bourgeois), le crochet (Joana Vasconcelos), le tapis (Mona Hatoum), le travail du cuir (Maja Bajevic) ou encore les

¹⁴⁸² NANCY, Jean-Luc. *Identité – Fragments, franchises*. Paris : Galilée, 2010, p.41-42.

¹⁴⁸³ Nous avons auparavant noté que l'exposition *Magiciens de la Terre* (1989) clos et ouvre une nouvelle période, celle que Nicolas Bourriaud nomme le « postmodernisme postcolonial ». Il écrit : « Au "Grand Récit" moderniste succède alors celui de la globalisation : à travers l'ouverture à d'autres traditions artistiques et à d'autres cultures que celles du monde occidental, le postmodernisme postcolonial a suivi la voie ouverte par l'économie mondiale, permettant une remise à plat planétaire des visions de l'espace et du temps, qui restera le legs historique du postmodernisme. L'horloge historique est désormais synchrone, c'est-à-dire qu'elle ne se base plus uniquement sur le méridien de Greenwich du progrès, mais inclut les multiples fuseaux horaires culturels. » BOURRIAUD, Nicolas. (2009), p.211-212.

perles (Frances Goodman). Grâce à une réappropriation de matériaux et de techniques spécifiques, ils sont chacun parvenus à un détournement, une augmentation ou à un déplacement de ces derniers. Un déplacement d'une compréhension collective de ces marqueurs culturels, qui a favorisé un écart critique et théorique leur permettant ainsi d'annuler et d'effacer toute conception exotique. Là, se trouve un premier nœud auquel les artistes de notre étude de sont attaqués : l'exotisme et la notion d'authenticité culturelle. Victor Segalen écrit : « Définition du préfixe *Exo* dans sa plus grande généralisation possible. Tout ce qui est "en dehors" de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas de notre "Tonalité mentale" coutumière. »¹⁴⁸⁴ Des-éxotiser les matériaux et les techniques revient alors à les déplacer, à les décroquer d'un carcan traditionnel auquel ils sont systématiquement associés. L'exemple le plus significatif est celui de la pratique de Yinka Shonibare qui a littéralement retourné les notions d'exotisme et d'authenticité culturelle (plus particulièrement celle de « l'authenticité africaine »). En effet, nous avons noté que parce que la société et notamment son école d'art lui demandaient d'être le représentant d'une culture spécifique, il a refusé d'être le porte-drapeau de « l'authenticité africaine » en ripostant au moyen d'un médium dont le contenu (historique et actuel) recèle diverses complexités. Les *Dutch wax* sont en effet les matériaux témoins d'une histoire coloniale, où les Européens ont imposé aux marchés africains des tissus industriels initialement conçus pour le marché indonésien. Ces tissus ont connu une étonnante appropriation de la part des populations africaines qui en ont fait les étendards du panafricanisme. Depuis le XIX^{ème} siècle, ils sont quotidiennement portés par toutes les classes sociales et ils véhiculent de multiples messages au moyen de symboles, de couleurs, de textes et de slogans. Sans parler d'authenticité puisque l'histoire de ces tissus démontre qu'ils n'ont rien d'authentique sur le plan culturel et traditionnel, ils sont aujourd'hui les vecteurs de fiertés nationales et continentales. Yinka Shonibare explique souvent que sa pratique repose en partie sur son observation de la peinture de René Magritte, *La Trahison des Images* (1929). L'œuvre représente une pipe, un motif sous lequel il est inscrit « Ceci n'est pas une pipe ». Le processus initié par Magritte et d'autres, poursuivi ici par Shonibare invite à une rééducation de l'œil ainsi qu'à une méfiance à l'égard des images et des matériaux : ce qu'ils montrent et ce qu'ils veulent réellement nous dire. Yinka Shonibare s'est ainsi emparé d'un matériau complexe traduisant une histoire spécifique, à laquelle il ajoute une relecture de l'histoire de l'art

¹⁴⁸⁴ SEGALLEN, Victor. *Essai sur l'Exotisme. Une Esthétique du Divers*. Paris : Fata Morgana, 1978, p.20.

et de l'histoire coloniale européennes pour déjouer les demandes exotiques et pour produire de nouvelles « images » à la fois trompeuses et éclairantes.

Des-exotiser les matériaux et les techniques textiles, est exactement ce à quoi les femmes artistes travaillent depuis la fin des années 1960 en imaginant des usages alternatifs des pratiques textiles traditionnelles (broderie, couture, crochet, tricot, appliqués de tissus). En exposant la relation qui existe entre les Portugaises, le crochet et la dentelle, Joana Vasconcelos explique :

La dentelle a ceci de paradoxal qu'elle était utilisée par des femmes portugaises pour combler le vide de leur existence, il s'agissait du seul moyen d'expression disponible, de la seule réponse à une position sociale absolument passive. Finalement, les textiles sont devenus pour beaucoup d'entre elles un moyen d'émancipation, un procédé détourné pour exercer leur intelligence. Quand certaines répétaient des modèles, d'autres y ont vu la possibilité d'inventer de nouveaux motifs, en s'appropriant cette technique comme un moyen de dépasser une certaine condition. La dentelle décore et protège, mais la protection est aussi une forme d'enfermement. C'est à l'œil du spectateur de s'exercer sur ces pièces, de définir la résonance que le crochet aura pour lui, entre écrin et cachot.¹⁴⁸⁵

Ces techniques qui étaient jusque-là confinées à la sphère domestique et anonyme sont devenues des stratégies de résistances. « Entre écrin et cachot » les artistes ont choisi l'écrin, la résistance et l'affirmation de soi en employant l'aiguille et le fil. De Judy Chicago à Cathy Burghi, les femmes artistes ont en commun une même volonté de se présenter en tant qu'artistes féministes (de manière plus moins clairement affirmée ou assumée), mais aussi de se positionner dans une marge par rapport aux institutions et au marché. Une marge dans laquelle elles évoluent, non sans difficultés, et où elles parviennent à s'exprimer au moyen d'un langage textile lié à l'histoire des Femmes. Puisqu'elles échappent aux normes établies par la pensée dominante, elles abordent sans concession des problématiques déconsidérées, sulfureuses ou dérangeantes majoritairement liées à l'expérience féminine et à l'histoire des Femmes. Méprisées, constamment renvoyées à la création artisanale, les pratiques textiles ont peu à peu gagné du terrain, elles se sont imposées et par conséquent elles ont perdu leur caractère exotique. Car en des-exotisant les matériaux et les techniques, elles ont obtenu une des-exotisation de leurs statuts, de leurs rôles et de leurs ambitions.

¹⁴⁸⁵ LARMARCHE-VADEL, Rebecca. « Entretien avec Joana Vasconcelos », in *Joana Vasconcelos – Versailles*. Paris : Flammarion : Skira, 2012, p.184.

Il en est de même pour les artistes « tricontinentaux » qui mettent en avant une identité hybride au moyen d'un médium ou bien d'une technique spécifique. En ce cas, nous repensons aux peintures quiltées de Faith Ringgold. L'histoire du *quilting* africain-américain est comme nous l'avons noté née d'un croisement forcé entre l'Afrique et les Etats-Unis. La technique même renvoie non seulement à différentes cultures africaines, mais aussi à une période honteuse d'une histoire partagée, celle de l'esclavage. Lorsque Faith Ringgold a choisi de mettre en avant le *quilting*, une technique spécifique, elle a souhaité rendre compte de son identité, d'une histoire familiale, de l'histoire noire et plus largement de l'Histoire humaine. Il en est de même pour *L'Océan Noir* de William Adjété Wilson, où les tentures en appliqués de tissus originaires du Bénin et du Ghana, lui ont permis de poser l'histoire noire dans son ensemble. L'artiste a puisé dans un héritage culturel familial pour au départ se retrouver lui-même. Il s'y est rencontré et a souhaité élargir ses recherches en formulant une œuvre didactique qui pose les jalons d'une histoire négligée en France. Alors *L'Océan Noir* nous renvoie à notre histoire coloniale, au malaise qu'elle génère parce qu'elle n'est toujours pas assumée. Sans l'acceptation des responsabilités et des conséquences du fait colonial, l'assimilation et la transmission de l'histoire coloniale sont rendues impossibles. À ce sujet, Homi K. Bhabha écrit : « La critique doit s'efforcer de réaliser pleinement les passés non dits, non représentés, qui hantent le présent historique, et d'en assumer la responsabilité. »¹⁴⁸⁶ Nous pouvons également nous référer aux photographies de Lalla Essaydi qui, grâce aux espaces et aux corps drapés de tissus blancs, propose une nouvelle approche de deux pratiques traditionnelles : le henné pratiqué par les femmes, et la calligraphie associée aux hommes. Le texte intime, les tissus protecteurs et la peau fusionnent pour engendrer un nouvel espace propice à la réflexion critique. Une réflexion portée sur les traditions patriarcales, sur la représentation des femmes dans l'histoire de l'art, mais aussi sur l'orientalisme et les méfaits du regard occidental sur les femmes arabes. En employant le henné, le texte, le drapé et les postures issues de la peinture et de la photographie orientaliste, Lalla Essaydi se réapproprie une histoire dont elle souhaite rétablir et réparer les troubles et les outrages. Elle se réapproprie la représentation des femmes arabes afin d'en exposer de nouvelles versions, personnelles et dénuées de toute forme de domination. Ces derniers exemples indiquent que le spécifique renvoie inéluctablement non pas à un universalisme mais au *Divers*.¹⁴⁸⁷ À ce sujet, Yinka Shonibare dit : « Je ne crois pas à l'universel en tant qu'une idée utopique imposée pour

¹⁴⁸⁶ BHABHA, Homi K. (2007), p.46.

¹⁴⁸⁷ Le 2 octobre 1918, Victor Segalen écrit : « Je conviens de nommer "Divers" tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est *Autre*. » SEGALLEN, Victor. (1978), p.82.

tout le monde ; le local est toujours significatif parce que les pratiques culturelles sont toujours différentes. L'universel implique toujours une tentative d'imposer un standard spécifique sur tout le monde. Je trouve que c'est une idée avec laquelle il est difficile de vivre ; je me réserve le droit de me déplacer librement entre les zones. »¹⁴⁸⁸ La spécificité fait écho à la diversité.

En ce sens les marqueurs culturels sont devenus des portes ouvertes sur la mondialité et sur ce que Victor Segalen nomme le *Divers*, c'est-à-dire l'ensemble des cultures que les artistes nous amènent à découvrir, à connaître et à comprendre au moyen d'un matériau sensible. Les œuvres textiles deviennent des espaces d'articulations et de formulations de questionnements que les artistes soulèvent et posent au public. Ces questions sont également inhérentes aux matériaux artistiques. En effet, les tissus, les techniques textiles et les nombreux autres motifs liés à l'univers textile ne sont jamais choisis par hasard. Ils sont non seulement en lien avec l'histoire personnelle de l'artiste mais aussi avec une histoire plus globale. Ils sont envisagés ici comme une matérialisation de l'espace « entre-deux » où la critique, la déconstruction et l'inédit deviennent possibles. Ils génèrent une relation au *Divers* et à une interculturalité à laquelle les artistes de notre étude sont attachés. Dans cette perspective, nous avons souhaité nous pencher sur le concept d'interculturalité qui est sous-jacent dans chacune de nos analyses et qui est aujourd'hui devenu indispensable pour une compréhension critique de la scène artistique actuelle. Comme nous l'avons noté à plusieurs reprises, l'hybridité, le métissage, la créolisation, la *Relation* et le partage sont placés au cœur des pratiques étudiées. Autant de mouvements qui participent à la reconstruction d'un imaginaire collectif consciemment ou inconsciemment englué dans un discours essentialiste, néocolonial et phallocrate. En ce sens, le médium textile apparaît non seulement comme le support et le vecteur d'une philosophie relationnelle, nécessaire et fondamentale à la déconstruction du discours dominant, mais aussi comme l'écran des réparations souhaitées par les artistes. Des réparations par rapport à l'Histoire, aux mémoires et aux images façonnées et formatées par le discours dominant et les traditions qu'il a lui-même générées. Parce que le médium textile s'inscrit dans une marge par rapport aux médiums « traditionnels » associés aux beaux-arts, il favorise un discours alternatif et critique, de cette manière il participe à la reconstruction d'une mémoire transculturelle et globale. En effet, comme nous l'avons noté auparavant, les artistes, pour s'extraire d'un marasme culturel souvent caricatural,

¹⁴⁸⁸ ENWEZOR, Okwui. (2003), p.168.

utilisent volontairement des marqueurs culturels liés à leurs identités plurielles, afin de les inscrire et de les transposer aux problématiques adjointes à la mondialité. Ces dernières rendent compte du mouvement globalisant aspirant dangereusement et progressivement les spécificités culturelles, le particulier et la différence. L'économie globale vampirise et assèche les particularismes au profit d'une standardisation des comportements et des productions. Un mouvement dont les traits négatifs peuvent être effacés en fonction de la compréhension qui en est faite par les artistes. Alors il peut s'avérer être à la fois protecteur et créateur de nouvelles formes. Par conséquent, soit la mondialité engloutit soit elle constitue un formidable moteur dans les domaines esthétiques, philosophiques et poétiques.

Il n'est aujourd'hui plus possible d'envisager la mondialité et l'art contemporain à travers des cultures autonomes et distinctes, au contraire l'interculturalité et le transnationalisme représentent des clés convaincantes pour appréhender un monde en perpétuel mouvement où les échanges y sont constants et permanents. Lors de notre analyse de l'œuvre de Kimsooja, nous avons souligné le fait que le voyage et la rencontre avec l'« autre » étoffent son être et son art. Un postulat qui s'adapte également à toutes les pratiques que nous avons souhaité étudier. La rencontre, le dialogue, la discussion, l'apprentissage mutuel et toutes les formes d'échanges avec l'« autre » nous apparaissent comme une matérialisation esthétique et philosophique de la *Relation*. Anni Albers, Sheila Hicks, Alighiero e Boetti, Mona Hatoum, Kendell Geers, Julieta Hanono, William Adjété Wilson, Janine Antoni, Joana Vasconcelos ou encore Maja Bajevic ont réalisé (de manières sporadiques ou régulières) des pièces résultantes de projets réalisés en collaboration avec des artisans ; des anonymes avec qui ils ont partagé des savoir-faire, des gestuelles, des spécialités techniques et des approches particulières par rapport aux matériaux et aux outils. La mise en avant d'une culture spécifique, croisée avec d'autres influences, expériences et histoires, apporte un renouveau constant des formes artistiques mais aussi une forme de survie aux techniques vernaculaires en voie de disparition. Nous l'avons constaté en ce qui concerne le cas de la broderie (Janine Antoni et les femmes Hmong ; Julieta Hanono et les femmes d'Oaxaca ; Maja Bajevic et les femmes de Srebrenica), l'art tissé (Anni Albers et les artisans mexicains, cubains et péruviens) ; les tapis (Alighiero e Boetti et les tisseuses et les brodeurs afghans) ou bien le crochet (Joana Vasconcelos et les femmes portugaises). Nous assistons à une mise en lumière de techniques et de matériaux liés à des cultures et des traditions, qui sans la transmission et la diffusion,

sont voués à disparaître ou à être totalement remplacés par des techniques industrielles. La machine se substituera complètement aux mains, à l'humain.

Les ethnicités de chacun s'entrecroisent par un échange matériel, technique, mais aussi philosophique et humain. L'interculturalité est au cœur de ce type de projets collaboratifs qui donnent naissance à des œuvres inédites et symptomatiques de la *Relation* et du *Divers* dont chacun des artistes s'efforce de tisser la trame infinie. Des projets qui permettent aux artistes, aux artisans et aux publics de s'approcher et de ressentir le *Divers* au moyen de mediums textiles eux-mêmes emprunts d'une sensibilité liée à nos quotidiens, nos corps et nos mémoires. La volonté relationnelle engagée par les artistes et leurs collaborateurs, ainsi que par l'utilisation de matériaux et de techniques pensées comme appartenant à une marginalité, participent à la porosité des frontières visibles et invisibles. Édouard Glissant écrit :

*Nous fréquentons les frontières, non pas comme signes et facteurs de l'impossible, mais comme lieux de passage et de transformation. Dans la Relation, l'influence mutuelle des identités, individuelles et collectives, requiert une autonomie réelle de chacune de ces identités. La Relation n'est pas confusion ou dilution. Je peux changer en échangeant avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer. C'est pourquoi nous avons besoin des frontières, non plus pour nous arrêter, mais pour exercer ce libre passage du même à l'autre, pour souligner la merveille de l'ici-là.*¹⁴⁸⁹

S'inscrire dans l'esthétique du *Divers* comme le font les artistes en quête d'interculturalité présente un risque d'uniformisation et des interrogations quant à la perte progressive d'une identité propre. À ce sujet, Glissant ajoute : « Aujourd'hui, il semble que l'intérêt des cultures du monde ne soit plus de se préserver seules. L'intérêt, la question pour les cultures du monde, c'est de savoir comment participer aux mélanges des cultures sans s'y perdre. Comment peut-on concourir au monde sans se dilapider, sans s'évanouir, sans se confondre ? Et la réponse semble : qu'il faut être à la fois soi-même et l'autre et un autre. »¹⁴⁹⁰ Les artistes souhaitant des-exotiser les marqueurs de spécificités culturelles, ne sont-ils pas amenés à se perdre ? À la lecture des écrits de Victor Segalen et d'Édouard Glissant, nous comprenons que la dilution identitaire est peu probable, bien au contraire l'identité (la construction personnelle d'un individu) se voit enrichie et nourrie de nouveaux échanges liés aux rencontres

¹⁴⁸⁹ GLISSANT, Édouard. « Il n'est de frontière qu'on outrepassé ». *Le Monde Diplomatique*, octobre 2006. Disponible sur Internet : <http://www.monde-diplomatique.fr/2006/10/GLISSANT/13999>.

¹⁴⁹⁰ GLISSANT, Édouard ; LEUPIN, Alexandre. (2008), p.96.

humaines, culturelles et territoriales. Par la *Relation*, ce qui représente notre patrimoine individuel est augmenté des patrimoines extérieurs. Alors, la confrontation avec l'« autre » dans un processus de création et de réflexion tourné vers la mondialité et ses mouvements, apparaît comme un atout puisqu'elle est synonyme de partage et de complémentarité. Un partage rendu possible par le voyage, la découverte et l'envie de communiquer. Dans cette perspective, la traversée, les frontières (libres ou fermées) et les murs se sont glissés dans les analyses des travaux d'Ana de la Cueva, de Kimsooja, de Janine Antoni ou encore de Jessica Rankin. Chacune à leur manière repense la géographie mondiale, en la brodant, en la parcourant ou en la déstructurant de façon poétique. Elles vivent, expérimentent et travaillent la carte du monde pour déplacer ou effacer les idées préconçues, mais aussi pour appeler à une prise de conscience de la situation de régions du monde où les murs sont souhaités et consolidés. Des murs, qu'ils soient réels ou conceptuels, contre lesquels chacun des artistes de notre étude se bat. En ce sens les écrits d'Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Victor Segalen, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Homi K. Bhabha et bien d'autres nous ont menés à une compréhension vive et passionnante d'une scène artistique contemporaine en pleine ébullition. Une scène résistante formée en partie d'artistes diasporiques qui apportent un souffle extraordinaire dans le monde de l'art. Un souffle sur les idées reçues et poussiéreuses, sur l'enfermement dans lequel les acteurs culturels voudraient souvent les assigner, sur une critique ne laissant pas assez d'espace aux paroles, aux écrits et aux images constamment ramenés aux marginalités du monde culturels. Des marginalités autant raciales, genrées et sociales, qui luttent depuis la fin des années 1960 pour une représentation égalitaire et libre.

Le parti pris majeur de notre recherche est de proposer l'observation et l'analyse d'œuvres textiles créées par des artistes apparemment différents : de par leurs pratiques, leurs origines et leurs parcours, pourtant une notion les rapproche, celle de produire un art en transit. Des artistes en transit amenant chacun une redéfinition des frontières, qu'elles soient territoriales, symboliques ou idéologiques. Des artistes dont le statut diasporique les porte à pratiquer dans un espace « entre-deux » (Homi K. Bhabha) et à assumer une « double conscience » (W.E.B. Dubois). Leurs situations complexes, les amènent à réfléchir le monde au-delà des frontières et des cultures strictement nationales. Ils sont les garants d'une interculturelité aujourd'hui devenue incontournable sur la scène artistique contemporaine. Les artistes contemporains que nous qualifions d'*exotes*, pour reprendre un terme cher à Victor Segalen, transportent et transposent des spécificités culturelles afin de les transcender. Des *exotes* sur lesquels Segalen a écrit :

« celui-là qui, voyageur-né, dans les mondes aux diversités merveilleuses, sent toute la saveur du divers ». ¹⁴⁹¹ Des artistes en exil appartenant aux diasporas culturelles, qui dispersent leurs arts au fil des continents et qui se réclament de « l'esthétique du Divers » développée par Victor Segalen. Le concept même de l'esthétique du *Divers*, éloigné de celui de l'enracinement culturel, est au cœur des réflexions menées par les artistes diasporiques. En ce sens les conceptions de l'exotisme, de l'altérité, de la différence et du voyage formulées par Victor Segalen au début du XX^{ème} siècle, nous paraissent extrêmement actuelles et nécessaires à la compréhension des bouleversements connus par le monde de l'art depuis les années 1980-1990. Les artistes *exotes* tendent tous vers le *Divers*, la diversité du monde, celle-ci représente une richesse, humaine et culturelle, qu'ils soulignent par leurs propres expériences, leurs rencontres et leurs traversées. Individuelles ou collectives, leurs démarches rendent compte des mouvements de la mondialité, du dialogue relationnel instauré, mais aussi des troubles de ce qu'Édouard Glissant nomme le « Chaos-Monde » (un monde désarticulé à travers lequel il nous faut naviguer pour rétablir une communication, pour échanger, et pour finalement nous retrouver). À travers les exemples des pratiques de Kimsooja, de Barthélémy Togo ou de Maria Magdalena Campos-Pons, nous avons pris le pouls de pratiques diasporiques où le lien textile (respectivement les ballots de tissus et de plastiques, les *bottaris* multicolores et les tresses de cheveux) saisit la migration (économique, subie ou volontaire), le déracinement et la *Relation*. Sarah Gilsoul précise d'ailleurs que « dans un monde où les territoires socioculturels s'apparentent de plus en plus à des territoires symboliques, dont les frontières se transgressent par l'imagination, la subjectivité de l'artiste ne semble plus pouvoir être uniquement contenue soit dans un système local, soit dans une dynamique globale, mais bien dans leurs interrelations multidirectionnelles, sans origine ni destination. » ¹⁴⁹²

Dans la *Relation*, puisque le monde est envisagé comme un archipel constitué d'une multitude d'îlots qui communiquent entre eux par le mouvement des corps, par la langue, par les mots et par les images, alors le centre n'a plus de raison d'être et la périphérie est effacée. Plus de centre, plus de périphérie, par conséquent plus de marge. La *Relation* impose un rétablissement et un aplanissement des positions de chacun, ainsi le rapport dominant-dominé tend à disparaître. Si la *Relation* est actuellement une magnifique utopie, les artistes, les auteurs, les chercheurs et l'ensemble de ses acteurs

¹⁴⁹¹ SEGALEN, Victor. (1978), p.29.

