



HAL
open science

L'art, lieu de réconciliation de conflit identitaire

Anne-Jade Clisson

► **To cite this version:**

Anne-Jade Clisson. L'art, lieu de réconciliation de conflit identitaire. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00927049

HAL Id: dumas-00927049

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00927049>

Submitted on 10 Jan 2014

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.

L'art, lieu de réconciliation de conflit identitaire

Anne-Jade Clisson

2012-2013

Mémoire de Master 2

« Art de l'image et du vivant »

UFR4 « Arts Plastiques et sciences de l'art »

Université Paris I, La Sorbonne.

Sous la direction de Michel Sicard

<i>Introduction</i>	p3-4
I) Recherche identitaire personnelle : « Identité Individuelle »		
	p5
a) On est d'abord un sexe		
	p7
b) Le visage culturel		
	p15
c) Le corps écrit		
	p25
II) Un rituel occidentalisé : la mise en place d'un dispositif identitaire de survie		
	p32
a) Une identité en danger, la sauvegarde des ses origines		
	p34
b) L'ethnopsychiatrie		
	p44
c) L'empreinte identitaire		
	p53
III) L'artiste anthropologue		
	p71
a) La photographie et l'anthropologie au 19ème siècle		
	p71
b) La rencontre de deux cultures : un troisième lieu		
	p90
c) La naissance de nouveaux rituels, une mythologie individuelle		
	p98
<i>Conclusion</i>		
	p114
<i>Bibliographie</i>		
	p119

Mon travail plastique s'inscrit dans un parcours de recherches personnelles et expérimentales. C'est depuis 2011 que j'ai décidé d'abandonner toutes les pistes de recherches entamées pour me concentrer seulement sur un thème qui est l'identité. Au début, je ne pensais pas travailler sur un sujet à la fois si vaste et en même temps si personnel. Il m'était difficile pourtant dans mon travail plastique de parler avec sincérité d'autre chose que de ce qui m'entoure dans mon quotidien. Cela a commencé par une exploration dans mon quotidien et dans ce qui nous relie universellement, ces actes répétés au jour le jour comme des sortes de rituels de la routine. Mais à chacun les siens, c'est juste le temps qu'on prend, que l'on accorde à ces gestes qui viennent rythmer notre vie. C'est dans ma vie de tous les jours que j'ai puisé la source de ma réflexion identitaire. Dans mon quotidien, il n'y avait pas seulement ce que je faisais qui pouvait le rendre routinier et oppressant, mais les remarques et les avis des gens extérieurs à ma vie intime. Cela a commencé par des remarques, des réflexions sur mes origines, mes "racines". Du coup mon travail s'est transformé en questionnement et recherche sur l'identité.

Je travaille sur mes origines mexicaines au travers de différents médiums tels que la photographie, l'installation, la vidéo. N'ayant vécu qu'en France, je m'interroge sur mes racines en me travestissant ou en changeant mon image afin de renvoyer le spectateur à certaines idées reçues ou "clichés occidentaux". Je m'enferme dans des caractères stéréotypés tout en essayant de garder un regard critique sur ce que je dénonce et ce que je laisse paraître. Mes origines mexicaines sont comme une force ; pourtant je connais très peu cette culture et parfois je l'oublie presque. L'identité n'est qu'une facette de notre personne, pourtant elle influe notre façon de voir et de penser le monde. Dans la vie de tous les jours, dans notre quotidien, on nous la renvoie. On nous renvoie ce visage qui n'a pas été choisi, cette couleur autre que celle de notre interlocuteur et, à la fin, ces questions rébarbatives commencent à

faire partie de notre vécu habituel. La seule manière que j'aie trouvée pour en parler, c'est de le développer dans ma pratique plastique. Je ne cherche pas forcément un exutoire. Par l'intermédiaire des arts plastiques, je viens interroger le public sur ce qui fait notre identité, en me servant de métaphores à connotations « exotiques », ou « étrangères ».

Je me questionne sur l'identité et la manière dont les artistes, de différentes nationalités, parviennent à parler de leur propre identité, culturelle et sociale.

Par l'art, comment parler de son identité individuelle ? J'entends par là pointer du doigt certaines discriminations : féminisme, homosexualité, préjugé, racisme.

Mais aussi comment l'art est-il utilisé pour sauvegarder une identité collective ?

Comment les rituels qui sortent du cadre occidental parviennent-ils à franchir nos frontières et à envahir l'art contemporain ?

En passant presque intuitivement par mes origines et des racines inconnues mais pourtant bien présentes, je développe ma pratique comme une exploratrice des temps modernes sur une carte étrangère, dans une culture qui m'est étrangère. Comme les premiers ethnologues, je suis les traces d'une culture inconnue et arrive avec tout mon bagage culturel occidental. En essayant de ne pas porter de jugement, mais en sachant pertinemment que ma pensée est chargée d'images et de stéréotypes vus à la télévision ou dans les livres sur les cultures étrangères y compris sur mes origines biologiques issues de la société mexicaine.

Comment parler d'identité lorsque l'on ne la connaît pas ? Comment s'approprier une nouvelle culture ? Comment défendre sa culture face à la mondialisation ? Ce sont des questions que j'explorerai. Y a-t-il une solution pour que l'art devienne thérapie et nous aide à évacuer tout ce qu'on ne peut pas encore dire ? L'artiste change-t-il de discours et se transformerait-il en un explorateur-anthropologue de son temps ?

I) Recherche identitaire personnelle

J'ai d'abord considéré mon corps comme un espace de travail. Il est ma mesure, mon ressenti, la frontière entre mon intériorité et le monde extérieur.

C'est en voyant certains artistes comme Orlan s'approprier les lieux par leur corps que j'ai trouvé une certaine pertinence à me servir de ce corps pour mesurer et appréhender le monde extérieur. Dans *les MesuRAGES*, datant de 1977, Orlan se sert de son corps comme unité de mesure et se lance dans une série de performances où elle évalue la longueur des rues, des espaces artistiques, armée d'une craie et du certificat l'Orlan-corps.¹ Elle reprend ainsi la théorie de Protagoras selon laquelle « l'homme est la mesure de toute chose », elle-même reprise par Le Corbusier avec le Modulor.

Complémentairement, c'est aussi le chorégraphe Willy Dorner à travers son travail *Bodies in Urban Spaces* qui a contribué à me donner le goût de m'interroger sur les notions d'espaces vides créés pour les hommes et d'identité collective. C'est dans un parcours artistique éphémère que Willy Dorner mélange la danse et le rapport à l'espace. Son travail est intéressant puisqu'il s'agit d'une hybridation entre des chorégraphies, travaillées rigoureusement et l'art de la performance, connu pour avoir l'air d'être plus spontané. Il n'est pas rare de comparer son art à celui de ses prédécesseurs « performers » américains des années 60, comme Steve Paxton. Il s'agit d'accumulations de corps dans des situations urbaines insolites. Pour les « performers », Willy Dorner procède toujours de la même manière, c'est à dire qu'il recrute sur place, parmi des étudiants en architecture et en danse.

¹ Action Orlan-corps, MesuRAGE des Institutions, *Jadis les mesures étaient : le pouce, le pied, la coudée, est-ce que notre vécu corporel aurait cessé d'être la bonne mesure ?* « L'HOMME EST LA MESURE DE TOUTE CHOSE » « Protagoras » PLATON.



Willy Dorner, *Bodies in Urban Spaces*, France, 2011

C'est par le corps en effet qu'on prend conscience de ce qu'on est, de la place qu'on tient dans l'espace. Notre corps est notre premier outil de mesure. Lorsque nous utilisons notre main pour mesurer en dessin, il s'agit de réduire chaque membre du corps à une phalange ou un doigt. Le corps va alors devenir l'acteur principal de l'espace, il va donner un sens aux espaces trop souvent oubliés ou habituels. De mon corps, je peux faire ce que je veux : le mettre en danger, l'amoindrir comme le sublimer. Il se fond dans la masse et c'est par ma volonté que je peux le faire se distinguer des autres. Dans mon travail de plasticienne, il est arrivé un moment où je me suis arrêtée de produire des images, des formes plastiques, pour revenir aux origines de mon identité. Je me suis concentrée dans un premier temps sur ce corps, son genre, pour pouvoir aller plus tard questionner mes cultures. L'identité est cette vaste condition dans laquelle on est enfermé. Parler d'identité aujourd'hui est un sujet commun surtout lorsque les conflits d'identité religieuse se font de plus en plus sentir. L'identité, c'est ce qui nous définit dans un premier temps, ce qu'on est individuellement, pour nous-même. Puis, dans un second moment, cette identité peut devenir celle d'un groupe et être justement le maillon de solidité qui relie plusieurs personnes entre elles.

On comprend dans tous les cas que l'identité, c'est quelque chose de fort, de puissant, une force qui parfois nous dépasse malgré nous mais qui fait partie de ce qu'on est et de ce que l'on va construire par la suite. Elle peut avoir ce rôle extraordinaire qui est d'écrire notre destin.

A) On est d'abord un sexe

Ma recherche plastique se focalise sur le désir d'interroger mon corps sur ses origines et son identité. Au début, il s'agissait d'une recherche identitaire qui s'inscrivait en dehors de mon travail plastique, mais l'art est devenu un terrain intéressant pour faire naître des questionnements et des discussions entre les autres et ma nécessité de parler de ce sujet.

Ma démarche artistique m'a permis de me servir de médiums tels que la photographie, la vidéo, l'installation, pour douter et m'approprier certains codes culturels, pour enfin affirmer, à ma manière, ce duel perpétuel entre mes deux cultures, celles qui construisent mon identité.

Dans un premier temps je me suis focalisée sur notre première identité qui est celle du sexe. Nous ne choisissons pas d'être homme ou femme. Dans cette réalité anatomique, il y a là une part de destinée.

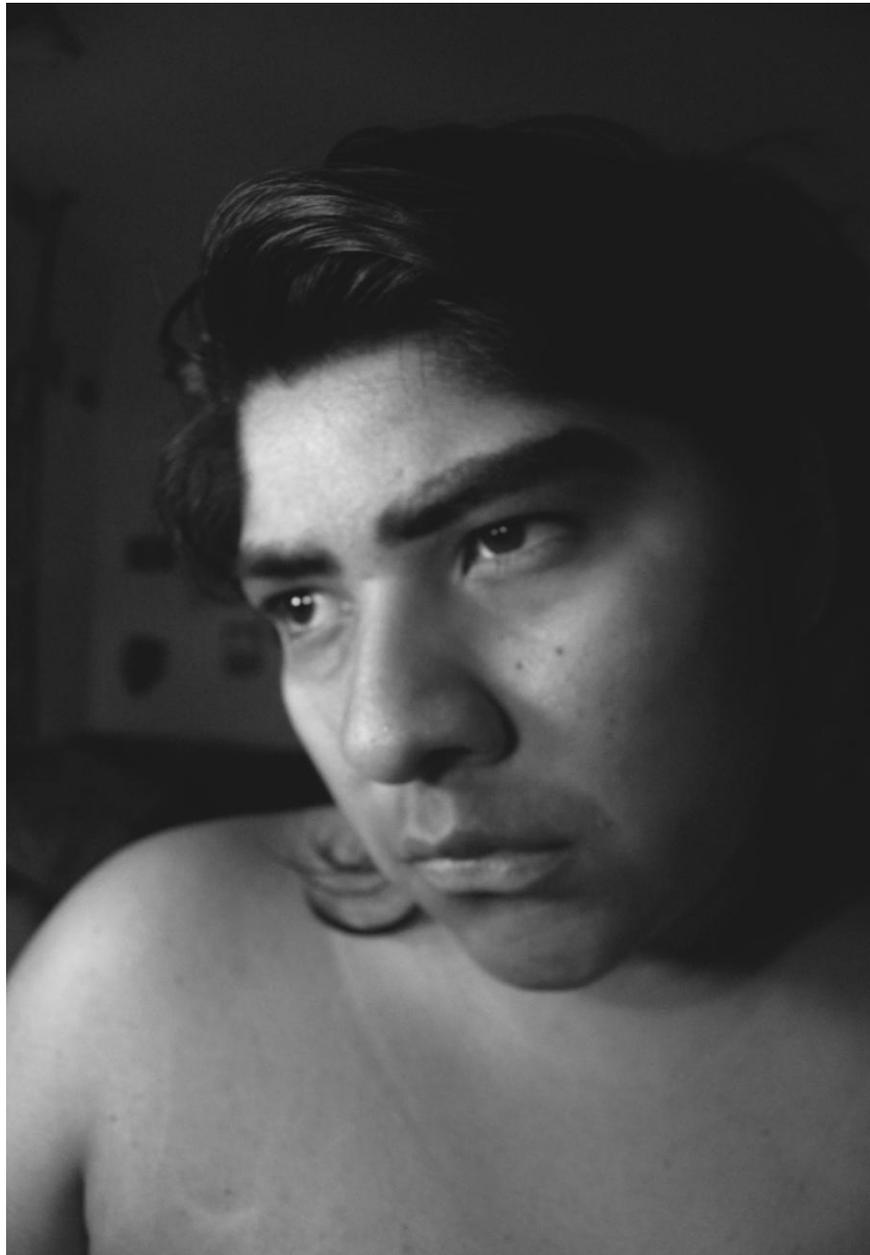
Un jour ou l'autre on s'est toujours demandé ce que ce serait si on avait été l'opposé de notre sexe. Je trouve qu'avant toute chose nous sommes d'abord un genre et mon interrogation s'est encore plus accentuée lorsqu'on emploie des termes comme "tu n'affirmes pas ta féminité" ou "tu es vraiment efféminé". Peut-on jouer le rôle de quelqu'un que l'on *naît* pas ?

Ma première ébauche de recherche sur l'identité a commencé par un autoportrait en homme. Je me suis servie de mon corps pour faire naître les traits d'une autre personne.

Il s'agit d'une photographie de format ordinaire A4 en noir et blanc dans laquelle j'ai modifié mes traits en utilisant du maquillage pour me brider le contour des yeux et transformer petit à petit mon regard. J'ai noirci mes sourcils et le contour de ma bouche pour faire apparaître comme un léger duvet à caractère masculin. L'objectif de l'appareil est orienté face à moi, mon haut du corps est dénudé. Les premiers clichés m'ont paru grotesques et pas du tout sincères. J'attendais un résultat proche du réalisme, avec une certaine pudeur et non un désir de provoquer ou de donner à voir un travail orienté "féministe". En me servant seulement de maquillage et non pas de la retouche informatique, je voulais creuser cette sincérité en établissant un travail préalable à la pose photographique : un moment pour rentrer dans la peau de quelqu'un d'autre.

Lorsqu'on se maquille avant de sortir, on procède à tout un rituel que j'assimile souvent à celui des chamans qui se préparent avant leur intervention. Je prends ces deux exemples qui peuvent paraître en totale opposition car pour moi ce sont deux références majeures dans mon travail. Dans les deux cas, il y a un temps de préparation. La préparation intervient dans le cadre de rituels : ces rituels sont des moments où l'on se retrouve face à soi, on prend le temps de se préparer, de s'apprêter pour affronter, aller à la rencontre d'autrui, du regard des autres. Ces deux exemples appartiennent à deux quotidiens bien distincts qui fonctionnent dans deux cultures différentes. Pourtant, je leur trouve des ressemblances. Lorsque je me maquille pour me transformer en homme, je le fais dans le but de persuader les autres qu'il n'existe pas une seule identité sexuelle, et que cette nouvelle image peut intervenir sur leur jugement. Cet autoportrait est une expérience et il s'en dégage une

nature presque calme et poétique. Au dernier moment j'ai détourné mon regard de l'objectif comme pour garder une certaine pudeur féminine bien que j'endosse une figure masculine. Il s'agit d'une interprétation-cliché de l'image masculine.



Jade Clisson, *Autoportrait d'homme*, Paris, France 2011

En effet ce travail, je le présente en introduction à une recherche personnelle sur mes origines. Ayant été adoptée à l'âge de 3 mois, je considère toutes les possibilités sur mes origines, à commencer par la plus universelle, celle du sexe.

Cette photo aurait pu s'appeler "ET SI...".

Et si je n'étais pas venue en France...

Et si j'avais été un garçon...

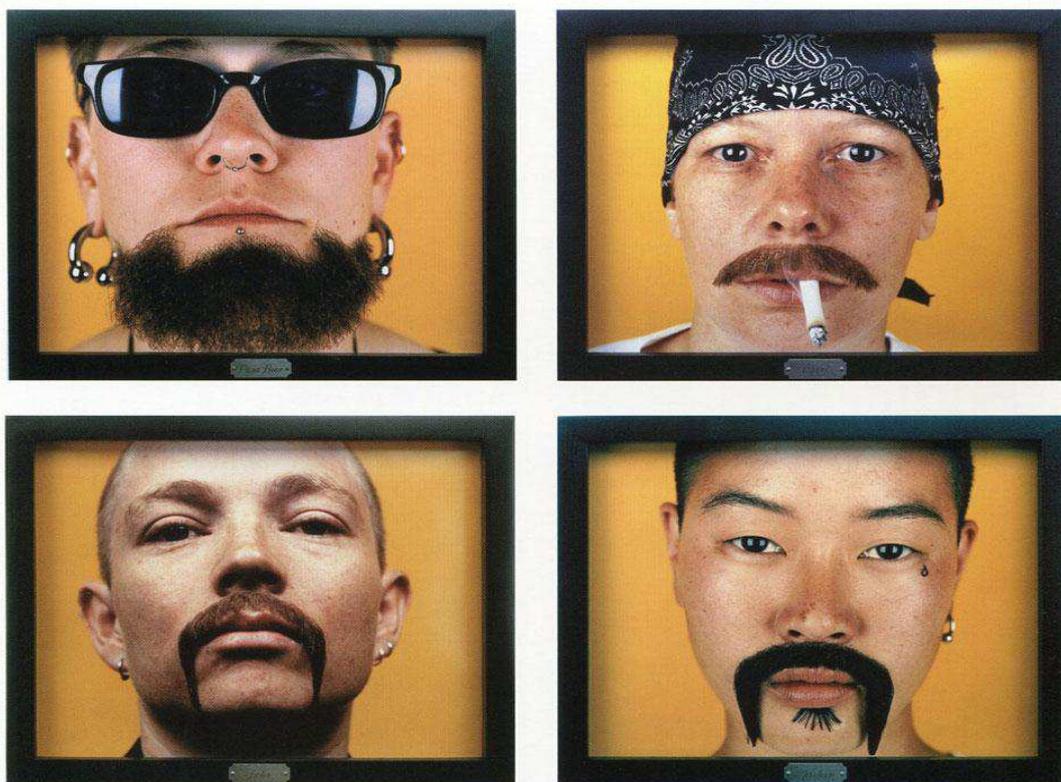
Et si j'étais restée là bas...

Ma naissance a commencé par un jeu de hasard. Dans ce travail, je décide de renaître sous la forme du genre masculin. En me servant de la photographie comme moyen plastique plus que comme fin, je parviens à jouer sur une nouvelle identité, comme Catherine Opie qui présente *Being and Having* (en 1991), une série de portraits serrés dans lesquels des femmes posent devant un fond jaune, bardées de moustaches et de barbes factices.

Pour l'artiste, il s'agit de parler d'un certain destin qu'on tenterait de bouleverser. L'anatomie, le physique sont innés, ils nous appartiennent et on les subit. Ici dans ces photographies, il s'agit de femmes qui représentent le pouvoir mâle, mais qui, en même temps, restent des femmes grâce à la photographie qui dévoile une partie de la supercherie : la colle, les fausses moustaches ne sont pas dissimulés totalement. Le but de l'artiste n'est pas de tromper pour de bon mais de laisser planer un doute. La biologie ne serait donc plus un destin. Ce travail va dans le sens contraire d'un des préceptes de Freud paraphrasant Napoléon : "l'anatomie c'est le destin".

La gravité et la prestance de ces femmes sont accentuées par une légère contre-plongée, ce qui renforce le côté masculin. Je trouve cette idée de déconstruction du genre très intéressante : la culture dépasse la nature pour inventer un genre nouveau.

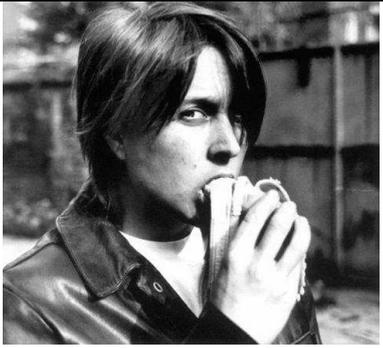
Le travail de Catherine Opie reste empreint de féminisme et est assimilé à la défense des causes lesbiennes. Je la cite autant pour le concept autour d'un destin modulable que pour son travail plastique en tant que tel. Une autre artiste questionne en photographie la condition de la femme dans des autoportraits réalistes : il s'agit de Sarah Lucas et de sa série *self portraits* pris pendant les années de 1990 à 1998. Sarah Lucas s'est fait connaître par ses collages grand format composés de photocopies et de coupures d'articles de presse. Elle aussi est féministe, car elle remet en cause l'image de la femme dans ses photographies, dénonce le sexisme. Sa représentation du corps de la femme est à l'opposé des représentations classiques qui montrent des formes harmonieuses et satinées. Ses œuvres témoignent d'une certaine fascination pour la violence en général et cette fascination est toujours sexuelle selon elle, même s'il s'agit d'une photo de voiture éclatée.



Catherine Opie, *Being and having*, 1991

Le sexe est toujours présent soit par les titres, soit par des allusions volontairement grotesques.

Surtout, Sarah Lucas nous interpelle avec des images de presse et des photographies où l'identité sexuelle demeure incertaine : poses ambiguës, personnages androgynes, Elle est dérangeante parce que l'on n'arrive pas à cerner exactement ses personnages. Très subversive, elle a fait partie d'une exposition intitulée « La femme au cœur de scandale », qui a suscité de nombreuses controverses dans la mesure où elle interroge notre regard, rejette les paradigmes, transgresse les limites imposées par les normes de représentation et les normes sociétales.