¹⁴⁹² GILSOUL, Sarah. « Global Versus Local ? Une Cartographie multi-située de la création africaine contemporaine ». 2.0.1, n°2, mai 2009, p.33-34. Disponible sur Internet : http://www.revue-2-0-1.net/files/numero2/201_n2_L-G_Gilsoul.pdf

posent, brique par brique, les fondements de son existence et de son fonctionnement durable. En ce sens, les projets artistiques collaboratifs nous semblent être une incarnation de la *Relation* telle qu'elle est énoncée par Édouard Glissant. Des collaborations qui ne vont pas toujours dans le même sens. Nous en avons noté plusieurs formes : des artistes occidentaux avec des artisans extra-occidentaux (Anni Albers, Sheila Hicks, Alighiero e Boetti ou encore William Adjété Wilson) ; d'artistes extra-occidentaux avec des artisans extra-occidentaux (Mona Hatoum, Julieta Hanono et Janine Antoni) ; des collaborations avec des artisans appartenant à une même culture (Kendell Geers, Joana Vasconcelos, Maja Bajevic, Ana de la Cueva). Cependant, les exemples de collaborations d'artistes extra-occidentaux avec des artisans occidentaux sont très rares. En ce qui concerne les pratiques textiles nous n'en n'avons malheureusement pas décelé, par contre nous avons relevé un exemple intéressant dans le cas de la pratique de la céramique. En effet, l'artiste sud-coréenne Sookyung Yee (née en 1963, à Seoul, Corée du Sud) s'est adressée à un céramiste italien pour formuler une réinterprétation d'un conte folklorique coréen. Une collaboration qui a mis en avant une volonté commune d'entremêler deux civilisations et deux approches d'une même technique : occidentale et orientale. *Translated Vases* (2007) est une installation composée de douze éléments en céramique, s'inspirant du style de la Dynastie Chosun. Une porcelaine qui au XVI^{ème} siècle a suscité la convoitise des Japonais qui, après avoir envahi la Corée ont expatrié les meilleurs céramistes coréens. Les éléments en céramiques exposés par Sookyung Yee retracent une histoire spécifique, à travers un matériau spécifique, pourtant ils sont morcelés, recollés et recomposés. Les douze éléments sont difformes, l'ensemble est teinté d'un caractère organique qui va à l'encontre de la céramique traditionnelle servant à la fabrication d'objets à la fois décoratifs et usuels. Les traces de fissures sont recouvertes d'une épaisse peinture dorée. Il n'est pas question d'objets précieux, mais d'une évocation historique, matérielle et culturelle que l'artiste a choisi de partager avec un céramiste italien. Le résultat d'une telle coopération interculturelle reflète la diversité au sens donné par Victor Segalen, et une volonté de passer outre les frontières tracées sur les cartes et dans nos esprits.

Les pratiques interculturelles combattent fermement l'exotisme tel qu'il est accepté au sens traditionnel et stéréotypé du terme. Un concept malheureusement encore trop présent dans l'œil et la critique occidentale. En aucun cas les artistes interculturels ne sont les représentants d'une culture spécifique ou d'une nation. Bien au contraire, leurs pratiques artistiques sont rhizomiques au sens donné par Deleuze et Guattari, ainsi que par Édouard Glissant. Parce qu'ils sont avant tout les citoyens et les

acteurs du *Tout-Monde*, ils mettent en avant la différence, l'altérité et la diversité dans leurs œuvres, ainsi les artistes *exotes* consomment, dépassent et évacuent l'exotisme. Ils opèrent à ce que Victor Segalen appelle le dépouillement de l'exotisme pour accéder au *Divers*.¹⁴⁹³ L'artiste camerounais, Pascal Marthine Tayou écrit à ce sujet : « Rester infirme au milieu de la masse des regards exogènes de l'externet et endogènes de l'internet, surfer "in ou out, on ou off", construire sa propre civilisation d'ici et d'ailleurs, étendre sa pensée au-delà des frontières, créer de nouvelles intersections dans l'esprit, lorgner de nouvelles convenances pour faire avancer la vie novatrice des peuples. »¹⁴⁹⁴ Les artistes *exotes* sont de manière métaphorique les îlots de l'archipel mondial, des îlots connectés entre eux et qui forment un réseau artistique dynamique, en renouvellement constant. Les normes s'évanouissent, la pensée s'éclate, se disperse et s'élargit. Alors, le concept de créolisation développé par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Édouard Glissant, Raphaël Confiant et bien d'autres, est placé au cœur des pratiques artistiques ayant une conscience accrue du monde actuel. Un monde bouleversé. Ils écrivent :

*La Créolité est une annihilation de la fausse universalité, du monolinguisme et de la pureté. Se trouve en créolité ce qui s'harmonise au Divers en direction duquel Victor Segalen eut son formidable élan. La Créolité est notre soupe primitive et notre prolongement, notre chaos originel et notre mangrove de virtualités. Nous penchons vers elle, riches de toutes les erreurs et forts de la nécessité de nous accepter complexes. Car le principe même de notre identité est la complexité.*¹⁴⁹⁵

Au fil des pratiques interculturelles, nous assistons à une mutualisation des expériences et des mémoires au profit d'une identité-monde. Les cultures, les influences et les références se croisent et se créolisent, créant sans cesse de nouvelles formes et de nouvelles conceptions de l'identité, de la tradition et de l'Histoire. La force de l'art interculturel réside en l'expression d'une liberté critique et d'un pouvoir de créoliser sans limite une géographie ouverte et une compréhension ouverte de la mondialité.

¹⁴⁹³ Victor Segalen écrit : « Avant tout, déblayer le terrain. Jeter par-dessus bord tout ce que contient de médusé et de rance ce mot d'exotisme. Le dépouiller de tous ses oripeaux : le palmier et le chameau ; casque colonial ; peaux noires et soleil jaune ; et du même coup se débarrasser de tous ceux qui les employèrent avec une faconde naïve. [...] Puis dépouiller ensuite le mot d'exotisme de son acceptation seulement tropicale, seulement géographique. L'exotisme n'est pas seulement donné dans l'espace, mais également en fonction du temps. Et en arriver très vite à définir, à poser la sensation d'Exotisme : qui n'est autre que la notion du différents ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre. » SEGALEN, Victor. (1978), p.22-23.

¹⁴⁹⁴ TAYOU, Pascale Marthine. « Le Devenir des Hommes Rieurs ». *Revue Noire*, n°26, septembre/octobre/novembre 1997, p.82.

¹⁴⁹⁵ BERNABE, Jean ; CHAMOISEAU, Patrick ; CONFIENT, Raphaël. *Eloge de la Créolité*. Paris : Gallimard, 1993, p.28. [Paris : Gallimard, 1989].

Il s'agit là de l'enjeu de chacun des artistes dont nous avons traversé les œuvres : établir du lien entre les Histoires, les mémoires, les individus et les territoires, sans jamais se perdre en chemin. Ils construisent, par leurs choix matériels, techniques et théoriques, une observation esthétique, philosophique et politique de la mondialité au moyen de matériaux textiles dotés de propriétés tactiles, sensibles et significatives. Des propriétés qui accompagnent et exaltent la *Relation*. Les artistes de notre étude travaillent chacun à la structuration d'une vision transculturelle de la mondialité, basée à la fois sur leurs expériences personnelles et sur un engagement politique qui nourrissent leurs pratiques. Un point commun s'est révélé lors de l'analyse de leurs démarches : le sentiment d'inconfort qui s'émane de leurs productions. Nous y relevons trois formes d'inconforts : celui du regardeur confronté à des œuvres souvent complexes et multiréférentielles ; l'inconfort de l'artiste en recherche d'un positionnement géographique, culturel et historique ; enfin l'inconfort de l'historien, du critique et du chercheur qui se doivent d'élaborer une interprétation, une analyse rigoureuse qui soit en adéquation avec des contextes sensibles, afin d'explorer au mieux la portée du propos de l'artiste, la réception du public et l'impact de l'œuvre sur l'histoire de l'art. Le sentiment d'inconfort est nettement plus présent dans certaines pratiques, à l'image de celles de Mona Hatoum et de Maria Magdalena Campos-Pons. À ce sentiment d'inconfort, le lien textile nous est apparu comme un remède, un facteur de réparation d'un tiraillement ou d'une déchirure. En effet, les matériaux textiles sont des éléments de translation entre l'individu et son environnement, humain, culturel, social, politique. En ce sens, le tissu est compris comme une seconde peau, il nous enveloppe, nous protège et nous signifie socialement. Qu'il s'agisse d'un vêtement, d'un abri, d'un drapeau ou d'une bobine de fil, l'élément textile véhicule des indices de nos identités sexuelles, sociales et culturelles. Une seconde peau qui comme nous avons pu le constater constitue un élément de réconfort et de protection à l'image des œuvres de Meriem Bouderbala, de Lalla Essaydi, de Louise Bourgeois ou de Kimsooja. D'autres artistes instaurent un trouble, à l'exemple des défilés-performances de Majida Khattari où les robes-voiles perturbent les rapports entre les corps, les tissus et la perception extérieure du public. L'artiste impose des contraintes aux vêtements qui emprisonnent, étouffent et empêchent une pleine liberté de mouvement (matériaux dangereux, prothèses contraignantes). Le vêtement est à la fois cocon et armure. De la même manière les bourgeois décapités de Yinka Shonibare sont vêtus de costumes fabriqués à partir de tissus extériorisant le système colonial dont ils sont les principaux acteurs et profiteurs. Alors la seconde peau apparaît comme un écran révélateur d'identités et d'histoires où l'inconfort s'est glissé. D'un autre côté, le lien textile peut être envisagé

comme un prolongement du corps. Une interprétation qui nous ramène à la figure de l'araignée qui extrait le fil de son ventre. Les environnements filaires de Chiharu Shiota sont marqués par ce désir de lier le corps à l'espace, de prolonger la pensée de manière matérielle. Un prolongement complexe et fragile à l'image du parcours de l'artiste. Une traduction physique que nous retrouvons également dans l'œuvre photographique de Maria Magdalena Campos-Pons où les tresses de cheveux forment une trame entre les différents îlots figurés. Les cheveux prolongent son être, ils relient les histoires, les expériences et les territoires. Le lien textile abrite, sécurise, renseigne, dénonce et critique. Il traduit un sentiment d'inconfort, une recherche personnelle ayant une portée collective, et une volonté de préserver une mémoire plurielle.

Les diverses pratiques étudiées dans notre travail montrent toutes les difficultés que peut éprouver un individu à trouver sa place, qu'elle soit d'ordre social, géographique, historique ou politique. Parvenir à se situer dans un monde où la machine globale tend à tout aspirer et à tout indifférencier sur son passage, n'est pas chose aisée. Les œuvres textiles que nous avons analysées sont les témoins de réflexions complémentaires sur ce qu'est la mondialité (dans sa définition la plus positive comme la plus négative), elles sont également les marqueurs d'une résistance collective par rapport à une aspiration mondiale où les repères fondamentaux sont oubliés, brouillés, galvaudés ou méprisés. Dans la seconde partie de notre recherche, dédiée aux artistes diasporiques, il nous est apparu une notion importante, celle de l'altermodernité développée par Nicolas Bourriaud dans son ouvrage *Radicant*. Il s'agit alors de repenser la modernité dans son ensemble et de formuler des alternatives pour lutter contre un système global paralysé et aliénant. Il explique : « L'altermoderne est à la culture ce que l'altermondialisme est à la géopolitique, c'est-à-dire un archipel d'insurrections locales contre les représentations officielles du monde. »¹⁴⁹⁶ L'altermodernité telle qu'elle est développée par Bourriaud est une notion qui correspond aux objectifs vers lesquels tend chacun des artistes dont nous avons étudié les pratiques. Une notion qui nous a permis d'envisager avec un œil neuf des pratiques artistiques ouvertes et relationnelles. L'auteur ajoute :

L'évènement moderne, en son essence, se présente comme la constitution d'un groupe qui traverse, en les arrachant, les appartenances et les origines : quels que soient leur genre, leur classe sociale, leur culture, leur origine géographique ou historique et leur orientation sexuelle, ils constituent une troupe définie par sa direction et sa vitesse, une tribu nomade

¹⁴⁹⁶ BOURRIAUD, Nicolas. (2009), p.215.

*délestée de tout ancrage antérieur, de toute identité fixe. [...] Ce que je nomme altermoderne, c'est précisément l'émergence, en ce début du XXI^{ème} siècle, d'un processus analogue : un nouveau précipité culturel, ou encore la formation d'un peuple mobile d'artistes et de penseurs choisissant d'aller dans la même direction. Une mise en route, un exode.*¹⁴⁹⁷

Alors, la figure de l'archipel, du réseau, ainsi que les notions de *Relation* et de créolisation, ont généré différents types de réflexion à propos de la topographie et la géographie, qui expliquent la récurrence de la carte (planisphère, plan) comme motif plastique et comme sujet critique. Nous en avons présenté plusieurs exemples avec les œuvres de Maria Magdalena Campos-Pons, de Yinka Shonibare, de William Adjété Wilson, de Mona Hatoum, de Janine Antoni, d'Ana de la Cueva, de Maja Bajevic ou encore de Jessica Rankin. Ils produisent différents types de cartographies, ainsi elles peuvent être souples, modulables, gravées dans le bois, éphémères, imaginaires, historiques ou actuelles. Chacune nous amène à repenser la mondialité, notre conception des territoires et de l'Histoire (en particulier à ses méfaits géographiques suite à des partages, des guerres et autres ruptures humaines). Un travail de relecture géographique, culturelle et humaine, en accord avec ce qu'Édouard Glissant nomme l'« esthétique de la rupture et du raccordement ». Il précise que lorsqu'on « a fait remarquer qu'il ne s'agirait en aucun cas de transformer à nouveau une terre en territoire. Le territoire est une base pour la conquête. Le territoire exige qu'on y plante et légitime la filiation. Le territoire se définit par ses limites, qu'il faut étendre. Une terre est sans limites, désormais. C'est pour cela qu'il faut qu'on la défende contre toute aliénation. »¹⁴⁹⁸ À la fixité de la carte traditionnelle et universelle, les artistes proposent un ensemble de réseaux alternatif par lequel la *Relation* peut exister.

Repenser les territoires, les histoires et notre approche des cultures, sont trois combats que les artistes ont choisi de mener en tissant « le tracé de sens » dont fait référence Jean-Luc Nancy. Un tracé interculturel et relationnel qu'ils mettent en œuvre non seulement pour se retrouver eux-mêmes mais aussi pour atteindre une compréhension du *chaos-monde*, du désordre mondial que nous captions et/ou expérimentons chaque jour. Pour cela, les artistes de notre étude ont, chacun à leur manière, travaillé l'impact de leurs héritages historiques et culturels respectifs sur leurs propres constructions personnelles. Faith Ringgold apparaît comme une figure pionnière et incontournable du mouvement féministe noir et de la mise en avant d'un art

¹⁴⁹⁷ Ibid. p.48.

¹⁴⁹⁸ GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990, p.166.

traditionnel africain-américain oublié, délaissé et constamment ramené à son caractère féminin, utilitaire, artisanal, décoratif et domestique. Hassan Musa s'est approprié les techniques de recyclage faisant écho à une partie de la création africaine, pour y présenter et développer sa conception de l'Artafricanisme, ainsi que ses incompréhensions vis-à-vis des rapports biaisés entre le Nord et le Sud. Zoulikha Bouabdellah utilise les tapis de prière, objet à la fois symbolique et stéréotypé, pour dénoncer la condition des femmes arabes (en l'occurrence ici de confession musulmane) dont les existences sont dirigées par un pouvoir patriarcal aliénant et opprimant. Une aliénation qui atteint son comble dans la série photographique *Like Every Day* de Shadi Ghadirian, où les femmes ont perdu toute individualité et toute identité puisque leurs corps sont voilés et leurs visages masqués par des ustensiles de cuisine. Des masques témoignant d'une perte de soi, que nous retrouvons dans les dessins au fil de Cathy Burghi, qui, en sondant sa propre histoire explore celle des femmes. En explorant leurs expériences, leurs histoires et les matériaux qui les prolongent, les artistes tentent de figurer toutes les facettes du *Divers*, les différences qui en font sa richesse, en refusant les discours essentialistes, néocoloniaux et stéréotypés.

Les artistes utilisent des marqueurs historiques, culturels et genrés fondamentaux pour la construction de leurs identités. Ils les commentent et les renversent, deux opérations nécessaires pour atteindre un dépassement du simple signifiant et pour produire des discours critiques, dépouillés des poncifs. Des discours à la fois personnels et collectifs inscrits au creux d'un matériau fibreux ou d'une technique spécifique, à l'image de celui que Faith Ringgold transmet dans ses *story-quilts* et dans ses livres pour enfants. L'histoire de la colonisation, qui est au cœur de nombreuses pratiques artistiques étudiées ici, est pour un artiste comme Hassan Musa, un moyen hautement politique de refuser toute catégorisation qui soit imposée aux artistes extra-occidentaux. Le discours occidental n'est pas doté d'un statut dogmatique et exemplaire, il ne doit pas régir l'ensemble des pratiques artistiques, s'imposer comme un modèle et juger de la qualité ou de la valeur de ce qu'il considère comme « autre » à lui-même. Les artistes altermodernes critiquent la prédominance du discours occidental, ils lui tendent un miroir afin de lui faire prendre conscience d'une réalité qu'il a lui-même choisi de déformer. Yinka Shonibare en défiant le concept d'« authenticité africaine » offre au public, aux institutions et à la critique une œuvre dont les problématiques actuelles liées à la représentation raciale, au genre et à la mémoire, tendent à une réflexion profonde sur l'histoire occidentale, ses répercussions sur un imaginaire partagé et une Histoire univoque. Une démarche également adoptée par Hassan Musa, qui, par souci de

rétablissement d'une vérité collective, représente les figures oubliées de l'Histoire. Le cas de Sawtche en est plus que significatif. L'artiste lui a donné une espace de visibilité, pour sa véritable identité et sa véritable histoire. Les tissus, peints ou imprimés, pallient aux disparités du livre de l'Histoire mondiale auquel il manque des pages et des chapitres. Contre la domination, ils ont chacun fait le choix de la *Relation* pour à la fois mieux affirmer leurs identités et leurs histoires respectives, et les inscrire dans le *Divers*. Aller du particulier vers une diversité mobile et incontrôlable, tel est le sens de leurs tracés. Un mouvement pleinement incarné par la démarche de Kimsooja. Ses *bottaris* représentent des indices culturels identifiés qu'elle a associés à un mode de vie nomade et relationnel. Elle tisse matériellement, métaphoriquement et physiquement du lien entre les différents pays, les territoires, les espaces, qu'elle traverse et dont elle s'imprègne. Les *bottaris* et le concept de « femme aiguille » concrétisent et expérimentent la *Relation*. Chacune des pratiques artistiques que nous avons choisi d'analyser démontre et affirme une recherche constante de rapprochement, d'échange et de dialogue avec l'« autre ». Une démarche relationnelle qui s'oppose aux normes, aux discours réducteurs et galvaudés, et qui génère un engagement fort contre l'oubli, l'exclusion et l'ignorance.

Comme nous l'avons noté en introduction nous avons dû opérer à des choix thématiques et artistiques pour ne pas sombrer dans une présentation catalogue de la création textile contemporaine. Nous avons sciemment écarté les pratiques liées à l'architecture, au design ou qui se rapporte à l'environnement de manière plus générale. Les pièces textiles monumentales jouissent d'une reconnaissance institutionnelle, critique et publique extrêmement intéressante. Ainsi nous connaissons les travaux d'Ernesto Neto, d'Annette Messager, de Nicholas Hlobo, de Do Ho Suh, de Rina Banerjee, de Julien Salaud ou encore de Yayoi Kusama.¹⁴⁹⁹ Si nous n'en avons pas examiné la portée spatiale et architecturale, nous notons qu'au sein des pratiques étudiées, plusieurs artistes produisent des pièces monumentales ou bien des pièces de dimensions plus modestes entretenant également un dialogue avec l'espace. Ainsi les pièces textiles de Yinka Shonibare, Mona Hatoum, Lalla Essaydi, Janine Antoni, Louise Bourgeois, Maja Bajevic, Sheila Hicks, Tracey Emin, Michèle Magema, Christian Boltanski, Kimsooja, Frances Goodman, Chiharu Shiota et Joana Vasconcelos,

¹⁴⁹⁹ Le dialogue entre les matériaux textiles, l'espace, l'architecture et l'environnement constituera donc un prolongement de notre première étude consacrée aux pratiques textiles contemporaines. Nous souhaitons en effet nous intéresser aux artistes alliant matériaux souples, espace et écologie dans leurs pratiques (Eko Nugroho, Krishnaraj Chonat, El Anatsui, Tara Donovan, Julien Salaud, Voluspa Jarpa, Tokujin Yoshida, Shinique Smith), afin de nous concentrer sur les notions de recyclage, de durabilité, d'écoresponsabilité qui seront comprises comme un engagement politique et résistant.

dialoguent avec l'espace, intérieur comme extérieur. Nous avons plus particulièrement souhaité revenir sur les exemples symptomatiques de Chiharu Shiota et de Joana Vasconcelos, deux femmes artistes qui sont parvenues à imposer le matériau textile dans les lieux d'expositions et les collections les plus prestigieuses partout dans le monde. Chacune de leurs expositions fait sensation, l'un pour l'intimité et le mystère qu'elles dégagent, l'autre pour la puissance et la générosité de ses pièces. Au fil des années, elles ont effectivement instauré une relation émotionnelle et quasi charnelle avec le public. Leurs installations et sculptures textiles envahissent l'espace et nous submergent d'une émotion insaisissable. Une émotion en lien non seulement avec les histoires et les messages qu'elles partagent, mais aussi avec notre propre expérience, notre propre histoire. Une émotion véhiculée par le matériau textile avec lequel nous nous sentons proches. Les fils de laine blancs et noirs, les broderies, les brocards, les fragments de vêtements, le crochet, le tricot. Ces matériaux et techniques nous sont familiers. Ils appartiennent traditionnellement à la sphère domestique, ils traduisent donc quelque chose de nos intérieurs : le foyer et la mémoire. Lorsque ces matériaux pénètrent dans un lieu comme le château de Versailles, alors l'art textile contemporain triomphe un peu plus. Joana Vasconcelos a en effet réussi le pari de se conformer aux attentes versaillaises et de bousculer les habitudes visuelles en y introduisant le médium textile décliné sous différentes formes, notamment avec un groupe de trois *Valkyries* qui semble flotter dans l'espace de la Galerie des Batailles. Celle-ci rassemble trente-cinq peintures grands formats retraçant l'histoire militaire de la France depuis Tolbiac (496) jusque Wagram (1809). Les Valkyries sont des divinités guerrières issues de la mythologie scandinave, qui sur les champs de bataille emportent et ressuscitent les âmes des plus valeureux. Joana Vasconcelos a allié trois pôles : le masculin, le féminin et les traditions. En effet, les œuvres monumentales ont été réalisées à partir de tissus fabriqués à la main (notamment des techniques provenant du village de Nisa au Portugal) et de tissus produits industriellement. La présence des *Valkyries* à Versailles témoigne non seulement du fait que certaines artistes sont parvenues à une reconnaissance institutionnelle de leurs œuvres, mais aussi à faire de techniques ordinaires des œuvres extraordinaires, à faire du quotidien, de l'expérience féminine et de l'histoire des Femmes des sujets grandioses, puissants et résistants. Les exemples de Chiharu Shiota et de Joana Vasconcelos ne sont malheureusement pas symptomatiques de la scène textile globale. Si certains artistes percent la bulle d'exclusion et parviennent à s'imposer publiquement, la majorité agit plus discrètement.

Le matériau et les techniques textiles issus de traditions artisanales, culturelles et familiales forment effectivement un réseau de résistances que nous nous devons de prendre en compte. Aux marginalités identitaires s'ajoute la marginalité matérielle et technique inhérente aux pratiques textiles qui évoluent dans leur plus grande majorité à l'écart des institutions, du marché et de la pensée dominante dans son ensemble. Pourquoi ? Selon nous, les pratiques textiles sont à rebours de nos sociétés consuméristes, elles exigent un nouveau rapport à la création, au corps, aux matériaux et au temps. Au sein d'une mondialité perturbée par des crises répétées, les sociétés consuméristes favorisent un rapport consommable et jetable avec l'objet, quelque soit sa nature. Un gaspillage espéré par les multinationales qui tirent les ficelles de nos économies, qui incitent les individus à consommer toujours plus et à se noyer dans des besoins compulsifs. Consommer pour remplacer, pour exister, pour se conformer à des attentes normées par une stratégie publicitaire violente et destructrice. Consommer plus, pour posséder de manière éphémère, pour jeter et racheter à nouveau. Peter Sloterdijk parle du « culte de la combustion rapide ».¹⁵⁰⁰ Un cercle infernal aggravé par le phénomène de l'obsolescence programmée qui fausse notre relation aux objets qui font partie de nos quotidiens : nourriture, vêtements, machines, écrans, transports. Les individus obéissent à des rêves commandés et se noient dans une uniformisation non seulement des images, mais aussi des objets et des pensées. Guy Debord écrit en 1967 :

La production capitaliste a unifié l'espace, qui n'est plus limité par des sociétés extérieures. Cette unification est en même temps un processus extensif et intensif de banalisation. L'accumulation des marchandises produites en série pour l'espace abstrait du marché, de même qu'elle devait briser toutes les barrières régionales et légales, et toutes les restrictions corporatives du moyen âge qui maintenaient la qualité de la production artisanale, devait aussi dissoudre l'autonomie et la qualité des lieux. Cette puissance d'homogénéisation est la grosse artillerie qui a fait tomber toutes les murailles de Chine.¹⁵⁰¹

Alors, de nombreux artistes ont choisi la voie des matériaux souples et des techniques artisanales où le textile apparaît comme une réponse à la spirale du profit qui voudrait ensevelir les humains dans une consommation abrutissante et anesthésiante.

Tout au long de notre étude, nous avons développé l'idée que les pratiques textiles participent à la constitution d'un tissage social, au sens matériel comme

¹⁵⁰⁰ SLOTERDIJK, Peter. *Le Palais de Cristal. A l'intérieur du capitalisme planétaire*. Paris : Hachette, 2008, p.321.

¹⁵⁰¹ DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, 1992, p.129. [Paris : Editions Buchet-Chastel, 1967].

conceptuel et métaphorique. Si nos sociétés actuelles encouragent le profit, l'individualisme, la conformation à un schéma dicté par une quête de réussite sociale, il existe des groupes de contestations. En effet, de nombreux artistes, auteurs, militants (à l'image des *Indignés* qui sèment sur tous les continents leurs mouvements d'oppositions à un ultralibéralisme aliénant) et tous les autres individus engagés dans un mouvement contraire à celui auquel la société voudrait nous contraindre, s'impliquent dans la restructuration d'un tissage social déchiré, trouvé et éparpillé. Le concept de la « femme aiguille » développé par Kimsooja en est un exemple formidable. Au moyen de son corps, de sa présence et de son ressenti, elle traverse les continents pour tisser des humanités qui nous semblent séparées, éloignées, isolées. Son corps envisagé comme une aiguille va rassembler et réunir non seulement les individus qui vont, directement ou indirectement, entrer en contact avec elle, mais aussi les cultures, les problèmes (guerriers, religieux, économiques, climatiques) rencontrés lors de ces différents passages. Si les différences disparaissent au fil de ses traversées sensibles, l'artiste parvient à mettre en évidence tout ce qui nous unit. De la même manière, avec une œuvre comme *Moor*, Janine Antoni fabrique une tresse aux dimensions inhabituelles et stupéfiantes, pour nouer entre eux non seulement les souvenirs de ses proches, mais aussi les territoires, et plus particulièrement les ports qui nous apparaissent comme les points d'entrées de la *Relation*. Une tresse qui réconcilie l'art et la vie.

Le matériau textile se situe entre l'art et la vie, il détient des propriétés sensibles, cognitives, perceptuelles, physiques et sensuelles, qui allient l'art et la vie de manières extrêmement pertinentes. Le matériau textile fait partie de nos quotidiens, les artistes l'extraient de la sphère intime pour en faire un témoin d'expériences à la fois personnelles et collectives. En cela, il apparaît comme un écran sensible et tactile où nos sociétés se reflètent sans compromis. Chacun ambitionne de contribuer au retissage de nos sociétés, où les différences coexistent pacifiquement et librement. Les normes et les codes dont nous sommes assaillis depuis notre naissance nous apparaissent comme l'unique modèle à suivre. Un modèle élaboré par la pensée dominante qui exclut tous ceux qui ne parviennent pas à s'y conformer, tous ceux qui ne souhaitent pas s'y conformer et tous ceux qui le combattent. Le projet d'un tissage social qui serait pluriel et harmonieux dans la diversité est celui que les artistes poursuivent en revenant vers des gestes élémentaires, des matériaux ordinaires, familiers. C'est d'ailleurs de ce caractère ordinaire qu'ils puisent un potentiel illimité et extraordinaire.

L'apprentissage, les gestuelles et l'adaptation aux matériaux participent au fait que les pratiques textiles soient à rebours des sociétés capitalistes. En effet, le temps de réalisation d'une pièce brodée, cousues ou tricotée n'est pas le même que celui instauré par des médiums liés à des technologies dites de pointe (photographie numérique, vidéo, arts numériques). Contre une saturation technologique, nous observons un retour à des savoir-faire spécifiques, des techniques manuelles et à des gestuelles en voies de disparition : broder, coudre, découper, piquer, nouer, enfiler, assembler, écrire. Des gestuelles impliquant des efforts physiques considérables qui expliquent les corpus réduits des artistes qui utilisent l'aiguille, le métier à tisser ou encore la machine à coudre. Contre le jetable, ils optent pour le durable, contre les modes éphémères ils font le choix de s'inscrire dans une tradition familiale et/ou culturelle, contre l'uniformisation des formes et des idées ils font appel à la pluralité technique et conceptuelle, contre la surproduction ils préfèrent l'échelle humaine, équilibrée et rationnelle. Sans nostalgie ni discours moraux, les pratiques textiles mettent en œuvre une stratégie radicale pour lutter contre la standardisation des formes et des idées. Alors les artistes qui participent à la structuration de cette stratégie collectives peuvent être considérés comme des « rebelles » au sens donné par Édouard Glissant. Il écrit :

Le marginal et le déviant pressentent le choc des cultures, en vivent l'excès à venir. Le rebelle prépare un tel choc, ou du moins sa lisibilité, en refusant l'engoncement dans n'importe quelle tradition ; même quand sa rébellion prend force dans la défense d'une tradition, bafouée ou opprimée par une autre tradition tout simplement plus puissante en moyen d'action. Le rebelle défend son droit à pratiquer lui-même son dépassement ; le marginal et le déviant vivent à outrance ce droit.¹⁵⁰²

À l'appropriation des techniques et des matériaux spécifiques, s'ajoute une dose d'ironie critique. Si nous reprenons les exemples de Yinka Shonibare, d'Hassan Musa, de Tracey Emin ou encore de Ghada Amer, nous constatons en effet que chacun d'entre eux utilise une technique associée à une tradition identifiée : la confection de costumes d'époque, la peinture sur tissu, l'appliqué de tissus (*blankets*) et la broderie. Quatre techniques grâce auxquelles ils véhiculent un discours subversif et politique. Parce qu'elles sont issues de traditions identifiées (culturelles et/ou familiales), les pratiques textiles représentent un moyen de désobéissance et de dissidence par rapport au programme imposé. Parce que nous vivons dans des sociétés où l'évènement prime sur l'information et la réflexion, les pratiques textiles étudiées ici nous apparaissent comme

¹⁵⁰² GLISSANT, Édouard. (1990), p.170-171.

un contre-événement. Elles existent en dehors du spectacle du système. Guy Debord souligne :

Le spectacle ne chante pas les hommes et leurs armes, mais leurs marchandises et leurs passions. C'est dans cette lutte aveugle que chaque marchandise, en suivant sa passion, réalise en fait dans l'inconscience quelque chose de plus élevé : le devenir-monde de la marchandise, qui est aussi bien le devenir-marchandise du monde. Ainsi, par une ruse de la raison marchande, le particulier de la marchandise s'use en combattant, tandis que la forme-marchandise va vers sa réalisation absolue.¹⁵⁰³

Alors les matériaux, les techniques et les gestuelles répétées défient l'événementiel, le superficiel et toute forme de conformation aux excès du capitalisme véhiculés par les médias toujours plus boulimiques d'informations et de modes éphémères. Des excès et des dérives qui ont inévitablement des conséquences néfastes sur les comportements humains. L'œuvre de Frances Goodman nous est apparue comme un exemple pertinent d'engagement personnel envers un système engageant une autodestruction : physique et psychique. L'appropriation de techniques et de matériaux liés à des savoir-faire spécifiques et traditionnels est une manière pour les artistes de prendre en main et de contrôler tous les paramètres d'une pensée individuelle en lutte contre un système qui voudrait la broyer ou du moins l'engourdir. L'appropriation est aussi un moyen d'extérioriser une prise de conscience des dérives de nos sociétés. Ils inscrivent ainsi leurs messages engagés au moyen de gestuelles et de matières fibreuses qui les rapprochent de leurs publics de manières sensibles, sensorielles, critiques et réfléchies. Des démarches artistiques qui s'accordent avec une volonté de plus en plus forte de renouer avec un respect des productions humaines et de l'environnement en favorisant une nouvelle consommation : équitable, collaborative, raisonnable, locale. Les pratiques textiles participent aux luttes citoyennes qui prônent une prise de conscience de nos gestes, de nos habitudes et de nos conceptions de la mondialité.

Les artistes vont à contre-courant de ce qu'Édouard Glissant nomme le *chaos-monde* et s'approprient des gestuelles qui apparaissent en décalage total avec nos sociétés ultralibérales. Voici comment Glissant définit l'esthétique du *chaos-monde* :

¹⁵⁰³ DEBORD, Guy. (1992), p.43. Le spectacle du système a généré un spectacle de l'art qui se conforme aux attentes d'un public en quête de sensations éphémères. Un système qui fait écho au texte de Clément Greenberg, « Avant-garde et Kitsch », où il écrit en 1939 : « Le kitsch n'est pas resté confiné aux villes où il est né, il s'est répandu dans les campagnes dont il a anéanti la culture populaire traditionnelle. Il n'a pas davantage respecté les frontières géographiques, politiques ou culturelles. Comme tous les produits de série de l'Ouest industriel, il est parti pour un tour du monde triomphal, déracinant et défigurant les cultures indigènes à tel point qu'il est en passe de devenir la culture universelle, la première que cette planète ait jamais connue. » GREENBERG, Clément. « Avant Grade et Kitsch », in *Art et Culture : Essais Critiques*. Paris : Macula, 1988, p.18.

Le chaos-monde n'est désordre qu'à la supposition d'un ordre que la poétique n'entend pas révéler à toute force (la poétique n'est pas une science) mais dont elle a pour ambition de préserver l'élan. L'esthétique de l'univers supposait des normes préétablies, dont l'esthétique du chaos-monde est l'illustration et la réfutation brûlantes. La norme n'est pas évacuée du chaos, mais elle n'y constitue pas une fin, ni ne régit là une méthode. Le chaos-monde n'est ni fusion ni confusion : il ne reconnaît pas l'amalgame uniformisé – l'intégration vorace – ni le néant brouillon. Le chaos n'est pas « chaotique ». Mais son ordre ne suppose pas des hiérarchies des précellences – des langues élues ni des peuples-princes. Le chaos-monde n'est pas un mécanisme, avec des clés. L'esthétique du chaos-monde (qui est donc ce que nous nommions l'esthétique de l'univers, mais désencombrées des valeurs a priori) globalise en nous et pour nous les éléments et les formes d'expression de cette totalité, elle en est l'action et la fluidité, le reflet et l'agent en mouvement. Le baroque est la résultante, non érigée, de ce mouvement. La Relation est ce qui en même temps le réalise et l'exprime. Elle est le chaos-monde qui (se) relate. La poétique de la Relation (qui est donc une part de l'esthétique du chaos-monde) pressent, suppose, inaugure, rassemble, continue et transforme la pensée de ces éléments, de ces formes, de ce mouvement. Déstructurez ces données, annulez-les, réinventez leur musique : l'imaginaire de la totalité est inépuisable. Et toujours et sous toutes formes, entièrement légitime, c'est-à-dire libre de toute légitimité.¹⁵⁰⁴

Dans le *chaos-monde*, de nombreux artistes ont fait le choix de revenir vers des techniques, des matériaux des gestuelles inscrits dans une tradition qu'ils adaptent à leurs préoccupations et qu'ils inscrivent à leur tour dans le champ de l'art. Ainsi, ils contribuent à la survie et à la réhabilitation de ces gestes, tout en les remodelant et en les dépassant. Parce que les œuvres textiles portent un discours critique, un engagement politique et une nécessité de résistance, les artistes évacuent les propriétés fonctionnelles et décoratives traditionnellement associées aux pratiques textiles. Ces dernières participent au réenchantement, au renouvellement et à la réinvention de « l'imaginaire de la totalité ». Parce qu'elles impliquent de nouvelles possibilités et parce qu'elles sont symptomatiques d'une volonté à revenir vers des techniques traditionnelles, de nombreux artistes ont fait le choix de gestuelles spécifiques et de techniques identifiées comme étant artisanales. Nous pensons à la céramique avec les œuvres informes et organiques de Rosemarie Trockel et d'Elsa Sahal ; aux poteries d'Ai Weiwei ; aux dentelles sur pneus et aux ciselages métalliques de Wim Delvoye ; aux démarches de Philippe Mayaux et de Richard Fauguet ; aux *azulejos* sanglants d'Adriana Varejao ; aux tissages de porcelaines produits par Christelle Familiari ; aux pièces en cristal de Patrick Neu ; aux faïences de Chloé Jarry ; aux céramiques

¹⁵⁰⁴ GLISSANT, Édouard. (1990), p.108-109.

zoomorphes d'Elise Franck ou de Françoise Petrovitch, ou encore aux vitraux de Mélanie Lecointe et de Léa le Bricomte. Chacun d'entre eux a fait le choix de la tradition pour la détourner, la déplacer, la désarticuler, pour mieux la réhabiliter. Dans la continuité du mouvement *Arts and Crafts* initié dès la fin du XIX^{ème} siècle, nous constatons que chaque nouvelle génération d'artiste apporte une nouvelle pierre à une « catégorie » mouvante de la création. L'artisanat d'art dispose de sa propre histoire, elle constitue une branche significative et inévitable de l'histoire de l'art que nous avons souhaité mettre en avant. En 1970, Robert Morris a affirmé : « L'art est une activité de changement, de désorientation et de glissement, de discontinuité et de mutabilité violentes, d'une volonté de confusion dans l'intention même de découvrir de nouveaux modes de perceptions. »¹⁵⁰⁵ Chacune des pratiques étudiées démontre une volonté de révéler le caractère actuel et pertinent de techniques qui apparaissent en phase avec un mouvement de régénération d'un imaginaire collectif fossilisé.

¹⁵⁰⁵ MORRIS, Robert. *Statement. Conceptual Art and Conceptual Aspects* [Exposition au New York cultural Center], 1970. Disponible sur Internet : http://www.ubu.com/papers/morris_statements.html.

LEXIQUE TEXTILE

Abaca

Fibre végétale, également appelée chanvre de Manille ou tagal, tirée du pétiole des feuilles d'un bananier.

Aiguille

Petite tige d'acier trempé et poli, dont une extrémité est pointue et l'autre percée d'un trou pour passer un fil et qui sert à coudre, à broder, à raccommoder.

Application

Application d'un motif décoratif sur un fond, par pigments ou transfert ; en broderie : apport d'un tissu sur un autre (abouter).

Appliqué de tissus

Travail cousu décoratif dans lequel des pièces de tissu, de broderie ou autres matériaux sont cousus sur une autre pièce de tissu utilisée comme support pour créer des dessins ou des motifs.

Arachnéen

Dont les propriétés de finesse ou de légèreté évoquent les fils ou toiles d'araignée.

Arlequin

Etoffe à triangles ou losanges de toutes couleurs.

Aubusson

Tapiserie réalisée sur métier basse lisse, qui doit son nom à la ville d'Aubusson ; par extension toute étoffe de même aspect.

Bâche

À l'origine, toile servant à couvrir les marchandises ; par extension, tissu fort à armure toile imperméabilisée ou plastifié.

Batik

Technique artisanale de coloration d'origine javanaise, fondée sur l'application préalable à la teinture de réserves en cire.

Bout

Un des constituants d'un fil unitaire ou assemblé.

Brocard

Etoffe de soie rehaussée de dessins brochés d'or et d'argent. Le terme de brocard a souvent été appliqué à des soieries brochées richement décorées.

Broché

Procédé de tissage dans lequel des trames supplémentaires n'interviennent que dans les motifs et leurs contours - par extension, tissus réalisés à partir de ce procédé.

Broderie

Travail cousu employant une large variété de points appliqués sur des tissus préexistants. Généralement caractérisées par des styles différents selon les qualités distinctives de la texture, du dessin et de la couleur.

1 - Ornement rapporté sur une étoffe et réalisé à l'aiguille ; 2 - Motif réalisé par un effet de chaîne en relief.

Bottari

Couverture brodée traditionnelle sud-coréenne servant à envelopper des objets personnels.

Camaïeu

Terme général désignant une étoffe dont le motif et le fond sont de même couleur mais de hauteurs de ton différent.

Canevas

Tissu de coton ajouré très apprêté ; souvent utilisé comme fond de broderie.

Cannetille

Une cannetille (nom féminin) trouve son origine étymologique avec les mots espagnols *cañutillo* et *cañuto* qui signifient « tuyau ». Il s'agit d'un fil de métal aplati et tourné en hélice, couramment utilisé en spirale pour les ouvrages brodés.

Chanvre

Plante dont l'écorce est utilisée pour la création de matériaux textiles.

Cordon

Corde fine tressée ou tissée servant à attacher, suspendre, tirer.

Coton

Fibre naturelle d'origine végétale issue des poils de la graine du « gossypium » ou cotonnier ; il se caractérise par son confort, son aspect, sa facilité de mise en œuvre.

Couverture

Etoffe moelleuse et épaisse, armure unie ou jacquard ; achèvement par foulage et grattage qui confère toucher et épaisseur.

Croisement

Mode de liage des fils d'un tissu.

Dentelle

Etoffe à décor par opposition d'un fond transparent (tulle ou maille) et de motifs opaques.

Drap

Mot générique désignant tout un ensemble de tissus : tissu résistant en laine ayant subi l'opération de foulonnage conférant de grandes qualités de protection thermique.

Drapé

Il caractérise le tombant d'une étoffe (main, toucher).

Dutch Wax

Tissu de coton imprimé historiquement fabriqué en Hollande au XVII^{ème} siècle pour le marché Indonésien, puis le marché ouest africain. Les Dutch Wax sont aujourd'hui le symbole du panafricanisme.

Etoffe

Terme générique pour désigner les surfaces textiles (tissus, tricots) formées par l'enchevêtrement de matières textiles, ayant une certaine cohésion et généralement destinées à un usage d'habillement ou d'ameublement ; englobe parfois certains types de nontissés.

Feutre

1 - Nappe compacte agglutinée et enchevêtrée de fibres de laine ou d'autres poils animaux obtenue par feutrage. 2 - par extension, toutes étoffes auxquelles un traitement de finition donne un aspect feutre.

Fibre

Toute substance composée de fil, qu'il soit d'origine animale, végétale ou minérale, spécialement lorsqu'il peut être filé ou tissé.

Fil

Brin long et fin de matière textile.

Gobelin

Tapiserie d'art faite initialement à la main à la Manufacture des Gobelins, et représentant des scènes historiques ou mythologiques.

Impression transfert

Procédé consistant à transférer par thermo-impimpression des dessins colorés d'un matériau support (papier) sur la surface d'une étoffe réceptrice ou d'un matériau récepteur.

Imprimé

Nom générique qui recouvre de nombreux procédés permettant de créer un décor à la surface des étoffes.

Keffieh

Carré de tissu plié et retenu par un lien. Coiffure traditionnelle chez les Bédouins.

Kilim

Tapis oriental tissé.

Maille

1 - Élément constitutif d'un tricot. 2 - par extension, nom générique de toutes les surfaces tricotées. 3 - œillet incorporé aux lisses et guidant le mouvement de monte et baisse des fils de chaîne lors du tissage.

Manufacturées (fibres -)

Englobe toutes les matières textiles autres que les matières naturelles ; Corresponds au terme anglais « man-made fibres ».

Matelassage

Réalisation d'un matelassé par couture sur piqueuse multi têtes.

Matelassé

Étoffe double dont les deux éléments sont reliés l'un à l'autre et enferment entre eux une trame forte spéciale pour donner de l'épaisseur à l'ensemble (comme un ouatiné).

Matière textile

Terme englobant tous types de fibres ou de filaments, destinés à la fabrication d'articles textiles.

Métier

Nom donné à certaines machines textiles. Machine utilisée pour fabriquer du tissu. Ils peuvent être industriels ou manuels. Le tissage s'opère par le croisement de deux séries de fils perpendiculaires.

Navette

Dans le domaine du tissage, une navette est un élément mobile d'un métier à tisser servant à transporter le fil de trame à travers les fils de chaîne en faisant des mouvements de va-et-vient dans le sens de la largeur du tissu.

Organdi

L'organdi est une mousseline de coton légère et apprêtée, sans doute originaire de Kounya-Ourguentch (l'ancienne Ourguentch ou Ourganda, ville de négoce entre Arabes et Chinois) au Turkménistan. En vogue à partir du XVIII^{ème} siècle, ces tissus sont importés des Indes. Ensuite, ils se produisent en France dans les mêmes fabriques que la mousseline. L'organdi et l'organza sont deux étoffes similaires, leur dénomination diffère selon les fils employés pour le tissage. Proches de la mousseline, ils se distinguent par leur aspect rigide. L'organdi et l'organza servent dans l'ameublement pour les voilages, dans l'habillement pour les garnitures de corsages, les robes de soirée. L'organdi n'est plus utilisé dans les costumes de danse, il est fragile et cassant. L'organza est par contre toujours employé pour les tutus romantiques.

Patchwork

1 - Étoffe faite de morceaux disparates cousus les uns aux autres. 2 - Imprimé ou façonné imitant l'aspect disparate de ces étoffes.

Quilt

Pièce de tissu composée de différents morceaux de tissus, aux imprimés et aux couleurs différentes. L'assemblage des morceaux entre eux forme le plus généralement des motifs géométriques. Elle est composée de plusieurs couches

de tissus et peut être matelassée. La pièce continue ainsi obtenue peut servir à la base de couverture, d'habillement, de panneau mural décoratif.

Raphia

Fibre végétale issue d'un palmier de Madagascar ; fibres très résistantes.

Rembourrage

Couche de garnissage entre deux étoffes.

Sequin

Petit rond de métal percé cousu sur un tissu pour l'agrémenter.

Tapiserie

1 - Ouvrage d'art effectué sur métiers spécifiques haute ou basse lisse. 2 - Broderie manuelle effectuée sur canevas.

Thangka

Peintures religieuses traditionnelles tibétaines sur tissus.

Tissage

1 - Ensemble des opérations consistant à entrecroiser des fils ou filés pour réaliser des tissus. 2 - Atelier ou usine où s'effectuent ces opérations.

Tissu

Surface souple formée par l'entrecroisement perpendiculaire de deux ensembles de fils et/ou filés (chaîne et trame), et réalisée sur machine appelée métier à tisser ou machine à tisser.

Toile de duck

Sergé de type rustique. Tissu tissé de manière compacte et ferme. Duck vient du mot hollandais doek qui signifie toile de lin. La toile de duck est formée à partir de coton, de lin ou de chanvre. Elle est durable, solide, résistante, épaisse et lourde. Dans le domaine industriel elle est utilisée pour la fabrication de chaussures, de vêtements de travail, de tentes, de sac ou encore de voiles de bateau.

Tresse

Textile de longueur indéfinie obtenu par la technique du tressage et comprenant deux catégories : 1 - Les tresses plates que l'on utilise surtout en ornementation. 2 - Les tresses tubulaires qui sont surtout du domaine de la corderie.

Tricot

Etoffe à base de matière textile constituée de mailles et réalisée au moyen d'aiguilles.

Voile

Etoffe très fine, légère et transparente, composée de fils fins et surtordus.

Wax

En Afrique, tissu de coton imprimé de qualité supérieure.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES IMPRIMÉS

ADLER, Peter ; BARNARD, Nicholas. *Asafo ! African Flags of the Fante*. London : Thames and Hudson, 1992.

ADOLPHS, Volker. *Going Staying : Movement, Body, Space in Contemporary Art*. Bonn : Hatje Cantz, 2007.

AFFERGAN, Francis. *Exotisme et Altérité : Essais sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*. Paris : PUF, 1987.