		
<p>Divine 1991 Self-Portraits 1990-1998</p>	<p>Self Portrait with Skull 1997 Self-Portraits 1990-1998</p>	<p>Eating a Banana 1990 Self-Portraits 1990-1998</p>

La manière dont Sarah Lucas s'empare des poses et des expressions dites « masculines » donne à ses photographies un côté pris sur le vif authentique qui me donne envie de poursuivre ma série d' "autoportraits d'hommes" en l'élargissant et en m'orientant vers une série photographique sur UN homme pour inventer l'histoire fictive de cet homme. En variant les postures gestuelles, la manière de vivre, dans

des autoportraits où j'interpréterais le rôle de cet homme, sans qu'on aperçoive mon visage, de telle sorte que l'on perçoive la masculinité de l'individu uniquement par et à travers l'atmosphère de la photographie.

Quand les artistes photographes féminines décident de s'appropriier les attributs du sexe opposé, les clichés possèdent une esthétique souvent trompeuse mêlant érotisme et virilité affichée. C'est le cas dans l'oeuvre photographique *Untitled (Sisters)* des sœurs Hanna Liden & Klara Liden. Dans ce travail en commun, elles posent devant une tractopelle, jouant sur une posture et un accoutrement qui s'imprègne des stéréotypes de la mode. Elles posent l'air farouche sur ce chantier de construction, comme s'il s'agissait des fondations d'un monde à venir. Ces femmes fatales en tenues prétendument viriles réévaluent l'identité sexuelle et le genre à travers une image érotico-militante usée². Un jeu d'attirance réticente apparaît. Ici les artistes ne cherchent plus à maquiller leur féminité en masquant leurs traits féminins, les cheveux, les jambes. C'est juste par les habits et la pose maniérée qu'elles vont marquer la distinction entre les deux sexes. Le décor de la photographie est le stéréotype d'un monde viril mais pourtant elles restent des femmes dans un univers d'homme. L'ambivalence du sexe naît dans l'illusion du genre. Après tout, le genre ne correspond pas toujours à la réalité de l'individu, c'est ce que nous prouvent ces artistes. Essayer de se définir en tant que femme dans un univers d'homme est un exercice qui n'est pas toujours évident. En revêtant le costume d'homme, ces femmes font semblant d'être des hommes dans une société patriarcale.

2 Palais de Tokyo Magazine 13, *Fresh hell / Carte Blanche à Adam Mcewen*, Juin 2010.



Hanna Liden & Klara Liden, *Untitled (Sisters)*, 2006

Quand je regarde la photographie *Autoportrait d'homme*, je trouve qu'elle reflète cette ambivalence d'un double génétique. Le visage de quelqu'un que je ne connais pas. Je suis à la fois cette jeune femme de 23 ans travestie, grimée en homme et cet homme inconnu vivant peut être de l'autre côté de l'océan.

Raconter des histoires, se raconter des histoires, cela peut permettre de maintenir sa propre histoire, ses origines. C'est une autre piste à creuser mais que, pour le moment, je laisse de côté.

Cet autoportrait en homme a été une expérience, et vient s'inscrire dans un début de recherche sur l'identité. Le message est à la fois identitaire et social. On n'est plus seulement un genre sexuel : on possède des désirs, des motivations et un bagage culturel qui nous influence sur notre identité.

Par la suite, je me suis demandé si l'on pouvait s'approprier une culture comme on s'approprié un genre sexuel en art plastique. En utilisant toujours le même registre d'autoportrait photographique, comment peut-on s'approprier une nouvelle identité culturelle différente de la nôtre ?

B) Le visage culturel

L'autoportrait dans la photographie contemporaine reste un thème révélateur des préoccupations et questionnements des artistes d'aujourd'hui. En utilisant sa propre personne pour véhiculer une idée, c'est comme un deuxième langage plus intime entre le spectateur et l'artiste qui se construit. C'est en exploitant les codes de la photographie qu'on parvient à toucher avec sincérité et émotion le spectateur.

L'apparence d'un visage l'indexe à une civilisation et à un contexte idéologique. L'histoire des individus est écrite souvent sur leur visage, les expressions telles que : "il a le visage marqué" justifie le fait que notre "figure", reflète les stigmates de notre vie, les histoires qui s'y sont mises en place.

Dans mon travail sur l'identité, il s'agit de décortiquer ma personne pour en venir à mes origines. Je me suis concentrée dans un premier temps sur mon apparence physique, mon genre, pour pouvoir aller plus tard questionner mes cultures. Le travail qui suit découle du regard des gens, lorsqu'il se pose la première fois sur moi, c'est à

dire ce qu'il voit en premier : une figure "étrangère". En France, qui est mon pays, et dont je porte la nationalité, mon identité est trop souvent remise en question. Soit sous la forme d'un étonnement silencieux, d'une interrogation perceptible dans le regard de ceux que je rencontre pour la première fois. Soit directement verbalisée : on s'adresse à moi en espagnol, langue que j'ai apprise à l'école et que je maîtrise approximativement ; ou bien on me demande si je suis une touriste en voyage etc. C'est pourquoi dans un second temps j'ai décidé de travailler autour d'une représentation individuelle dans ce qu'elle peut avoir d'universel, de choisir une identité à forte influence et qui corresponde à mes origines mexicaines. Je n'ai pas mis beaucoup de temps à trouver une figure ayant ces critères. La vierge de Guadalupe est une icône religieuse très célèbre en Amérique Latine en particulier au Mexique. Comme toute icône, c'est la représentation même d'une image qu'on vénère et qui est à la fois une figure d'adoration et une figure pieuse et intouchable. Dans ce nouveau travail que j'ai intitulé "*Autoportrait Guadalupe*", du nom de cette vierge, je me suis inspirée des lithographies trouvées sur internet de la représentation de la vierge Guadalupe. On peut dire que ce travail est la deuxième étape dans mes ébauches de recherche sur "mes origines".

Cette fois-ci, je me suis servie d'un outil comme photoshop pour insérer mon visage, après l'avoir travaillé hors prise de vue, sur le corps de la sainte. Lors de cette prise de vue, j'ai réalisé un maquillage sommaire cherchant à accentuer le contour des yeux, pour caractériser son exotisme.

Toujours avec du recul, je croise mon regard occidental avec une figure à forte influence culturelle. Je joue avec mon regard "pollué" d'images et de clichés sur ces civilisations qui dépassent la plupart des gens. Je joue sur ce regard qui vient pourtant, malgré moi, d'une personne qui paraît appartenir à une ethnie d'Amérique

Latine. Si mon fasciés révèle cette information, ma mémoire ne s'en souvient pas et ma langue ne correspond pas à celle de mes origines. J'ai choisi de passer en noir et blanc l'image pour que l'inscription de mon visage soit plus facile à intégrer dans ce nouveau corps. Ici, je me projette dans une image qui n'est pas la mienne et je le fais de manière expérimentale et ironique.



Jade Clisson, *Autoportrait Guadalupe*, 2011

Nous vivons dans une aire de l'image et de la représentation numérique. Les médias favorisant ce flux de l'information et de l'image à travers le monde entier, nous sommes en perpétuelle sollicitation de cultures étrangères, extérieures à nous. La question se pose alors de nous y relier, de faire des ponts entre toutes ces cultures. Il s'agit de transcender l'espace et le temps, de revendiquer notre statut commun d'êtres humains habitant une même planète.

La tentation est forte de chercher à nous inscrire quelque part dans ce continuum étranger, mais, pourtant, étrangement proche et familier.

Telle est la démarche d'Orlan, artiste plasticienne française née en 1947. Elle a été la première artiste à utiliser la chirurgie plastique comme medium artistique, travaillant sur son propre corps et ses potentialités de transformation par modelages et opérations esthétiques diverses. Puis elle est passée dans les années 90 à un autre type de projet. Elle fait intervenir la modification numérique dans de nouvelles œuvres photographiques, une piste de plus à la dramaturgie de son oeuvre sur l'image.

Elle poursuit le dialogue entre le virtuel et le réel, la défiguration et la refiguration, mais cette fois elle va puiser son inspiration dans des références culturelles venant des quatre coins du monde. Son travail consiste à intégrer, mixer l'image de son visage aux représentations picturales du peintre Georges Catlin, pour son travail *Self-hybridations Indiennes-Américaines* en 2008. Georges Catlin était un peintre du début du 19ème siècle. Il peignait les portraits des populations dites "primitives" mais on trouve dans ses peintures une certaine valorisation du sujet peu connu à cette époque.



Orlan, *Self-hybridations Indiennes-Américaines*, 2008

Il s'intéressait aux chefs des villages et les peignait dans leurs plus beaux costumes et toujours avec beaucoup de dignité.

Orlan fusionne ainsi trois dimensions. D'abord l'évocation de la population des indiens d'Amérique du XIXème siècle, dont les rites et les coutumes sont déjà menacés de disparition. Ensuite, par l'intermédiaire de Georges Catlin, la société occidentale qui fut bouleversée par ces images lors de l'exposition de 1845 à Paris. Enfin par la modification informatique par laquelle Orlan se met littéralement dans la peau de ces chefs indiens et nous présente ces portraits dans lesquels on ne l'identifie pas tout de suite, ni elle, ni le genre de l'individu représenté. C'est toujours à partir des questionnements sur l'identité féminine et plastique que naît ce nouveau travail de l'artiste.

Dans ce travail d'appropriation, l'artiste se place comme une figure hybride questionnant les différentes cultures quelle a choisies pour orner son visage. Comment en parler ou s'identifier à une culture différente de la nôtre ?

Dans mon travail, j'ai aussi bien une approche esthétique de l'icône de la vierge que l'artiste Orlan avec ses images "étrangères" et ses "personnages" qui lui sont totalement étrangers. En incarnant ces identités lointaines, ces cultures qui nous sont extérieures, on cherche à représenter chacune d'elles afin d'en ressentir charnellement la culture et le passé.

Il n'est pas évident de ne pas tomber dans la caricature et de s'inspirer seulement du regard qui était à l'époque un regard neuf et dominant des anthropologues, ou des premières photographies sur ces peuples "primitifs". Dans *Autoportrait Guadalupe*, je cherche à m'identifier une fois de plus par mon visage à un "bout", un morceau de mes origines. Pourtant, on ressent une approche maladroite et ce travail se doit d'être présenté parmi mes expériences d'autoportraits.

Travailler sur l'identité, sur son visage, sur sa culture, peut souvent se confondre avec une recherche personnelle identitaire. C'est pourquoi dans cet autoportrait en vierge, je n'interprète pas totalement le rôle iconique comme Orlan avait pu le faire à l'époque de *Le Drapé-le Baroque* (1979-1986).

En effet mon travail s'inscrit dans une démarche plus personnelle et moins revendicatrice que celle d'une artiste comme Orlan. Si j'ai décidé d'incarner la vierge de Guadalupe, c'est pour intégrer une image iconographique appartenant à mes origines. Une figure religieuse est regardée pour son ensemble, pour la dimension spirituelle qu'elle apporte à ceux qui la regardent et pas uniquement pour son visage. Les visages des vierges ne sont pas ce qui importe le plus, c'est ce qu'elles incarnent. La vierge de Guadalupe est appelée aussi "première métisse" ou "la première mexicaine" en raison de son statut de la patronne du Mexique, un pays qui est formé par un mélange de cultures.

Les racines sont propres à chacun d'entre nous. Nos origines font partie de ce qui nous façonne. Mais suivant l'environnement dans lequel on se situe, elles sont encore plus importantes à justifier. En Europe, le brassage des cultures est présent, elles se côtoient mais ne se mélangent pas pour autant. De plus elles sont parfois discriminées par la société d'accueil. L'une des conséquences aujourd'hui ce sont les conflits d'opinion religieuse sur des exemples comme le port du voile, la pratique d'une religion... Mais ce sont d'autres problèmes identitaires à caractère politique dans lesquels je n'ai pas l'ambition de me lancer.

Dans tous les cas, on nous renvoie à nos origines, comme si les racines faisaient une différence sur la personne qu'on est devenue. Le milieu dans lequel on évolue à forcément des influences sur notre identité.

C'est ce qu'a voulu mettre en relief Nikki S. Lee, artiste sud-coréenne vivant à New-York. « Elle questionne le caractère versatile et protéiforme du processus identitaire », nous explique Eric Chenet³. Il y a comme un jeu de reconnaissance lorsqu'on rencontre quelqu'un. On a besoin de parvenir à s'identifier les uns les autres, de définir notre groupe social ou culturel comme notre métier ou nos études.

"Je m'intéresse à l'identité en ce qu'elle est affectée ou modifiée par le contexte socioculturel ou les relations personnelles. Cette préoccupation vient de mon expérience personnelle. Je me suis rendu compte que j'étais différente suivant que je me trouvais à New York ou à Séoul, en famille ou avec des amis." Nikki S. Lee.

Elle présente des photographies à travers lesquelles elle explore physiquement, intellectuellement et spirituellement les différentes « sous-cultures » (ou supposées telles) et le quotidien de différentes communautés ethniques et sociales. L'artiste s'attaque aux différentes identités et met ainsi en lumière les fractures générationnelles et les frontières culturelles. Elle cherche à se conformer à la réalité qu'elle étudie en s'appropriant les attitudes des personnages qu'elle étudie tour à tour. Son travail a un côté authentique qui est dû à la performance effectuée. Cette série photographique s'appelle *Projects (1997-2001)*. Nikki S. Lee traite de ce lien fragile entre la perception et l'identité de manière expérimentale. C'est depuis les années 1990 que l'artiste explore les différentes couches sociales aux États-Unis en voulant montrer comment se forment les à priori et l'influence du groupe sur sa propre identité. C'est une tentative pour retrouver sa place et son identité dans sa relation et sa confrontation aux autres.

³ Dans *Quand je est un autre : Les multiples moi de Nikki S. Lee et Vibeke Tandberg*.



Nikki S.Lee, *Projects*, 1997-2001

Elle est fascinée par le cosmopolitisme des grandes villes, la pluralité des relations et des contacts, tant multiculturels que multiethniques. Elle s'interroge sur la manière

dont l'être social est quotidiennement tenu de se réinventer par rapport aux clivages culturels et ethniques.

L'autoportrait se lit comme une autobiographie dans laquelle l'auteur replonge dans son histoire et c'est une manière de parler de l'Histoire de ces ancêtres et de sa culture. Le contexte socioculturel n'est jamais loin, l'artiste est toujours là pour nous ouvrir les yeux.

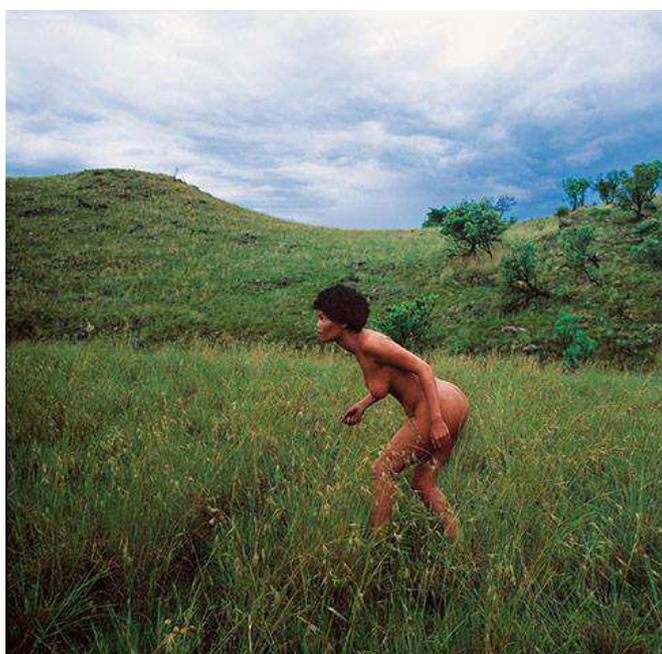
L'artiste sud-africaine Tracey Rose (née en 1974) travaille elle aussi sur l'identité individuelle et collective à travers la photographie, la performance et la vidéo. Ses autoportraits sont dénonciateurs de l'histoire de son métissage ethnique.. Elle interroge son éducation catholique, son statut de métisse sous le régime de l'apartheid et son ascendance à la fois allemande et khoïkhoï. Les personnages de ses autoportraits s'attaquent à l'histoire politique et économique de l'Afrique du Sud et à sa population en étudiant les modes de représentation et d'oppression apportés par les différents Etats colonisateurs qui ont imposé leurs systèmes politiques et leurs conceptions de races et de sexes.

Dans *Ciao Bella, Ms Cat, Venus Baartman*, elle devient Saartjie Baartman, la célèbre Vénus Hottentote, une Sud-Africaine Khoïkhoï amenée en Europe au début du XIXème siècle où elle fut exposée comme curiosité scientifique, en particulier en raison de sa morphologie hors du commun (hypertrophie des hanches et des fesses). Pour l'artiste « L'œuvre est un acte nettoyant, une déclaration »⁴ L'artiste au cœur de son œuvre se remémore avec douleur le passé historique de son enfance et de son pays. Elle fait figure d'indigène en accentuant la pose et le volume de son postérieur, mis en relief comme celui de la vénus Hottentote qui jadis avait été

4 Dans un article de Sue Williamson posté sur le web magazine *Artthrob-artbio*, « Tracey Rose », Mars 2001.

reproduit dans toutes les institutions ethnologiques et les manuels scientifiques. Mais, dans cette nouvelle version de la Vénus Hottentote, l'artiste fait le choix délibéré de la présenter de profil, dans un cadre naturel, nue mais pas en position de faiblesse ou dominée. Elle est telle que la pensée occidentale l'imagine, dans un espace primitif. A la fois animale et dangereuse, elle n'est plus la captive de la race humaine. « En se plaçant au centre de son art elle ne se fétichise ou ne s'immortalise pas, mais, dans un acte de mimétisme, d'autodérision, Rose introduit l'importance du jeu, de la performance, dans le processus artistique et la récréation incessante d'une identité culturelle et socio-historique. »⁵

Par ses actions de remémoration des inégalités apparues en Afrique du Sud, l'artiste souhaite faire table rase de l'apartheid et des problèmes d'inégalités qui subsistent encore.



Tracey Rose, Ciao Bella, Ms Cat, Venus Baartman, 2001

5 Propos de Ashraf Jamal dans « *The Bearable Lightness of Tracey Rose's The Kiss* », mai 2003

C) *Le corps écrit*

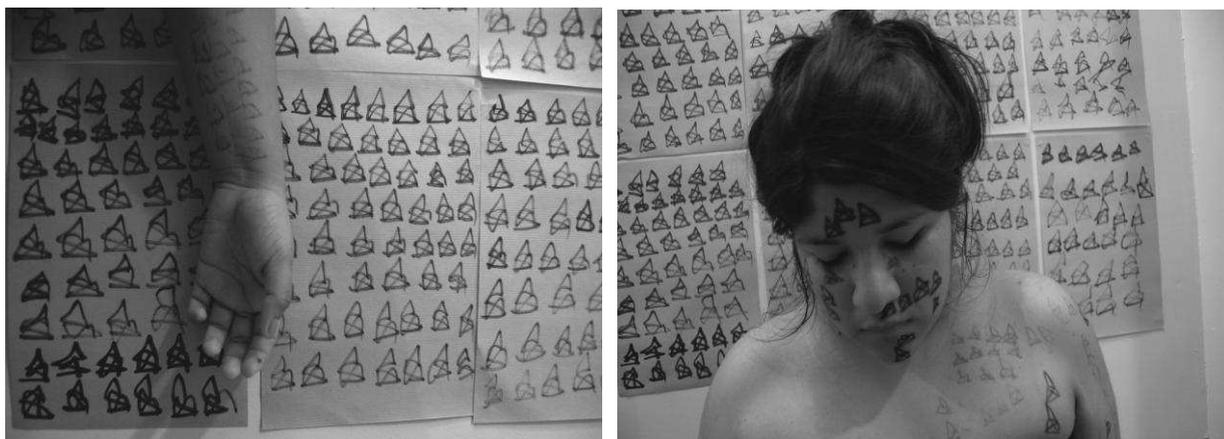
Progressivement, je me suis détournée des autoportraits classiques et j'ai décidé de travailler avec mon corps comme surface. La photographie n'allait plus être la représentation finale d'une certaine identité mais j'allais tenter de parler d'identité en l'inscrivant sur mon corps. Je me suis lancée dans une nouvelle série de photographie au nom évocateur : *Racines coupées* avec comme principale question : A t'on besoin de montrer son visage pour parler d'identité ? Ne peut-on pas réduire la notion simplement à un objet ou un symbole ?

C'est dans ce travail que j'intègre un nouveau procédé plastique : Mon corps est le substitue, dans ce travail, des feuilles de papiers qui ornent le mur au second plan de la photographie. Il est utilisé comme terrain d'exploration de ce nouveau symbole. Ce projet, *Racines coupées* est présenté avant la vidéo *Absurdité O* qui a été tournée en premier, je reviendrai sur la vidéo dans la deuxième partie du mémoire. Dans cette série photographique, je mets en scène mon corps, mais cette fois-ci à visage détourné. Mon corps devient le support de l'expression, d'un nouveau rituel. Je laisse ce nouveau signe envahir mon corps dans une sorte d'écriture charnelle. Le corps porte sur lui l'encre d'une nouvelle ébauche identitaire. La peau devient comme le papier qui absorbe l'encre du feutre. La photographie est en noir et blanc, pour conserver la sensation d'archive de documentaire filmique.

Les dessins, eux, sont figés sur le mur. Quant aux traces faites sur mon corps, elles s'effaceront seulement quelques jours après. Le temps passé à tracer ces symboles et le temps qui s'est écoulé entre son tracé et sa disparition, sont deux temps qui opèrent hors champ. Dans cet autoportrait, le symbole de la petite maison prend des allures de tatouages qui renvoient à des origines ethniques lointaines.

Le tatouage est perçu dans certaines tribus d'Amérique Latine comme symbole de l'évolution de l'enfant à l'âge adulte : rituel s'accompagnant parfois de musique et de chants, rituel social qui est ancré dans la vie de ces tribus à la culture et au pouvoir ancestraux, loin de nos propres références.

La circulation des pratiques culturelles constitue une source de mutations qui ne cesse d'étonner. La mondialisation participe à la création d'oeuvres hybrides partagées entre rituels traditionnels véhiculés par l'intermédiaire des nouveaux médias. Les frontières ayant été bousculées par l'intermédiaire de l'internet, les images se propageant de pays en pays, certains artistes soumettent leur propre identité à une exploration intra culturelle.