ALLOULA, Malek. *Le Harem Colonial : Images d'un Sous-Erostime*. Paris : Séguier, 2001.

ALVIM, Fernando ; MUNDER, Heike ; WUGGENIG, Ulf. *Next Flag : The African Sniper Reader*. Zurich : Migros Museum : JRP Ringier, 2005.

AMSELLE, Jean-Loup. *Logiques Métisses : Anthropologie de l'Identité en Afrique et Ailleurs*. Paris : Payot, 1990.

▪ *L'Occident Décroché : Enquête sur les Postcolonialismes*. Paris : Stock, 2008.

ANVAR, Leili ; DAKHILIA, Jocelyne ; DEPAULE, Jean-Charles. *Créations Artistiques Contemporaines en Pays d'Islam : Des Arts en Tensions*. Paris : Kimé, 2006.

APPADURAI, Arjun. *Après le colonialisme*. Lausanne : Payot, 2001.

ARAEEN, Rasheed. *Making Myself Visible*. London : Kala Press, 1984.

ARCHER-STRAW, Petrine. *Negrophilia : Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920's*. London : Thames & Hudson, 2000.

AUTHER, Elissa. *String Felt Thread : The Hierachy of Art and Craft in American Art*. Minneapolis : University of Minneapolis Press, 2010.

BAAS, Jacquelynn ; JACOB, Mary Jane. *Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley : Los Angeles : University of California Press, 2004.

BACHARAN, Nicole. *Les Noirs Américains : Des Champs de Coton à la Maison Blanche*. Paris : Panama, 2008.

BAKER, Joséphine ; SAUVAGE, Marcel. *Les Mémoires de Joséphine Baker*. Paris : Dilecta, 2006.

- BAILER, David A. ; TAWADROS, Gilane. *Veil, Representation, and Contemporary Art*. Boston : MIT Press, 2003.
- BAILEY, Davis A. ; BAUCOM, Ian ; BOYCE, Sonia. *Shades of Blacks : Assembling Black arts in 1980's Britain*. Durham : London : Duke University Press : inIVA, 2005.
- BAKER, Houston A. ; HALL, Stuart. *Black British Cultural Studies : A Reader*. Chicago : University of Chicago Press, 1996.
- BALDWIN, James. *La Prochaine Fois, le feu*. Paris : Gallimard, 1996.
- BAMMER, Angelika. *Displacements : Cultural Identities in Question*. Indianapolis : Indiana University Press, 1994.
- BANCEL, Nicolas ; BLANCHARD, Pascal. *Culture Post-coloniale : Traces et Mémoires Coloniales en France 1961-2006*. Paris : Autrement, 2005.
- BANCEL, Nicolas ; BLANCHARD, Pascal ; BOGDAN, Robert. *Zoos Humains : Au temps des Exhibitions Humaines*. Paris : La Découverte, 2004.
- BARRIE, Pauline ; BARNETT, Pennina ; DEEPWELL, Katy. *New Feminist Art Criticism*. Manchester : Manchester University Press, 1995.
- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.
- BAUDRILLARD, Jean. *Le Système des Objets*. Paris : Gallimard, 1968.
- BAY, Hakim. *T.A.Z. : Zone Autonome Temporaire*. Paris : L'Eclat, 1997.
- BEAUVOIR De, Simone. *Le Deuxième Sexe I : Les Faits et les Mythes*. Paris : Gallimard, 1976.
- BENBERRY, Cuesta. *Always There : The African-American Presence in American Quilts*. Louisville : The Kentucky Quilt Project, 1992.
- BERNABE, J. ; CHAMOISEAU, P. ; CONFIANT, R. *Eloge de la Créolité*. Paris : Gallimard, 1993.
- BHABHA, Homi K. *Les Lieux de la Culture : Une Théorie Postcoloniale*. Paris : Payot, 2007. [Location of Culture, London : Routledge, 1994].
- BONITO OLIVA, Achille ; BOULLATA, Kamal ; FISHER, Jean ; MOSQUERA, Gerardo. *Belonging and Globalisation : Critical Essays in Contemporary Art & Culture*. London : Saqi, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. *L'Esthétique Relationnelle*. Dijon : Les Presses du Réel, 2001.

▪ *Radicalant : Pour une Esthétique de la Globalisation*. Paris : Denoël, 2009.

BRION, Fabienne. *Féminité, Minorité, Islamité : Questions à propos du Hijâb*. Louvain-La-Neuve : Bruylant Academia, 2004.

BROWN, Wendy. *Murs : Les Murs de Séparation et le Déclin de la Souveraineté Etatique*. Paris : Les Prairies Ordinaires, 2009

BROUDE, Norma ; GARRARD, Mary D. *Feminism and Art History : Questioning the Litany*. Oxford : Westview, 1982.

▪ *The Expanding Discourse : Feminism and Art History*. Oxford : Westview, 1992.

BUCKNELL UNIVERSITY. *Since the Harlem Renaissance : 50 Years of Afro-American Art*. Lewisburg : Center Gallery, 1985.

BUTLER, Judith ; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *L'Etat Global*. Paris : Payot, 2007.

CAMPBELL, Mark. *The Art of Hair Work : Hair Braiding and Jewelry of Sentiment*. New York : M.Campbell, 1867.

CASTELLANOS, Isabel ; RAMOS , Miguel. *Santeria Aesthetics in Contemporary Latin American Art*. Washington : London : Smithsonian Institution Press, 1996.

CESAIRE, Aimé. *Cahier d'un Retour au Pays Natal*. Paris : Présence Africaine, 1983.

▪ *Discours sur le Colonialisme, suivi de Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, 2004.

CHAMBERS, Iain. *Migrancy, Culture, Identity*. London : Routledge, 1994.

▪ *Run Through the Jungle : Selected Writings by Eddie Chambers*. London : inIVA, 1999.

CHAMOISEAU, Patrick. *Ecrire en Pays Dominé*. Paris : Gallimard, 1997.

CLERAMBAULT, Gaétan Gatian de. *Passion Erotique des Etoffes chez la Femme*. Paris : Les Empêcheurs de Tourner en Rond, 2002.

COHEN, Robin. *The Cambridge Survey of World Migration*. New York : Cambridge University Press, 1995.

COHEN, Robin ; TONINATO, Paola. *The Creolization Reader : Studies in Mixed Identities and Cultures*. London : Routledge, 2010.

COLETTE. *Earthly Paradise*. London : Secker and Warburg, 1966.

COLLINS, Lisa Gail ; DUMONT, Fabienne. *La Rébellion du Deuxième Sexe : L'Histoire de l'Art au Crible des Théories Féministes Anglo-américaines (1970-2000)*. Paris : Les Presses du Réel, 2001.

CONNERY, Christopher L. ; DISSANAYAKE, Wimal ; WILSON, Rob. *Global / Local : Cultural Production and the Transnational Imaginary*. London : Duke University Press, 2005.

CONSTANTINE, Mildred ; LENOR LARSEN, Jack. *Beyond Craft : The Art Fabric*. New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1973.

DALLIER-POPPER, Aline. *Art, féminisme, post-féminisme : Un parcours de critique d'art*. Paris : L'Harmattan, 2009.

DAVIS, Angela. *Blues Legacies and Black Feminism*. New York : Vintage Books, 1998.

DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, 1992.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille Plateau*. Paris : Les Editions de Minuit, 1980.

▪ *Qu'est-ce que la Philosophie ?* Paris : Editions de Minuit, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna : Essai sur le Drapé Tombé*. Paris : Gallimard, 2002.

DORBANI- BOUABDELLAH, Malika. *Eugène Delacroix. Femmes d'Alger dans leur Appartement*. Paris : Musée du Louvre : Somogy, 2008.

DOUGLAS, Diane ; HALPER, Vicki. *Choosing Craft : The Artist's Viewpoint*. Chapel Hill : University of North Carolina, 2009.

DUBOIS, W.E.B. *Les Ames du Peuple Noir*. Paris : Rue d'Ulm, 2004. [*The Souls of Black Folk*. Cambridge : John Wilson and Son, 1903].

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du Signe*. Paris : Flammarion, 1994.

EICHER, Joanne B. ; EVENSON, Sandra Lee ; LUTZ, Hazel A. *The Visible Self : Global Perspectives on Dress, Culture and Society*. New York : Fairchild Publications, 2000.

ENWEZOR, Okwui. *The Short Century : Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*. Munich : New York : Prestel, 2001.

FABRE, André. *Histoire de la Corée*. Paris : Langues et Mondes, 2000.

FAEGHEH, Shirazi. *The Veil Unveiled : The Hijab in Modern Culture*. Gainesville : University Press of Florida, 2001.

FANON, Frantz. *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris : Seuil, 1952. [Paris : Seuil, 1971].

▪ *L'An V de la Révolution Algérienne*. Paris : La Découverte, 2011. [Paris : Maspero, 1959].

▪ *Les Damnés de la Terre*. Paris : Maspero, 1970.

FERGUSON, Russell ; GEVER, Martha ; MINH-HA, Trinh T. *Out There : Marginalization and Contemporary Cultures*. New York : The New Museum of Contemporary Art : Cambridge : The MIT Press, 1990.

FERRO, Marc ; MANDE, Issiaka ; NDIAYE, Pap ; STORA, Benjamin. *Histoires Coloniales : Héritages et Transmissions*. Paris : BPI / Centre Pompidou, 2007.

FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du Savoir*. Paris : Gallimard, 1969.

▪ *Surveiller et Punir*. Paris : Gallimard, 1975.

FOIX, Alain. *Noir : De Toussaint Louverture à Barack Obama*. Paris : Galaade, 2009.

FREUD, Sigmund. *Trois Essais sur la Théorie Sexuelle*. Paris : Gallimard, 1987.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *Ouvrages de Dames : Ariane, Hélène, Pénélope...* Paris : Seuil, 2009.

FRY, Gladys-Marie. *Stitched from the Soul : Slave Quilts from the Ante-Bellum South*. New York : Dutton Books, 1990.

GAUNT, Kyra D. *The Games Black Girls Play : Learning the Ropes from Double-dutch to Hip-Hop*. New York : London : New York University Press, 2006.

GELARD, Marie-Luce. *Les Usages du Henné : Pratiques, rites et représentations symboliques*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2008.

GIBBONS, Joan. *Contemporary Art and Memory : Images of Recollection and Remembrance*. London : New York : I.B. Tauris, 2007.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*. Cambridge : Harvard University Press, 1993. [Edition française : *L'Atlantique Noir : Modernité et double conscience*. Paris : Kargo, 2003.].

▪ *Between Camps : Nations, Culture and the Allure of Race*. London : Allen Lane, 2000.

GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990.

▪ *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris : Gallimard, 1996.

- *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*. Paris : Gallimard, 1997.

- *Philosophie de la Relation : Poésie en étendue*. Paris : Gallimard, 2009.

- GLISSANT, Édouard ; CHAMOISEAU, Patrick. *Quand les Murs Tombent : L'identité nationale hors-la-loi ?* Paris : Galaade : Institut du Tout-Monde, 2007.

- *L'Intraitable Beauté du Monde : Adresse à Barack Obama*. Paris : Galaade : Institut du Tout-monde, 2009.

- GLISSANT, Édouard ; LEUPIN, Alexandre. *Les Entretiens de Bâton Rouge*. Paris : Gallimard, 2008.

- GOLDBERG, Joshua. *Tibetan Tankas*. Tucson : University of Arizona Museum of Art, 1980.

- GOULD, Stephen Jay. *Le Sourire du Flamand Rose : Réflexions sur l'Histoire Naturelle*. Paris : Seuil, 1985.

- GREGORY, Derek. *Geographical Imaginations*. Oxford : Blackwell, 1995.

- GREENBERG, Clément. *Art et Culture : Essais Critiques*. Paris : Macula, 1988

- GUATTARI, Félix. *Les Trois Ecologies*. Paris : Galilée, 1989.

- HALL, Stuart. *Identity, Culture, Difference*. London : Lawrence and Wishart, 1990.

- HALL, Stuart ; MAHARAJ, Sarat. *Modernity and Difference*. London : inIVA, 2001.

- HALL, Stuart. *Identités et Cultures : Politiques des Cultural Studies*. Paris : Editions Amsterdam, 2007.

- HEDGES, Elaine. *Tradition and the Talents of Women*. Chicago : University of Illinois Press, 1991.

- HOMERE. *L'Illiade. L'Odyssée*. Paris : Robert Laffont, 1995.

- HOOKS, bell. *Black Looks : Race and Representation*. Boston : South End Press, 1992.

- HOOSON, David. *Geography and National Identity*. Oxford : Blackwell, 1994.

- HUGGINS, Nathan Irvin. *Harlem Renaissance*. London : Oxford University Press, 1971.

- ICKIS, Marguerite. *The Standard Book of Quilting and Collecting*. New York : Dover, 1949.

- IRIGARAY, Luce. *Ce Sexe qui n'en n'est pas un*. Paris : Editions de Minuit, 1977.

- JACOB, Mary Jane ; LIVINGSTONE, Joan ; PLOOF, John. *The Object of Labor : Art, Cloth and Cultural Production*. Cambridge : MIT Press, 2007.

- KANT, Emmanuel. *Critique de la Faculté de Juger*. Paris : Gallimard, 1989.
- KESTER, Grant H. ; FUSCO, Coco ; O'GRADY, Lorraine. *Art, Activism and Oppositionality*. Durham : London : Duke University Press, 1998.
- KING-HAMMOND, Leslie (Dr). *Gumbo Ya-Ya : Anthology of Contemporary African-American Women Artists*. New York : Midmarch Art Press, 1995.
- LAFERRIERE, Dany. *L'énigme du Retour*. Paris : Grasset, 2009.
- LASCAULT, Gilbert. *Figurées, Défigurées : Petit Vocabulaire de la Féminité Représentée*. Paris : Félin, 2008.
- LE JEUNE, Françoise. *Le Débat Sur l'Abolition de l'Esclavage en Grande-Bretagne 1787-1840*. Paris : Ellipses Marketing, 2008.
- LEIRIS, Michel. *L'Afrique Fantôme*. Paris : Gallimard, 1951.
- *Miroir de l'Afrique*. Paris : Gallimard, 1996.
- LERNER, Garda. *Black Women in White America*. New York : Vintage Books, 1972.
- LEVY-STRAUSS, Claude ; MAUSS, Marcel. *Sociologie et Anthropologie*. Paris : P.U.F., 2004.
- LIPPARD, Lucy. *Mixed Blessings : New Art in a Multicultural America*. New York : Pantheon Books, 1990.
- LLOYD, Fran. *Contemporary Arab Women's Art : Dialogues of the Present*. London : Women's Art Library, 1999.
- LOCKE, Alain. *The New Negro*. New York : Albert and Charles Boni, 1925.
- LORDE, Audre. *Sister Outsider. Essais et Propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...* Genève : Mamamélis : Québec : Trois, 2003.
- MABANCKOU, Alain. *Lettre à Jimmy (À l'occasion du vingtième anniversaire de ta mort)*. Paris : Fayard, 2007.
- *Tant que les Arbres s'enracineront dans la Terre*. Paris : Editions Points, 2007.
- MARDER, Elissa. *Language and Liberation: Feminism, Philosophy and Language*. New York : University of New York Press, 1999.
- MARGOLICK, David. *Strange Fruit : La Biographie d'une Chanson*. Paris : Allia, 2009.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard, 1964.
- MONEM, Nadine. *Contemporary Textiles : The Fabric of Fine Art*. London : Black Dog, 2008.
- MONTAIGNE, Michel de. *Essais, III, ix, « De la vanité »*, 1588.
- MORRISON, Toni. *Beloved*. Paris : Christian Bourgeois, 1989.
- MOSQUERA, Gerardo. *Contemporary Art from Havana*. London : Riverside Studios, 1989.
- MOSQUERA, Gerardo ; FISHER, Jean. *Over There : International Perspectives on Art and Culture*. New York : New Museum of Contemporary Art : Cambridge : London : The MIT Press, 2004.
- MUIR, Gregor. *Lucky Kunst : The Rise and The Fall of Young British Artists*. London : Aurum, 2009.
- MUNRO, Eleanor. *Originals : American Women Artists*. New York : Simon and Schuster, 1979.
- NANCY, Jean-Luc. *Identité – Fragments, franchises*. Paris : Galilée, 2010.
- *L'Intrus*. Paris : Galilée, 2010.
- NDIAYE, Pap. *La Condition Noire : Essai sur une Minorité Française*. Paris : Calmann-Lévy, 2007.
- NERVAL, Gérard de. *Voyage en Orient*. Paris : Albert Béguin et Jean Richer : Gallimard, 1960.
- NJAMI, Simon. *L'Image Révélée : Orientalisme, Art Contemporain*. Tunis : Musée de la ville de Tunis, 2006.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Conversations, Volume 1*. Paris : Manuella Editions, 2008.
- OGUIBE, Olu ; ENWEZOR, Okwui. *Reading Contemporary : African Art from Theory to Marketplace*. London : inIVA, 1999.
- OGUIBE, Olu. *The Culture Game*. Minneapolis : London : University of Minnesota Press, 2004.
- ORSENNA, Erik. *Voyage Aux Pays du Coton : Petit Précis de la Mondialisation*. Paris : Fayard, 2006.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Paris : Chêne, 2008.
- PAQUETTE, Didier. *La Mascarade Interculturelle. Interculturalité et sexuation psychique*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch : Embroidery and the Making of the Feminine*. London : The Women Press Limited, 1986.

- PATTON, Sharon. *African-American Art*. Oxford : Oxford University Press, 1998.
- PEREC, Georges. *Espèces d'Espaces*. Paris : Galilée, 2000.
- PICTON, John. *The Art of African Textiles : Technology, Tradition and Lurex*. London : Barbican Art Gallery : Lund Humphries, 1995.
- PIRZAD, Zoyâ. *Comme tous les après-midi*. Paris : Zulma, 2007.
- POLLOCK, Griselda ; PARKER, Rozsika. *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*. London : Routledge, 1981.
- *Framing Feminism : Art and the Women's Movement, 1970-1985*. London : Pandora Books, 1987.
- POLLOCK, Griselda. *Generations and Geographies in the Visual Arts : Feminist Readings*. London : Routledge, 1996.
- RICHARDS, Malcolm K. *Derrida Reframed*. London : I.B.Tauris, 2008.
- RICHLIN, Amy. *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York : Oxford University Press, 1992.
- RIMBAUD, Arthur. *Le Bateau Ivre. Recueil de Poèmes*. Paris : Librio, 2010.
- ROGOFF, Irit. *Terra Infirma : Geography's Visual Culture*. London : Routledge, 2000.
- SAID, Edward W. *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil, 2005.
- *Réflexions sur l'Exil et Autres Essais*. Arles : Actes Sud, 2008.
- SANOUILLET, Michel. *Duchamp du Signe*. Paris : Flammarion, 1994.
- SCHWARTZ, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London : Thames and Hudson, 1970.
- SEGALEN, Victor. *Essai sur l'Exotisme : Une Esthétique du Divers*. Paris : Fata Morgana, 1978.
- SHIRAZI, Faegheh. *The Veil Unveiled : The Hijab in Modern Culture*. Gainesville : University Press of Florida, 2001.
- SHOHAT, Ella. *Talking Visions Multicultural Feminism in a Transnational Age*, Cambridge : MIT Press, 1998.

- SIEGELAUB, Seth. *Bibliographica Textilia Historiae : Towards a General Bibliography on the History of Textiles Based on the Library and Archives of the Center for Social Research on Old Textiles*. New York : International General, 1997.
- SIMARD, Eric. *Rosa Parks : La Femme qui a Changé l'Amérique*. Paris : Oskarson, 2007.
- SLOTTERDIJK, Peter. *Le Palais de Cristal. A l'intérieur du capitalisme planétaire*. Paris : Hachette, 2008.
- SMITH, Terry. *Craft and Contemporary Theory*. St Leonard : Allen and Unwin, 1997.
- SOLLINS, Susan. *Art 21: Art in the twenty-first century*. New York: Harry N. Abrams, 2003.
- THEOCRITE. *Les Idylles*. Paris : Quantin, 1884.
- THIAM, Awa. *La Parole aux Négresses*. Paris : Denoël, 1978.
- VALDES, Zoé. *La Fiction Fidel*. Paris : Gallimard, 2008.
- VAUGHAN, Megan. *Creating The Creole Island : Slavery in Eighteenth-century Mauritius*. Durham : Duke University Press, 2005.
- WAHLMAN, Maude. *Signs and Symbols : African Images in African American Quilts*. Atlanta : Tinwood Books, 2001.
- WALLACE, Michele. *Black Macho and the Myth of Superwoman*. New-York : The Dial Press, 1979.
- WENDT, Selene. *Art Through the Eye of the Needle*. Høvikodden : Henie Onstad Kunstsenter, 2001.
- WIHTOL DE WENDEN, Catherine. *Atlas Mondial des Migrations : Réguler ou Réprimer... Gouverner*. Paris : Autrement, 2009.
- WILLIAMS, Patrick ; CHRISMAN, Laura ; HALL, Stuart. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A Reader*. New York : Columbia University Press, 1994.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of the Rights of Women*. London : Johnson, 1792
- X, Malcolm. *Sur l'Histoire Afro-Américaine*. Bruxelles : Aden, 2008. [*Malcolm X, On Afro-American History*. 1965].
- X, Malcolm ; HALEY, Alex. *The Autobiography of Malcolm X*. New York : Grove Press, 1995. [Parution française, Paris : Grasset, 1993].
- YOUNGNA, Kim. *20th Century Korean Art*. London : Laurence King, 2005.

ZABUNYAN, Elvan. *Black is a Color : Une Histoire de l'Art Africain-Américain Contemporain*. Paris : Dis Voir, 2004.

ZEGHER de, Catherine ; ARMSTRONG, Carol. *Women Artists at the Millenium*. Cambridge : London : The MIT Press, 2006.

CATALOGUES EXPOSITIONS

BHABHA, Homi K. ; MARTIN, Jean-Hubert. *Magiciens de la Terre*. Paris : Centre Pompidou, 1989.

BOURRIAUD, Nicolas. *Altermodern, Tate Triennial*. London : Tate Publishing, 2009.

CAMARA, Ery ; FITZGERALD, Shannon ; MOSAKA, Tumelo. *A Fiction of Authenticity : Contemporary Africa Abroad*. Saint Louis : Contemporary Art Museum, 2003.

CHAMBERS, Kristin. *Threads of Vision : Toward a New Feminine Poetics*. Cleveland : Center for Contemporary Art, 2001.

CONDE, Maryse. *Kreyol Factory : Des Artistes Interrogent les Identités Créoles*. Paris : Gallimard, 2009.

DAFTARI, Fereshteh. *Without Boundaries : Seventeen Ways of Looking*. New York : Museum of Modern Art, 2006.

DALLIER, Aline. « Espace cousu », in *Féminie 76 : Unesco*. Paris : Dialogue, 1976.

▪ *Catalogue Féminie 77 : Unesco*. Paris : Dialogue, 1977.

▪ *Art et Féminisme*, Montréal : MAC, 1982.

▪ *Catalogue Féminie 85 : Maison de l'UNESCO*, Paris : Dialogue, 1985.

DONG-HWA, Huh ; KUMJA PAIK, Kim ; WHITE, Julia M. *Wrapping in Happiness : A traditional Korean Art Form*. Hawaï : Honolulu Academy of Arts : Seoul : The Museum of Korean Embroidery, 2003.

ENWEZOR, Okwui. *Documenta 11_Platform5*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2002.

ENWEZOR, Okwui ; LUNDSTRÖM, Jan-Erik. *The Unhomely : Phantom Scenes in Global Society*, 2nd *International Biennial of Contemporary Art of Seville*. Sevilla : Biacs, 2006.

FARRELL Laurie Ann. *Looking Both Ways : Art of the Contemporary African Diaspora*. New York : Museum for African Art : Gent : Snoeck, 2003.

FERRIS, Alison. *HAIR*. Sheboygan : John Michael Kohler Arts Center, 1993.

- HASSAN, Salah. *Seven Stories about Modern Art in Africa*. London : Flammarion : Whitechapel Art Gallery, 1995.
- HASSAN, Salah ; DADI, Iftikhar. *Unpacking Europe : Toward a Critical Reading*. Rotterdam : Museum Van Beuningen / NAI Publishers, 2001.
- HOLSTEIN, Jonathan. *Quilts*. Lausanne : Editions des Massons, 1972.
- HOUT, Itie van. *Batik : Drawn in Wax, 200 years of Batik Art from Indonesia in the Tropenmuseum Collection*. Amsterdam : Royal Tropical Institute, 2001.
- MARTINEZ, Rosa. *Looking for a Place*. Santa Fe : SITE, 2000.
- MEREWETHER, Charles. *Made in Havana : Contemporary Art from Cuba*. Sydney : Art Gallery of New South Wales, 1988.
- MURINIK, Tracey. *Biennale di Venezia : Plateau Dell'Umanita / Plateau of Humankind / Plateau Der Menschheit / Plateau de l'Humanité*. Roma : Electa, 2001.
- NJAMI, Simon ; BERNARDAC, Marie-Laure et MARTIN, Jean-Hubert. *Africa Remix : l'Art Contemporain d'un Continent*. Paris : Centre Georges Pompidou, 2005.
- POSHYANANDA, Apinian. *Contemporary Art in Asia : Traditions/Tensions*. New York : Asia Society Galleries, 1996.
- PRAT, Thierry ; RASPAIL, Thierry ; MARTIN, Jean-Hubert. *Partage d'Exotismes*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2000.
- REILLY, Maura ; NOCHLIN, Linda. *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art*. London : New York : Merrell : Brooklyn Museum, 2007.
- ROSEN, Randy ; BRAWER, Catherine C. *Making Their Mark : Women Artists move into the Mainstream, 1970-1985*. New York : Abbeville Press, 1989.
- SUSSMAN, Elizabeth ; GOLDEN, Thelma ; BHABHA, Homi K. *1993 Biennial Exhibition*. New York : Abrams : Whitney Museum of American Art, 1993.
- TAWADROS, Gilane ; CAMPBELL, Sarah. *Fault Lines : Contemporary African Art and Shifting Landscapes*. London : inIVA, 2003.
- TAWADROS, Gilane. *Changing States : Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*. London : Institute of International Visual Arts, 2004.
- TAWADROS, Gilane ; GILL, John. *Alien Nation*. London : ICA : inIVA, 2006

WENDL, Tobias ; PINTHER, Kerstin ; VON LINTING, Bettina. *Black Paris. Geschichte und Kunst einer schwarzen Diaspora*. Peter Hammer, 2006.

ZABUNYAN, Elvan. *Sous-titrée X, la pornographie entre image et propos*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2001.

REFERENCES PAR ARTISTES

- **Anni Albers**

ALBERS, Anni. *On Designing*. Middletown : Wesleyan University Press, 1961.

▪ *On Weaving*. Middletown : Wesleyan University Press, 1965.

▪ *Anni Albers : Pre-Columbian Mexican Miniatures*. New York : Praeger Publishers, 1970.

BARO, Gene. *Anni Albers*. New York : The Brooklyn Museum, 1977.

FESCI, Sevim. *Oral history interview with Anni Albers, 1968 July 5, Archives of American Art, Smithsonian Institution*. Disponible sur Internet : <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/albersa68.htm>.

FOX WEBER, Nicholas ; JACOBS, Mary Jane. *The Woven and Graphic Art of Anni Albers*. Washington (D.C.) : Smithsonian Institution, 1985.

- **Ghada Amer**

AURICCHIO, Laura. « Works in Translation : Ghada Amer's Hybrid Pleasures ». *Art Journal*, vol.58, n°4, hiver 2001.

BLOCK, René. *Ghada Amer*. Kassel : Museum Fridericianum, 1998.

CASSEL, Valerie. *Ghada Amer : Reading Between the Threads*. Hovindokken : Henie Onstad Kunstseter, 2001.

CHASSEY, Eric de. « Ghada Amer », in *[Corps] Social*. Paris : ENSBA, 1999.

ECCHER, Danilo. *Ghada Amer*. Milan : Electa, 2007.

ENRIGHT, Robert. ; WALSH, Meeka. « The Thread of Painting : An Interview with Ghada Amer ». *Border Crossings Magazine*, n°111, septembre 2009.

EYENE, Christine. « Ghada Amer, du Porno Populaire à l'Erotologie Arabe ». *Africultures*, n°63, juin 2005. Disponible sur Internet : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3824>.

FRANCESCHI, Xavier. *Ghada Amer*. Brétigny-sur-Orge : Espace Jules Verne Centre d'Art et de la Culture, 1994.

GURALNIK, Nehama ; OGUIBE, Olu. *Ghada Amer : Intimate Confessions*. Tel Aviv : Tel Aviv Museum of Art, 2000.

HEARTNEY, Eleanor. « Ghada Amer : Cendrillon Versus Shéhérazade ». *Art Press*, n°308, janvier 2005.

KIM, Clara. *Délié les Langues : L'Art d'Ecrire de Ghada Amer*. Genève : Galerie Guy Bärtschi, 2002.

REILLY, Maura. *Ghada Amer : Color Misbehavior*. New York : Cheim & Reid, 2010.

ROBBINS, Sarah. « Love in Threads ». *Australian Style*, n°49, mars 2001.

SHEETS, Hilarie M. « Stitch by Stitch : A Daughter of Islam Takes On Taboos ». *New York Times*, 25 novembre 2001. Disponible sur Internet : <http://www.nytimes.com/2001/11/25/arts/design/25SHEE.html?pagewanted=all>.

WOLFF, Rachel. « Erotic Embroidery ». *The Daily Beast*, 20 mai 2010. Disponible sur Internet : <http://www.thedailybeast.com/blogs-and-stories/2010-05-20/erotic-embroidery-in-ghada-amers-paintings/>.

- **Janine Antoni**

ANTONI, Janine. « Statement – To Ply », in *The Quiet of the Land. Luang Prabang, Laos*. New York : The Quiet of the Land, Inc. 2009.

HORODNER, Stuart. « Janine Antoni ». *BOMB*, hiver 1999. Disponible sur Internet : <http://bombsite.com/issues/66/articles/2191>.

JINKNER-LLOYD, Amy. « Chewing the fat with Janine Antoni ». *Art Papers*, n° 20, 1996.

JULIN, Richard. *Moor*. Stockholm : Magasin 3, 2001.

LAJER- BURCHARTH ; SPECTOR, Nancy. *Janine Antoni*. Küsnacht : Ink Tree Edition, 2000.

MILLER-KELLER, Andrea ; HALL TREMAINE, Emily. *Janine Antoni / MATRIX 129*. Hartford : Wadsworth Atheneum, 1996.

OLCH RICHARDS, Judith. « Janine Antoni », in *Inside The Studio : Two Decades of Talks with Artists in New York*. New York : Independent Curators International, 2004.

WEINTRAUB, Linda. « Janine Antoni – To Draw a Line », 2003. Disponible sur Internet : <http://lindaweintraub.com/antoni.html>.

- **Maja Bajevic**

BAJEVIC, Maja ; COOKE, Lynne. « Dressed Up », in *Maja Bajevic*. Milano : Charta, 2008.

BLAZEVIC, Dunja. *Maja Bajevic : Women at Work*. Sarajevo : National Gallery of Bosnia and Herzegovina, 2002.

DHILLON, Kim. « Maja Bajevic : New Ways of Working ». *NY Arts Magazine*, mai/juin 2005. Disponible sur Internet : http://www.nyartsmagazine.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2286:maja-bajevic-new-ways-of-working-kim-dhillon&catid=55:mayjune-2005&Itemid=698.

- **Christian Boltanski**

BOLTANSKI, Christian. *Christian Boltanski : Dernières Années*. Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1998.

BOLTANSKI, Christian ; MENDELSON, Daniel. « Conversation entre Christian Boltanski et Daniel Mendelsohn », in *Christian Boltanski*. Paris : Flammarion, 2009.

BOLTANSKI, Christian ; GRENIER, Catherine. *La Vie Possible de Christian Boltanski*. Paris : Seuil, 2010, p.50.

DIDI-HUBERMAN, Georges ; LEYDIER, Richard ; MILLET, Catherine. *Christian Boltanski*. *Artpress*, Supplément au n°363, janvier 2010.

- **Meriem Bouderbala**

ALAOUI, Brahim. « Meriem Bouderbala à la CMOOA Galerie à Rabat ». *Dityk : L'art vu du Maroc*, décembre 2009. Disponible sur Internet : <http://www.dityk.com/actualites/Meriem-Bouderbala-à-la-Galerie-CMOOA-à-Rabat>.

BOUDERBALA, Meriem. Entretien filmé. *Dityk TV*, 2009. Disponible sur Internet : http://www.dailymotion.com/video/xbmv1_dityk-tv-meriem-bouderbala_creation.

BOUDERBALA, Meriem ; NJAMI, Simon. *L'Image Révélée : Orientalisme et Art Contemporain*. Tunis : I.F.C., 2006.

BOUDERBALA, Meriem. « Un Contrepoint à l'Image », in *Meriem Bouderbala*. Rabat : CMOOA Galerie, 2009.

- **Louise Bourgeois**

BERNARDAC, Marie-Laure. *Louise Bourgeois : Œuvres Récentes / Recent Works*. Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1998.

- *Louise Bourgeois*. Paris : Centre Georges Pompidou, 2008.

BOURGEOIS, Louise. « The Fabric of Construction at MOMA ». *Craft Horizons Magazine*, vol.29, mars/avril 1969, p.30-35.

- « Child Abuse ». *Artforum*, décembre 1982, p.40-47.

- *Ode à la Bièvre*. New York, 2002.

CAUX, Jacqueline. *Tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois*. Paris : Seuil, 2003.

COXON, Ann. *Louise Bourgeois*. London : Tate Publishing, 2010.

CRONE, Rainer. *Louise Bourgeois : The Secret of the Cells*. Munich : Prestel, 2008.

EMIN, Tracey. « Tracey Emin on Bourgeois' legacy ». *B.B.C. News*, 1er juin 2010. Disponible sur Internet : http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/arts_and_culture/8716731.stm.

MILLER, Lynn ; SWENSON, Sally. « Louise Bourgeois », in *Lives and Works: Talks with Women Artists*. London : The Scarecrow Press, 1981.

LIPPARD, Lucy. « Louise Bourgeois : From the Inside Out », in *From The Center : Feminist Essays on Women's Art*. New York : Dutton, 1976.

McEVILLEY, Thomas. « Louise Bourgeois ». *Artforum*, vol.31, n°10, été 1993.

MORRIS, Frances. *Louise Bourgeois*. London : Tate Modern, 2000.

RINDER, Lawrence ; BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois : Drawings and Observations*. New York : Bulfinch Press : Berkeley University Art Museum, 1996.

ROTS, Trevor. « Entretien avec Louise Bourgeois [10 mai 1990] », in *Louise Bourgeois : Destruction du père. Reconstruction du père. Ecrits et entretiens : 1923-2000*. Paris : Daniel Lelong, 2000.

TALMER, Jerry. « An Intimate Life Goes on Show ». *New-York Post*, 6 septembre 1980.

- **Cathy Burghi**

BURGHI, Cathy. *Statement*. Disponible sur Internet : <http://www.cathyburghi.fr/peintures/francais/peintures.html>.

- **Maria Magdalena Campos-Pons**

ANONYME . « Interview avec Maria Magdalena Campos-Pons & Neil Leonard ». *Uprising News*, juin 2012. Disponible sur Internet : <http://blog.uprising-art.com/interview-exclusive-maria-magdalena-campos-pons-neil-leonard/>.

BERGER, Sally. « History of a People Who Were Not Heroes, Part II ». Disponible sur Internet : <http://www.lehman.cuny.edu/vpadvance/artgallery/gallery/campospons/SpokenText.html>.

CAMPOS-PONS, Maria Magdalena. « Threads of Memory », in *Dispersed : African Legacy / New World Reality*. San Francisco : MOAD, 2005.

CAVALLARIN, Martina ; RISALITI, Sergio. *Maria Magdalena Campos-Pons*. Milan : Galleria Pack, 2007.

FREIMAN, Lisa D. « Maria Magdalena Campos-Pons », in *Unpacking Europe : Toward a Critical Reading*, Rotterdam : Museum Van Beuningen / NAI Publishers, 2001.

▪ *Maria Magdalena Campos-Pons : Everything is Separated by Water*. Indianapolis : Indianapolis Museum of Art, 2007.

MURRAY, Derek Conrad ; MURRAY, Soraya ; WENDT, Selene. *Diaspora, Memory, Place*. Munich : Prestel : 2008.

WONG, Linda. « Estoy Ella : Sculptor Maria Magdalena Campos-Pons on the question of color and race in Cuba ». *Sojourner : The Women's Forum*, septembre 1997, p.28.

- **Judy Chicago**

CHICAGO, Judy. *Statement*. Disponible sur Internet : http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/judy_chicago.php.

CHICAGO, Judy. « Introduction of *The Dinner Party Curriculum Project* ». Disponible sur Internet : <http://throughtheflower.org/dpcp/intro.php>.

QUINTON, Sarah. « Threads and Needles », in *When The Women Rule The World : Judy Chicago in Thread*. Toronto : Textile Museum of Canada : The Art Gallery of Calgary, 2009.

- **Sonya Clarks**

CLARK, Sonya. « Hand-Me-Downs : Our Stories Held in Objects, Materials and Processes ». *Haystack Monographs Series*, n°17, 2004.

JAMIESON, Katherine. « Cultural Roots. Sonya Clark ». *Amherst Magazine*, n°46, automne 2010. Disponible sur Internet : <https://www.amherst.edu/aboutamherst/magazine/issues/2010fall/amherstcreates/clark>.

- **Tracey Emin**

BARBER, Lynn. « Show and Tell ». *The Observer Magazine*, 22 avril 2001. Disponible sur Internet : http://www.guardian.co.uk/theobserver/2001/apr/22/features_magazine27.

BROWN, Neal. *Tracey Emin*. London : Tate Publishing, 2006.

DURDEN, Mark. « The Authority of Authenticity : Tracey Emin ». *Parachute*, n°105, 2001.

ELLIOTT, Patrick ; SCHNABEL, Julian. *Tracey Emin, 20 Years*. Edinburgh : National Galleries of Scotland, 2008.

EMIN, Tracey. *Strangeland : The Jagged Recollections of a Beautiful Mind*. London : Hodder and Stoughton, 2005.

FREEDMAN, Carl. « Tracey Emin in conversation with Carl Freedman », in *Tracey Emin – Works : 1963-2006*. New York : Rizzoli, 2006.

LAMONI, Giulia. « Dé-couvrir. Ecriture et couture dans le discours autofictionnel de Tracey Emin ». *Image & Narrative* [e-journal], n°22, 2008. Disponible sur Internet : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction2/lamoni.html>.

MORGAN, Stuart. « The Story of I : An Interview with Tracey Emin ». *Frieze*, n°34, mai 1997, p.60. Disponible sur Internet : http://www.frieze.com/issue/print_article/the_story_of_i/.

- **Lalla Essaydi**

ESSAYDI, Lalla. *Statement*. Disponible sur Internet : <http://www.kashyahildebrand.com/zurich/essaydi/essaydi002.html>.

ESSAYDI, Lalla. *Converging Territories*. New York : Power House Books, 2005.

- **Shirin Fakhim**

BAKHTIARI, Ali. *The Tell-tale Tart : Shirin Fakhim*. New York : LTMH Gallery, 2011.

- **Kendell Geers**

GEERS, Kendell. « The Work of Art in the State of Exile », 2003. Disponible sur Internet : <http://www.panaesthetik.com/home5.htm>.

MACEL, Christine. *My Tongue in Your Cheek*. Dijon : Les Presses du Réel, 2001.

- **Shadi Ghadirian**

ANONYME. « Entretien avec Shadi Ghadirian ». *Tasveer*, 2011. Disponible sur Internet : <http://www.tasveerarts.com/photographers/shadi-ghadirian/interviews/?p=15>.

ISSA, Rose. *Shadi Ghadirian : Iranian Photographer*. London : Saqi, 2008.

- **Ghazel**

POIVERT, Michel. « Entretien avec Ghazel ». *Arip* (Association de Recherche sur l'Image Photographique), janvier 2009. Disponible sur Internet : <http://arip-photo.org/Home/images/entretiens/ghazel%20final.pdf>.

- **Frances Goodman**

GOODMAN, Frances. *Statement*. Disponible sur Internet : <http://www.francesgoodman.com/home.html>.

JAMAL, Ashraf. *Save Me From What I Want : Frances Goodman*. Johannesburg : Goodman Gallery, 2009.

- **Julieta Hanono**

GLISSANT, Édouard ; FREROT, Christine et HANONO, Julieta. *Temps-Mêlés*. Paris : Manuella Editions, 2009.

NUNEZ, Alexandre de. Entretien filmé avec Julieta Hanono. Maison de l'Amérique Latine, janvier 2009. Disponible sur Internet : <http://www.ameriquelatine.msh-paris.fr/spip.php?article248>.

- **Mona Hatoum**

ANKORI, Gannit. « Mona Hatoum : Nomadic Bodies, Exilic Spaces », in *Palestinian Art*. London : Reaktion Books, 2006.

- ANTONI, Janine. « Mona Hatoum ». *BOMB*, n°63, printemps 1998. Disponible sur Internet : <http://www.bombsite.com/issues/63/articles/2130>.
- BELL, Kirsty. « A Mapping of Mona Hatoum », in *Mona Hatoum : Unhomely*. Berlin : Galerie Max Hetzler, 2008.
- ECHEVERRIA, Pamela. « Interview with Mona Hatoum », in *Made in Mexico*. Boston : Institute of Contemporary Art, 2004.
- GRENIER, Catherine. « Mona Hatoum. Une Autre Histoire de l'œil », in *Mona Hatoum*. Vancouver : Rennie Collection, 2010.
- HARPER, Paula. « Visceral Geometry : Works of Mona Hatoum ». *Art in America*, vol.86, n°9, septembre 1998, p.106. Disponible sur Internet : http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n9_v86/ai_21268572.
- HEINRICH, Christoph ; JULIN, Richard ; MILLQVIST, Elisabeth ; PANHANS-BUHLER, Ursula. *Mona Hatoum*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag, 2004.
- HERBERT, Martin. « Hatoum – Emotional Grenades ». *BOMB*, n°5, août/septembre 2008. Disponible sur Internet : http://www.emotionadvertising.com.au/artworldmagazine.com/index.php?option=com_content&view=article&id=171%3amona-hatoum-emotionalgrenades&catid=96%3aall&itemid=41
- LAGEIRA, Jacinto ; TAZI, Nadia. *Mona Hatoum*. Paris : Centre Pompidou, 1994.
- MASSERA, Jean-Charles. *Mona Hatoum*. Thiers : Le Creux de l'Enfer, 2000.
- MIKDADI, Salwa. « The States of Being in Mona Hatoum's Artwork ». *Amman : Darat al Funun*, 2008. Disponible sur Internet : http://www.daratalfunun.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/5.htm.
- MORRA, Joanne. « Daughter's Tongue : The Intimate Distance of Translation ». *Journal of Visual Culture*, vol.6, n°91, 2007.
- NOBLE, Richard. « Mona Hatoum : A Living Between ». *Parachute*, octobre 2002. Disponible sur Internet : http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-11372231_ITM.
- SAID, Edward W. « The Art of Displacement : Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables », in *Mona Hatoum : The Entire World as a Foreign Land*. London : Tate Gallery, 2000.
- ZEGHER de, Catherine. *Mona Hatoum*. London : New York : Phaidon, 1997.

- **Sheila Hicks**

CONSTANTINE, Mildred ; LENOR LARSEN, Jack. « Hicks », in *Beyond Craft : The Art Fabric*. New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1973.

DANTO, Arthur C. ; SIMON, Joan ; STRITZLE-LEVINE, Nina. *Sheila Hicks : Weaving as Metaphor*. New York : Bard Graduate Center, 2006.

JOPPOLO, Giovanni. « Non Finito : Notes sur Sheila Hicks ». *Opus International*, n°77, été 1980.

LEVI-STRAUSS, Monique. *Oral history interview with Sheila Hicks, 2004 Feb. 3, 10 and Mar. 11, Archives of American Art, Smithsonian Institution*. Disponible sur Internet : <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/hicks04feb.htm>.

SHATTUCK, Kathryn. « In the Woof and Warp of Miniatures, Interlocking Metaphors and Journeys ». *New York Times*, 4 septembre 2006. Disponible sur Internet : http://www.nytimes.com/2006/09/04/arts/design/04hick.html/partner/rssnyt/?_r=2&pagewanted=1.

ZANARTU, Cristobal. *Oral history interview with Sheila Hicks, 2004 March 18, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 2004*. Disponible sur Internet : <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/hicks04mar.htm>.

- **Françoise Janicot**

JANICOT, Françoise. *L'œil, la Main*. Paris : Al Dante, 2006

- **Naji Kamouche**

DEPARIS-YAFIL, Marie. « Naji Kamouche – A Bas Les Cieux », mars 2009. [non publié].

ESTEVE, Julie. « Naji Kamouche ». *Diptyk : L'Art vu du Maroc*, n°3, décembre 2009-janvier 2010. Disponible sur Internet : <http://www.schoolgallery.fr/schoolgallery/spip.php?article296>.

KAMOUCHE, Naji. « Fiction, Tabou et Réalité : Passerelle entre l'Orient et l'Occident », n.d. [non publié].

- **Kimsooja**

ADAMS, Clive. « Soo-ja Kim – Wrapping the Bundle ». *Contemporary Art*, vol.3, n°2, printemps 1996.

AIRYUNG, Kim. « Soo-Ja Kim : A Solitary Performance With Old Fabric », in *Echolot : Oder 9 Fragen an Die Peripherie*. Kassel : Kunsthalle Fridericianum, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas ; MARTIN, Jean-Hubert ; RASPAIL, Thierry ; ZUGAZAGOITIA, Julian. *Kimsooja : Conditions d'Humanité*. Lyon : Musée d'art contemporain : Düsseldorf : Museum Kunst Palast.

BREWINSKA, Maria. « Being and Sewing », in *Kimsooja*. Warsaw : Zacheta Gallery of Art, 2003.

DURAND-LABAYLE, Valérie. « Kimsooja », in *MAC/VAL 2009-2010 – Parcours #3*, Vitry : MAC/VAL, 2009.

GORDON, Kelly. « Kimsooja : Interview with Associate Curator Kelly Gordon ». Black Box : Washington D.C., 2008. Disponible sur Internet : http://hirshhorn.si.edu/dynamic/archives/pdf_180.pdf.

HEGYI, Lóránd ; SUNJUNG, Kim. *Kimsooja*. Saint-Etienne : Musée Art Moderne, 2012.

JACOB, Mary-Jane. « Kimsooja », in *Buddha Mind in Contemporary Art*. Los Angeles : University of California Press, 2004.

JULIN, Richard ; PRAUN, Tessa. *Kimsooja*. Stockholm : Magasin 3 Stockholm Konsthall, 2006.

KIMSOOJA. « Action One: "A One-Word Name Is An Anarchist's Name" ». Disponible sur Internet : <http://www.kimsooja.com/action1.html>.

OBRIST, Hans Ulrich. « Wrapping Bodies and Souls : Interview with Kimsooja ». *Flash Art*, vol. XXX, n°192, janvier-février 1997. Disponible sur Internet : http://www.kimsooja.com/texts/ulrich_97.html.

▪ *City on The Move*, livre d'artiste publié en 1998. Disponible sur Internet : http://www.kimsooja.com/texts/ulrich_98.html.

PASINI, Francesca ; SZEEMANN, Harald. *Kimsooja : To Breathe/Respirare*. Milano : Edizioni Charta, 2005.

ROCA, José. « Kimsooja : A Mirror Woman », [source inconnue], 2002. Disponible sur Internet : <http://www.kimsooja.com/texts/roca.html>.

RUBIO, Olivia Maria. *Kimsooja : Respirar – Una Mujer Espejo / To Breathe – A Mirror Woman*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

RUBIO, Oliva Maria. « An Interview with Kimsooja ». *Arte y Contexto*, n°11, été 2006.