Jade Clisson, *Racines coupées*, 2011

C'est depuis la moitié du XXème siècle que le corps est devenu un outil d'expression utilisé par les artistes pour aborder des question d'identité. Il ne s'agit pas dans mon travail de parler d'un corps « étranger », « autre » mais il s'agit bien de réconcilier, de tenter de trouver une solution pour faire coexister cette étrangeté à mon propre corps.

La surface envahie par le dessin ne peut pas être considérée comme corps

palimpseste. Il ne s'agit pas dans ce cas d'une surface où l'écriture s'efface pour pouvoir renaître sous une nouvelle forme, ou sous une nouvelle signification. Elle va juste perdurer un temps sur mon corps puis disparaîtra. Je ne travaille pas dans le cas de *Racines coupées* sur la résurgence du dessin, juste sur son effet immédiat et sa traçabilité.

J'ai été ainsi amenée à considérer la surface du corps comme outil, à l'instar de l'artiste Ni Haifeng pour qui le corps est comme une page vierge sur laquelle il va pouvoir dessiner et inscrire à la manière d'un tatouage des motifs rappelant ceux de la porcelaine chinoise. Il va considérer les parties de son corps comme produits voués à être exportés en occident. Ce travail est une série de photographies appelée *Self-Portrait as a Part of the Porcelain Export History* (1999-2001). Ni Haifeng présente son corps nu fragmenté : on perçoit le tronc, les jambes, pris sous différents points de vue serrés. Les inscriptions sont manuscrites et les dessins issus d'inspiration navale. Les photos sont prises sans artifice et on peut remarquer certaines irrégularités de la peau. Pour Ni, son corps est assimilé à un objet de porcelaine chinoise qui au XVI^{ème} siècle suscitait un certain engouement chez les occidentaux. L'exotisme du motif prend racine sur le corps de l'artiste, qui lui même prend place dans la mondialisation. La forme humaine peut être considérée à travers cette œuvre, comme un objet qui fait le lien entre deux cultures. Il vient interroger ici les structures et les systèmes coloniaux qui existent déjà entre l'Orient et l'Occident. C'est avec recul et intelligence qu'il mêle à la fois tradition et globalisation. Il présente d'une part la conception chinoise traditionnelle indigène de porcelaine et de l'autre des modèles de porcelaine de Chine du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle.

Il y a cette ambivalence dans le travail de Ni, qui est de dénoncer des pratiques d'import-export encore bien présentes de nos jours et qui existaient déjà il y a des siècles.

« Comme si nous vivions encore au présent un moment du passé et que le passé revienne toujours hanter le présent. »



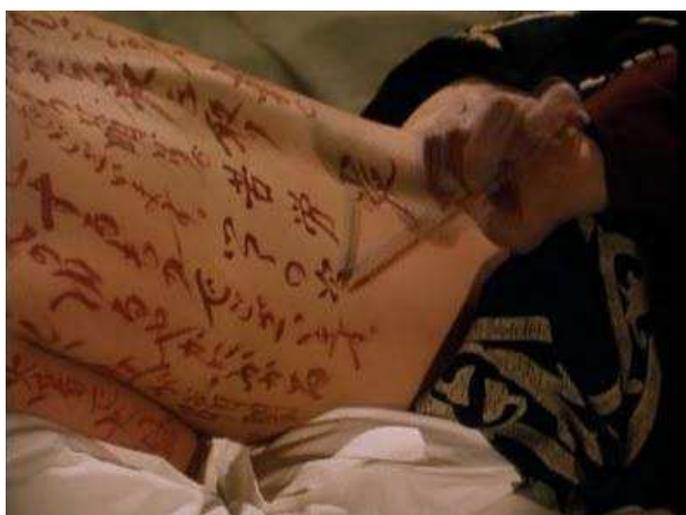
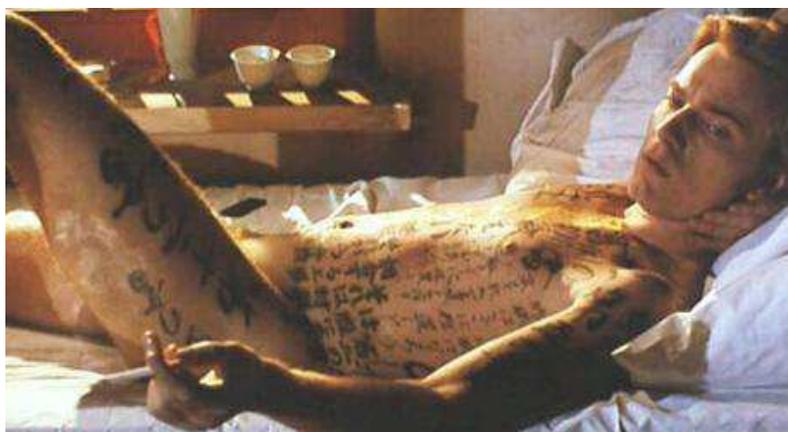
Ni Haifeng, *Self-Portrait as a Part of the Porcelain Export History, 1999-2001*

Je parlais plus haut de corps palimpseste : ici dans l'oeuvre de Ni Haifeng, l'artiste utilise de la peinture qui s'enlève au lavage, ainsi il peut sans cesse recommencer. Comme un fantôme qui réapparaîtrait, ses inscriptions sont quotidiennement réinventées. Le corps ici n'est pas exposé pour exprimer la douleur causée par la colonisation mais pour révéler à nouveau l'histoire, pour qu'elle prenne forme humaine afin de lui apporter une identité. L'artiste signale qu'il s'agit d'une « parodie » et « d'auto-dérision ». S'il a choisi l'écriture, c'est pour définir l'histoire et montrer qu'elle est sans cesse effacée et réécrite. Ainsi, il réécrit l'histoire en utilisant son corps.

Faire corps avec ce qu'on ressent, ce qu'on veut exprimer, on le comprend dans cette pensée de Verlaine : « Ce qu'il y a de plus profond en nous, c'est la peau ». En effet, ce besoin charnel de faire parler le corps sans les mots est une manière de communiquer avec les sens.

L'interlocuteur est touché et s'identifie à ce corps écran. Il se plonge dans cette seconde peau, cette nouvelle identité.

Le stéréotype dont parlait Ni est celui de la calligraphie qui est l'écriture traditionnelle chinoise. Lorsque j'ai présenté *racines coupées*, j'avais en tête le film de Peter Greenaway *The Pillow Book* (1996). Bien qu'il ne s'agisse pas de la même idée plastique du corps, on retrouve tout de même cette connotation d'art charnel. En effet dans le film de Greenaway, une jeune femme calligraphe s'exerce sur la peau de ses nombreux amants.



Peter Greenaway, *The Pillow Book*, 1996

Le pinceau est le substitut de la main et devient une caresse érotique lorsqu'il est au contact de la peau. L'identité de ces hommes disparaît sous l'encre de la femme qui les revêt ainsi comme d'une seconde peau. Et la peau finira même par devenir un livre.

Le corps se transforme peu à peu en objet et perd toute son humanité. On est au bord du rituel dans cette pratique, séquence d'actions symboliques codifiées et organisées dans le temps. Le rituel renvoie au culte religieux mais aussi à toute coutume fixée par une tradition. Ici, dans le film de Greenaway, on est face à un rituel qui nécessite encore la présence corporelle des acteurs pour évacuer une douleur amoureuse, un manque lié à l'enfance qu'on retrouve dans le personnage principale de la calligraphe. Lorsque la peau devient le support des délires obsessionnels de l'artiste, on peut parler de dévoration : le corps se substitue à l'art et devient objet d'art. On en épuise l'essence humaine pour en garder seulement la trace identitaire.

Dans *Les Suaires de Véronique*, nouvelle fantastique de Michel Tournier, le narrateur est témoin d'une photographe qui vole l'identité de son modèle. La photographe, par son travail, vient aspirer l'essence humaine de son modèle. Elle va en prendre la substance et le vider de toute vie en le photographiant un nombre de fois incalculable. La dévoration de l'artiste va finalement « avoir la peau de son modèle » lorsqu'elle se sert du corps du jeune homme en le trempant dans des solutions chimiques toxiques (bain de révélateur : métol, sulfure de soude, hydroquinone et borax) et en l'enveloppant dans ses toiles de lin rendu photosensible par une imprégnation de bromure d'argent. Elle exposera ces empreintes comme des reliques, des suaires. Cela fait penser aussi aux trophées barbares et renvoie à la peau du modèle comme objet.

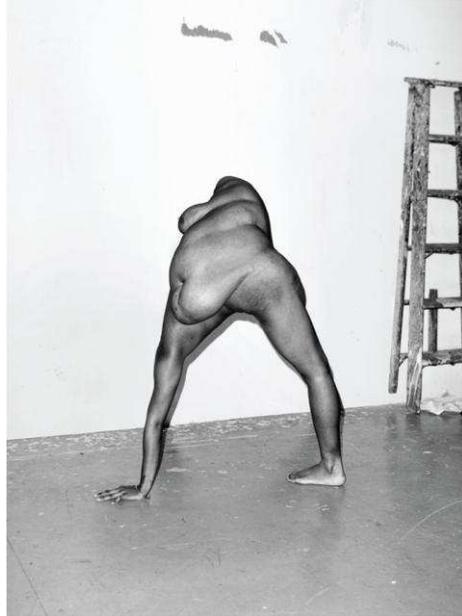
Comme des étendards de peau humaine, l'artiste a réduit à rien l'identité humaine. Cette nouvelle fait écho à la peau comme parchemin et comme support à l'écriture et à l'image. Elle renvoie à l'acharnement charnel qui réside entre le photographe et son modèle, ce lien si étroit qui semble presque immuable. « La photographie pas sérieuse ne touche pas au modèle. Elle glisse sur lui sans l'effleurer. La photographie sérieuse instaure un échange perpétuel entre le modèle et le photographe. »⁶

Lorsque l'identité disparaît, il ne reste souvent qu'une trace, une empreinte. La première fois que j'ai vu le travail du danois Asger Carlsen (né en 1973), c'était dans un magazine *Vice* que j'avais trouvé par hasard. Face à la série « Hester », je suis prise d'une passion pour ces corps déformés par l'outil numérique.

On est face à des anomalies anatomiques numériques dans une reconstitution en noir et blanc qui donne un côté fantasmagorique à l'image. Et pourtant on reconnaît le sexe, l'identité humaine mais sans figure ni sens.

Mais je trouve que le corps dans son invraisemblance ne m'a jamais paru aussi réel. On est attiré par l'esthétique du noir et blanc qui interrompt le temps et qui fige le décor sans donner plus d'indication. Ces sculptures humaines sont impressionnantes et fascinent dans leur étrangeté. Le corps est réduit à la peau, à sa surface et non plus à son identité. Il redevient matière et est façonné par l'artiste sur des logiciels de retouche.

⁶ *Les Suaires de Véronique*, dans *Le Coq de Bruyère*, Michel Tournier, Gallimard, 1978, p152.



An arm and a leg, Hester, *Asger Carlsen*, 2012

II) Un rituel occidentalisé : la mise en place d'un dispositif identitaire de survie

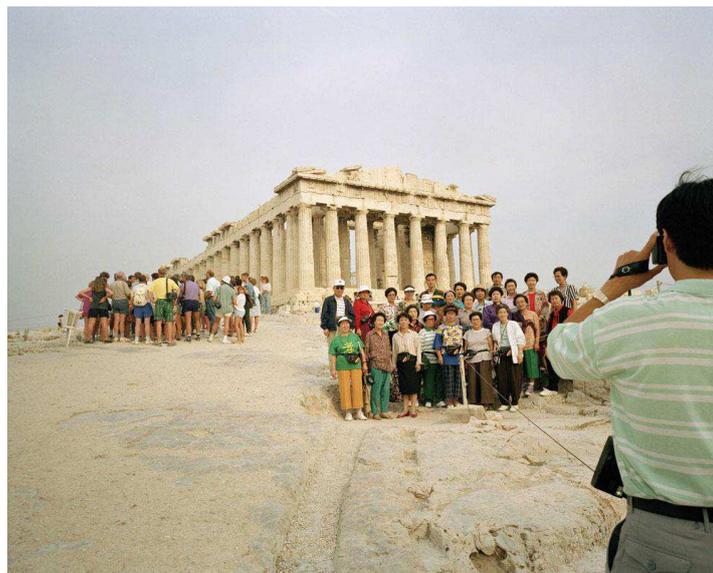
L'identité est l'expression individuelle d'un ensemble de composantes partagées par un groupe, plus ou moins important. Dans mon travail, je défends et je m'oriente pour l'instant résolument vers mon identité personnelle. Mais il existe des artistes qui travaillent de leur côté sur l'identité en ce qu'elle est représentative d'une culture entière.

Martin Parr, par exemple, a réalisé un nombre incalculable d'autoportraits dans les studios photos du monde entier, où il a revêtu les accessoires empreints d'exotisme qui sont volontairement ciblés pour les touristes.

			
Martin Parr A Abu Dhabi	Martin Parr A Marrakech	Martin Parr En Israël	Martin Parr En Hollande

Dans sa série de clichés intitulée *It's a small world*, il a été l'un des premiers à traiter le thème du tourisme de masse en photographiant des groupes en k-way armés d'appareils photo, posant et se photographiant eux-mêmes devant tous les plus célèbres monuments.

« Le fait de se prendre en photo dans un site touristique est devenu très important car il nous assure que nous appartenons à un monde reconnaissable », écrit-il sur son blog.



Martin Parr, *Acropole, Athènes, Grèce, 1991*

A) *Une identité en danger, la sauvegarde de ses origines*

"Les minorités tentent d'échapper à une sorte d'uniformisation et à l'acculturation en développant des signes identitaires."⁷

C'est ce qu'affirme Jean-Hubert Martin dans son article *Art Politique et Religion*, faisant référence au clivage entre les pays occidentaux et les minorités du Tiers monde qui par réaction se regroupent autour de traditions à forte connotation religieuse afin de définir leur identité, comme une force à opposer à un pouvoir extérieur dominant. Quand elles se sentent menacées, les populations se regroupent en fonction de leur identité et de leurs croyances. Le résultat est que ces regroupements génèrent des expressions visuelles qui ont subi des transformations liées à la mondialisation. Elles sont ancrées dans la modernité et ont intégré parfaitement ces nouvelles formes et techniques. Pour transmettre leur message, ces populations n'hésitent pas à s'approprier des concepts de modernité provenant directement des pays oppresseurs occidentaux. C'est leur moyen de lutter contre la mondialisation en affirmant des idées appartenant à leur culture. Par réaction, un nouveau langage se met en place.

L'artiste ivoirien Frédéric Bruly Bouabré l'a bien compris. Il représente une minorité, l'ethnie Bété dont il est originaire et dont il se revendique, tout en tentant de s'approprier un « idéal contemporain ». Il a passé sa vie à élaborer un gigantesque corpus de connaissances. Il s'agit de transmettre des connaissances à ses élèves, à sa famille par le biais d'une nouvelle écriture : il a créé un syllabaire composé de 448

⁷ Jean-Hubert Martin dans l'article *Art Politique et Religion* issu du livre *Du sacré dans l'art actuel ?*, Klincksieck, 2008.

signes désignant chacun une syllabe.

Ce nouvel alphabet, on peut aussi l'interpréter comme une réaction à l'oppression de l'occident et à sa puissance économique et culturelle hégémonique. En s'attaquant à la création de ce nouvel alphabet, Bruly Bouarbré envisage de redéfinir une nouvelle mémoire de l'homme, un nouveau langage, une "écriture" spécifiquement africaine. L'alphabet oeuvre en faveur de la conservation du savoir humain. Il le met en pratique en transcrivant d'abord des textes de la tradition Bété dans leur langue originelle puis des contes, des poèmes, des pages d'encyclopédies, des discours politiques en français consignés dans ses propres manuscrits. Chaque jour, Bruly écrit des pensées à la craie sur un tableau noir. De nombreux visiteurs s'initient ainsi à cette écriture "spécifiquement" africaine. F. Bruly Bouabré a été nommé "chevalier des arts et lettres" en 2002.

C'est Jean-Hubert Martin, commissaire de l'exposition Les Magiciens de la terre en 1989, (Paris au centre Georges Pompidou et à la grande Halle de la Villette) qui a tenté de décroquer et d'ouvrir les yeux et les esprits du monde de l'art occidental.

*"Je cherche à repousser ses limites et à élaborer un système de jugement qui ne soit pas fondé sur l'exclusion, mais qui procure sa place à chaque création (religieuse ou pas) du monde d'aujourd'hui."*⁸

Frédéric Bruly Bouarbré va réinventer l'histoire en inventant un nouvel Adam et une autre Eve. Il s'inspire de la religion occidentale, qu'il va mêler à des savoirs religieux ancestraux. Le but est politique, il s'agit de se défendre contre la domination occidentale. Il ne raconte pas la réussite des blancs. Il transmet ces connaissances par le moyen de dispositifs pauvres dit "primitifs".

8 Jean-Hubert Martin, « Par Jean-Hubert Martin », *Gradhiva*, 2/2005, 146.



Frédéric Bruly Bouarbré, *dessins*

Il y a aussi un malentendu avec certains mots comme "primitif". Quel en est le sens aujourd'hui ? Certains mots ont gardé leur connotation négative et dominatrice des pays colonisateurs du 18ème siècle.

Frédéric Bruly Bouarbré commence à se faire connaître en occident où il expose ses dessins. Au début, ses phrases et comptines lui étaient propres et n'étaient pas forcément compréhensibles de tous. Aujourd'hui, on remarque qu'il s'inspire de logos de grandes firmes américaines et qu'il les reproduit dans ses dessins. On sent que son art est en train de changer de public et qu'il est voué à être exporté hors des terres africaines. C'est une manière, à mon avis, de toujours se mettre en opposition, ou de marquer la distance entre un dessin apparemment primaire, dont la forme plastique paraît rustique, et les continents occidentaux oppresseurs de l'art et grands pourvoyeurs de spéculateurs. En créant des images en série, il présente un topo

d'une mythologie appartenant à la culture ivoirienne et se présente comme un archiviste rigoureux des traditions orales. Il a passé toute une vie à étudier les témoignages du passé culturel du continent africain. Il a été révélé en Europe en 2002 et dans le monde grâce à des expositions comme la "documenta 2002" en Allemagne, mais aussi par ses efforts pour conserver et faire évoluer la culture africaine. Son oeuvre reflète sa vision de la nécessité d'une fécondation réciproque des cultures européennes et africaines.

D'après le catalogue de l'exposition *Les Magiciens de la terre*, (1989), l'adjectif « international » ne pourra plus désigner cette partie de « ping-pong artistique » entre L'Europe de l'Ouest et les Etats-Unis, dans laquelle la puissance économique du Japon a réussi à s'immiscer. Certains termes annoncent une ouverture maximale : art « international », exposition « internationale »...Ils cachent pourtant une réalité scandaleusement restrictive , puisque, dans les faits, ils excluent avec cynisme tous les pays non-occidentaux du globe, c'est-à-dire près des trois quarts de l'humanité ! En effet comme l'évoque J-H Martin, les mouvements de population ont beaucoup évolué, ce qui a favorisé les rencontres et les échanges intra communautaires. La conclusion des anthropologues qui ont travaillé sur l'exposition *Partage d'exotismes*, à la Biennale d'Art Contemporain de Lyon en 2000, c'est que l'idée d'une identité ethnique pure est désormais complètement battue en brèche et remet en cause le concept de groupes autonomes et d'identités fermées. Elle exclut toute idée de pureté et de fixité. Chaque culture apprend de l'autre et c'est ce qui donne naissance à un métissage de cultures : un brassage souvent politique et plus engagé qu'on ne le croit.

Dans la même direction, l'artiste international Barthélémy Toguo, originaire du Cameroun, s'est focalisé tout particulièrement sur tout ce qui concerne les problèmes de flux migratoires et de frontières. Il a fait ses études en Europe, notamment en France et en Allemagne. C'est un artiste sensible, qui fait partie de ces observateurs critiques sur les préjugés et les aprioris des pays occidentaux sur les pays émergents, notamment l'Afrique.

Il a réalisé une série de performances dans les aéroports, notamment dans l'aéroport Charles de Gaulle, lieu symbolique, qu'il a appelé *Transit*. Ces lieux sont les symboles du passage d'un continent à un autre, d'une géographie à une autre. Il s'est attaché à confronter les cultures. Pour *Transit 1*, qui a eu lieu en 1996, l'artiste a réalisé trois valises en bois massif, qu'il a enregistrées à Douala. Arrivées à l'aéroport Roissy Charles de Gaulle en France, les valises -soi disant suspectes- ont été contrôlées et sondées, soumises à un dispositif hautement technologique mis en place par les services de sécurité. Il a effectué 8 performances *Transit* dans lesquels il tente (parfois déguisé) des expériences dans lesquelles il met en avant ses origines ethniques ou questionne la condition sociale des "noirs", notamment lorsqu'il voyage en Thalys dans le costume d'un employé des services publics. Il est clairement dans la provocation et c'est sa manière de nous rapporter qu'à la fin du 20ème siècle, les frontières culturelles sont encore ensevelies sous des préjugés raciaux.

Les performances de B. Toguo perturbent l'ordre établi, sondent les réseaux et les failles de l'autorité.

Je ne cite là qu'une infime partie de son travail qu'il me semblait important de traiter dans le cas de résolution identitaire. J'avais trouvé aussi intéressant la réponse de Barthélémy Toguo à la question suivante : ...Et une vidéo, où l'on vous voit tailler du bois à la hache... (Dans *Trois questions à ...* dans le magazine *Le monde* en 2000)

"J'aime travailler le bois, par sensibilité personnelle et parce qu'il me paraît adéquat pour certaines de mes créations. Pas parce que ce serait une tradition africaine de sculpter le bois. "



Barthélémy Togo, *Transit 1*, 1996

Cette justification est la preuve qu'aujourd'hui les origines, les racines, lorsqu'elles sont marquées sur notre fasciés, sont sujettes à de nombreuses interrogations ou identifications absurdes, incongrues, stéréotypées. Barthélémy Togo est un artiste qui a finalement réussi à prendre la parole et à pointer du doigt dans ses oeuvres les a priori qui perdurent sur les artistes dits du « Tiers Monde ».