SUH, Sung-Rok. « The Grammar and Expression of 'Sewing'. On the First Solo Exhibition of Work by Kim Sooja ». 1988. Disponible sur Internet : <http://www.kimsooja.com/texts/sung-rok.html>.

- **Aurélié William-Levaux**

WILLIAM-LEVAUX, Aurélié. *Menses Ante Rosam*. Bruxelles : La Cinquième Couche, 2008.

▪ *Les Yeux du Seigneur*. Bruxelles : La Cinquième Couche, 2010.

- **Michèle Magma**

ANDRIAMIRADO, Virginie. « Le Prix de l'Engagement : Entretien avec Michèle Magéma ». *Africultures*, n°60, septembre 2004. Disponible sur Internet : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3545#>.

- **Ana Mendieta**

BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta ? Identity, Performativity and Exile*. London : Duke University Press, 1999.

- **Robert Morris**

MORRIS, Robert. *Statement. Conceptual Art and Conceptual Aspects* [Exposition au New York cultural Center], 1970. Disponible sur Internet : http://www.ubu.com/papers/morris_statements.html.

- **Hassan Musa**

BUSCA, Joëlle. « L'Histoire de l'Art Revisitée : Hassan Musa ». Blog de l'artiste, juin 2007. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2007/07/lhistoire-de-lart-revisite-hassan-musa.html>.

HASSAN, Salah M. « Hassan Musa's ArtAfricanism : The Artist as a Critic », in *Looking Both Ways : Art of The Contemporary African Diaspora*. New York : Museum for African Art : Gent : Snoeck, 2003.

MUSA, Hassan. « Dix Trucs pour ne pas devenir Artiste Africain ». Blog de l'artiste, 3 août 1995. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/>.

▪ « Qui a Inventé les Africains ? ». Blog de l'artiste, 28 décembre 2006. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2006/12/qui-invent-les-africains.html>.

▪ « The Western War Booty ». Blog de l'artiste, mai 2007. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2007/05/western-war-booty.html>.

▪ « About Black Womanhood : Exchange with Barbara Thompson ». Blog de l'artiste, octobre 2008. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2008/10/about-black-womanhood-exchange-with-bt.html>.

▪ « Lettre à Jean-Hubert Martin ». Blog de l'artiste, 5 mai 1999. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.fr/2007/05/lettre-jhmartin.html>.

MUSA, Hassan ; PINTHER, Kerstin. « Black Paris ». Blog de l'artiste. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2007/01/black-paris.html>.

MUSA, Hassan. « L'Art est un bien commun de l'humanité ». Blog de l'artiste, février 2006. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2007/01/l-art-est-un-bien-commun-de-l-humanit.html>.

▪ « Les Fantômes d'Afrique dans les musées d'Europe ». *Africultures*, n°70, juillet 2007. Disponible sur Internet : http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_login&no=6668&rech.

▪ « Comment expliquer l'Artafricanisme à vos filles ? ». Blog de l'artiste, 2007. Disponible sur Internet : <http://artexclu.blogspot.com/2007/01/comment-expliquer-lartafricanisme-vos.html>.

NJAMI, Simon. « Sans Titre ». Essai extrait du site Internet de la galerie Pascal Polar (Bruxelles). Disponible sur Internet : http://pascalpolar.be/repartistes/musa/about_musa.html.

OUBLIE, Jessica. « Entretien avec Hassan Musa ». *Mouvement des Indigènes de la République*, 17 mars 2006. Disponible sur Internet : <http://www.indigenes-republique.org/spip.php?article109>.

TOUYA, Lucie ; KOUDEDJI, Thierry William. « Je Pars d'un Principe très Simple : les gens sont intelligents ! Entretien avec Hassan Musa ». *Africultures*, novembre 2005. Disponible sur Internet : http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=4094.

- **Shirin Neshat**

FERESHTEH, Daftari. *Without Boundaries : Seventeen Ways of Looking*, New York, Museum of Modern Art, 2006.

- **Sara Rahbar**

HONIGMAN, Ana Finel. « Sara Rahbar in Conversation with Ana Finel Honigman ». 2008. Disponible sur Internet : http://www.saatchi-gallery.co.uk/blogon/art_news/sara_rahbar_in_conversation_with_ana_finel_honigman/5105.

- **Jessica Rankin**

KENT, Sarah. *Jessica Rankin*. London : White Cube, 2007.

KILSTON, Lyra. « Mental Maps ». *ARTLIES*, automne 2005, n°48. Disponible sur Internet : <http://www.artlies.org/article.php?id=1291&issue=48&s=1>.

PERIZ, Ingrid. « Jessica Rankin : The Embroidered World ». *Art and Australia*, n°3, vol.45, automne 2008.

THOMPSON, Haven. « Jessica Rankin ». *W Magazine*, novembre 2009. Disponible sur Internet : http://www.wmagazine.com/artdesign/2009/11/art_rankin.

- **Elaine Reichek**

BIRNBAUM, Paula. « Elaine Reichek : Pixels, Bytes, and Stiches ». *Art Journal*, vol.67, n°2, été 2008.

MARTER, Joan. « Elaine Reichek ». *Arts Magazine*, janvier 1978.

REICHEK, Elaine ; ENGEL, Laura. « Commentary : Mother / Daughter Dresses ». *Fiberarts*, n°3, novembre-décembre 1993.

REICHEK, Elaine. *Statement*. Disponible sur Internet : http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/elaine_reichek.php.

▪ *Statement*. Disponible sur Internet : <http://elainereichek.com>.

- **Faith Ringgold**

CAMERON, Dan. *Faith Ringgold's French Collection and Other Story Quilts : Dancing at The Louvre*. Berkeley : University of California Press : New York : New Museum of Contemporary Art, 1998.

FARRINGTON, Lisa. *Art on Fire : The Politics of Race and Sex in the Paintings of Faith Ringgold*. New York : Millenium Fine Arts, 1999.

FARRINGTON, Lisa. *Faith Ringgold*. San Francisco : Pomegramate, 2004.

LIPPARD, Lucy. « Faith Ringgold's Black, Political, Feminist Art », in *From The Center : Feminist Essays on Women's Art*. New York : Dutton, 1976.

NADELMAN, Cynthia. « Faith Ringgold : Archives of American Art Oral History ». New York : Washington D.C. : Archives of American Art. Disponible sur Internet : <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-faith-ringgold-11497>.

RINGGOLD, Faith. *We Flew Over the Bridge : The Memoirs of Faith Ringgold*. Boston : New York : Bulfinch Press Book : Little Brown and Company, 1995.

▪ « What is Black Art ? ». *Black Art in America (BAIA)*, 12 juin 2010. Disponible sur Internet : <http://www.blackartinamerica.com/profiles/blogs/what-is-black-art>.

▪ « Why Story Quilts ? ». *Black Art in America (BAIA)*, 17 juin 2010. Disponible sur Internet : <http://blackartinamerica.com/profiles/blogs/why-story-quilts-61710>.

SIMS, Lowery S. « Race Riots. Cocktail Parties ; Black Panthers. Moon Shots and Feminists : Faith Ringgold's Observations on the 1960's in America », in *Expanding Discourses Feminism and Art History*. Oxford : Westview, 1992.

TESFAGIORGIS, Freida High W. « Afrofemcentrism and it's Fruition in the Art of Elizabeth Catlett and Faith Ringgold », in *Expanding Discourses Feminism and Art History*. Oxford : Westview, 1992.

WALLACE, Michele. « The Mona Lisa Interview : With Faith Ringgold », 2000. Disponible sur Internet : <http://www.faihringgold.com/ringgold/guest.htm>.

- **Sarkis**

PHAY-VAKALIS, Soko. « Memory and Forgetting : Traces of Silence in Sarkis », in *Diaspora and Memory : Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics*. New York : Radopi, 2007

- **Zineb Sedira**

TAILLADE, François. « Entretien avec Zineb Sedira ». *LaCritique.org*, août 2009. Disponible sur Internet : <http://www.lacritique.org/article-entretien-avec-zineb-sedira>.

- **Chiharu Shiota**

PUTMAN, James ; SHIOTA, Chiharu. *Chiharu Shiota*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2011.

- **Yinka Shonibare**

BROOKS, Ellen. « 100 Years and Counting: Yinka Shonibare and the Search of Africa ». *Aleph*, n°4, automne 2009. Disponible sur Internet : http://www2.humnet.ucla.edu/aleph/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=30.

BRUSCHI, Valentina ; DI MAJO, Elena ; OGUIBE, Olu ; PERRELLA, Cristiana. *Yinka Shonibare : Be-Muse*. Roma : Museo Hendrik Christian Andersen, 2001.

CHIKUKWA, Raphael et ROBECCHI, Michele. « Yinka Shonibare ». *Contemporary*, n°88, 2006.

DOWNEY, Anthony. « Yinka Shonibare ». *BOMB*, n°93, automne 2005. Disponible sur Internet : <http://www.bombsite.com/issues/93/articles/2777>.

ENWEZOR, Okwui. « Yinka Shonibare. Of Hedonism, masquerade, carnivalesque and Power. Conversation with Okwui Enwezor », in *Looking Both Ways : Art of The Contemporary African Diaspora*. New York : Museum For African Art, 2003.

FARRELL, Laurie Ann. *Yinka Shonibare : Odile and Odette*. Savannah : Savannah College of Art and Design, 2008.

GULDEMOND, Jaap ; MACKERT, Gabriele. *Yinka Shonibare : Double Dutch*. Rotterdam : NAI Publishers : Wien : Kunsthalle, 2004.

KENT, Rachel. « Yinka Shonibare MBE : Postcolonial Hybrid ». *Art World*, n°5 (Edition Australienne), octobre/novembre 2008.

LANDAU, Suzanne. *Yinka Shonibare : Double Dress*. Jerusalem : The Israel Museum, 2002.

MULLER, Bernard. « Le 'Jardin d'Amour' de Yinka Shonibare au Musée du Quai Branly ou : quand l' 'autre' s'y met ». *CeROArt*, n°1, octobre 2007. Disponible sur Internet : <http://ceroart.revues.org/index386.html>.

SHONIBARE, Yinka. « Fabric, and the Irony of Authenticity », in *Mixed Belongings and Unspecified Destinations*. London : inIVA, 1996.

SHONIBARE, Yinka. « Poetic Licence », in *Who's Afraid of Red White and Blue ? Attitudes to Popular and Mass Culture, Celebrity, Alternative and Critical Practice and Identity Politics in Recent British Art*. Birmingham : Article Press, 1998.

VERDIER, Évence. « Yinka Shonibare : Eloge du décoratif vénéneux ». *Artpress*, n°288, mars 2003.

VIATTE, Germain et MULLER, Bernard. *Yinka Shonibare : Jardin d'Amour*. Paris : Flammarion / Musée du Quai Branly, 2007.

- **Barthélémy Togo**

LUNDSTROM, Jan-Erik. « Le Trait d'union mis en scène : Thèses sur les théâtres de traduction de Barthélemy Togo » in *Barthélemy Togo : The Sick Opera*. Paris : PARISmusées : Palais de Tokyo, 2004.

- **Joana Vasconcelos**

LAGEIRA, Jacinto ; PEREZ RUBIO, Augustin. *Joana Vasconcelos*. Lisboa : Ariac, 2007.

LAMARCHE-VADEL, Rebecca ; MAE, Valter Hugo. *Joana Vasconcelos – Versailles*. Paris : Skira : Flammarion, 2012.

- **William Adjété Wilson**

ANDRIAMIRADO, Virginie. « L'Océan Noir : À la croisée de la petite et de la grande histoire ». *Africultures*, novembre 2009. Disponible sur Internet : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9019>.

WILSON, William Adjété. *L'Océan Noir*. Paris : Gallimard Jeunesse, 2009.

ENTRETIENS – ECHANGES ELECTRONIQUES

Cathy Burghi, plusieurs rencontres entre 2011 et 2012, Paris. [Non publié].

Maria Magdalena Campos-Pons, le 11 février 2011 [Message électronique non publié].

Kendell, Geers, les 14 et 15 juin 2010 [Conversation électronique non publié].

Frances Goodman, les 8, 13 et 17 décembre 2010 [Message électronique non publié].

Kimsooja, le 30 avril 2012 [Message électronique non publié].

Aurélié William Levaux, le 29 octobre 2009 [Message électronique non publié].

Sara Rahbar, le 23 août 2010 [Message électronique non publié].

Faith Ringgold, le 24 avril 2011 [Message électronique non publié].

Joana Vasconcelos, le 10 avril 2012, Lisbonne. [Non publié].

William Adjété Wilson, le 3 avril 2011, Paris. [Non publié].

PERIODIQUES

AFP. « Le ‘J’Accuse’ du Dalai Lama ». *Le Monde*, 10 mars 2009. Disponible sur Internet : http://www.lemonde.fr/asia-pacifique/article/2009/03/10/le-j-accuse-du-dalai-lama_1165708_3216.html.

ALI, Zahra. « Femmes, féminisme et Islam : Décoloniser, décroïsonner et renouveler le féminisme ». *Front du 20 Mars*, juillet 2012. Disponible sur Internet : <http://frontdu20mars.github.com/Textes/2012/07/06/femmes-feminisme-et-islam-decoloniser-decroïsonner-et-renouveler-le-feminisme.html>.

ANDRIAMIRADO, Virginie. « Dak’Art 2010 : Une biennale amputée mais agissante ». *Africultures*, juin 2010. Disponible sur Internet : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9525>.

ANTOINE, Jean-Philippe. « Biennale de Lyon : L’Exotisme pour seul partage ? ». *Multitudes*, n°4, mars 2001, p.17-28. Disponible sur Internet : <http://multitudes.samizdat.net/Biennale-de-Lyon-l-exotisme-pour>.

ARAEEN, Rasheed. « Preliminary Notes for a Black Manifesto ». *Black Phoenix : Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture*, n°1, janvier 1978.

ARAEEN, Rasheed. « From Primitivism to Ethnic Arts ». *Third Text*, n°1, automne 1987, p.6-25.

- ASSAYAG, Jackie ; BENEI, Véronique. « À Demeure en Diaspora ». *L'Homme*, n°156, octobre-décembre 2000, p.15-28.
- ATSUHIKO, Yoshida. « La Mythologie Japonaise ; Essai d'Interprétation Structurale (premier article) ». *Revue de l'Histoire des Religions*, vol.160, n°1, 1961.
- BARREAU, André. « La Parinirvâna du Buddha et la naissance de la religion bouddhique ». *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême Orient*, tome 61, 1974.
- BEAUVAIS de, Jean-Baptiste. « Quelques Lignes [de fuite] sur la déterritorialisation ». *Edit*, n°3, mars 2006. Disponible sur Internet : <http://www.edit-revue.com/?Article=95>.
- BENBERRY, Cuesta. « African American Quilts : Paradigms of Black Diversity ». *International Review of African-American Art*, vol.3, n°12, été 1995, p.30-37.
- BENSLAMA, Fethi. « Hyperbole du Féminin ». *Artpress*, H.S. n°18, 1997, p.107-109.
- BISWAS, Sutapa. « The Presence of Black Women ». *Art Monthly*, n°123, février 1989, p.11.
- BORDES-BENAYOUN, Chantal. « Les Diasporas, dispersion spatiale, expérience sociale ». *Autrepart*, n°22, 2002, p.23-36.
- BOVENSCHEN, Silvia. « Is There a Feminine Aesthetic ? ». *Heresies*, vol.1, n°4, hiver 1978.
- CATINCHI, Jean-Philippe. « Le Spectacle de l'Exclu ». *Le Monde*, 5 avril 2002.
- CECCARELLI, Paola. « Le Tissage, la mémoire et la nymphe. Une récente lecture de l'Odyssée ». *Dialogues d'Histoire Ancienne*, vol. 21, n°1, 1995.
- CHAMBERS, Eddie. « The Black art group ». *Artrage*, n°14, automne 1986, p.28-29.
- CHOUARD, Géraldine. « L'Amérique comme Patchwork ». *Revue Française d'Etudes Américaines*, vol.3, n°89, 2001, p.70-85. Disponible sur Internet : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RFEA_089_0070.
- CIXOUS, Hélène. « Le Rire de la Méduse ». *L'Arc*, n°61, 1975.
- CLIFFORD, James. « Diasporas ». *Cultural Anthropology*, n°9, 1994, p.302-338.
- COVO-MAURICE, Jacqueline. « Portrait Croisé des Ouvrières des Maquiladoras ». *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n°2, 2001. Disponible sur Internet : <http://alhim.revues.org/index608.html>

COVO-MAURICE, Jacqueline. « Des Pieds, des trains, un mur. Les Représentations iconographiques des migrations au Mexique ». *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n°6, 2003. Disponible sur Internet : <http://alhim.revues.org/index759.html>.

DALLIER, Aline. « Le Soft Art et les femmes ». *Opus International*, n°52, septembre 1974.

- « Des plasticiennes américaines ». *Peinture : Cahiers Théoriques*, n°10-11, décembre 1975
- « Les Travaux d'aiguille ». *Les Cahiers du GRIF*, n°12, juin 1976, p.49-53.
- « La Broderie et l'anti-broderie ». *Sorcières*, n°10, novembre 1977, p.14-17.
- « La broderie et l'anti-broderie ». *Sorcières*, n°10, novembre 1977.
- « Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles ». *Pénélope*, automne 1980, n°3.

DEBORD, Guy Ernest. « Introduction à une critique de la géographie urbaine ». *Lèvres Nues*, n°6, 1955.

DELY, Carole. « Jacques Derrida : le "peut-être" d'une venue de l'autre-femme ». *Sens Public*, juillet 2008. Disponible sur Internet : http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=297.

DONALDSON-EVANS, Mary. « Pricking the Male Ego : Pins and Needles in Flaubert, Maupassant and Zola ». *Nineteenth Century French Studies*, vol.30, n°3- n°4, printemps-été 2002, p.255-266.

DUFOIX, Stéphane. « L'Objet diaspora en question ». *Cultures et Conflits*, n°33-34, 1999, p.147-163.

DUMONT, Fabienne. « Art et Féminisme – Années 1970, France : Un Contexte Houleux et des Œuvres Décapantes ». Disponible sur Internet : <http://arts-feminismes.constantvzw.org/wp-content/uploads/2006/06/Dumont-03061.pdf>.

ESBER, Arwad. « L'Ultime tabou, l'art contemporain au féminin ». *Artpress*, n°341, janvier 2008, p.21-28.

FASSIN, Eric ; FEHER, Michel. « Une Ethique de la Sexualité : Entretien avec Judith Butler ». *Vacarme*, n°22, hiver 2003. Disponible sur Internet : <http://www.vacarme.org/article392.html>.

FASSIN, Eric. « Pour un féminisme sans orientalisme ». *Le Monde*, 10 mars 2012. Disponible sur Internet : <http://www.lemonde.fr/imprimer/article/2012/03/09/1655608.html>.

FAUVELLE-AYMAR, François-Xavier. « Des murs d'Augsbourg aux vitrines du Cap. Cinq siècles d'histoire du regard sur le corps des Khoisan ». *Cahiers d'Etudes Africaines*, vol.39, n°155, 1999, p.539-561.

FREUDENHEIM, Betty. « An Artist Traces Her Life in Quilts ». *The New York Times*, 27 mai 1990.

- FRIEDMAN, Jonathan. « Des racines et (dé)routes : Tropes pour trekkers ». *L'Homme*, n°156, octobre-décembre 2000. Disponible sur Internet : <http://lhomme.revues.org/index76.html>.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. « Ovide Pornographe ? Comment lire les récits de viols ». *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, n°19, 2004, p.23. Disponible sur Internet : <http://clio.revues.org/643>.
- GARRIC, Audrey. « Ces Multinationales qui pillent les ressources des pays du sud ». *Le Monde*, 20 octobre 2010. Disponible sur Internet : <http://ecologie.blog.lemonde.fr/2010/10/20/ces-multinationales-europeennes-qui-pillent-les-ressources-des-pays-du-sud/>
- GASPARINA, Gill. Le Cauchemar de Greenberg : sur la Massification de l'Art Contemporain ». *Cahiers du MNAM*, n°101, automne 2007, p.86-108.
- GILROY, Paul. « It Ain't Where You're From, It's Where You're at... The Dialectics of Diaspora Identification ». *Third Text*, n°13, hiver 1990, p.3-16.
- GILSOUL, Sarah. « Global Versus Local ? Une Cartographie multi-située de la création africaine contemporaine ». *2.0.1*, n°2, mai 2009. Disponible sur Internet : http://www.revue-2-0-1.net/files/numero2/201_n2_L-G_Gilsoul.pdf.
- GLISSANT, Édouard. « Il n'est de frontière qu'on outrepassé ». *Le Monde Diplomatique*, octobre 2006. Disponible sur Internet : <http://www.monde-diplomatique.fr/2006/10/GLISSANT/13999>.
- GOUY, Patrice. « Le mur de la honte ». *RFI*, octobre 2005. Disponible sur Internet : http://www.rfi.fr/actufr/articles/082/article_46544.asp.
- GRANT, Simon. « Alight in Nomad's Land ». *The Herald Sunday*, 16 avril 2000.
- HUNTER, Dianne. « Hysteria, Psychoanalysis, and Feminism: The Case of Anna O. ». *Feminist Studies*, vol.9, n°3, 1983.
- HUTNYK, John. « Hybridity ». *Ethnic and Racial Studies*, vol. 28, n°1, janvier 2005.
- JOIGNOT, Frédéric. « Entretien avec Édouard Glissant ». *Le Monde* 2, janvier 2005. Disponible sur Internet : http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/03/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html
- JOLIVET, Marie-José. « Libres, Marrons et Créoles, ou les Amériques noires revisitées ». *Cahiers d'Etudes Africaines*, n°148, vol.37, p.993-1003.
- JOSEPH-LOWERY, Frédérique. « Broderie et Art Contemporain ». *Artpress*, n°352, janvier 2009, p.40-47.

KEE, Joan. « The Image Significant : Identity in Contemporary Korean Video Art ». *Afterimage*, juillet-août 1999. Disponible sur Internet : <http://www.docstoc.com/docs/56057501/The-image-significant-identity-in-contemporary-Korean-video-art>.

KUO, Lying. « Mandala et Rituel de confession à Dunhuang ». *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême Orient*, n°85, 1998.

LECLERC, Aline. « Ben Laden, Une Figure Médiatique. Entretien avec Omar Saghi ». *Le Monde*. 3 mai 2011. Disponible sur Internet : http://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2011/05/02/ben-laden-une-figure-mediatique_1515943_3208.html#ens_id=1515452.

MAGUBANE, Zine. « Which Bodies Matter ? Feminism, Poststructuralism, Race, and the Curious Theoretical Odyssey of the 'Hottentot Venus' ». *Gender and Society*, vol.15, n°6, décembre 2001.

MAINARDI, Patricia. « Quilts : The Great American Art ». *The Feminist Art Journal*, hiver 1973, p.18-23.

MERCER, Kobena. « Art that is Ethnic in Inverted Commas ». *Frieze*, n°25, novembre-décembre 1995. Disponible sur Internet : http://www.frieze.com/issue/article/art_that_is_ethnic_in_inverted_commas/.

MERCER, Kobena. « Ethnicity and Internationality : New British Art and Diaspora-Based Blackness ». *Third Text*, n°49, 1999-2000, p.51-61.

METCALF, W. Eugene. « Black Art, Folk Art, and Social Control ». *Winterthur Portfolio*, vol.18, n°4, hiver 1983.

MEZZADRI, Bernard. « Les Brocards de Loki et la Toile d'Arachné ». *Métis, Anthropologie des Mondes Grecs Anciens*, vol.13, 1998.

MICHAUD, Yves. « Magiciens de la Terre ». *Cahiers du Musée d'art Moderne*, n°28, été 1989.

MISHRA, Kailash Kumar. « Mithila Paintings : Past, Present and Future ». *Indira Gandhi National Centre for The Arts*, n.d. Disponible sur Internet : <http://ignca.nic.in/kmsh0002.htm>.

MITCHELL, Katharyne. « Different Diasporas and the Hype of Hybridity ». *Environment and Planning D : Society and Space*, n°15, 1997, p.533-553.