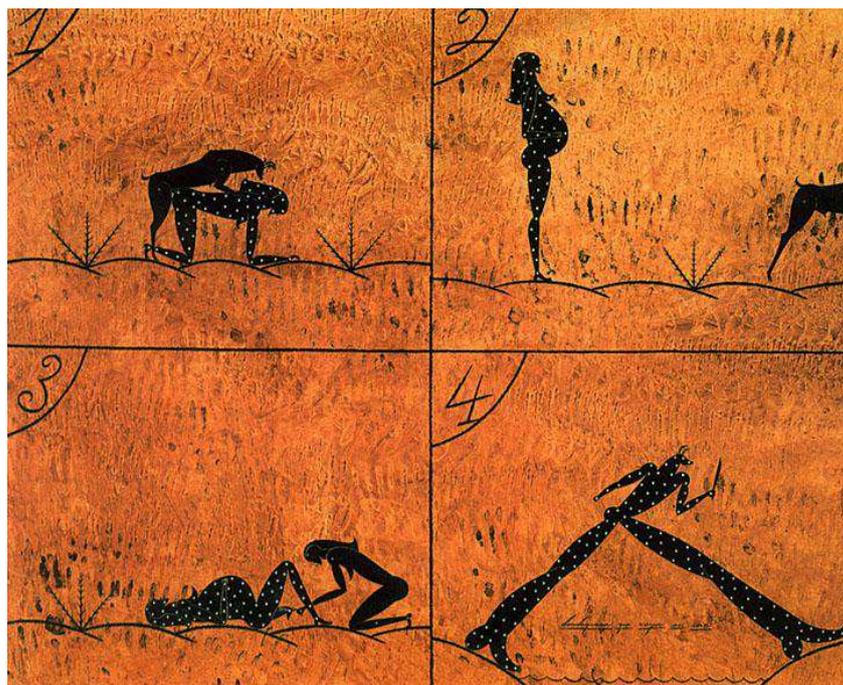
Mais l'artiste, une fois qu'il est apparu sur la scène médiatique et sur le marché de l'art, peut-il revenir en arrière ? Ou est-il obligé d'aller toujours plus loin, avançant pas à pas dans le monde de l'art contemporain ? Et arrive-t-il à garder son esthétique et son essence authentiques ?

Certains artistes défendent les signes et les symboles des cultes des communautés indigènes. Le travail plastique de José Braulio Bedia Valdés, né en 1959 à Cuba, issu de la culture afro-américaine, en est l'illustration. Son intervention intervient suite à un culte traditionnel péruvien, celui de l'absorption d' Ayahuasca qui est une plante qui donne des visions hallucinogènes et révélatrices. Utilisée par les chamans des tribus indiennes d'Amazonie, elle est consommée traditionnellement lors de rites curatifs et de pratiques locales. Pour les chamans, l'ingérence de cette plante permettrait non seulement d'accéder à des fonctions thérapeutiques mais aussi de se concilier la faveur des esprits. Selon certaines tribus indigènes, l'Ayahuasca ouvrirait les portes d'une réalité "plus solide" ou "plus complète" que celle que nous laissent entrevoir nos sens ordinaires et cette révélation nous permettrait une communication entre les esprits et les ancêtres.

“I see myself as a kind of anthropologist. I do field work, I collect things and take notes — and then the ideas start to come out.” José Bédia

Les dessins et peintures de José Bédia sont empreints de représentations métaphoriques d'un univers oublié ou qui se transmet parfois seulement par la parole. De cette manière, il introduit la culture indigène dans les musées et la rend en quelque sorte lisible et accessible au grand public.

Il va mêler dans son travail les différentes réalités qui sont hébergées dans un monde où les hommes et les êtres vivants, les esprits qui les ont précédés et les divinités de la terre et du ciel se retrouvent et se reconnaissent comme entités appartenant à un même plan. On sent que ce retour à des traditions tribales est une sorte de défense identitaire, pour ne pas se perdre.



José Braulio Bedia Valdés, *peinture*, 1992

Ce qu'il est intéressant de remarquer, c'est que la « Mondialisation-globalisation » ne fait pas disparaître la pratique rituelle, mais la transforme, la fait évoluer en profondeur et de façon accélérée : elle permet la circulation des cultes et, de ce fait, leur permet d'exister⁹. De très nombreux rituels perdurent et on remarque aujourd'hui l'avènement de nouveaux rituels, bien que nos sociétés agnostiques et hyper-rationnelles aient relégué un peu vite ce que l'homme a mis des siècles à fonder, façonner et modeler, à savoir les pratiques sociales, religieuses, politiques,

9 Aurélien Yannic dans le Présentation générale, *Le Rituel*, Les essentiels d'Hermès, CNRS Editions, 2009.

culturelles... Mais on remarque la résurgence dans l'art de cultures qui s'hybrident entre elles et qui, de cette manière, renaissent.

Durant la traite des noirs, entre 1549 et 1888, se côtoyaient africains et natifs d'Amérique du sud, ce qui a engendré un mélange subtil de catholicisme, de rites indigènes et de croyances africaines. Chez l'artiste brésilien Mestre Didi, l'envie de voir exposer des objets de culte candombé-nago dans des lieux dits « chrétiens », fait partie de sa démarche artistique-politique.

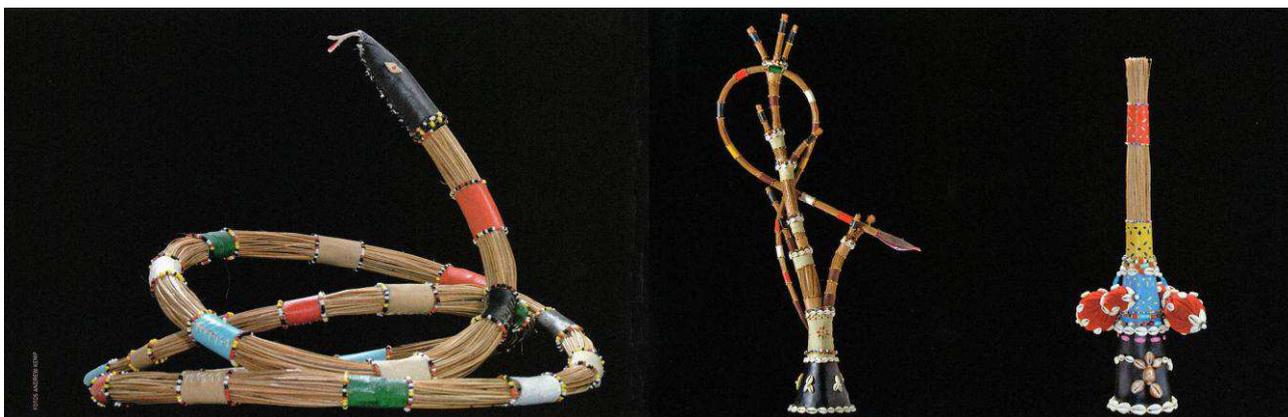
La culture Candomblé dont est issu Mestre Didi, a été engendrée par le drame de l'esclavage, nous explique Jean-Hubert Martin¹⁰. Mestre Didi se présente comme un artiste-prêtre, son travail plastique est immédiatement inspiré des rites Candomblé.

Il élabore ses œuvres à partir d'objets liturgiques vaudou. C'est par l'exposition « *Les magiciens de la Terre* »¹¹, qu'il va acquérir une certaine notoriété dans le monde de l'art, notoriété qu'il possédait déjà au sein du Brésil et de la communauté Candomblé. A ce moment, ce qu'on demandait à Mestre Didi était de choisir entre le culte Candomblé et l'art, parce qu'aux yeux des *curators*, il ne pouvait pas être « un fidèle et officiant du culte candomblé-nago et un artiste à part entière ». Dans un sens, le retour de ses œuvres en « terre » occidentale est un message subtil de colonisation « indigène ». Cette religion qui est née de la souffrance et de l'oppression occidentale prend aujourd'hui ses quartiers dans les expositions internationales et les œuvres nées d'un rassemblement d'objets vaudou connaissent un réel intérêt chez les artistes comme chez les spectateurs.

10 Jean-Hubert Martin dans l'article *Art Politique et Religion* issu du livre *Du sacré dans l'art actuel ?*, Klincksieck, 2008.

11 *Les Magiciens de la Terre*, exposition au Centre Georges Pompidou & Grande Halle de la Villette en 1989, Jean-Hubert Martin commissaire de l'exposition.

Pour l'artiste, l'intrusion de ces objets à valeur sacrée, qu'il considère comme la revendication de reconnaissance de son identité culturelle au sein de l'art moderne, fonde son attitude politique. C'est à partir de l'exposition au Centre Georges Pompidou à Paris, que Mestre Didi est passé de « magicien » à « artiste ». A la suite de l'exposition, Didi a exposé en solo au Brésil à Sao Paulo. Depuis, il est devenu le plus emblématique des conservateurs d'art afro-brésiliens¹². Didi a tiré les conséquences du drame de l'esclavage pour donner à son histoire culturelle la place qui lui revient par rapport à la modernité.



Mestre Didi, *sans titre*

Jean-Hubert Martin finit par s'étonner des démarches apparues chez de plus jeunes artistes, comme chez José Bédia cité plus haut, qui sont nés dans cette modernité et qui pourtant continuent d'insérer des composantes religieuses comme revendications politiques identitaires face à une culture judéo-chrétienne dominante.

¹² Roger Sansi Roca, *Fetishes and Monuments : Afro-Brazilian Art and Culture in the Twentieth Century*, Berghahn Books, 2007

Dans ces pratiques artistiques, on voit naître des symboles et des signes liés à des cultures plus anciennes. Leur réinterprétation permet de se remémorer d'anciens rites souvent rattachés à ces signes. Ce désir de présenter sur la scène internationale de l'art postmoderne des œuvres possédant une visée politique sous-jacente, n'est pas seulement une revendication identitaire mais un désir de pérennité culturelle.

Comment conserver les identités culturelles de chacun lorsque la globalisation et les flux migratoires sont devenus incontournables ? L'apparition de nouvelles thérapies comme l'ethnopsychiatrie est la preuve que les cultures sont de plus en plus brassées et qu'elles ont besoin de soutien pour perdurer et ne pas s'effacer.

B) L'ethnopsychiatrie

L'ethnopsychiatrie est une discipline dans la lignée de la psychanalyse. Elle soigne les patients en se souciant des "croyances" de leur peuple. Elle va chercher à comprendre, et non plus à vouloir soustraire ni faire disparaître les croyances des individus qui ne s'articulent pas conformément à notre système occidental.

Le professeur de Psychologie clinique Tobie Nathan reconnaît que les esprits invisibles, chez certains de ses patients, pourraient bien avoir une fonction précise : permettre la ré-affiliation de personnes menacées dans leur identité, par exemple lorsqu'un enfant d'une famille de migrants va à l'école. C'est donc la question des mondes auxquels nous appartenons, les risques de l'égarement, qui est posée ici. Posséder une identité culturelle est une source où s'abreuvent les forces vives de la personne. Mais cette personne est toujours susceptible d'être attaquée par les « autres », les « étrangers » qui ne respectent pas les différentes cultures.

"La possession d'une identité est une véritable outrecuidance qui, automatiquement, incite les autres à anéantir non seulement cette identité, mais l'existence même du présumptueux..." Georges Devereux

Georges Devereux est à l'origine de cette nouvelle discipline et c'est avec son disciple Tobie Nathan qu'il va créer la première consultation d'ethnopsychiatrie en France en 1979. Le centre Georges Devereux est fondé en 1993, c'est un centre universitaire d'aide psychologique aux familles migrantes. On ne peut pas demander à un individu de renoncer à son identité ni à sa culture lorsqu'il arrive en France. La renonciation, aussi bien que le déguisement de l'identité, sont à la fois défensifs et offensifs. L'idée de se cacher et de ne pas reconnaître son identité est peut être la seule manière de la préserver. Les ethnies arrivant en France ont besoin d'un réel soutien pour garder leur identité et ne pas la perdre lorsqu'on leur demande de parler la langue française. Leurs traditions sont mises en danger et, rapidement, la langue maternelle n'est plus parlée. Quoi de plus normal que les patients soient soignés en fonction de leur appartenance ?

Tobie Nathan a acquis beaucoup d'expérience auprès de ses patients immigrants et cela l'a amené à repenser les théories de l'identité. Plus le monde est globalisé, plus les revendications identitaires enflent et grondent. Il nous faut désormais concevoir l'identité non pas comme une seconde nature mais comme un projet. Ne soyons plus repliés sur notre identité comme à notre âme, mais cherchons toujours à apprendre et à aller plus loin dans l'expérience de la vie.

Georges Devereux, qui était tourmenté lui-même par des questions d'identité, avait choisi de cacher ses origines de Juif hongrois pour pouvoir se détacher de son

histoire de persécuté. « Pour vivre heureux, vivons caché ». Malgré cela, Tobie Nathan fait remarquer dans son livre autobiographique « L'ethno-roman »¹³, que le choix du nom Devereux, , *D...- evreu*, qui signifie juif en roumain, était sa façon de hurler sa véritable identité. Et si l'Homme ne pouvait pas renoncer à ce qu'il est, à ce à quoi il appartient ? Dans un article paru en 1967¹⁴, le premier exemple que Devereux choisit est celui d'Ulysse déclarant au géant Polyphème, sur le point de le dévorer, qu'il s'appelait « Personne ». Et une fois dans son bateau, il ne peut s'empêcher de clamer haut et fort sa réelle identité : « Je suis Ulysse, fils de Laërte, roi d'Ithaque ». C'est dans une société qui veut gommer les apparences, se débarrasser des rituels d'initiation, qu'est apparue l'ethnopsychiatrie.

C'est peut être une fois que l'on reconnaît sa propre étrangeté qu'on parvient à vivre en paix dans un pays dont la culture est différente. Il est intéressant de constater la naissance de nouveaux rituels liés à cette confrontation culturelle. Comment les rites traditionnels parviennent-ils à trouver leur place dans des sociétés occidentales ?

« Je pense toujours que les vraies idées, les innovations qui contribuent à fabriquer le monde, sont inventées par les peuples et non par les personnes... les langues, par exemple, ou bien les traditions, les façons d'enterrer les morts ou de prédire l'avenir... ce sont évidemment les peuples qui les ont inventées. »¹⁵

L'ethnopsychiatrie est une discipline à la fois psychique et anthropologique. Elle soigne les sujets issus de cultures non occidentales. Face à des dysfonctionnements somatiques chez les patients, le thérapeute met en place un langage qui accorde autant d'intérêt aux théories de la maladie ayant cours dans le monde du patient

13 Tobie Nathan, *Ethno-roman*, Grasset, 2012, p151

14 Georges Devereux avait publié un article clinique dans la *Revue française de psychanalyse* intitulé « *La renonciation à l'identité, défense contre l'anéantissement* », 1967.

15 Tobie Nathan, *Ethno-roman*, Grasset, 2012, p38

qu'aux théories savantes du psychologue. Le thérapeute va alors prendre en compte les invisibles de ses patients pour les soigner au lieu de les ignorer comme on le fait habituellement. Tobie Nathan s'emploie à en comprendre les logiques implicites, en quoi elles « peuvent fournir elles aussi (et pas elles seulement) des solutions à des problèmes techniques rencontrés en tous lieux par les thérapeutes »¹⁶. La thérapie est appuyée par des psychologues et par un médiateur ethno-clinicien. Ce médiateur est issu du même monde que le patient et parle la ou les mêmes langues et il connaît les manières de penser et de traiter le malheur, la maladie dans le monde d'origine. C'est ainsi que naît le dialogue entre patient et corps médical qualifié. Le patient devient ainsi le partenaire d'une recherche engagée en commun autour de ces « croyances » ces « objets », recherche qui vise à l'amener à une nouvelle pensée, à de nouvelles possibilités. L'ethnopsychiatrie est une étude comparatiste. Elle compare les dispositifs thérapeutiques « traditionnels » et « savants », dans lesquels les patients immigrés se retrouvent à la fois aidés et agents de médiation entre les mondes d'ici et d'ailleurs. Ils deviennent une source d'enrichissements et d'innovations techniques dont pourront bénéficier à leur tour de nouveaux patients. Préserver ces cultures, c'est un moyen de faire perdurer ces langues, des rituels, et de conserver la complexité de l'identité.

Par l'intermédiaire de l'art, y a-t'il une solution pour être en paix avec son identité, ses origines et sa culture, aussi différentes soient-elles ? Certains artistes sont parvenus à faire cohabiter deux cultures, mais toujours avec un message bruyant et provocateur, revendiquant des problèmes sociaux et parfois politiques. Comment une cohabitation sereine et saine peut elle fonctionner. Y a-t'il une réelle solution ?

¹⁶ Tobie Nathan, *Nous ne sommes pas seuls au monde*, Les Empêcheurs de penser en rond, 2001.

L'exposition « *Les maîtres du désordre* », montée en 2012 au quai Branly à Paris, amena les guérisseurs et les thérapeutes non occidentaux à venir nous montrer ces thérapies d'un genre méconnu. Jean de Loisy, commissaire de l'exposition, a invité ces artistes venant de mondes différents, mêlant art plastiques et arts traditionnels, sur la scène occidentale. Il les a présentés comme des « maîtres du désordre » parce qu'en perpétuelle interrogation sur le monde qui les entoure : ils n'hésitent pas à faire éclater les beautés convenues en explorant l'humain et les sociétés. Ces artistes des quatre coins du monde sont venus faire exploser notre esthétique trop singulière.

Pour Jean de Loisy, certains artistes ont besoin d'excès et de transgression, besoin de flirter avec l'extrême et le chaos. Pour lui, l'artiste est une version moderne du perturbateur indispensable, celui qui va montrer du doigt les tenants et les aboutissants de nos sociétés, ainsi que leurs failles. L'artiste est une sorte de chaman qui va faire le lien entre deux mondes : celui du traditionnel et de l'ancestral avec le monde des arts plastiques et quelquefois celui des nouvelles techniques. Dans cet art du désordre et du chaos, le spectateur participe pour moitié à la création de l'oeuvre. Les artistes viennent questionner le public sur la manière de vivre avec ses problèmes, comment naît l'angoisse de vivre. L'artiste prend à témoin le spectateur sur le chaos dans lequel il vit sans désir de purifier, de l'arranger mais en en prenant conscience. Il sert de médiateur entre le public et les tourments du monde qui l'entoure. C'est ce qu'on appelle le moment de la « crisis », lorsqu'on prend conscience d'un problème. C'est ce qui pousse les artistes à travailler et à produire des œuvres éclairantes pour pouvoir continuer de vivre dans cette découverte d'un monde en crise. Les artistes vont alors créer des formes, dont la puissance va amener à la fascination pour l'esthétique et non pour son côté ésotérique.

La forme amène au dépassement et à une universalité de la pensée mentale. L'objet reste religieux ou politique mais il est regardé en ce qu'il représente.

Lorsqu'on observe ces rites sacrés, on remarque souvent la pauvreté des objets et des moyens mis en forme, la non-originalité de certains matériaux. Mais on parle de substance qui charge les objets d'une énergie sacrée. Ces objets emplis de mystère nous touchent visuellement et nous atteignent psychiquement.

La puissance des objets, présentés sous forme de reliques et autres formes mystérieuses, sont le signe tangible d'objets agissants. Chez les Navaros, certains malades sont posés sur des formes géométriques au sol, on les appelle des « formes agissantes », car il réside en elles une certaine puissance.

Ce qui distingue ces discours des nôtres, c'est la perte de la notion de sacré dans notre société aux alentours du 19ème siècle. Dans l'exposition « Les maîtres du désordre », Jean de Loisy fait le lien entre l'artiste et le chaman, de par leur statut identique de marginaux.

Le chamane est adulé et redouté à la fois, parce qu'il possède le droit de vie par les soins. Il est en connexion avec l'invisible et l'au delà. Il détient un statut particulier au sein de sa communauté.

L'artiste est rejeté parce qu'il adhère à un monde que nous rejetons. Il possède un regard qui dépasse la plupart des spectateurs. Il a une sensibilité qui nous emmène dans l'art, la découverte d'un « nouveau monde ».



Déguisement de Sourvaskar (Bulgarie), avant 1990. Fourrure, bois animal, carton, papier mâché, peau, métal. 151 x 114 x 38 cm © Musée international du carnaval et du masque

L'artiste gabonaise Myriam Mihindou, qui a elle aussi participé à l'exposition « *Les Maîtres du désordre* », en 2012, a présenté une série de photographies appelée *Déchoucaj*, 2004-2006. Il s'agit d'une série d'images en négatif photochromique noir et blanc prises en Haïti, représentation immédiate du monde chamanique par l'artiste. Par l'expérience artistique, elle parvient à traduire ces traditions et nous emmène dans un voyage éthéré, un espace onirique où le photographe fait corps avec son sujet. L'artiste se revendique avant tout comme une artiste internationale, témoin du monde.

« J'ai une vision du monde en kaléidoscope. Ce qui me semble assez juste par rapport à notre culture gabonaise qui elle-même est une culture kaléidoscopique. »

Myriam Mihindou conçoit la création artistique comme un accouchement d'elle-même, comme une maïeutique aux vertus thérapeutiques. Lorsqu'elle rentre aux Beaux Arts de Bordeaux, c'est dans le but de créer et non dans l'intention de présenter ses œuvres au public, dans une optique de traitement thérapeutique personnel. C'est en 1998 à l'Île de la Réunion qu'elle met en place l'art thérapie, et qu'elle va présenter sa première exposition intitulée « Tout le monde a peur ». Elle travaille toujours dans une optique thérapeutique et dans une forme ritualisée, le corps se fait vecteur de tensions et d'émotions, tel un livre ouvert où l'artiste dissèque son identité, son histoire, son métissage. Dans la série photographique *Déchoucaj*, l'artiste est en période de deuil et utilise l'expression « les yeux renversés », c'est la description qu'elle nous fait de son état, c'est à dire qu'elle ne voit plus rien. Elle renverse alors l'image comme l'est alors son regard, lors de la capture des images.



Myriam Mihindou, *Déchoucaj*, 2004-2006

Elle rencontre en Haïti la troupe « Nous » au centre dramatique de l'ENART. Elle va partager avec les élèves des événements douloureux dus à la situation politique et sociale tendue du pays, événements qui ont donné lieu à un rituel collectif improvisé dans le silence.

Déchoucaj' signifie « arracher à la racine ». Après avoir connu la pression politique des milices dans le pays, entendu parler des kidnappings, des crimes, de la violence généralisée à Port au Prince, il a fallu exprimer par le corps toute cette douleur. Alors les corps sont entrés en transe, agités de soubresauts, essayant de revivre par la mémoire la violence des événements, des déambulations pendant lesquelles l'artiste dit s'être sentie aveugle, les yeux révulsés. Les corps vont conjurer la peur en la matérialisant par des gestes, des contorsions. Dans des conditions de très faible éclairage, l'artiste a pris ces photographies et c'est deux ans plus tard qu'elle les a passés du positif au négatif. « Cet instant solarisé m'est apparu comme une force de capture Comme un suaire... la sensation très forte de l'âme photographique, cette alchimie de l'image révélée en chambre noire sur le papier sensible. »

Dans ma quête personnelle d'identité, je n'arrive pas à me défaire de mon éducation occidentale et c'est avec beaucoup de difficulté, très conscientisée, que je retourne vers mes origines. Aujourd'hui, je me rends compte que les traces plastiques que je laisse sont peut être empreintes d'une culture appartenant à des origines lointaines, culture qui m'est tout à fait inconnue, peut-être empreinte d'un certain « naturalisme exotique » dont j'aurais pris connaissance dans les livres ou à la télévision. Mais, quelque part, ce sont ces images, d'indigènes, d'exotisme, de dualité culturelle qui m'attirent.

Est-ce qu'en moi perdurerait une mémoire du sang, dont je ne connaîtrais pas l'origine ? Cela me reconforte d'une certaine manière, d'avoir l'envie de creuser et de révéler par l'image certaines inégalités. Mais trop souvent, dans la notion d'identité, je ne vois qu'un mot employé pour cloisonner une fois de plus les êtres vivants. L'exotisme est un mot aussi que je déplore, parce qu'il cloisonne dans une sorte d'idéal colonial. Après être intervenue sur mon corps et avoir questionné mon identité, je me suis recentrée sur une pratique plus minimale : le dessin. Je me réoriente petit à petit vers un travail où ma propre image, symbole de mon identité, serait amenée à disparaître peu à peu.

C) L'empreinte identitaire

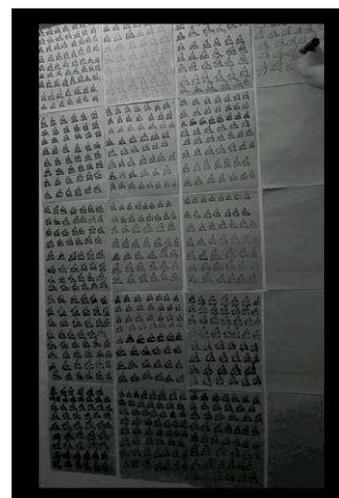
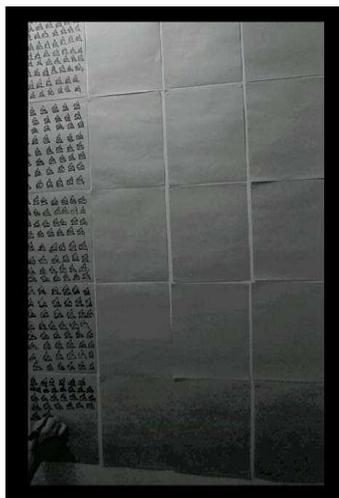
L'identité de chacun, c'est d'abord notre visage, notre sexe et notre couleur de peau, mais ces éléments peuvent induire en erreur notre interlocuteur. A partir de là, je me suis demandé comment parler d'identité avec des moyens réduits et sans faire nécessairement intervenir l'apparence physique, l'entité humaine. Comment passer d'un visage dit « exotique » à une trace, un dessin, un signe graphique qui en soient représentatifs ?

Laisser des empreintes, c'est ce qu'on fait tous les jours, plus ou moins volontairement et plus ou moins consciemment.

Dans une vidéo intitulée « Absurdité O », j'ai voulu laisser une empreinte chaque jour qui marquerait le temps. Un dessin innocent qui ferait l'objet d'un rituel chaque matin et dont la reproduction à la chaîne serait à effectuer tous les jours

pendant plus d'un mois avant de sortir de chez moi. L'objectif premier était d'illustrer l'aliénation du corps au quotidien par la main qui effectue inlassablement le même geste pénible. Ce dessin, il s'agit d'une maison avec une croix à l'intérieur connu sous le nom scientifique de graphe eulérien.

C'est à dire qu'on la reproduit en un seul tracé sans lever le crayon de la feuille. C'est aussi le souvenir personnel de jeux de mon enfance et de challenge à qui allait tracer le plus vite sans se tromper. Aujourd'hui, j'inclus ce dessin dans la plupart de mes travaux plastiques. Il apparaît en fond dans les vidéos lorsqu'il n'en est pas l'élément principal. Ou bien il est porté comme un ornement à même le corps. Il est devenu la représentation de mon empreinte identitaire. Dans cette vidéo, c'était la première fois que j'utilisais le dessin de cette maison. La vidéo a été prise en plan fixe d'un des murs de l'entrée sur lequel on voit mon bras intervenir en exécutant sa tâche quotidienne. Auparavant, hors champ, j'ai accroché des feuilles de papier format A4 sur un pan de mur de l'entrée. Ce papier est aligné en quatre rangées d'une dizaine de feuilles.



Jade Clisson, *Absurdité O*, 2011

Comme dans chaque rituel, le temps est important du début jusqu'à la fin de son exécution, y compris la préparation du lieu. J'avais mon lieu, mon moment donné, et le geste est venu de lui-même poser l'encre sur le papier.

La vidéo dure 4 minutes 53 secondes. Lors de son visionnage, elle est en accéléré et les feuilles des deux rangées du milieu sont remplies par la technique du stop motion. C'est à dire qu'il y a deux temps, celui de l'exécution et celui de l'apparition. Mon intention était qu'on ne m'aperçoive pas à l'image, que cela reste un geste fugace ; de plus, je désirais rester sur le même plan fixe. La vidéo a été tournée en noir et blanc pour accentuer le contraste du dessin sur les feuilles de papier.

Au moyen de la vidéo, je fais disparaître mon image physique. Petit à petit, je cherche à parler d'identité tout en perdant tout repère identitaire classique. C'est par ce dessin de maisons que je m'approprie les espaces et les surfaces comme mon propre corps ou les murs.

L'absurdité du quotidien peut s'exprimer sous de multiples formes. En ce qui me concerne, j'ai choisi de le représenter par un geste répétitif et minimaliste, avec ma disparition progressive de l'image. On pourrait tout aussi bien prendre l'option strictement inverse, comme Martha Rosler, artiste américaine qui, en 1975, dans sa vidéo performance, a envahi l'image de sa présence centrale, avec un débordement d'objets fonctionnels lourds de portée symbolique.

Elle se met en scène dans une cuisine. Le film réalisé en une seule prise, en plan fixe, la montre s'emparant de différents instruments, les énumérant selon l'ordre alphabétique, et mime une action absurde avec une certaine énergie, à la limite de la violence. A la manière d'une présentatrice de télé-shopping, elle nomme les objets

dont elle nous fait une démonstration énergique dépourvue de sens. « Quand une femme parle, elle nomme sa propre oppression », déclare l'artiste et pionnière de la vidéo politisée dont *Semiotics of the Kitchen* est un des premiers témoignages. En 1975, à la même époque est créée l'année internationale de la femme par l'ONU, dont le thème central est « l'égalité entre l'homme et la femme, développement et paix ». L'art devient lieu d'exercice de revendication, plus ou moins subtil, de la place de la femme dans la société.

L'image de la femme au foyer des années 30 est loin derrière nous à présent. La rage contenue explose au sein d'oeuvres éponymes. Martha Rosler aura été une des premières femmes à dénoncer par l'absurdité les stéréotypes féminins.

Ce n'est plus dans la sphère privée, mais dans le monde professionnel que Mika Rottenberg dénonce, dans ses vidéos, l'aliénation du corps féminin dans l'effort par l'absurdité d'un mécanisme de production,. Cette artiste originaire d'Argentine, vit et travaille aux Etats-Unis. Ses œuvres sont étonnantes et mettent en scène le réel lié au fantasmagorique. Les personnages absurdes de ses courts métrages, souvent de sexe féminin, sont dans l'effort du travail à la chaîne ; s'enchaîne alors une suite d'actions les plus absurdes les unes que les autres. Toutes ces femmes ont des tâches anormalement inscrites dans un processus de production bien défini, qui joue de leur corps et qui les inscrit dans un processus collectif. A la fois géantes, corpulentes, ce qui semble leur faire défaut dans la vie quotidienne, elles sont poussées à l'exagération des gestes, à une production corporelle débridée. Dans ses vidéos, Mika Rottenberg crée un espace à leur dimension, un espace fictionnel qui déforme le réel. L'univers est ingénieux, minimaliste, les actions s'enchaînent avec rapidité et l'on en comprend les étapes, mais pas le sens.

Dans une volonté purement absurde, le travail à la verticale n'a plus rien de commun avec celui des usines et du temps du fordisme, à l'horizontale. Les vidéos sont présentées dans des installations conçues sur mesure en fonction de l'univers des vidéos. On retrouve les mêmes matériaux et les mêmes structures d'isolement. Le corps est exploité et sollicité pour qu'on en extraie l'énergie consacrée aux fonctionnements de mécanismes absurdes.



Mika Rottenberg, *Dough*, video sculpture, 2005-2006



Mika Rottenberg, *Squeeze*, video, 2010

J'ai poursuivi l'idée de matérialiser le temps avec les maisons comme symbole identitaire fort dans un travail plastique intitulé *Faire ça ou peigner la girafe*, en 2012. Il s'agit d'une installation in situ. Dans le cadre d'une exposition collective dont le thème était l'enfermement, j'ai repris le dessin de la maison et j'ai pu expérimenter son impact en direct sur le public. Plus question de vidéo, mais un face à face avec un mur rempli de maisons et peu de recul pour le spectateur, réduit à la situation de confrontation directe.

Perçu dans un premier temps comme un dessin "absurde", répétitif, aliénant, qui décompte le temps progressif d'une journée, il est associé aux dessins qu'on retrouve dans les environnements carcéraux et perd de son innocence. C'est à ce moment qu'il prend toute son ambiguïté. Représentant à la fois l'enfance et le dessin automatique, il est aussi vecteur d'absurdité et d'aliénation et peut parfois évoquer l'état de transe. Le dessin est devenu une réelle source d'inspiration et une réelle motivation dans mon quotidien. J'ai réalisé in situ ce dessin sur un mur blanc de 13m par 3m60 dans le cadre d'une exposition collective. Une estimation a été faite, il y aurait 12000 à 14000 maisons.

A la découverte du mur, on se retrouve face à une multitude d'informations. Mon intention est toujours de présenter des dessins reproduits automatiquement mais sur un espace considérable. Le tout prend forme et chaque maison est différente, le temps d'exécution est souvent repérable et chaque dessin a sa propre identité. Le titre est tiré d'une phrase que répétait ma grand-mère : faire ça ou peindre la girafe... Ce qui signifiait un travail inutile et sans but.

C'est un souvenir d'enfance agréable qui correspond bien à l'innocence du dessin de la maison.

Pourtant le travail au final ne représente pas du tout cette sensation de paix mais il nous procure plutôt la sensation d'enfermement et de folie face à l'étendue du mur. Autrefois cette petite maison dans laquelle je me projette plus facilement aujourd'hui parce que je travaille avec depuis bientôt 3 ans, représentait le dessin le plus difficile à faire pour une enfant : un réel challenge à arriver à le reproduire du premier coup sans trop réfléchir. Un jeu d'enfant...

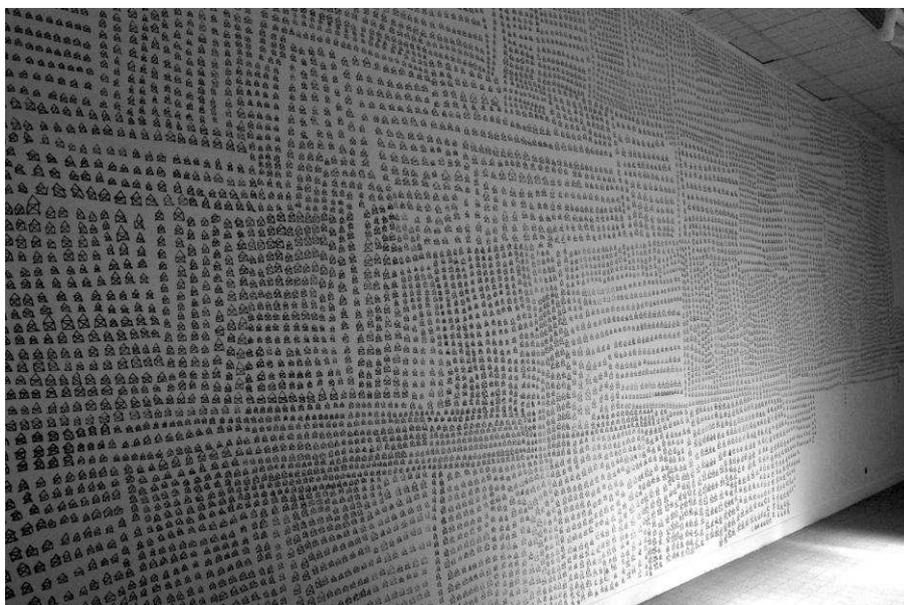
La maison avec une croix à l'intérieur est un dessin universel qui parle aux gens mais il ne possède pas une définition possible. Il est minimal et, en même temps, cet assemblage de maisons les unes à côté des autres renvoie forcément à une question identitaire : la maison symbole du foyer, la croix symbole de l'occupation, de la trace. On est face à une écriture à la fois compréhensible, qui se prête facilement à l'interprétation. Mais, contrairement à la photographie, on n'a plus aucune source physique, plus de repère identitaire, de lien humain. Nous n'avons face à nous que la trace humaine et le travail physique qui vient d'être effectué.

Petit à petit, on est amené à une déconstruction de l'image qu'on se fait sur l'identité, sur la possession identitaire de quelque chose. Je me suis approprié un espace, je l'ai marqué de mon identité. Le jeu consiste à vouloir se cacher derrière un signe universel, comme de vouloir ressembler à "tout le monde", et, en même temps, de garder sa singularité en amplifiant ce petit signe en quelque chose de répétitif, obtenant presque une dimension effrayante provoquée par son absurdité. Je dois dire que c'est avec maladresse que je parle de ce travail qui n'est pas tout à fait encore abouti intellectuellement.

Je suis partie dans une quête de l'identitaire en me confrontant dans un premier temps à mon image pour petit à petit m'en dégager.

Je cherche au final à me censurer et trouver un nouveau moyen de transmettre mes interrogations identitaires sans devoir apparaître à l'image. Quelque part, je me suis cachée derrière mon mur rempli de signes universels que tout le monde peut reconnaître, mais dont la singularité dépend de celui qui l'exécute.

« Plus le temps passe, plus tout s'accumule,
Cette étrange impression d'appartenir à deux cultures
Cela dérange les gens que je ne parle pas espagnol.
Recouverte, cachée derrière un imaginaire,
Progressivement envahie de remords pour cette culture lointaine.
Je cherche parmi ces maisons la mienne,
Celle qui m'hébergera, quelle est la mienne ?
Je recherche, à travers l'envahissement, l'identité vers laquelle je me raccroche. »



Jade Clisson, *Faire ça ou peigner la girafe*, 2012

C'est un texte que j'avais écrit pour accompagner mon travail en galerie. Ce travail d'installation in situ va devenir une performance dans laquelle je me soumetts à mon travail comme une punition. Mais ce travail a un temps d'exécution, donc une fin. Comme un exercice exécuté sans trop savoir pourquoi, je le réalise seule et avec beaucoup de patience. J'apprécie l'instant T et ça me procure une sorte de tranquillité. La douleur physique fait acte de mémoire au rituel que je continue toujours dans mon quotidien. Cela a été un rituel lorsque je sortais de chez moi et aujourd'hui, c'est un rituel ouvert au public et effectué lors d'un travail collectif sur l'enfermement, comme une manière de garder mon identité artistique et de revendiquer ma place au sein de l'exposition.

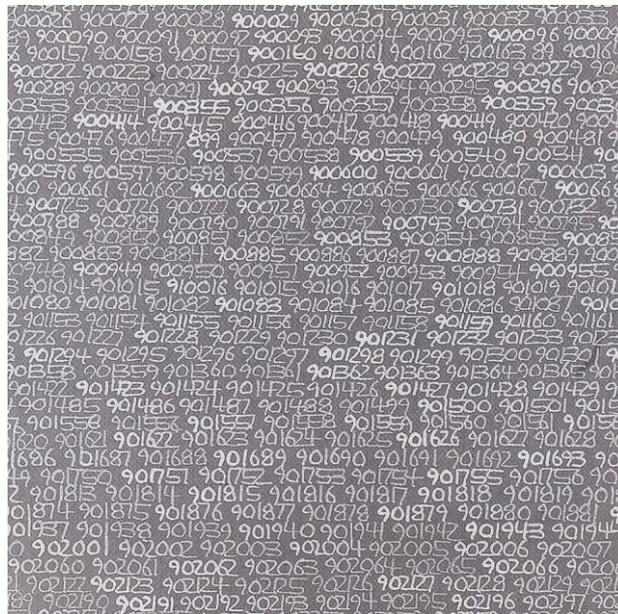
Le fait d'avoir été adoptée me permet de voir le monde qui m'entoure à travers un œil « français » alors qu'on me renvoie à une culture mexicaine. Je ne cherche pas encore à faire dialoguer ni à confronter volontairement ces deux cultures. Mais je me questionne sur la place que j'ai et sur le rôle à jouer pour découvrir moi-même mes origines, et trouver un exutoire à mes maux.

L'inscription du temps sur le papier est une piste que l'artiste peintre franco-polonais Roman Opalka a exploré jusqu'à la fin de sa vie. On dit qu'il « se consacre à l'oeuvre de sa vie dont le but est d'inscrire une trace d'un temps irréversible ». Son oeuvre consiste à matérialiser sur la toile le temps écoulé. Capturer l'invisible et l'inscrire dans son oeuvre, sont des techniques qui font partie du rituel d'empreinte dans lequel je me suis lancée. Dans ces suites de « détails », comme il les appelle, la pensée d'Opalka est celle d'accepter l'existence, donc la fin. L'engagement avec son propre corps dans ce genre d' « exercice » est périlleux puisqu'il requiert sa vie : un pacte entre l'artiste et le philosophe qui se mettent au même niveau pour peindre

une existence humaine. Son travail est synonyme de vie et Opalka, contrairement aux auteurs de dessins carcéraux, n'est pas dans l'enfermement mais il exprime l'infini et le dénouement.

Son art est « une promenade où tous les pas sont conscients » ; il exprime la conscience d'une existence qui nous appartient mais dont le temps nous file entre les doigts jusqu'au terme de la mort. Un rituel s'installe dans la vie de l'artiste : depuis 1965, depuis le début de son « sacrifice pictural », chaque matin, l'artiste s'installe devant son chevalet, face à une toile vierge de format identique où il peint avec minutie une suite croissante de nombres, en blanc sur fond noir, de gauche à droite. Ce rituel d'acceptation d'exister au travers de ces toiles est ici comme une perte d'énergie qui vient s'ancrer dans la toile par l'intermédiaire du geste de l'artiste. Petit à petit, il diffuse sa vie dans son œuvre. Bien qu'il s'agisse d'un travail rigoureux et pénible, surtout lorsque l'artiste décide en 1972 d'ajouter 1% de peinture blanche au fond de chaque nouveau tableau, sa pratique évolue vers un effacement progressif dont les suites de chiffres se distinguent de moins en moins. La pénibilité des yeux, du corps et du mental en font un travail remarquable qui vient sublimer l'existence dans l'art.

L'empreinte de l'artiste évanescence jusqu'à sa mort flotte dans ses œuvres en fin de vie. Bien que les premières séries de chiffres soient brutes et viennent nous provoquer avec ostentation, les dernières toiles conservent cette touche sacrée, reliques d'un travail inachevé, d'une existence artistique.



Roman Opalka, 1965 / 1 – ∞

L'empreinte picturale n'est pas comme le dessin. Son information existe seulement au travers du regard des autres. L'empreinte perdure si elle est observée par autrui. Le dessin, lui, se contemple mais ne transmet pas autant d'informations qu'une empreinte.

Avant d'utiliser le symbole de la maison dans mes travaux plastiques, j'ai toujours travaillé avec le dessin parce que je trouvais qu'il transmettait un message universel, qui dépasse les mots.

Petit à petit, je me suis orientée vers un dessin de "communication", en reprenant des symboles connus comme la croix, qui est élément récurrent dans mon travail, et la maison. Il s'agit de symboles à forte connotation, que l'on décrypte tous et que l'on peut interpréter suivant notre éducation ou le milieu social dans lequel on a grandi. J'ai travaillé sur la fréquence de reproduction de ces symboles pour donner une dimension de décompte, de fragmentation du temps, car ce que l'on reconnaît tous dans ces symboles est le temps qui passe, qui a passé, qui va manquer. A partir de là, je me suis intéressée à m'exprimer par l'intermédiaire d'un dessin urbain que

J'ai développé en banlieue sur les fenêtres cloisonnées d'immeubles en démolition. Le dessin est alors devenu une trace identifiable que je laissais derrière mon passage, une empreinte. J'ai décidé de laisser une croix noire, là où des familles habitaient antérieurement, comme une trace que laissaient les familles derrière elles. D'où est né mon projet *Occupation sous X*. J'ai toujours été préoccupée par la délocalisation de gens habitant depuis des années autour de chez moi et qui se retrouvaient expulsés, leur immeuble rasé. J'étais persuadée, plus jeune, qu'ils n'allaient nulle part.

Aujourd'hui lorsque je me penche à nouveau sur ce travail, je perçois l'évolution en trois ans du dessin qui a mûri dans mes travaux. Je suis passée d'un dessin qui était censé matérialiser l'existence humaine des familles, à une empreinte répétée sur les murs d'une galerie ou sur mon propre corps, d'un signe inconnu qui est pour moi le symbole identitaire d'origines méconnues.



Jade Clisson, *occupation sous X*, 2009

Comme ces familles m'étaient inconnues, j'avais cherché à marquer d'un signe ostentatoire leur fenêtre et, aujourd'hui, c'est mon corps que je viens ancrer avec un signe sans origine identitaire identifiable. Ma préoccupation précoce pour ces familles délocalisées est sûrement une projection avec mon adoption, le fait qu'on m'ait déplacée comme on déplace ces personnes. Sauf que pour moi, je connais la suite de l'histoire de mon déplacement alors qu'elles, je n'ai jamais su où elles allaient. Mais je n'ai jamais cherché non plus à le découvrir.