MONJARET, Anne. « De l'épingle à l'Aiguille : L'éducation des jeunes filles au fil des contes ». *L'Homme*, n°173, janvier/mars 2005, p.119-148.

MOSQUERA, Gerardo. « ¿ Feminismo en Cuba ? ». *Revolucion y Cultura*, n°6, juin 1990, p.52-57.

MRABET, Yasmina. « Art and Arab Women's Narratives : Insights from Michket Krifa ». *Peace X Peace*, mis en ligne le 21 mars 2012. Disponible sur Internet : <http://www.peacexpeace.org/2012/03/art-and-arab-womens-narratives-insights-from-michket-krifa/>.

- NAIM, Antonia. « Mur, Un Film de Simone Bitton ». *Pour la Palestine*, n°44, mars 2005. Disponible sur Internet : <http://www.france-palestine.org/article1169.html>.
- OBRIST, Hans Ulrich. « A Conversation between Seth Siegelaub and Hans Ulrich Obrist ». *Trans*, n°6, 1999, p.51-63. Disponible sur Internet : http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/interview/i001_text.html.
- PALMIERI, Christine. « Gerardo Mosquera et les processus transculturels ». *Etc. Montréal*, décembre 2002. Disponible sur Internet : <http://www.articlearchives.com/entertainment-arts/artists-performers/1080639-1.html>.
- PAPASTERGIADIS, Nikos. « Disputes at the Boundaries of "New Internationalism" ». *Third Text*, n°25, hiver 1993-1994, p.95-101.
- PATTERSON, T.R. ; KELLEY, R.D.G. « Unfinished Migrations : Reflections on the African Diaspora and the Making of the Modern World ». *African Studies Review*, n°43, 2000, p.11-46.
- PEFFER, John. « The Diaspora as Object ». *Art Africa*, janvier 2005. Disponible sur Internet : http://www.artafrica.info/html/artigotrimestre/artigo_i.php?id=1.
- PORTEVIN, Catherine ; BLOTTIERE, Mathilde. « Entretien avec le philosophe Etienne Balibar ». *Télérama*, n°3197, avril 2011, p.18.
- SAFRAN, William. « Diasporas in Modern Societies : Myth of Homeland and Return ». *Diaspora*, n°1, 1991, p.83-99.
- SAINT VICTOR, Jacques de. « Le Retour des Murs : une mondialisation fermée ? ». *Cités*, n°31, 2007.
- SALIGNON, Pierre. « Le massacre de Srebrenica ». *Revue Humanitaire – Enjeux, Pratiques, Débats*, n°20, automne-hiver 2008. Disponible sur Internet : <http://humanitaire.revues.org/index273.html>.
- SEIBERLING, Dorothy. « The Female View of Erotica ». *New York Magazine*, 11 février 1974, p.54-58.
- SPENCER, J.E. « The Abacá Plant and Its Fiber, Manila Hemp ». *Economic Botany*, Vol. 7, n°3, juillet/septembre 1953, p.195-213.
- RICE, Robin. « Mugged by Metaphor : Art and Performance at ICA ». *Philadelphia Citypaper*, septembre 1995. Disponible sur Internet : <http://www.citypaper.net/articles/092195/article002.shtml>.
- RUF, Isabelle. « La Colère des Artistes Noirs ». *Le Temps*, 28 février 2001. Disponible sur Internet : <http://www.letemps.ch/odyssee/articledisplay.asp?ArticleID=60831>.
- SEALY, Mark. « Talking Hybridity : Interview with Kobena Mercer ». *Creative Camera*, février-mars 1995, p.16-19.

SONTAG, Deborah. « Headless Bodies From a Bottomless Imagination ». *New York Times*, 21 juin 2009. Disponible sur Internet : http://www.nytimes.com/2009/06/21/arts/design/21sont.html?_r=1&scp=2&sq=yinka%20shonibare&st=cse.

SPENCER, J.E. « The Abacá Plant and Its Fiber, Manila Hemp ». *Economic Botany*, vol.7, n°3, juillet/septembre 1953.

STAEBLER, Claire. « Entretien avec Okwui Enwezor. Reformuler le paysage des jugements hâtifs ». *Journal de la Triennale #1 / Désapprendre*, janvier 2012. Disponible sur Internet : <http://www.latriennale.org/fr/le-journal-de-la-triennale>.

TAYOU, Pascale Marthine. « Le Devenir des Hommes Rieurs ». *Revue Noire*, n°26, septembre/octobre/novembre 1997.

TICKNER, Lisa. « The Body Politic : Female Sexuality and Women Artists since 1970 ». *Art History*, vol.1, n°2, juin 1978, p.236-251.

VICKERY, Amanda. « A Stitch in Time ». *The Guardian*, 17 octobre 2009. Disponible sur Internet : <http://www.guardian.co.uk/books/2009/oct/17/amanda-vickery-handicrafts-delany/print>.

WALLACE, Michele. « Daring to Do the Unpopular ». *Ms*, n°7, 1973.

WEATHERS, Mary Ann. « An Argument for Black Women's Liberation As a Revolutionary Force ». *No More Fun and Games : A Journal of Female Liberation*, vol. 1, n°2, février 1969.

ZARKA, Yves Charles. « Frontières sans Murs et Murs sans Frontières ». *Cités*, n°31, 2007.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

BREGERE, Pascale. *L'art hybride : Analyse de l'Evolution de l'Art Textile à Partir du Mythe d'Arachné*. Thèse de doctorat, sous la direction d'Elodie Vitale, Université Paris VIII, 1998, 235 p.

CRENN, Julie. *Frida Kahlo : Un Art de l'Identité, La Gran Oculadora*. Mémoire de Master Histoire et Critique des Arts (sous la direction de Madame Elvan Zabunyan), Université Rennes II, 2006, 2 vol, 220 p.

DALLIER, Aline. *Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles*. Thèse de doctorat de troisième cycle en Esthétique, Université de Paris VIII, 1980, 2 vol., 455 p.

KARAMITSOS, Stephanie Ann. *The Art of Janine Antoni: Labor, Gender and the Object of Performance*. Thèse de philosophie (section Etudes de la Performance) soutenue à la Northwestern University, Evanston, Illinois. Juin 2006, 2 vol., 429 p.

MOREAU, Dominique. *Louise Bourgeois / Rosemarie Trockel : Rhizome E-toilé et Arachnéen ou la poésie des fils [rouges]*. Mémoire. Facultés Universitaires de Namur. Septembre 2007, 93 p.

WEBOGRAPHIE

Documents en ligne

FISHER, Françoise. « Qui a peur du mot Patchwork ? ». Article mis en ligne sur le site personnel de l'auteur en janvier 2009. Disponible sur Internet : http://www.arts-up.info/art_textile/Jacqueline_Fischer_patchwork.htm.

LEVI-STRAUSS, Claude. « L'Ethnologue devant les Identités Nationales ». Discours prononcé lors de la remise du Prix International Catalunya, à l'Académie Française à Paris, le 13 mai 2005. Disponible sur Internet : <http://www.aidh.org/txtref/2005/soc-strauss.htm>.

WAINWRIGHT, Leon. « South Asian Diaspora in Britain ». *South Asian Diaspora Literature and Arts Archive (SADLIAA)*, 2001. Disponible sur Internet : http://www.salidaa.org.uk/salidaa/docrep/docs/sectionIntro/art/docm_render.html.

YAMGNANE, Kofi. « Complémentarité et Diversité Culturelle », 27 novembre 2008. Disponible sur Internet : <http://kofi-yamgnane.typepad.com/>.

Ressources Internet

ARIP (Association de Recherche sur l'Image Photographique) - <http://arip-photo.org/>

Arts & Féminismes - <http://arts-feminismes.constantvzw.org/>

C.I.E.T.A. (Centre International d'Etude des Textiles Anciens - Lyon) - <http://www.cieta.fr/>

Encyclopédie des Nouveaux Médias - <http://www.newmedia-art.info/index.htm>

Iran Resist - <http://www.iran-resist.org/>

Musées d'Angers - <http://www.musees.angers.fr/>

Stiching Egress Foundation - <http://egressfoundation.net/egress/>

The Quiet in The Land - <http://www.thequietintheland.org/>

INDEX

A

ABALLEA Martine · 464
ABRAMOVIC Marina · 104,
255, 351, 622, 636
Abstraction · 46, 80, 110, 182,
207, 341, 396, 398, 400,
421, 423, 433, 446, 449,
486, 499, 500, 570, 572,
582, 599, 627, 628, 630,
634, 670
Africanité · 131, 153, 156, 157,
158, 206
Aiguille · 44, 45, 46, 125, 138,
189, 345, 359, 376, 383,
391, 396, 410, 415, 423,
429, 430, 431, 433, 434,
436, 437, 438, 441, 446,
447, 448, 449, 456, 464,
465, 472, 473, 476, 477,
484, 485, 486, 498, 504,
531, 581, 592, 600, 601,
605, 627, 643, 653, 667,
670, 671, 677, 714
AL-ANI Jananne · 323
ALBERS Anni · 8, 12, 13, 42,
456, 460, 499, 500, 501,
502, 503, 504, 505, 507,
509, 646, 656, 660, 694, 695
Algérie · 298, 299, 304, 324,
332, 333, 340
ALLOULA Malek · 340
Altérité · 23, 25, 88, 152, 154,
173, 177, 190, 191, 215,
223, 229, 230, 237, 248,
261, 301, 347, 428, 659, 661
Altermodernisme · 39, 55, 372,
664
Amaterasu · 355
AMER Ghada · 2, 5, 6, 9, 19,
42, 260, 299, 456, 566, 567,
568, 569, 570, 571, 573,
575, 576, 577, 578, 579,

580, 581, 582, 635, 649,
672, 695, 696
AMSELLE Jean-Loup · 35
ANKORI Gannit · 251, 279,
288
ANTONI Janine · 4, 6, 8, 44,
238, 241, 242, 246, 250,
262, 263, 264, 265, 266,
282, 347, 348, 349, 350,
351, 352, 353, 354, 355,
356, 357, 367, 369, 370,
371, 372, 373, 379, 380,
381, 382, 383, 384, 385,
386, 387, 388, 391, 414,
606, 612, 628, 649, 656,
658, 660, 665, 668, 670,
696, 697, 702, 719
Appartenance · 23, 29, 45, 53,
61, 66, 114, 115, 118, 156,
165, 236, 245, 247, 272,
279, 282, 288, 295, 318,
322, 399, 435, 488, 559,
573, 590, 591, 599, 622, 650
Arabe · 32, 135, 202, 206, 209,
217, 250, 251, 253, 258,
259, 260, 268, 277, 279,
289, 292, 293, 296, 301,
303, 304, 309, 311, 314,
320, 322, 324, 325, 327,
328, 329, 361, 579, 580, 581
Arachné · 345, 355, 356, 597,
608, 609, 716, 719
ARAEEN Rasheed · 164, 165,
166
ARAFAT Yasser · 278, 279
Araignée · 132, 133, 134, 137,
138, 345, 346, 356, 451,
480, 482, 527, 608, 609,
611, 624, 663, 676
Archipel · 26, 28, 37, 56, 59,
142, 146, 244, 370, 379,
591, 630, 631, 646, 660,
661, 663, 664, 665
Ariane · 389, 597, 598, 607, 686

Artafrikanisme · 8, 57, 218,
220, 221, 225, 234, 235,
237, 666, 707
Artisanat · 12, 13, 14, 15, 16,
20, 21, 23, 36, 46, 85, 89,
94, 101, 123, 124, 130, 155,
158, 203, 206, 284, 380,
383, 390, 399, 445, 446,
448, 456, 460, 463, 464,
468, 472, 484, 486, 492,
493, 500, 501, 502, 504,
505, 508, 509, 512, 531,
532, 567, 586, 596, 627,
647, 666, 674
ASSE Geneviève · 473
Authenticité · 52, 55, 75, 142,
152, 153, 155, 156, 157,
158, 159, 162, 196, 202,
221, 541, 556, 651, 667

B

BAILEY David A. · 167
BAJEVIC Maja · 8, 484, 489,
490, 492, 494, 495, 496,
497, 498, 651, 656, 660,
665, 668, 697
BAKER Joséphine · 8, 62, 73,
74, 75, 198, 213, 226, 227,
231, 232, 233, 234, 236, 683
BALDWIN James · 43, 68, 197,
565, 632
BARAKA Amiri · 68
Barbelés · 144, 145, 280, 287,
294, 329, 359, 361
BARTHES Roland · 173, 606
BAUDRILLARD Jean · 30,
268, 273
Bauhaus · 12, 499, 500, 505
BEAUVOIR de Simone · 23,
467
Béguines · 274
BENBERRY Cuesta · 80, 514,
516, 517

- Bénin - Abomey · 512, 520, 523
 Bénin - *Adinkra* · 524, 525, 527
 Bénin - *Asafo* · 525, 682
 BEUYS Joseph · 16, 353, 369, 414
 BHABHA Homi K. · 4, 28, 31, 40, 45, 53, 54, 135, 145, 163, 166, 170, 172, 211, 229, 235, 242, 244, 245, 247, 251, 264, 271, 292, 295, 306, 321, 326, 332, 424, 433, 557, 568, 569, 626, 639, 654, 655, 658
Blackness · 42, 64, 78, 79, 152, 158
 BLOCH Pierrette · 473
 BOETTI Alighiero E. · 19, 36, 358, 484, 632, 656, 660
 BOLTANSKI Christian · 9, 42, 243, 456, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 620, 621, 622, 623, 625, 626, 668, 697
 BOUABDELLAH Zoulikha · 2, 44, 241, 242, 246, 296, 299, 304, 306, 307, 308, 309, 314, 666
 BOUDDHA · 81, 106, 440
 BOUDDHA - *Parinirvâna* · 440, 713
 Bouddhisme · 286, 408, 438
 BOUDERBALA Meriem · 44, 241, 242, 246, 259, 296, 301, 310, 325, 326, 328, 329, 337, 663, 697, 698
 BOUGHRIET Halida · 315, 336
 BOURGEOIS Louise · 4, 5, 8, 15, 16, 19, 110, 295, 344, 423, 456, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 504, 530, 542, 552, 608, 609, 612, 622, 636, 640, 651, 663, 668, 689, 698, 699, 719
 BOURRIAUD Nicolas · 28, 29, 31, 39, 49, 50, 55, 118, 153, 241, 295, 371, 372, 402, 428, 433, 437, 438, 651, 664
 BRANCUSI Constantin · 477
 BRATHWAITE Kamau · 34
 Brixton · 154, 157, 192, 255, 256
 Broderie · 4, 19, 21, 22, 36, 42, 46, 70, 91, 92, 121, 123, 139, 211, 280, 284, 287, 294, 325, 334, 348, 358, 360, 364, 374, 375, 376, 377, 379, 383, 384, 386, 388, 389, 390, 407, 408, 442, 446, 447, 448, 449, 451, 452, 453, 454, 455, 457, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 477, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 490, 491, 494, 495, 497, 502, 521, 522, 530, 531, 535, 536, 538, 539, 540, 541, 542, 545, 546, 549, 550, 567, 568, 571, 573, 580, 581, 586, 592, 593, 597, 598, 599, 603, 606, 608, 612, 627, 629, 631, 632, 636, 641, 642, 643, 646, 652, 656, 668, 672, 676, 677, 681, 714
 BROWN Wendy · 360, 364, 376, 551, 709
 BURGHI Cathy · 2, 5, 6, 9, 42, 456, 599, 612, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 644, 645, 646, 653, 666, 699, 712
 BUSH Georges W. · 172, 208, 209, 216, 217, 281
 BUTLER Judith · 31, 364, 574, 715
-
- C**
- Calligraphie · 202, 311, 315, 316, 317, 318, 319, 630, 632, 654
 CAMARA Ery · 52
 Cameroun · 224, 514, 557, 560, 563, 564
 CAMPOS-PONS Maria-Magdalena · 2, 4, 5, 7, 36, 42, 43, 50, 51, 56, 60, 61, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 181, 236, 237, 518, 629, 649, 659, 663, 665, 699, 700, 712
 Cartographie · 148, 159, 178, 179, 258, 278, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 296, 335, 358, 359, 374, 376, 377, 379, 387, 421, 436, 489, 552, 569, 626, 628, 630, 631, 632, 634, 658, 665
 CASTRO Fidel · 113, 144
 Céramique · 377, 532, 585, 586, 587, 596, 660, 674
 CESAIRE Aimé · 61, 64, 122, 181, 218, 227
 CHAMOISEAU Patrick · 35, 59, 361, 362, 658, 662
 Chevelure · 4, 17, 22, 83, 87, 93, 95, 110, 116, 117, 127, 145, 247, 250, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 283, 294, 295, 296, 340, 349, 350, 351, 352, 368, 370, 433, 584, 646, 659, 663, 670, 681
 CHICAGO Judy · 5, 6, 16, 61, 110, 369, 448, 452, 453, 454, 455, 456, 510, 514, 530, 575, 587, 588, 640, 653, 683, 688, 700
 CHISHOLM Shirley · 84
 CHRISTO Jeanne & Claude ·

- CHUKWUKELU Mike · 36
- CLARK Sonya · 270, 532, 533, 700
- CLERAMBAULT de Gaétan
Gatian · 327, 328, 330
- COLETTE · 447, 452, 635
- Colonisation · 52, 72, 122, 159, 160, 165, 174, 176, 177, 179, 190, 217, 230, 278, 288, 289, 294, 301, 324, 332, 404, 524, 525, 528, 564, 591, 666
- Corde · 136, 137, 160, 196, 247, 367, 368, 371, 372, 506, 507, 544, 607, 637, 641, 643
- Corée du Sud · 44, 362, 397, 399, 401, 402, 404, 405, 406, 408, 409, 411, 413, 414, 416, 421, 439, 620, 660, 686
- Corée du Sud - *Bogaji* · 400, 408
- Corée du Sud - *Bottari* · 393, 400, 401, 402, 404, 408, 410, 412, 415, 418, 419, 422, 423, 424, 425, 427, 430, 441, 606, 612, 646, 651, 659, 667
- Corée du Sud - *Minjoong* · 405
- Costume · 4, 5, 12, 17, 89, 90, 100, 154, 168, 171, 175, 177, 178, 189, 192, 223, 293, 330, 536, 646, 663, 672, 680
- COURBET Gustave · 213, 576
- Couture · 22, 42, 46, 70, 79, 80, 89, 92, 99, 102, 105, 106, 123, 138, 192, 198, 210, 237, 247, 269, 281, 305, 313, 358, 359, 360, 367, 369, 370, 374, 382, 385, 387, 389, 390, 393, 394, 396, 398, 407, 408, 412, 416, 426, 439, 445, 446, 447, 448, 451, 452, 455, 456, 457, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 468, 477, 478, 489, 490, 495, 496, 497, 504, 513, 514, 515, 516, 521, 526, 538, 539, 541, 547, 548, 549, 550, 551, 569, 571, 573, 586, 593, 599, 603, 606, 627, 632, 634, 652, 671, 676, 677, 679, 680, 681, 693, 701
- COX Renée · 109, 223, 518
- Créolisation · 4, 28, 34, 35, 38, 53, 54, 59, 60, 114, 123, 126, 149, 150, 247, 378, 655, 662, 665
- Crochet · 384, 385, 403, 460, 504, 585, 586, 587, 590, 591, 592, 593, 595, 596, 651, 652, 653, 656, 668
-
- D**
- Dakar · 131, 132, 133, 134, 137, 555, 556
- DALLIER Aline · 8, 16, 46, 446, 448, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 574
- DAVIS Angela · 79, 518, 562, 683
- DE LA CUEVA Ana · 2, 4, 6, 8, 44, 238, 241, 242, 246, 347, 348, 357, 358, 359, 360, 363, 364, 366, 367, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 390, 391, 658, 660, 665
- DELACROIX Eugène · 184, 202, 258, 312, 313, 314, 315, 544, 576, 685
- DELAUNAY Sonia · 12
- DELEUZE Gilles · 30, 32, 33, 34, 54, 137, 146, 149, 237, 371, 395, 658, 661
- DELGADO Ana Albertina · 111
- DERRIDA Jacques · 30, 32, 158, 173, 333, 545, 647, 648, 690, 714
- DIALLO Amadou · 139
- Diaspora · 4, 22, 37, 43, 45, 51, 58, 60, 114, 115, 118, 132, 140, 142, 145, 149, 150, 160, 164, 165, 182, 197, 219, 220, 236, 242, 250, 251, 297, 299, 325, 339, 389, 393, 526, 557, 559, 714
- DIDI-HUBERMAN Georges · 331, 614, 616
- DO-HO Suh · 16
- DORBANI-BOUABDELLAH
Malika · 313, 314
- DOUANIER ROUSSEAU · 215
- Drapeau · 68, 93, 207, 209, 211, 212, 215, 216, 281, 282, 305, 306, 355, 525, 556, 590, 603, 652, 663
- Draps · 135, 198, 316, 334, 426, 450, 485, 494, 544
- DUBOIS W.E.B. · 65, 119, 245, 516, 561, 582, 658
- DUCHAMP Marcel · 170, 276, 277, 589, 590, 686, 691
- Dutch Wax · 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 168, 171, 173, 174, 177, 178, 180, 184, 185, 189, 190, 193, 293, 564, 646, 652, 678, 710
-
- E**
- ECHAKHCH Latifa · 293, 299
- EIRIZ Antonia · 110
- EMIN TRACEY · 4, 5, 9, 16, 41, 42, 170, 456, 461, 483, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 575, 603, 612, 635, 649, 668, 672, 698, 700, 701
- EMIN Tracey - *Blanket* · 546, 548, 553
- Enfermement · 153, 180, 218, 229, 236, 252, 253, 254, 262, 276, 277, 280, 282,

283, 296, 301, 303, 313,
406, 482, 537, 568, 569,
601, 642
ENGOME DAYAS Emma ·
563, 564
ENGOME-DAYAS Emma ·
563, 564
Enveloppement · 399, 403, 408,
415, 526, 677
ENWEZOR Okwui · 36, 37, 38,
51, 56, 115, 152, 157, 158,
167, 178, 245, 246, 654,
686, 690, 693, 710, 718
Errance · 8, 118, 184, 239, 242,
247, 248, 290, 363, 367,
374, 375, 377, 378, 391,
393, 401, 429, 431
ESBER Arwad · 299, 303, 714
ESBER Ninar · 299
Esclavage · 4, 42, 50, 64, 66,
72, 80, 84, 85, 86, 88, 91,
101, 102, 106, 108, 114,
117, 122, 124, 127, 143,
178, 181, 185, 189, 210,
217, 221, 228, 234, 316,
319, 416, 420, 461, 510,
512, 514, 515, 516, 527,
529, 559, 561, 591, 653
ESSAYDI Lalla · 4, 6, 8, 44,
242, 246, 260, 296, 299,
310, 311, 312, 313, 314,
316, 317, 318, 320, 321,
651, 654, 663, 668, 701
Etudes Postcoloniales · 23, 29,
30, 32, 34, 35, 40, 46, 165,
185, 647
Exil · 4, 8, 22, 41, 43, 45, 51,
56, 60, 109, 113, 114, 115,
131, 140, 141, 142, 143,
147, 148, 149, 150, 182,
194, 220, 241, 242, 248,
250, 251, 257, 259, 260,
271, 272, 276, 282, 288,
291, 295, 298, 334, 335,
363, 367, 377, 393, 400,
418, 419, 426, 427, 432, 序
491, 492, 498, 555, 559,
599, 622, 659

Exotisme · 50, 55, 58, 75, 142,
153, 159, 191, 202, 221,
229, 231, 258, 284, 299,
300, 304, 315, 316, 328,
427, 527, 558, 559, 560,
651, 659, 661, 712
Expositions · 24, 31, 35, 37, 56,
58, 59, 162, 165, 205, 221,
235, 236, 305, 482, 556,
651, 692, 693, 694, 717