Comme dans mes recherches plastiques, je suis toujours dans le « marquage », dans l'identification de faits. Je ne vais pas voir plus loin pour le moment. L'objectif de ce travail était de signaler aux regards extérieurs l'expulsion des familles qui avaient habité là dès le début des constructions de ce qu'on appelle les "barres" de la banlieue. Ces cités dortoirs qui ont été peu à peu à l'abandon représentaient lors de leur apparition de vrais espoirs pour des familles entières.

L'art opère seulement par l'intermédiaire du regard d'autrui. Il existe seulement à travers les yeux du spectateur. Ce dessin urbain évolue hors papier et vient s'inviter dans la rue pour chercher la confrontation avec son public d'un autre genre que celui des galeries. La rue est « la plus grande galerie du monde », JR, photographe français, l'a bien compris et distille son message universel aux quatre coins du monde. JR est devenu un photographe du monde qui l'entoure ; son travail mêle l'art et l'action et traite d'engagement, de liberté, d'identité et de limite. Il réalise un travail in situ à la portée de tout le monde. Plus besoin d'aller dans les musées, il renoue un lien essentiel entre l'art et son public. Il vient chercher le public là où il vit, et c'est cela qui crée ce lien si unique dans son travail.

Dans sa série « Portrait d'une génération », il s'installe dans la Cité des Bosquets et dans la Cité voisine de La Forestière à Clichy sous Bois, des cités qui ont été la scène des émeutes de 2005 dans les banlieues françaises. Il y présente des photographies en noir et blanc de jeunes de banlieue. Il introduit leur visage dans le champ visuel des commerçants et de la ville. Il présente un nouveau regard sur ces jeunes catalogués de « banlieusards ». Souvent médiatisés sous la forme de groupes « dangereux », ils sont inscrits par JR dans la ville où il les intègre.

« Ces photographies provoquent le passant, dans le sens où elles questionnent la représentation sociale et médiatique d'une génération que l'on ne saurait voir qu'aux portes de Paris »¹⁷

Le projet photographique est ensuite déplacé dans les quartiers Est de Paris. Ces photos sont comme la suite du graffiti, elles sont une trace dans l'espace public et dans la société. La spontanéité des modèles et les sujets abordés sont si intenses qu'ils ne peuvent pas nous laisser indifférents. L'identité de ces modèles est placardée dans les plus grandes villes du monde et nous renvoie à notre propre condition. Dans ses projets artistiques, l'artiste invite le public à participer à ses shoots photographiques. Le public devient à la fois acteur et spectateur de l'oeuvre. JR tente de faire prendre conscience par l'image de l'existence vaine et unique de l'homme. Il est en perpétuelle recherche de contact humain et de confrontation entre l'art de rue et son public. La rue est l'endroit le plus authentique et le meilleur des publics. Les réactions sont plus éparses que dans les galeries d'art ou les musées, et nettement moins artificielles.

¹⁷ Propos recueillis sur le site internet : www.jr-art.net/projets/portrait-dune-generation

Le message vient s'adresser directement à nous. Dans la série « Portrait d'une génération », JR s'est associé à une minorité qui a fait la une dans les médias en 2005. Il donne la parole, bien trop rare, aux jeunes qui vivent à la périphérie de Paris. Il permet de faire tomber les masques et les idées reçues sur l'identité de ces jeunes. Dans son terrain de jeux, nous pouvons nous demander alors quelle est notre place. Sommes nous manipulés par l'artiste ou sommes nous éclairés par lui ?

Ces « minorités » françaises mériteraient que l'on s'attarde plus longtemps sur le sujet. Le projet Kourtrajmé (verlan de « court métrage »), est un collectif d'artistes français qui s'est constitué en 1994 dans l'audiovisuel. Les initiateurs sont Kim Chapiron et Romain Gavras. Ils se sont approprié les clichés et le climat des « banlieues », montent des court-métrages mettant en scène ces « banlieusards » dans la ville, Paris. Entre soirées sordides et rencontres décalées, ils nous enferment dans nos stéréotypes et confirment avec justesse nos a priori au second degré.



JR, *28 Millimeters, Portrait of a Generation*, 2004

Ils réunissent autour d'eux plusieurs artistes dont JR, artistes qui travaillent déjà sur la notoriété des cités (Oxmo Puccino, Vincent Cassel, Mathieu Kassovitz, Teki Latex).

On se retrouve face à des jeunes en perdition, souvent agressifs, qui se retrouvent dans un entre deux, celui de la ville, symbole de richesse et de pouvoir et celui de leur lieu d'origine où les racines familiales sont fortes. On a l'impression qu'ils sont tout le temps en train de fuir ce qui leur arrive.

Petit à petit, j'ai changé de dessin et de support. Je suis revenue sur un dessin exécuté sur un support papier et je me suis contrainte à l'effectuer en un seul coup sans lever mon crayon. Le dessin peut prendre la forme d'une punition, dans la lignée du travail de Myriam El Haïk, dont je parlerai plus tard. Cependant, il s'agit d'un travail pictural possédant une visée revendicatrice sur l'aliénation du quotidien. La contrainte physique devient une tâche quotidienne dans une première vidéo plastique, et le geste, qu'on a pris l'habitude de faire chaque matin, n'a aucun but.

Aujourd'hui, mon dessin ne représente plus du tout la mise en place d'un dispositif qui viendrait combler l'absence et le vide de vie humaine comme dans l'installation en espace urbain. Le message est devenu comme un long silence radio.

Une sorte d'écriture sourde qui ne veut plus donner aucune signification à celui qui est face à elle. Dans la suite de mon projet d'occupation de terrain en friche, ce dessin de maisons reproduites sur un mur entier devient l'occupation de lieu de passage et va brouiller visuellement le paysage de la galerie ou du lieu dans lequel il va être exposé : il est là pour déranger le visiteur.

C'est comme la "neige" sur un poste de télévision, il absorbe complètement et hypnotise un moment le spectateur. Mon travail est une sorte de gouffre sans nom.

Quand je regarde mon travail plastique, j'observe que ce sont les quatre dernières années qui ont réellement compté. Celles où je me suis appliquée à parler de la notion d'identité. En observant mon travail, on remarque que je me suis essayée à différents médiums, favorisant celui de la photographie, mais que j'ai commencé en premier lieu à utiliser le dessin comme trace symbolique, dans le travail *Occupation sous X* en 2009. C'est dans ce premier travail que je commence à m'intéresser à l'identité humaine, dans son intégrité à la société et particulièrement en son rejet.

Je trouve que ce travail fera écho plus tard à la vidéo *Absurdité 0*, enregistrée en 2011. Les deux projets reprennent le dessin comme trace de la présence humaine. Dans l'une, on est dans la suggestion de la présence humaine et dans l'autre on est dans l'action humaine qui inscrit sa trace dans sa vie quotidienne. Je reconnais être passée d'un support à l'autre, d'une action revendicatrice à une autre, dans le but d'explorer tel un anthropologue, les terrains sociaux, comme esthétique se trouvant à ma portée. A partir de là, je me suis façonnée consciencieusement une image, en grande partie dans mes autoportraits, où je me suis présentée comme jeune femme étudiant les différentes facettes de sa figure étrangère pour finalement m'orienter vers la radicalisation de l'absence physique de mon identité. De cette non-présence ont surgi un geste, une trace, les maisons qui ont pris possession de mon être : en premier lieu, elles ont envahi la surface de mon corps dans *Racines Coupées* en 2011, pour totalement assujettir l'esprit et le corps physique en devenant l'acteur principal de travaux comme *Absurdité 0*. Dans cette vidéo, ma présence physique a disparu.

Et c'est en 2012 lors de la présentation de *Faire ça ou peindre la girafe*, que le geste prend le dessus sur l'être et que je présente les maisons en galerie, uniquement après les avoir dessinées. Seules la présence d'un texte et la trace du feutre au mur signalent ma présence corporelle dans le lieu investi pour l'occasion.

Désormais, mon questionnement sur l'identité a eu le temps d'évoluer en quatre ans et, aujourd'hui, par l'intermédiaire du support filmique, je présente les « origines » de ce geste et son inscription dans un quotidien imaginaire dont je suis la créatrice. Toujours dans le souci de parler de mon identité et de me référer à mes origines mexicaines, je me suis orientée vers la recherche des premières images qui ont circulé sur ces figures emblématiques de l'exotisme. La découverte des Indiens d'Amérique et l'utilisation de la photographie touchent à deux de mes préoccupations majeures artistiques et s'inscrivent dans la suite de mon travail.

En effet si, aujourd'hui, l'artiste peut être considéré comme un anthropologue, c'est parce qu'il pose toujours les mêmes questions sur l'humanité, le monde qui l'entoure, mais qu'il le fait en utilisant de nouvelles formes plastiques. Les médiums ont changé, mais les interrogations restent de même nature. Ils explorent l'humain et les sociétés humaines. Comment parler d'artiste anthropologue sans mentionner le travail que les premiers photographes ont fait pour les scientifiques et les ethnologues ?

III) L'artiste anthropologue

A) *La photographie et l'anthropologie au 19ème siècle*

La photographie et l'anthropologie se sont associées au 19ème siècle alors que l'on n'en était qu'aux prémices de ces deux pratiques émergentes, l'une scientifique et institutionnelle, l'autre balbutiante.

Je m'appuie sur un texte de Pierre-Jérôme Jehel intitulé « Photographie et anthropologie en France au XIX ème siècle ». Il s'agit d'un mémoire de DEA écrit de 1994 à 1995 sous la direction d' André Rouillé et de Sylvain Maresca. L'auteur est photographe et enseignant et il travaille sur des rapports entre la photographie, les sciences de terrain et le voyage.

L'auteur va dans un premier temps définir les origines de l'anthropologie ainsi que son parcours jusqu'au 19ème siècle pour ensuite étudier la manière dont l'anthropologie va s'approprier les codes de la photographie au service des colonies françaises à la même époque.

C'est en 1799 qu'a été créée *La société des observateurs de l'homme tournées vers l'étude d'une humanité "primitive" et en particulier vers les populations exotiques*. Ce projet mêle à la fois la philosophie et les sciences naturelles afin d'étudier l'homme sous tous ses aspects et sous toutes les latitudes.

Elle entraîne avec elle de nombreux adeptes aux compétences diverses : médecins, philosophes, artistes, historiens, politiciens, aventuriers. Cette envie est issue du courant des "Idéologues" dont l'intention était de déterminer la "généalogie du savoir humain".

Ses nouveaux objectifs vont vers une démarche proche de celle de Marcel Mauss appelé "phénomène social total". Mais cette nouvelle tentative d'expression échouera dès 1805.

Elle s'inscrira tout de même dans une démarche de compréhension de la diversité humaine et s'inscrit dans une nouvelle positivité qui renforcera tout au long du 19ème siècle celle d'une "anthropologie qui parle d'un homme rendu étranger à lui même" *d'après Michel Foucault dans *Les mots et les choses* 1966. (p7-8)

Le 19ème siècle est marqué par une pensée générale qui est que la diversité des peuples et des cultures correspond aux différents états d'évolution de l'humanité. Chaque peuple correspondrait à un certain stade d'évolution. Les chercheurs s'appuient sur l'ouvrage de Charles Darwin (1809-1882) *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle*, (en 1859) qui a marqué toutes les réflexions sur la diversité humaine.

Les espèces animales ne sont pas fixes, elles sont évolutives par rapport aux conditions naturelles et sociales. Il n'y a pas de "Fixité des espèces", reprend Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) dès 1809 dans son ouvrage *Philosophie Zoologique*.

La vision portée sur les peuples dit "primitifs" était une vision archaïque dont nous étions supposés être l'aboutissement. L'idée nouvelle fut celle d'appréhender l'homme de la même manière qu'on appréhende un animal.

Il demeure cependant encore une ambiguïté quant à notre rapport avec ces populations, tantôt vues comme "des frères exotiques" , tantôt comme des êtres encore au "stade animal".

Comme l'ont souligné Ernest Théodore Hamy et Alphonse Bertillon, l'anthropologie est le désir de construction d'une nouvelle science de l'homme dans laquelle les savants vont "chercher à articuler l'apparence extérieure et physique des corps, avec le caractère et les comportements sociaux des êtres."

Au 19ème siècle, les expressions employées évoluent entre ethnologie, ethnographie, anthropologie, histoire naturelle de l'homme ou encore sociologie. Pourtant, elles sont toutes différentes les unes des autres.

En 1839, la photographie est rendue publique par sa présentation à l'Académie des sciences et c'est au même moment qu'une nouvelle société savante consacrée aux populations exotiques voit le jour.

L'une des premières tentatives de fonder une société ethnologique à Paris fut celle du physiologiste William Frederic Edwards. Avec un réel engagement politique en faveur des populations étudiées, elle adoptait une position résolument abolitionniste à propos de l'esclavage.

Elle prit fin pourtant très vite en raison de ses contradictions internes. Elle fut cependant la première tentative pour établir une discipline scientifique à l'étude des peuples indigènes. On distingue d'abord l'ethnographie de l'anthropologie. La première reste une science strictement indépendante, défendue par la société d'ethnographie qui avait été créée en 1859 autour de l'orientaliste Léon de Rosny.



Marc Garanger, *Femme algérienne*

Elle se consacre à l'étude des sociétés humaines et de la civilisation. Elle est marquée certes par la science mais aussi par une option philanthropique, voire idéaliste, alors que la deuxième se destine aux sociétés plongées dans "l'état de sauvagerie". Paul Broca, chirurgien anatomiste réputé, en est le fondateur. Elle a pour but l'étude scientifique des (je cite) "races humaines" expression trouvée dans les *Bulletins de la société d'anthropologie de Paris*, 1859. Dans cette société, on observe le corps pour ensuite remonter à la compréhension du comportement, ce qui permet un regard plus objectif d'après Broca. Il s'agit d'observer des « sauvages ». Dans l'utilisation de la photographie, le regard est strictement contrôlé : on le remarque dans les mises en scène très strictes.

Cette société anthropologique va devenir une autorité scientifique reconnue¹⁸

C'est par Etienne Serres qui remplacera Pierre Flourens à la chaire d'anatomie du Muséum d'Histoire naturelle en 1839 que les premières applications photographiques s'ajouteront à l'anthropologie. Il réalisera les premiers portraits ethniques.

"L'utilisation de la photographie reflète ces différentes tendances, elle est à la fois un outil d'investigation dans les laboratoires, un support d'enseignement ou encore un moyen de communication et de vulgarisation scientifique".

La photographie va de pair avec l'action coloniale de la France. Les anthropologues revendiquent cette implication politique et patriotique : "C'est surtout quand il s'agit de colonisation que l'anthropologie est utile, indispensable" d'après Gabriel Mortillet, archéologue, qui l'écrit dans sa revue *L'Homme* en 1884.

18 A la mort de Broca en 1880, la société est en proie à des orientations de plus en plus politiques prenant une tendance anticléricale. C'est la rupture avec la volonté de Broca qui était de refuser toute implication politique.

La photographie va permettre alors un large recensement à l'anthropologie. Nous sommes au 19ème siècle, la pratique de la photographie est présentée au public en 1839 grâce à l'invention de Daguerre, créateur du daguerréotype. Seule la photo à cette époque permettait un rendu fidèle se rapprochant de l'exactitude. Ses bases théoriques et institutionnelles s'établirent en même temps que se généralisait la pratique de la photographie.

Les médecins sont les initiateurs de la pensée anthropologique. A cette époque, l'étude de l'homme, c'est avant tout l'étude de son corps. Comprendre les différences entre les hommes c'est évaluer des différences physiques. Ce qui apparaît dans un premier lieu, ce sont des caractéristiques telles que la couleur, la taille, la morphologie des corps. Ces caractères sont à étudier en priorité. C'est une approche clinique.

En médecine, la clinique repose d'abord sur le regard. C'est à partir d'une observation attentive et expérimentée que le médecin va apprendre et comprendre le fonctionnement d'un homme.



Roland Bonaparte, « *Collection anthropologique* », 1892

C'est la photographie qui va permettre la reproduction exacte des corps "primitifs" étudiés. Les scientifiques sont convaincus de la valeur ontologique indiscutable du nouveau médium.

La photographie va être utilisée comme "preuve", elle va appuyer les dires des nouvelles théories des scientifiques qui sont toujours soumis à l'épreuve de réticences générales.

Pour les anthropologues, il s'agit aussi de pouvoir "mettre sous les yeux" de la communauté scientifique une réalité indiscutable.

La photographie permet d'assurer un classement méthodique. Elle va classer non plus des objets ni des crânes, mais elle va permettre de présenter des êtres vivants. De plus, elle peut se collectionner.

On passe alors d'une tradition classique de représentation, c'est à dire le dessin, à la photographie.¹⁹ C'est dans cette quête de la représentation la plus exacte possible que s'introduit l'utilisation de la photographie.

Avant de passer au nouveau médium, les chercheurs utilisaient des moulages anatomiques, ce qui permettait précision et un relief évident. Cependant, dans les plâtres de quelques kilos, on ne perçoit que des prototypes inertes, sans vie et sans âme.

D'un point de vue pratique, la photographie paraîtra plus maniable, et cela créera une nouvelle concurrence,

L'exemple de la Vénus hottentote illustre bien les différentes variations possibles autour d'une même figure.

¹⁹ On connaissait les dessins de Jean-François Werner qui était particulièrement apprécié pour la représentation des figures indigènes.

En 1824, Léon de Wailly, dessine une aquarelle d'une femme boshimane. Saartje Baartman que l'on surnomma "Vénus hottentote", esclave née en 1789 en Afrique du Sud emmenée en Europe et exposée comme un phénomène de foire. Elle devint une figure emblématique de l'humanité primitive. Son corps fut moulé, et son squelette conservé au Muséum.

En 1855, Louis Rousseau, photographe du Muséum d'Histoire Naturelle, photographie une femme hottentote dénommée Stinée, nue, de face, de profil et de dos. Il n'était pas pour autant dans une démarche scientifique et ses portraits manquaient de rigueur et d'information taxinomique.

En 1886, Roland Bonaparte réalise à son tour une série de photographies sur une autre femme hottentote. La Vénus hottentote est montrée comme un mammifère et perd toute existence individuelle. "Pourtant les photographies de Louis Rousseau et de Roland Bonaparte bien qu'en noir et blanc comportent de multiples analogies avec le dessin. Elles donnent la même pose figée et gomment davantage encore toute référence au milieu naturel, pour ne présenter que le corps objet de ces indigènes." PJ Jehel.

Au 19ème siècle, la photographie suit un code particulier, celui des portraits d'atelier. Il s'agit d'un lieu clos dans un studio bien établi avec parfois des mises en scène de panneaux décoratifs. On y photographie les gens, dans un premier temps pour les cartes de visite sur lesquelles ils posent de manière à ce que leurs habits et une mise en scène spécifique indiquent clairement leur statut social.

Cela crée alors un véritable rapport entre le photographe et le modèle, un face à face. La présence du photographe lors de la séance est retranscrite matériellement sur le papier grâce à la présence de sa signature.

Le portrait obéit à des mécanismes sociaux et visuels.

La photographie anthropologique se définit par d'autres mécanismes issus des attentes qu'en avaient les anthropologues.

Elle établit tout de même avec le portrait d'atelier des liens étroits. On remarque que les photos anthropologiques ont été fortement influencées par les photographes portraitistes.

Cela donne naissance à des photographies hybrides dans lesquelles les sujets portent leurs habits traditionnels sur fond de studio occidental. Les règles anthropologiques ne sont pas encore claires alors que celles du portrait d'atelier sont déjà bien établies. La fonction de ces nouvelles photos est indéfinie et donne naissance à ces "étranges étrangers".

Reprenant souvent les normes du portrait en atelier, les hommes photographiés portent leurs habits d'apparat ; ils sont prêts à afficher une image digne et respectueuse ainsi que leur rang social identifié par certains attributs vestimentaires. On découvre un nouveau rôle au photographe anthropologue, il devient demandeur et est loin d'être totalement maître de la situation.

Cependant, la photographie au service de l'anthropologie va connaître ses limites. Les reproches qu'on lui attribue sont d'ordre technique autant que méthodologique. Dans un premier temps, la couleur qui est l'un des critères majeurs d'identification ethnologique, n'est pas fidèle à la réalité des sujets. Parfois, il est nécessaire de modifier l'apparence du sujet pour qu'il soit correctement enregistré. Par exemple, on ajoute de la poudre sur les cheveux des personnes pour les éclaircir. "Cette intervention physique sur la réalité, signifie combien l'objectivité de la représentation photographique est un leurre et consiste plutôt en une véritable maîtrise des apparences".

Dans un second temps, le matériel est encombrant, s'adapte mal au voyage et au transport. De plus, les photographes sont surpris du nombre de refus des sujets à être photographiés. Ils sont donc amenés à photographier certains types primitifs dans les prisons, notamment en Amérique du Sud.

Ce qu'il est intéressant d'appréhender, c'est la mise en place progressive d'un nouveau médium au service des sciences, avec des tâtonnements et des expérimentations. La photographie par rapport à l'anthropologie a permis de soulever quelques interrogations sur la manière de représenter "l'autre", mais a permis aussi d'aborder quelques grandes questions "dialectiques" essentielles concernant le rendu fidèle d'une réalité pourtant subjective ou encore les implications artistiques que peut avoir une démarche scientifique.

Qui est au service de qui ?

D'abord, la photographie sert aux scientifiques, ethnologues, historiens à montrer, démontrer, lutter contre les regards réticents à l'époque. On l'utilise comme moyen au service des sciences. Elle ouvre le regard de ceux qui ne voyagent pas.

On remarque que, finalement, le photographe n'utilise pas son médium exactement comme le scientifique l'aurait voulu. Il s'en sert à la manière de ce que Nadar avait pu construire et instaurer dans l'art du portrait.

L'ethnologie est une discipline qui relève de l'anthropologie, basée sur le désir idéologique de connaître un peu mieux l'espèce humaine". Si elle a pu voir le jour, c'est en partie grâce à la photographie qui a témoigné d'une colonisation mise en œuvre par la science.

La photographie est le médium le plus fidèle à la réalité au 19ème siècle, c'est pour cela qu'on la choisit comme partenaire à l'anthropologie, cette nouvelle science. dont les deux grandes lignes directrices sont l'analyse des corps et la démarche taxinomique.

Pourtant, elle devra rester objective vis à vis des sujets ainsi que s'abstraire du réel afin de mettre en évidence les "types généraux".

Ce qu'il va être intéressant d'étudier, ce sont les regards des anthropologues de l'époque plutôt que les ethnies représentées. On se demande comment une communauté de scientifiques et d'intellectuels va tenter d'appivoiser ce nouveau médium. On met bien l'accent sur l'univers "péri-photographique" qui va être étudié et on signale que "l'anthropologue-photographe n'est pas un photographe."

En effet, les photographies anthropologiques ne révèlent pas plus que le caractère de recensement des scientifiques. Et elles se heurtent à la difficulté d'évoquer le côté « exotique » d'une photographie prise en studio.

Aujourd'hui, la photographie est devenue un médium accessible à tous. Pourtant, on trouve encore chez certains collectionneurs le goût et la recherche pour une photographie chargée d'un certain « exotisme ». Les photographes portraitistes des anciens pays colonisés sont les héritiers de la photographie taxinomique. Les photographies de ces portraitistes constituent un témoignage exceptionnel de la société de ces pays émergents. Mêlant accessoires appartenant aux familles et faux décors, c'est une photographie à l'esthétisme particulier qui séduit certains collectionneurs. En réinventant l'art du portrait à travers la recherche d'une précision commune à chaque photographe, les clichés vont intéresser les occidentaux car ces derniers y redécouvriront un certain art hybridé.

A l'époque du multiculturalisme, ces œuvres d'une rare beauté prennent tout

naturellement place dans l'histoire mondiale de la photographie. La mondialisation a ouvert les frontières de l'image numérique.

Comment questionner ce regard qui au 19^{ème} était un regard occidental, de colon, plein d'enthousiasme sur une nouvelle humanité, et qui, aujourd'hui à la veille de 2014, se porte sur une mondialisation des cultures et une perte progressive d'identité culturelle, le tout influencé par des technologies toujours en voie de développement ?

Après l'étude des photographies des « indigènes » du 19^{ème} siècle, j'ai ressenti un désir de réactualiser ces clichés « exotiques » dans un nouveau travail.

Je me suis tournée alors vers ces populations qui au 19^{ème} siècle avaient été photographiées pour la première fois par les colons et les anthropologues au nom de la science. Leur statut indéfinissable pour l'époque, à la fois populations primitives dominées et pourtant au coeur des préoccupations de leurs oppresseurs, m'a interpellée. J'ai voulu travailler sur le croisement de regards qui a eu lieu lors de ce premier choc culturel. J'ai décidé de me servir, à nouveau, de mon image, avec son bagage culturel physique, pour réinterpréter des photographies du 19^{ème} siècle prises pour la plupart par Edward Sheriff Curtis. Après une sélection scrupuleuse, les photographies de Curtis vont me servir de modèle de structure, de forme et de matière.

Les photographies sélectionnées sont celles de deux enfants pris séparément ; elles proviennent de la série de portraits sur les Indiens d'Amérique du Nord. Je souhaitais reprendre des motifs presque semblables des vêtements, ne pas négliger les superpositions de tissus, travailler l'ornement de la chevelure quand c'est nécessaire. Créer un dialogue qui n'est pas mimétique mais qui justement va interpeller le public lorsque les deux photographies seront présentées côte à côte.

On passera d'un monde appelé autrefois « primitif » à celui de notre aire moderne actuelle. E. S. Curtis est un photographe qui a beaucoup travaillé sur les Indiens d'Amérique et qui les a photographiés en extérieur contrairement aux scientifiques qui les photographiaient en studio.

Je décide d'être l'actrice de mes appropriations de peuple venant de différentes cultures en m'assimilant tant aux hommes qu'aux femmes pris par Curtis. C'est alors que sont nés les deux portraits intitulés *Los Hijos de los Indios de America*.



Jade Clisson, *Los hijos de los Indios de America*, 2012

En effet il s'agit de deux photographies, la première est le cliché pris par E. S. Curtis au 19ème siècle et la seconde mon autoportrait dont la prise de vue respecte celle de la première photographie. La lecture de la photographie générale se fait de haut en bas. On regarde d'abord le portrait du jeune Indien puis on descend le regard et on découvre celui de l'artiste.

Je voulais une lecture de haut en bas pour qu'on comprenne qu'il y a effectivement un sens chronologique et que nos générations, moi personnellement, découlent de ces personnes.

Dans ces premières photographies, j'ai eu beaucoup de mal à ne pas prendre un regard sévère. Adopter le regard d'un être traité comme un animal par un groupe de scientifiques m'a été impossible parce que je ne l'ai pas vécu. On aura beau se mettre dans la peau et essayer de ressentir l'humiliation de ces populations, on est encore loin de la réalité du 19ème siècle. Durant la prise de vues, je n'ai pas pu penser à autre chose qu'à la condition des étrangers français qu'on continue de stigmatiser.

C'était au même moment où le ministre de l'intérieur de la République Française Claude Guéant, employait les termes « toutes civilisations ne se valent pas »²⁰.

Aujourd'hui, le climat général divise le peuple français et persiste à faire des amalgames entre la violence et la culture de certains immigrés. Pourtant installés en France depuis des générations, on leur prête toujours ce statut d'étrangers.

Mon regard est vide, vide parce que je ne connais pas la condition d'être immigrée. Etant adoptée, je ne suis pas dans la possibilité de demander des comptes à la République Française, je n'ai pas eu de bourreaux.

20 « *Toutes les civilisations, toutes les pratiques, toutes les cultures, au regard de nos principes républicains, ne se valent pas* » Dimanche 5 février 2012 sur France Inter.

Je me suis inspirée du travail de l'artiste Annu Palakunnathu Matthew, qui se sert de son expérience d'immigrée venant d'Inde pour exprimer dans ses photographies l'embrassement de deux cultures qu'elle juxtapose l'une à côté de l'autre. Dans sa série *An Indian from India* (2001-2007), elle utilise des photographies d'archives d'Amérindiens de la fin du 19ème début 20ème dans lesquels elle copie leur poses et leurs costumes. Elle se met en scène en sari et en revêtant quelques accessoires ou modifications corporelles (maquillage, pastille hindouiste...) pour établir une différence subtile entre elle et les Indiens d'Amérique.

Cette distinction entre les Indiens d'Amérique et les Indiens d'Inde est un clivage de plus que l'artiste souhaitait dénoncer avec cette série. C'est comme une consigne pour le spectateur, celle de faire la distinction entre les deux peuples, les deux cultures qui ne sont pas les mêmes. Matthew travaille sur l'ignorance et les stéréotypes qu'on peut avoir sur la culture indienne d'Inde.

L'artiste revient sur la fameuse erreur géographique survenue en 1492, lorsque Christophe Colomb désigne les Amériques comme étant l'Inde : d'où la différence entre les Indiens d'Amérique et les Indiens d'Inde. Annu est née en Angleterre, puis partie vivre en Inde à l'âge de 11 ans et maintenant elle travaille aux Etats Unis, elle se retrouve confrontée à cette même interrogation : D'où viens tu vraiment ?

Elle doit toujours clarifier qu'elle vient d'Inde et qu'elle n'est pas une native américaine. C'est pour cela que dans son travail *An Indian from India*, elle rectifie l'erreur de Colomb et ravive la mémoire de ses ancêtres en plagiant les photographies du 19ème siècle. Cette série photographique est plus intuitive que le reste de son travail.

Pour Annu Palakunnathu Matthew, il y avait un travail nécessaire avant tout : celui de corriger l'histoire.



Annu Palakunnathu Matthew, *An Indian from India*, 2003

En 1992, à l'occasion des célébrations et contre-célébrations du 500^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb sur le continent, les artistes Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña ont créé la performance *Two Undiscovered Amerindians*, dans laquelle ils s'exposaient eux-mêmes dans une cage dorée en se présentant comme des membres d'une nation autochtone qui aurait été découverte tout récemment. Il s'agit d'une satire du principe colonial d'exposition vivante. Cette œuvre a été présentée à dix reprises à travers le monde. Malgré son aspect volontairement kitsch, un nombre considérable de spectateurs n'ont pas saisi la

parodie et ont cru qu'ils avaient devant eux deux « authentiques Indiens ». Le dispositif de la performance, les enjeux qu'elle soulève, de même que l'ambiance de confusion et d'ambivalence qui entoure sa présentation, témoignent de manière forte de l'idéologie coloniale, dont le regard – et particulièrement la perception des Premières Nations – se compose de peurs, de fantasmes et d'incompréhensions. La performance est une chronique symbolique et non narrative de l'instant, qui se concentre essentiellement sur le « ici et maintenant ».

« Voyager, aussi bien géographiquement que culturellement, devient une part intrinsèque du processus artistique, particulièrement pour ceux d'entre nous qui se considèrent comme des migrants ou des passeurs de frontières. » Guillermo Gomez-Pena dans *Dangerous Border Crossers*. 2004. Dans la performance de Coco Fusco et de Guillermo Gomez-Pena, on est dans l'intervention politique, dans la dénonciation d'un fossé qui existe encore entre l'Amérique du Nord et les pays d'Amérique du sud, notamment avec le Mexique.



Coco Fusco et Guillermo Gomez-Pena, *Two Undiscovered Amerindians*, 1992

Il s'agit ici d'une mise en scène symbolique criante de vérité. On n'oublie pas non plus la série *The Great Warriors* de Edward S Curtis, qui prit plus de 40.000 photographies des chefs indiens de 80 tribus des rives du Mississippi entre 1896 et 1930.

Revisiter ces populations, raviver la mémoire contemporaine qui tente de les enfouir dans l'oubli, c'est l'objectif de l'artiste photographe Eric Klemm qui continue, 100 ans après Edward S. Curtis, de rendre hommage aux indiens d'Amérique du Nord dans une série de portraits intitulée *Silent Warriors de 2006-2011*.

Dans ces photographies prises à la manière de Richard Avedon et de ses portraits *In the American West* en 1980, Klemm photographie de face ces Indiens d'Amérique dans leurs habits traditionnels.

Eric Klemm rencontre ces Indiens au détour de festivals d'Arts Indo-Américains, ou lors de fêtes, ou encore dans la rue. Il partage avec eux l'expérience et l'effacement progressif de la culture indienne parmi les nouvelles générations. Il décrit un peuple encore empreint de souvenirs, et nostalgique de ses terres et de sa culture qui s'effrite, peuple pourtant bien intégré dans la société et détenant même des casinos en Floride, ce qui fait sa nouvelle richesse. Ces populations n'ont pas tout à fait fini de susciter la curiosité car elles sont elles-mêmes attachées à des valeurs qui se heurtent à celles du libéralisme américain et de l'enrichissement personnel. Les deux cultures assemblées donnent naissance à ces nouveaux « personnages » qui vivent dans la nostalgie d'une époque où l'homme était en harmonie avec la nature. Ils ne l'ont pas connue mais les propos leur sont rapportés par les plus vieux.



SILENT WARRIORS # 15
Eric Klemm, *Silent Warriors*, 2006

Les temps ont changé et ces « Warriors » sont les survivants, les descendants d'une culture en voie d'extinction.



SILENT WARRIORS # 9

Eric Klemm, *Silent Warriors*, 2006

Le « silence » de ces photographies est assourdissant. Les modèles sont toujours pris de face, en plans serrés. Ils fixent tous l'objectif. Ou bien leurs yeux sont cachés comme dans la photo ci-dessus. . Ou bien leurs regards sont directs et accusateurs, ou, au contraire, baissés et humiliés.

Leur identité d'indiens s'affiche outrageusement dans des attributs vestimentaires surdimensionnés : coiffes démesurées, plumes bariolées et gigantesques, broderies surchargées de motifs, de fourrures et de perles etc. Le vêtement est un prétexte à la revendication identitaire, il est en lui-même agressif et dénonciateur.

Mais l'habit peut aussi être beaucoup plus : une seconde peau qui participe de la construction de l'identité profonde et de l'image de soi.

C'est tout le travail plastique de Charles Fréger, artiste français né à Bourges en 1975. Il s'articule autour de sujets sur la représentation du corps social, la construction de l'identité et l'image de soi. Ses portraits photographiques balayent des univers différents les un des autres mais on retrouve une ligne directrice, celle de l'habit, de la seconde peau, du déguisement, du costume, dans un cadrage au format classique, c'est à dire en pied prise frontale. Dans sa dernière publication *Wilder Mann ou la Figure du Sauvage* (2012, chez Thames & Hudson), l'artiste, à la manière d'un anthropologue, va parcourir l'Europe à la recherche des multiples émergences de la figure de l'« homme sauvage » d'aujourd'hui. C'est alors qu'il nous présente un panel de costumes venant de Bulgarie, d'Allemagne de Finlande, de Grèce, etc. Ces hommes se transforment et changent de peau pour communier avec les saisons et la nature, ce qui crée une étonnante mascarade empreinte de sacré.



Charles Fréger, Certi, République Tchèque, Wilder Mann, 2010-2011

Ces figures « tribales » nous renvoient à un exotisme de proximité : on n'a pas besoin de traverser des océans pour rencontrer un folklore dont on ignorait encore l'existence. On reste spectateur face à ces mondes empreints de mystique et de croyance païenne, interfaces entre le monde réel et celui du fantasme. A travers ces figures « sauvages », parce qu'inconnues, on est perplexe et projeté dans des visions chamaniques. On parcourt une première étape du voyage chamanique rien qu'en observant les photographies de *Wilder Mann*.

B) Quand deux cultures se rencontrent : un troisième lieu

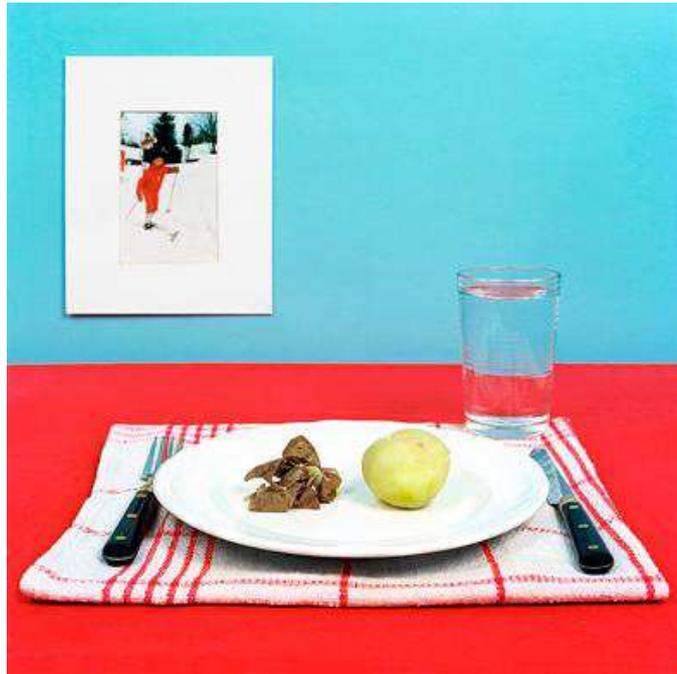
C'est au moment où différentes cultures se rencontrent que s'ouvre un nouveau chapitre. Ce nouveau monde emprunte des accents et des traits esthétiques

différents. Chez certains artistes, on remarque un glissement d'une culture à une autre : cela va créer une ambiance ambiguë n'appartenant finalement qu'à un troisième lieu. Parfois, la domination d'une des deux cultures nous semble flagrante jusqu'à l'intrusion d'un motif, d'un fasciés, d'une dominance de couleur.

La lecture de cette nouvelle forme d'esthétique est importante ,car révélatrice d'une nouvelle identité. L'artiste se recrée un milieu auquel il appartient et nous donne un nouveau paysage à décoder.

Camilla Sune incarne bien cette recherche d'un troisième univers. C'est une artiste originaire de Corée adoptée, lorsqu'elle était bébé, par une famille norvégienne. Elle s'identifie pleinement à la culture norvégienne et connaît mal la culture coréenne ni la langue. C'est à travers ses photos de famille qu'elle va se rendre compte qu'elle connaît peu ses racines.

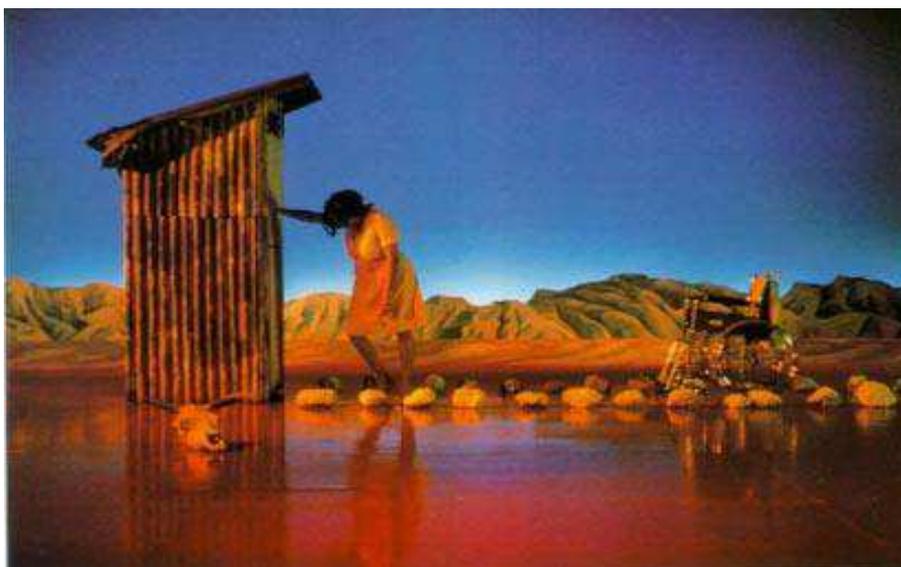
Pour l'artiste : « l'inconnu (coréen) est devenu un sujet délicat ». En grandissant, elle a remarqué cette différence entre elle et ses parents. C'est plus tard qu'elle s'est replongée sur ses photos de famille pour y quêter la moindre information et faire de cet inconnu une force dans son travail. Son travail photographique interroge son identité et il s'attache à la montrer comme une femme asiatique dans un environnement scandinave en choisissant des éléments des deux cultures afin qu'elles se heurtent de façon dérangeante.



Camilla Sune, *Untitled*, 1998

Dans une autre photographie appelée *Bellingan*, prise en 1998, Camilla Sune se représente comme une jeune femme habillée en habit traditionnel coréen au milieu d'une plaine scandinave enneigée. Elle se positionne à côté d'un arbuste sans feuille et marque le paysage de sa présence presque fantomatique. Camilla Sune démêle son identité en provoquant chez le spectateur un réel malaise mélangé à un univers fantasmagorique. Par la photographie, elle transmet ce malaise, face à une culture dont elle ne connaît ni la langue ni les pratiques mais dont le visage renvoie à une esthétique asiatique. L'esthétique particulière de ses photographies révèle des détails, par le choix des couleurs, des sujets photographiés, qui font référence aux pays nordiques : des paysages enneigés, de la broderie, le tout crée un décor dont on ressent la théâtralité plus que la réalité.

Ce troisième univers, reconstruction-passerelle entre deux mondes, peut aussi prendre la forme d'une fiction narrative. C'est le récit que fait Tracey Moffatt, une aborigène métissée née en 1960, à travers une esthétique particulière et un sens de la narration qui s'approche souvent de l'autobiographie. Cette cinéaste et photographe a été adoptée par une famille blanche et a grandi dans une cité ouvrière australienne. C'est par l'intermédiaire de soap opéras, talk-shows à l'américaine, qu'elle s'est familiarisée avec la culture de l'image. Mais c'est son existence « d'étrangère » au sein de sa famille qui va la marquer. Dans son premier court métrage *Night Cries : A Rural Tragedy*, en 1989, on remarque la présence d'éléments autobiographiques et de son goût pour les images kitch et le côté théâtral de certains feuilletons à l'américaine. Elle raconte l'histoire d'une fille de couleur déchirée entre des sentiments de colère et de tendresse face à sa mère adoptive mourante. Le film est aussi déchiré que l'identité multiculturelle de l'artiste. C'est un témoignage poignant à la fois onirique qui fait ressurgir la réalité et le fantasme qui existe souvent autour des enfants adoptés. On se retrouve dans la fiction de l'artiste, dans ses craintes, dans sa vision imaginée de ce que peut être le futur. Cet espace artistique est rempli de souvenirs et parle d'une relation mère-fille bien réelle.



Tracey Moffatt, *Night Cries : A Rural Tragedy*, 1989

Mais ce sont ses choix esthétiques qui rendent le film si particulier et si proche de la vérité. Tracey Moffatt se sert de cette « étrangeté » vécue au sein de sa famille. Elle s'en sert aujourd'hui dans son travail pour créer une ambiance plastique « étrange » à la fois décalée et intemporelle et qui pourtant traite d'un sujet universel.

Parler de son appartenance multiculturelle en art, transforme en quelque sorte la réalité, et vient bouleverser en particulier celle des autres. Dans l'art, c'est ce qui va donner naissance à des voyages oniriques, révélateurs de cette dualité, entre les cultures qui se rencontrent.

Le dernier spectacle d' Akram Khan, intitulé Desh(tiré de « Bangladesh ») et monté en 2011, illustre parfaitement le déchirement dû à la perte de ses racines et la quête d'une mémoire enfouie au plus profond de son être.

Akram Khan est un danseur et chorégraphe contemporain né à Londres qui renoue ainsi avec le Bangladesh, pays de ses parents. Il nous raconte une histoire, à la manière d'un périple, un « road trip », où il vient arpenter les rues du Bangladesh, les souvenirs de son père et les histoires indiennes. C'est d'abord dans une traduction gestuelle et chorégraphique que nous apparaît son voyage au Bangladesh, tantôt avec des gestes électriques, tantôt avec les mots. La scénographie, bouleversante, nous plonge dans les méandres de sa mémoire, qui se dénoue peu à peu en une succession de flashes, de tableaux plus ou moins fulgurants, dans une multitude de sensations, de couleurs et de sons. C'est un autoportrait poignant que nous livre l'auteur. A 38 ans, il s'agit comme d'une mise au point de l'artiste : l'énergie qu'il déploie sur la scène tente de rattraper le souvenir de ses parents originaires du Bangladesh.