F

FAKHIM Shirin · 44, 242, 246,
296, 299, 310, 342, 343,
344, 701
FANON Franz · 185, 186, 196,
324, 333, 444, 523, 563
FEDHILA Moufida · 363
Féminisme · 5, 12, 13, 15, 19,
42, 45, 46, 67, 76, 79, 83,
88, 96, 98, 104, 110, 112,
140, 250, 253, 255, 266,
277, 279, 285, 298, 304,
308, 319, 320, 323, 347,
348, 349, 350, 369, 404,
406, 412, 416, 418, 445,
446, 447, 448, 449, 450,
452, 453, 454, 455, 458,
462, 464, 465, 469, 470,
475, 476, 484, 488, 498,
504, 509, 511, 518, 532,
533, 534, 543, 554, 556,
559, 567, 569, 573, 574,
575, 576, 577, 578, 580,
582, 587, 588, 589, 596,
601, 622, 635, 653, 666,
685, 712, 715
Fileuse · 9, 357, 597, 606
Fileuse - Hélène · 1, 2, 333,
350, 597, 598, 599, 603,
686, 713
Fileuse - Pénélope · 283, 345,
357, 456, 481, 597, 598,
603, 605, 606, 686, 714
Fileuse - Philomèle · 597, 600,
601, 602, 603, 604

FOIX Alain · 49
FOUCAULT Michel · 30, 32,
158, 256, 262
FRAGONARD Jean-Honoré ·
189, 190, 192
FREUD Sigmund · 268, 452,
467
Frontière · 14, 24, 27, 33, 36,
41, 45, 60, 80, 88, 101, 137,
151, 179, 211, 215, 229,
237, 245, 247, 248, 260,
271, 282, 288, 291, 293,
309, 317, 358, 359, 360,
361, 362, 363, 364, 366,
367, 370, 371, 374, 379,
390, 391, 413, 414, 419,
421, 445, 448, 462, 464,
474, 489, 508, 509, 554,
586, 629, 646, 657, 658,
661, 672, 715

G

GAINSBOROUGH Thomas ·
177
GARCIA Rocio · 111, 338
GEERS Kendell · 2, 128, 129,
130, 214, 388, 532, 656,
660, 701, 712
GEROME Jean-Léon · 312, 316
GHADIRIAN Shadi · 2, 4, 6, 8,
44, 241, 242, 246, 296, 299,
310, 337, 338, 339, 341,
342, 344, 345, 347, 608,
612, 666, 701, 702
GHAZEL · 4, 6, 44, 242, 246,
296, 299, 310, 325, 334,
335, 336, 337, 339, 702
GILROY Paul · 54, 169, 181,
182
GLISSANT Edouard · 26, 28,
30, 33, 34, 35, 38, 44, 54,
137, 142, 146, 149, 150,
181, 183, 238, 239, 240,
244, 245, 248, 290, 305,
361, 362, 371, 375, 378,
390, 419, 427, 429, 434,

435, 646, 657, 659, 660,
661, 665, 672, 673, 716
GONTCHAROVA Natalia · 12
GOODMAN Frances · 2, 9, 42,
530, 531, 532, 533, 534,
535, 536, 537, 538, 539,
540, 651, 668, 673, 702, 712
GUATTARI Félix · 30, 32, 33,
34, 54, 137, 146, 149, 237,
290, 371, 395, 658, 661

H

HALL Stuart · 17, 25, 31, 51,
53, 55, 60, 61, 166, 193,
350, 416, 552
HAMMOND Harmony · 85,
463, 510
HANONO Julieta · 388, 389,
390, 391, 656, 660, 702
Harem · 300, 301, 303, 312,
314, 315
Harkulla · 269, 270
Harlem Renaissance · 7, 61, 63,
64, 65, 67, 70, 79, 88, 90,
92, 95, 102, 108, 166, 234,
618, 684, 688
HATOUM Mona · 4, 6, 8, 44,
238, 241, 242, 246, 249,
250, 251, 252, 253, 254,
256, 257, 258, 259, 260,
261, 262, 263, 264, 265,
266, 267, 268, 271, 272,
273, 274, 275, 276, 277,
278, 279, 280, 282, 283,
284, 285, 286, 287, 288,
289, 290, 291, 292, 293,
294, 295, 297, 299, 351,
381, 388, 401, 628, 651,
656, 660, 663, 665, 668,
702, 703
Henné · 311, 313, 315, 317,
318, 320, 651, 654
HICKS Sheila · 8, 16, 42, 420,
456, 460, 499, 504, 505,
506, 507, 508, 509, 656,
660, 668, 704

HOGARTH William · 223
HOLIDAY Billie · 75, 560,
562, 563
HOLIDAY Billie - *Strange
Fruit* · 560, 561, 562, 564,
689
HOMERE · 357, 598, 605
hooks bell · 79, 518
Hybridité · 4, 44, 51, 53, 54, 60,
61, 78, 126, 135, 136, 148,
152, 161, 169, 187, 190,
193, 202, 206, 207, 215,
224, 242, 245, 271, 272,
291, 305, 333, 438, 451,
503, 527, 528, 555, 557,
580, 581, 583, 653, 655, 719

I

Identité(s) · 7, 10, 17, 19, 22,
23, 25, 26, 28, 29, 30, 31,
33, 42, 45, 50, 51, 53, 54,
55, 60, 65, 66, 67, 72, 74,
76, 78, 92, 93, 112, 115,
116, 117, 118, 119, 122,
124, 126, 127, 131, 139,
140, 143, 145, 147, 149,
150, 151, 152, 153, 154,
155, 156, 158, 159,
163, 165, 166, 167, 168,
169, 171, 177, 185, 186,
187, 190, 195, 196, 199,
205, 207, 211, 213, 218,
219, 220, 233, 235, 236,
237, 240, 242, 243, 245,
248, 250, 252, 258, 259,
268, 276, 278, 280, 282,
288, 291, 295, 301, 304,
306, 309, 311, 312, 320,
324, 326, 329, 331, 332,
333, 334, 356, 361, 369,
370, 378, 380, 383, 393,
399, 402, 405, 416, 425,
427, 432, 437, 438, 449,
462, 478, 510, 527, 528,
529, 532, 541, 558, 559,
563, 565, 566, 575, 589,

590, 591, 592, 600, 622,
626, 627, 637, 638, 639,
643, 644, 647, 650, 653,
655, 657, 662, 663, 664,
666, 687
Immigration · 23, 24, 181, 229,
322, 358, 425, 426
Inconfort · 4, 8, 45, 79, 189,
191, 211, 222, 247, 265,
271, 280, 287, 288, 291,
293, 295, 296, 327, 391,
415, 528, 534, 569, 595,
624, 629, 644, 662
Indonésie - *Batik* · 136
INGRES Dominique · 258, 312,
315
Interculturalité · 10, 195, 241,
304, 403, 655, 656, 657, 659
Intimité · 46, 79, 103, 104, 125,
135, 138, 188, 246, 257,
258, 259, 261, 263, 266,
273, 280, 292, 296, 305,
306, 311, 312, 313, 318,
328, 334, 349, 350, 351,
370, 385, 390, 393, 395,
396, 404, 406, 413, 414,
416, 422, 433, 450, 456,
468, 474, 477, 481, 483,
485, 486, 489, 495, 498,
508, 512, 531, 533, 534,
541, 542, 543, 544, 548,
550, 554, 560, 578, 581,
586, 588, 595, 596, 599,
614, 621, 625, 626, 628,
629, 631, 634, 637, 645,
647, 654, 668, 671
Iran · 209, 211, 281, 298, 299,
301, 319, 334, 336, 337,
338, 342, 344, 346, 347,
564, 720
IRIGARAY Luce · 459, 573,
648
Islam · 210, 268, 301, 307, 308,
317, 319, 323, 346, 577,
581, 682, 696, 712

J

Jacob · 199, 200, 202, 417
JANICOT Françoise · 458, 607,
612, 639, 704
JOHNS Jasper · 31, 207

K

KAHLO Frida · 111, 488, 542,
552, 575, 636, 640, 641,
645, 719
KAMOUCHE Naji · 2, 291,
292, 704
KANT Emmanuel · 14
KAWIAK Alexandra · 2
KECHICHE Abdellatif · 231
KHALED Leila · 279
KHATTARI Majida · 44, 241,
242, 246, 296, 299, 310,
325, 329, 330, 332, 337, 663
KIMSOOJA · 2, 4, 5, 8, 9, 42,
44, 45, 182, 238, 241, 242,
246, 391, 392, 393, 394,
395, 396, 397, 398, 399,
400, 401, 402, 403, 406,
408, 410, 411, 412, 413,
414, 416, 417, 418, 419,
421, 422, 423, 424, 425,
426, 427, 428, 429, 430,
431, 432, 433, 434, 435,
436, 438, 439, 441, 455,
550, 606, 612, 614, 615,
616, 617, 620, 621, 622,
625, 626, 651, 656, 658,
659, 663, 667, 668, 670,
704, 705, 706, 712
KRIFA Michket · 2, 322, 323,
717
KRUGER Barbara · 285, 577

L

LADEN Oussama Ben · 208,
209, 212, 214, 716

LADERMAN UKELES Mierle
· 350
LAGEIRA Jacinto · 252, 257,
584
LAHLOU Mehdi-Georges · 308
Laos · 380, 381, 382, 383, 384,
696
Laos - Hmong · 380, 381, 383,
384, 386, 387, 388, 656
LEIRIS Michel · 38, 204, 231,
521
LEVI-STRAUSS Claude · 24,
38, 506, 508
LEYE Goddy · 224, 225
Liban · 44, 243, 249, 250, 253,
255, 258, 259, 261, 278,
285, 290, 301
LIGON Glenn · 632, 634
LIPPARD Lucy · 15, 69, 90, 92,
108, 448, 475, 477
LOCKE Alain · 64
LORDE Audre · 79, 98, 99,
518, 689
LUCAS Sarah · 170, 344
LURCAT Jean · 20, 473

M

MABANCKOU Alain · 109,
151, 376, 519, 565
MAE Valter Hugo · 306, 346,
585, 593
MAGEMA Michèle · 2, 9, 518,
555, 558, 561, 564, 565,
668, 706
MAGLIONE Milvia · 448, 461
MAINARDI Patricia · 80, 445,
461, 515
Mandala · 286, 384, 621
MANET Edouard · 73, 212, 223
MANGA BELL Rudolf Douala
· 560, 563, 564
Maquiladoras · 358, 365, 366,
390
Maroc · 292, 293, 299, 311,
313, 314, 315, 316, 325,

326, 327, 328, 329, 505,
566, 697, 704
MATISSE Henri · 70, 73, 74,
215, 258, 450, 473, 576
MELKONIAN Astghik · 419
MENDIETA Ana · 63, 114,
115, 255, 349, 542, 622,
636, 640, 706
MERCER Kobena · 167, 716,
718
MESSENGER Annette · 448,
456, 461, 667
Métier à tisser · 15, 274, 283,
284, 353, 354, 356, 386,
417, 451, 472, 500, 502,
503, 504, 508, 598, 601,
605, 607, 671, 676, 680, 681
Mexique · 13, 44, 260, 284,
348, 358, 359, 360, 364,
365, 366, 367, 376, 389,
500, 507, 714
Migration · 37, 45, 142, 237,
272, 359, 387, 391, 419,
420, 421, 423, 425, 427,
659, 714
MILLET Jean-François · 2, 203,
205, 615
Minimalisme · 15, 94, 250, 283,
369, 446, 449
Mithila · 486, 487, 488, 717
MOBUTU Sese Seko · 555, 556
Mondialité · 4, 6, 22, 26, 27, 28,
34, 37, 44, 56, 59, 141, 146,
150, 220, 240, 241, 243,
244, 248, 358, 360, 362,
363, 365, 437, 441, 590,
628, 646, 651, 654, 656,
658, 659, 662, 664, 665,
669, 673
MORRIS Robert · 16, 478, 674,
706
MOSQUERA Gerardo · 2, 111,
239, 240, 717
MOURAUD Tania · 2, 465
Mur · 45, 78, 90, 129, 144, 160,
161, 162, 177, 274, 285,
290, 293, 295, 297, 306,
311, 317, 321, 334, 358,

359, 360, 361, 362, 364,
365, 377, 379, 391, 394,
397, 399, 400, 414, 415,
432, 450, 484, 487, 502,
530, 531, 539, 546, 551,
564, 581, 587, 593, 594,
595, 601, 609, 617, 625,
629, 631, 649, 658, 714, 715
MUSA Hassan · 2, 4, 5, 8, 27,
42, 43, 48, 50, 51, 53, 55,
57, 58, 61, 75, 196, 197,
198, 199, 200, 201, 202,
203, 204, 205, 206, 207,
209, 211, 212, 213, 214,
215, 216, 217, 218, 219,
221, 222, 224, 225, 226,
227, 228, 230, 231, 232,
233, 234, 236, 289, 649,
666, 672, 706, 707

N

Ndebele · 128, 129, 532
NDIAYE Pap · 30
Negrophilie · 234
NELSON Horatio · 128, 179
NESHAT Shirin · 299, 319,
320, 334, 336, 339, 707
NETO Ernesto · 16, 19, 667
Nigeria · 36, 91, 97, 120, 122,
130, 142, 143, 152, 157,
186, 381, 514
Nigeria - *Igbo* · 36, 91
NJAMI Simon · 205, 217, 328

O

OBRIST Hans Ulrich · 21, 416,
621, 717
Odalisque · 73, 315
OGUIBE Olu · 2, 154, 568, 582
OLDENBURG Claes · 94
OPPENHEIM Meret · 462
Orientalisme · 32, 73, 258, 298,
300, 301, 304, 310, 311,
312, 313, 314, 316, 317,

320, 325, 327, 332, 339,
654, 715
ORTA Lucy · 16
OVIDE · 356, 600, 601, 715

P

Palestine · 259, 278, 279, 280,
285, 288, 291, 294, 295,
361, 717
PANE Gina · 255, 351, 588
PARKER Rozsika · 8, 46, 457,
465, 466, 467, 468, 469,
470, 690
PARKS Rosa · 103, 109, 558,
562, 691
Patchwork · 20, 81, 96, 206,
395, 397, 409, 477, 515,
567, 719

PELAEZ Amelia · 110
Performance · 63, 91, 100, 101,
104, 110, 123, 148, 187,
252, 253, 254, 255, 256,
262, 264, 267, 285, 329,
330, 349, 350, 351, 353,
363, 372, 381, 409, 410,
414, 425, 431, 433, 434,
439, 442, 445, 458, 479,
489, 491, 492, 493, 494,
495, 497, 542, 555, 557,
588, 607, 623, 639
Perle · 73, 89, 91, 92, 100, 106,
120, 126, 128, 130, 133,
135, 136, 137, 269, 368,
530, 531, 532, 533, 535,
537, 539, 540, 651

PICASSO Pablo · 66, 70, 71,
72, 74, 86, 169, 214, 258,
450, 483
PIPER Adrian · 104, 167, 275,
559
PISTOLETTO Michelangelo ·
398
POLLOCK Griselda · 465, 690
POLLOCK Jackson · 349, 451,
570, 577

Pornographie · 235, 570, 571,
573, 574, 575, 576, 694
POSEY JONES Willi · 70, 79,
80, 82
Postcolonialisme · 22, 30, 37,
53, 55, 159, 167, 227, 237,
436, 647, 651
Postféminisme · 574
POWERS Harriet · 101, 512

Q

Quilt · 4, 5, 80, 81, 82, 85, 86,
89, 94, 95, 101, 102, 106,
108, 136, 234, 442, 448,
460, 461, 487, 510, 511,
512, 513, 514, 516, 517,
651, 653

R

Racine · 26, 32, 33, 44, 48, 89,
92, 114, 118, 125, 137, 140,
141, 147, 153, 218, 219,
239, 241, 245, 246, 248,
250, 272, 276, 303, 351,
363, 371, 378, 428, 434,
511, 561, 599, 640, 641,
647, 715
Radicant · 118, 371, 437, 438
RANKIN Jessica · 2, 9, 42, 456,
627, 628, 629, 630, 631,
632, 633, 634, 635, 658,
665, 708
RAUSCHENBERG Robert ·
544
REICHEK Elaine · 5, 6, 449,
450, 451, 452, 530, 708
REINHARDT Ad · 449
Relation · 26, 28, 33, 34, 39, 43,
142, 150, 183, 245, 248,
256, 265, 305, 348, 363,
370, 371, 375, 378, 379,
380, 381, 383, 393, 394,
397, 416, 418, 419, 427,
430, 434, 436, 439, 460,
646, 647, 649, 650, 655,

656, 657, 658, 659, 660,
662, 665, 667, 671, 673, 687
RINGGOLD Faith · 2, 4, 5, 7,
9, 42, 43, 50, 51, 55, 56, 61,
63, 67, 68, 69, 70, 71, 72,
73, 74, 75, 76, 77, 78, 80,
81, 82, 83, 84, 85, 86, 88,
89, 90, 92, 93, 94, 95, 96,
97, 98, 99, 101, 102, 103,
104, 105, 106, 107, 166,
234, 236, 448, 456, 460,
461, 510, 512, 513, 517,
518, 519, 523, 529, 550,
559, 565, 649, 651, 653,
666, 708, 709, 712
ROGOFF Irit · 247, 272, 287,
288, 289, 401
ROSE Tracey · 3, 229, 232,
518, 687, 702

S

SAAR Betye · 97, 559
SAATCHI Charles · 170, 541
SAID Edward W. · 25, 29, 31,
32, 156, 244, 245, 251, 294,
300, 313, 365
Saint-Georges · 216, 217
Santeria · 121, 122, 127, 684
SARKIS · 370, 371, 709
SATRAPI Marjane · 301, 302
Sawtche · 8, 62, 227, 228, 229,
230, 231, 232, 233, 235,
236, 667
Sawtche - BAARTMAN
Saartjie · 228, 229, 230, 231,
232
Sawtche - Vénus Hottentote ·
62, 213, 226, 228, 229, 231,
235
SCHOR Mira · 110
SEDIRA Zineb · 44, 241, 242,
296, 310, 323, 325, 332,
333, 334, 337, 709, 710
SEGALEN Victor · 238, 526,
651, 654, 657, 659, 661, 662

SEGALEN Victor - *Divers* · 26,
238, 651, 654, 657, 659,
661, 662, 666, 667, 687, 691
SELAVY Rose · 276
Sequin · 92, 100, 535, 539
SHAPIRO Miriam · 110
SHIOTA Chiharu · 9, 42, 456,
608, 609, 610, 611, 612,
617, 622, 623, 624, 625,
626, 663, 668, 710
SHONIBARE Yinka · 4, 5, 7,
16, 27, 36, 42, 43, 50, 51,
53, 56, 61, 75, 76, 150, 151,
152, 153, 154, 155, 156,
157, 158, 159, 160, 161,
162, 163, 166, 167, 168,
169, 170, 171, 172, 173,
174, 175, 176, 177, 178,
179, 180, 184, 185, 186,
187, 188, 190, 191, 192,
193, 194, 195, 202, 222,
223, 230, 236, 256, 293,
371, 416, 421, 527, 628,
649, 651, 654, 663, 665,
667, 668, 672, 710, 711
SIEGELAUB Seth · 20, 21, 717
SIMPSON Lorna · 109, 112,
518
SOBEL Janet · 570
Soft Art · 16, 18, 459, 460, 462,
500, 714
Soudan · 42, 52, 197, 215, 218,
220, 235
Srebrenica · 243, 490, 491, 492,
493, 497, 656, 718
Story-quilt · 95, 101, 102, 103,
105, 107, 666, 709

T

Tante Jemima · 95, 96, 97, 99,
105
Tapis · 21, 36, 162, 210, 267,
290, 291, 292, 293, 304,
307, 308, 317, 345, 410,
417, 500, 502, 506, 544,
651, 656, 666

Tapisserie · 4, 20, 21, 22, 136,
137, 162, 199, 446, 459,
460, 471, 472, 474, 477,
478, 480, 482, 486, 499,
500, 502, 505, 506, 512,
521, 627, 630, 632, 635,
646, 651, 679
Tapisserie - Aubusson · 471,
472, 474, 676
TAWADROS Gilane · 36, 173
Tecture · 179, 519, 520, 521,
522, 523, 524, 526, 528,
529, 653
Thangka · 81, 82, 83, 85, 86,
89, 94, 512
THURNAUER Agnès · 465
TICKNER Lisa · 111
TOGUO Barthélémy · 182, 183,
184, 224, 225, 371, 393,
420, 527, 659, 711
Tout-Monde · 26, 30, 34, 55,
150, 154, 185, 238, 240,
241, 244, 245, 247, 362,
375, 661, 687
Transculturalité · 183, 282, 333,
393, 431
Tricot · 389, 446, 448, 449, 450,
463, 502, 504, 553, 591,
609, 652, 668, 679
TRUTH Sojourner · 37, 83, 84,
103, 109, 174

U

ULAY · 36
Ulysse · 247, 283, 345, 357,
481, 605, 606

V

VALDES Zoé · 113, 141, 144
Valise · 141, 142, 246, 271,
324, 393, 400, 401, 482,
539, 544, 624, 626
VAN BRUGGEN Coosje · 94
VASCONCELOS Joana · 3, 5,
6, 9, 16, 19, 42, 306, 411,

- 412, 456, 583, 584, 585,
586, 587, 588, 589, 590,
591, 592, 593, 594, 595,
596, 649, 651, 652, 653,
656, 660, 668, 711, 712
- Vêtement · 12, 13, 16, 21, 22,
41, 79, 80, 91, 94, 100, 110,
121, 123, 127, 128, 135,
136, 154, 168, 176, 192,
203, 210, 247, 261, 267,
268, 269, 273, 280, 281,
293, 294, 298, 303, 305,
311, 315, 316, 318, 323,
326, 329, 330, 331, 332,
333, 334, 336, 337, 339,
340, 341, 343, 355, 356,
357, 366, 368, 370, 381,
383, 384, 389, 394, 395,
396, 397, 398, 400, 402,
403, 407, 409, 411, 413,
416, 420, 423, 425, 426,
430, 432, 433, 438, 446,
450, 463, 478, 485, 489,
492, 496, 497, 514, 515,
522, 524, 531, 532, 534,
536, 539, 545, 546, 547,
550, 551, 555, 556, 557,
564, 569, 571, 578, 579,
591, 593, 606, 612, 613,
614, 615, 616, 617, 618,
619, 620, 621, 623, 624,
626, 638, 641, 663, 668,
669, 680, 681
- Vidéo · 10, 63, 110, 112, 123,
128, 132, 133, 135, 147,
168, 169, 171, 210, 223,
247, 251, 252, 254, 257,
259, 261, 264, 305, 330,
334, 336, 358, 373, 409,
420, 421, 425, 431, 445,
479, 489, 494, 542, 546,
555, 556, 557, 563, 566, 671
- Voiles · 8, 44, 139, 180, 247,
257, 260, 298, 300, 301,
303, 304, 306, 310, 312,
317, 319, 321, 322, 323,
324, 325, 326, 328, 329,
331, 332, 333, 334, 336,
337, 338, 339, 341, 343,
347, 571, 598, 611, 648,
663, 681
- Voiles - *Burqa* · 330, 336, 411,
412
- Voiles - *Haik* · 333
- Voiles - *Hijab* · 303, 323
- Voiles - *Tchador* · 319, 334,
335, 336, 337, 339, 341
-
- W**
- WALKER Kara · 51, 76, 103,
109, 114, 448, 518
- WALLACE Michele · 71, 78,
91, 96, 107, 518
- WARBURG Aby · 331, 447,
685
- WARHOL Andy · 451
- WEEMS Carrie Mae · 109, 112
- WESSELMANN Tom · 208
- WILEY Kehinde · 51
- WILLIAM LEVAUX Aurélie ·
2, 8, 484, 485, 486, 488,
498, 706, 712
- WILSON William Adjété · 3, 9,
42, 88, 145, 179, 231, 456,
512, 518, 519, 520, 522,
523, 524, 526, 527, 528,
529, 628, 649, 653, 656,
660, 665, 686, 711, 712
- WOLLSTONECRAFT Mary ·
446
-
- X**
- X Malcolm · 42, 43, 48, 68, 97,
109, 117, 157, 173, 690, 692
-
- Y**
- Yoruba · 120, 122, 127, 133,
381
-
- Z**
- ZABUNYAN Elvan · 31, 65,
88, 98, 576, 719
- ZEGHER de Catherine · 257,
274, 276, 500
- ZIDANE Zinédine · 199, 200,
201