Desh signifie « Terre », c'est la terre qu'il a perdue, ce sont ses propres racines qu'il recherche, et qu'il semble découvrir au fil des différentes séquences. On ressent cette dualité, empreinte d'incompréhension entre une langue orale parlée anglaise et une langue maternelle. On assiste à la confrontation entre la mémoire d'un père qui a vécu au Bangladesh et la rébellion d'un jeune homme dont l'environnement britannique se situe à des années lumières du Bangladesh. La mémoire d'Akram Khan est différente de celle de son père. C'est seulement aujourd'hui que le jeune artiste a décidé de revenir sur les terres de ses « ancêtres » et il leur rend hommage dans *Desh* qui est sûrement le premier pas vers une réconciliation avec cette nouvelle culture qui l'a marqué étant petit mais dont il ne connaît que les histoires racontées et fantasmées par son père. L'art est souvent vu comme un exutoire des plus profondes névroses, mais ici il reste profond et pudique.



Akram Khan, *Desh*, 2013

Ces créations inventent un nouveau terrain où prend forme une réalité transcendée par le songe, ce qui laisse le public perplexe.

On glisse ici vers la notion d'hétérotopie, définie par Michel Foucault comme un lieu concret de l'utopie. C'est tout le travail de Julia Cottin, artiste française qui présente en galerie des palmiers carbonisés en provenance d'une île tropicale qui semble avoir été victime de quelque désastre naturel. Pourtant, ces *Prétendants* (2009) n'ont pas volé leur nom, puisqu'il s'agit en vérité de poutres de chêne que l'artiste a burinées au moyen d'une disqueuse, puis calcinées au chalumeau. En opposant à l'illusion d'un espace hétérotopique – celui, toujours lisse et parfait, des paradis de voyageurs – celle de l'artifice, Julia Cottin crée un «contre-emplacement», dans lequel, pour parler avec les mots de Foucault, " tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés." Des lieux qui en appellent d'autres et ainsi de suite, c'est le pouvoir des histoires et de l'imaginaire qui existe seulement chez les artistes, ces artistes qui font parfois bien plus...

Certains objets nous renvoient à un exotisme fantasmé. Un lieu imaginaire prend forme simplement en présence de ces objets, comme s'ils étaient chargés en souvenirs. Ces arbres calcinés font appel à une image primitive et aux clichés que chacun peut avoir. Ici, présentés dans une galerie occidentale, on ne projettera pas sur l'oeuvre les mêmes fantasmes que dans des pays dit « tropicaux ». Il est intéressant de voir comment des éléments peuvent venir perturber notre lecture habituelle de ce qui nous environne. Il est facile d'usurper notre quotidien et de le mettre face à une éducation étroite sur l'art « exotique ». Il y a une culture du regard et des paysages occidentaux bien ancrée dans nos esprits, comme l'a appelée Jean Dubuffet en 1986 : une « asphyxiante culture ».



Julia Cottin, *Prétendants*, 2009

Un besoin de dépasser tout ce qu'on connaît, pour pouvoir voir plus loin et accepter les autres modèles culturels. Les artistes ont besoin de voir au delà du simple regard, ils ouvrent les yeux de leurs spectateurs. Dubuffet voulait échapper à « cette sorte de violence exercée par le pouvoir intellectuel – allié du pouvoir social – au moyen d'un excès d'informations dites culturelles qui tendent à faire accroire à chacun qu'il participe à la créativité, qui devrait être le propre de l'art, et qu'il jouit ainsi de cette liberté dont celui-ci est inséparable. » Aujourd'hui, on est dans une dualité entre les cultures occidentales qui gardent la main mise sur ce qu'est l'Art, et les autres cultures qui restent dominées par le dictat de cet art. La culture, nous explique Dubuffet, n'est finalement plus qu'une norme qui se transmet de génération en génération. Les œuvres qui survivent au passé ne sont que des choix des hommes de culture de l'époque et constituent un corpus institutionnalisé par les classes dominantes.

C'est cette « asphyxiante culture » qui est contreproductive et qui a besoin de transgression, de flirter avec le chaos pour pouvoir admettre les autres cultures.

Dans l'exposition « Les Maîtres du désordre » dirigée en 2012 par Jean de Loisy et Nanette Jacomijn Snoep, nous sommes dans un lieu fait de rencontres multiples, où des cultures qui, en surface, n'ont rien à voir ensemble, parviennent pourtant à dialoguer. Dans ce lieu unique, les arts plastiques côtoient la magie traditionnelle et l'artiste devient une version moderne du chaman, désigné comme seul maître du désordre traditionnel. Pour Jean de Loisy, les artistes posent des questions, toujours les mêmes, mais ce sont les médiums qui eux vont changer, laissant place à des interrogations sur l'humain et les sociétés actuelles. Un peu comme des anthropologues qui portent un regard sur les hommes. L'art vient élargir nos questions sur le « qui sommes-nous ? »

C) La naissance de nouveaux rituels, une mythologie individuelle

Dans une exploration des rituels du quotidien, je réinvente mes habitudes en mêlant différents stéréotypes qui appartiennent à différentes cultures. Arrangeant une sorte de mixage entre des cultures différentes qui se rencontrent, je réinvente une nouvelle histoire. Mes maisons eulériennes figurent toujours en premier plan et sont la représentation de mon identité.

Rituel du matin est la première vidéo appartenant à une suite de petits films sur une mythologie du rituel et de la maison eulérienne. C'est une série de vidéos sur des rituels imaginaires mêlant l'absurdité de situation et de mise en scène, et qui met toujours l'accent sur le temps qui passe. En arrière plan, ma maison eulérienne fait figure de trace, de signe identitaire. Je me place au centre de la vidéo, comme sujet principal. Je voulais apparaître au moins une fois, une dernière fois dans une vidéo

pour vraiment exprimer la disparition de mon identité qui laisse place à ces signes, ce symbole. Je suis dans l'ornement de ce motif. Dans cette première vidéo, je me sers de pièces déchirées dans un rouleau de papier kraft sur lequel j'ai dessiné les maisons auparavant et hors champ (pour cette vidéo). On me voit tentant de les porter sur mon visage, comme une seconde peau. Les lambeaux de papiers viennent progressivement obstruer les ouvertures de mon visage dans une métaphore de l'étouffement et du cloisonnement.

En guise de décor, j'ai eu recours dans cette vidéo à des trompes tibétaines, rapportées par un ami voyageur, et les éléments de ma chambre, où j'ai grandi durant mes 20 premières années chez ma mère. Le but recherché était la confrontation du mobilier fonctionnel quotidien et familial, avec des objets symboliques favorisant l'intrusion d'une dimension spirituelle mystérieuse.

Les grandes trompes font partie des rituels tibétains.

Elles sont utilisées par les moines pour communiquer avec l'extérieur. Elles représentent le souffle de la vie, l'appel à la réflexion collective.

Le mélange de culture avec les stéréotypes occidentaux se rencontre lors de ces rituels étranges, de ces mises en forme, presque théâtrales, bien que totalement intuitives. Entre la mise en image de l'expression triviale "saut du lit" et l'authenticité du rituel de salutation au soleil et à la lumière qui petit à petit s'engouffre dans la pièce. Le choc de ces cultures m'inspire cette atmosphère absurde et décalée dont une bande sonore de vie en ville nous rapproche d'une vie citadine.

Quand je regarde le jour se lever, je prends le temps d'accorder à la "nature" toute mon attention. Je pense alors au chaman qui fait le lien entre le monde réel et le monde de l'invisible lors des rituels. Je pense à ma journée, à son déroulement.

Cette vidéo dure 23minutes.



Extrait de la vidéo : Jade Clisson, *Rituel du matin*, 2012



Rituels Ordinaires, est une autre vidéo réunissant deux séquences filmiques qui avaient été enregistrées dans différentes conditions.

La première séquence se passe en galerie, lorsque j'ai travaillé sur un mur pour une exposition collective sur le thème de l'enfermement. J'avais pris le temps de filmer quelques séquences de la réalisation in-situ du mur. En changeant de plan, je suis passée d'un premier plan où la caméra est placée à la place du mur à un deuxième cadrage où la caméra se situe face au mur pour voir le geste en action. Enfin, la caméra abandonne ces deux plans et vient se situer de côté. On suit le tracé en direct, on est dans le mouvement de l'effort.

Les images ont capturé les derniers instants de la confection du mur. On voit alors que le mur est déjà rempli de plus de la moitié. La vidéo a été tournée en noir et blanc pour garder un lien avec les autres qui ont été travaillées de cette manière. Au départ, il ne s'agissait que de traces de cette expérience en galerie. Je ne comptais pas m'en servir.



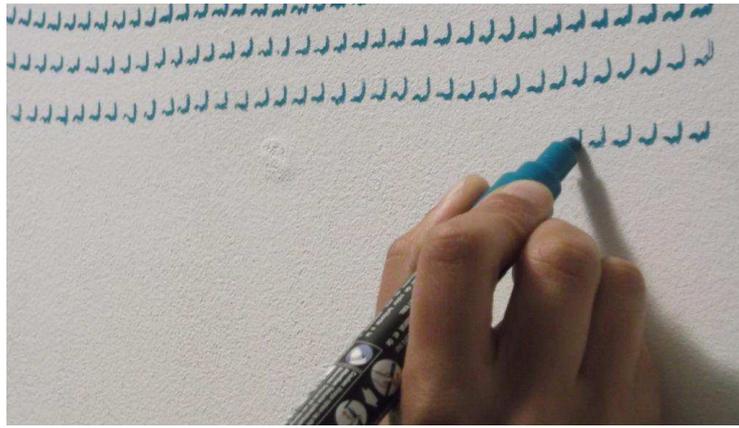
Extrait de la vidéo part1. Jade Clisson, *Rituels Ordinaire*, 2012

Avec le même mode d'expression, Myriam El Haïk présente un langage minimaliste de signes inspirés à la fois de la notation musicale et la graphie arabe. On s'intéresse particulièrement à ses formats muraux intitulés : *Monochromes*, *Trichromes III*, *Cahier d'écriture*. C'est une compositrice et artiste-peintre originaire de Tanger. Elle a participé cette année au salon du dessin contemporain à Paris : *Drawing Now*.

Dans cette écriture, au premier regard, seules les couleurs changent, puis on remarque la nature de chaque « signe ». On devine quelques tremblements dans la main de l'artiste, ce qui apporte certaines variations dans la calligraphie. Au dos des Cahiers d'écriture, on remarque l'inscription « Cahiers de punition ».



Myriam El Haïk, *Monochrome III*, 2011



Myriam El Haïk, *Monochrome II*, 2011

Alors on donne un second sens de lecture à ces « Cahiers ». Son travail est « une histoire de bricolage de sa mémoire marquée par le rituel de l'écriture vécue comme une obligation : la punition. »

La répétition des signes dessinés interminablement et formant des lignes penchées peut être assimilée à un semblant d'écriture arabisante ou à un langage abstrait. Dans ces lignes de couleurs qui s'entremêlent parfois, on peut imaginer un drap de lignes qui forment un tissu. Cette artiste d'origine marocaine relie sa culture à l'éducation française qu'on lui a donnée au Maroc. L'enseignement en arabe et en français se traduisait dans la répétition du langage : les données mémorielles ont été enregistrées par le corps de l'artiste et sont retranscrites aujourd'hui dans son travail. Lorsqu'elle dessine au feutre sur le mur, elle se remémore le rituel du tableau noir en classe et des lignes d'écriture. Elle se retrouve entre deux schémas d'apprentissages différents : la langue arabe écrite imposante et un système d'éducation français dominant, voire inadapté à la société marocaine. Pour l'artiste, la langue arabe est la langue de l'abstraction, de l'autorité par excellence, liée à la honte, la pudeur, la soumission et c'est aussi celle de l'interdit, de la religion, de la rigidité de l'autorité du père.

La transition du français à l'arabe dans son éducation a été vécue comme une forme d'aliénation du corps.

Elle invente son propre langage, un motif qui se décline à l'infini. Cette écriture-dessin est retranscrite de la droite vers la gauche, ainsi Myrian El Haïk s'abandonne et se libère du carcan familial. Sa démonstration déroule un témoignage, celui d'une quête identitaire personnelle, entre deux cultures qui l'ont bouleversée charnellement ; son travail plastique fait office de témoin, comme une relique

Nous nous retrouvons face à l'action du corps qui répond avec sa mémoire de l'écriture - écriture disciplinée qui reste canalisée et enfermée dans des cahiers.

Dans ma deuxième séquence vidéo, il s'agissait d'un nouveau rituel que j'avais recréé dans mon appartement en une seule prise fixe, la caméra faisant office de miroir. Dans ce nouveau rituel, j'avais souhaité combiner le rituel du maquillage, tâche féminine exécutée chaque matin avant de sortir de chez soi, à un rituel plus imaginaire empreint de souvenirs tribaux : une confrontation occidentale avec une image plus fantasmée des rituels du corps. Le maquillage occidental est ici réalisé dans ma salle de bain et reprend les manières de la gestuelle habituelle ainsi que certains accessoires, comme le crayon noir, la poudre qui est disposée avec exagération sur toute la surface du visage, les cheveux qui sont attachés avant l'exécution de la tâche quotidienne. Surtout, le regard dans la caméra, le regard qui se reflète et utilise cette caméra comme un miroir. Les rituels corporels sont souvent des rituels de purification. On atteint ici la lisière entre le sacré et le profane.



Extrait de la vidéo part2. Jade Clisson, *Rituels Ordinaire*, 2012

« On comprend pourquoi les rites existent : ils permettent de tenir debout devant le malheur qui nous accable » Richard Conte.

Pour illustrer ce propos, on peut évoquer la performance de Marina Abramovic qui a reçu un Lion d'Or à la Biennale de Venise en 1997 pour *Balkan Baroque*. Il s'agit d'une installation de vidéos parmi laquelle l'artiste est au milieu, vêtue de blanc, sur un tas d'os qu'elle va savonner pendant plusieurs heures chaque jour. Il s'agit d'un nettoyage spirituel pendant lequel l'artiste frotte les os avec le désinfectant.

« Cet acte dramatique de purification est aussi un acte de deuil et reflète la guerre dévastatrice aux Balkans » d'où est originaire l'artiste.

Elle parle de l'identité sociale de son pays, dans laquelle elle puise toute la force et la détresse qu'elle retranscrit dans ses performances.

Marina Abramovic a été une des premières artistes européennes à réaliser des performances rituelles en galerie. Elle a fait renaître différents rituels culturels, lors de performances filmées. Elle a su retranscrire avec une manière parfois absurde l'intégration d'un rituel initiatique ou cabalistique dans un cadre aseptisé presque scientifique. Elle se met en scène et explore de différentes manières les rituels, et constitue un dialogue intime entre le spectateur et ces pratiques archaïques peu connues. Elle est parvenue à faire entrer dans les galeries, les musées d'art : le vaudou, le spiritisme, ces pratiques païennes qui ne sont pas pratiquées comme source artistique dans les pays d'où elles proviennent. Par les traditions, les rites qu'elle reprend, elle parvient à "émerveiller" ceux qui ne connaissent pas ces cultures. Abramovic réussit à mêler à l'art contemporain, les rituels quotidiens pratiqués dans certaines sociétés. Elle met en image de manière scientifique et expérimentale, les rituels des chamanes, comme Beuys l'a fait, et crée de la sorte un nouveau dialogue entre les spectateurs occidentaux et des pratiques jamais vues.



Marina Abramovic, *Rythme 5*, 1974

Son travail interpelle et mêle à la fois provocation et revendication. L'émerveillement et la narration sont deux éléments importants dans le travail d'un artiste. Il doit pouvoir emmener, transporter son public avec des moyens et des formes accrocheuses. Pour l'artiste, au delà de l'offense, le sacrifice permet aussi d'atteindre le spirituel et la rédemption par la maltraitance du corps

Dans ses vidéos performatives, Abramovic travaille sur son corps et s'en sert pour retranscrire les maux de son époque. Elle est originaire de Serbie et a vécu les tourments politiques communistes de son pays. Comme dans la vidéo *Rythme 5* en 1974, on la voit s'allonger sur une étoile soviétique avant de l'enflammer. Elle utilise des moyens plastiques simples mais dont l'intention est bouleversante.

Pour Marina Abramovic, la performance est une façon de renouer avec des cultes primitifs et des rituels. Par l'intermédiaire de ces performances rituelles, elle essaye de changer l'idéologie de la société.

Soigner la société pour la changer, c'est l'objectif de Joseph Beuys, artiste allemand qui a traversé des épreuves, entre fiction et réalité. On ne sait pas ce qui relève du réel ; le seul fil conducteur à travers les récits de l'artiste est la seconde guerre mondiale. Cet événement majeur dans la vie de l'artiste peut être à lui seul, la source de l'histoire d'après guerre fantasmée de Beuys. Son accident d'avion durant la seconde guerre mondiale, il l'a transformé en élaboration mythique et il fait de cette expérience traumatique le point de départ de sa mythologie.



Joseph Beuys - *I like America and America likes me*, 1974 - installation

Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, 1974

Il possède cette image d'artiste gourou, de mage contemporain chargé d'une mission sacrée ou encore d'un chaman détenteur d'un savoir supérieur qu'il délivrerait à la société. Son œuvre va se rattacher à des objets dont la signification est symbolique et métaphorique.

Le souvenir d'avoir été recouvert de graisse animale, d'avoir été recueilli dans une couverture de feutre et nourri au miel, font la matière de la production de Beuys.

C'est par l'intermédiaire de matériaux biographiques qu'il consolide son processus artistique. Son œuvre est en totale connexion avec la vie qu'il a vécue mais sans jamais tomber dans l'autobiographie.

C'est au travers des objets, de la matière, qu'il va se connecter à la mémoire des lieux, se re-souvenir des événements qui l'ont construit. Une épaisseur temporelle se crée autour de ces objets issus de son enfance ou du passé.

Dans sa performance la plus célèbre, *I love America and America likes me* en 1974, qui marquera sa différence avec le groupe Fluxus, Beuys est seul et se fait transporter en ambulance jusqu'à la galerie de Manhattan sans poser le pied à terre depuis l'aéroport. Son action durera 3 jours en galerie et le premier symbole est que l'artiste ne met pas le pieds dans une certaine Amérique mais dialogue pour autant avec une autre représentée dans le coyote avec lequel il s'enferme. L'animal est le symbole mythique de l'Indien d'Amérique et celui du loup européen ayant muté d'un continent à un autre. Par cette présence, il fait exister l'animal et revient à un passé archaïque de l'Amérique qu'il fait renaître sous la forme d'un être vivant. Entre l'artiste et l'animal commence un voyage spirituel durant lequel Beuys se soumet au coyote et apprend à vivre avec la puissance naturelle.

Lorsqu'on est face à une œuvre, on en fait l'expérience. On se retrouve projeté dans un monde rempli d'étrangeté, d'éléments qui nous sont étrangers, dont on ne connaît pas les codes. Ces œuvres plastiques se confrontent à nous dans le souci d'une certaine esthétique propre à chaque artiste. Le spectateur fait l'expérience du souffle de la vie qui réside dans l'oeuvre d'art. Il pénètre sa « mythologie personnelle ». En présence de certains objets empreints de forte symbolique, on est plongé dans une mémoire sensorielle, parfois collective comme individuelle. Ces objets nous renvoient à des cultures et à leur histoire. Je pense au coyote chez Beuys qui nous amenait à analyser l'oeuvre d'une manière historique et coloniale. L'animal qui était la métaphore vivante des Indiens d'Amérique, par sa présence, nous fait revivre la culture indo-Américaine et son passé colonial.

Dans ma recherche plastique, on peut dire que je me souviens de culture, de coutume, de paroles qu'on m'a apprises ou bien d'images que j'ai vues à la télévision. J'ai été marquée par ces documentaires ethnologiques et le fait de pouvoir passer d'un pays à un autre. C'était bien plus intéressant que la banlieue ! Je cherche à accumuler ces pans de cultures qui m'ont été montrées et que j'ai su interpréter et comprendre bien plus tard. J'en ai fait d'abord l'expérience par mes sens : des chants, des voix, des nouveaux paysages... Je veux faire partager cette découverte de l'inconnu, de cultures plurielles, dans mes séquences filmiques ou mes photographies nostalgiques. Mon désir est de présenter des figures, des symboles que je décontextualise. Face à ces dessins qu'on reconnaît, on n'a plus aucun moyen de lecture habituelle. Je cherche à procurer la sensation de découverte qui existe dans le mot « exotisme ». C'est en utilisant des gestes symboliques (maquillage, recouvrement du visage, dessin d'enfant) que je fais appel à mes souvenirs et à ma mémoire, mais que j'induis les autres à en faire autant, une mémoire collective attachée à l'éducation et à notre culture individuelle. J'invoque cette mémoire par le geste. Tout commence par un geste, une trace, un élan du corps.

Cette nouvelle reprise de mon précédent travail qui a été présentée en classe sous le nom de *Homeless* (film court réalisé en stop-motion), s'intitule désormais *Mask*. J'ai refait une nouvelle vidéo, dans laquelle il n'est plus question de stop-motion mais d'image filmique. Toujours à l'aide d'une webcam, outil informatique populaire, j'exécute face à elle un nouvel ornement de mon visage. Les maisons viennent progressivement envahir mon visage.

Je suis assise dans mon salon et le geste du tracé des dessins vient rythmer la vidéo. Y figurent seulement les temps forts de la procédure, c'est à dire les premiers dessins, ceux qui apparaissent sur le front, bien que masqués par la coiffure, et la fin, le visage rempli de maisons. La vidéo est en noir et blanc. Je me suis rendu compte que le stop-motion n'était pas la meilleure solution pour marquer l'étrangeté de l'action.

Ainsi en changeant de procédé, nous voyons en direct l'exécution du dessin, toujours au feutre noir, et pouvons en évaluer les qualités plastiques. La webcam me sert à ce moment même de miroir pour effectuer mon tracé à l'envers. Il ne s'agit plus de témoigner d'une étrangeté mais de capturer l'instant du processus. Et cette fois-ci, je remplis la totalité de la surface de mon visage. La webcam s'est donc transformée en miroir afin que je puisse continuer mon action, mais elle continue de faire le pont entre mon image intime et l'image qui peut être publiquement diffusée par l'outil internet.

L'objectif est de rester dans une narration mystérieuse, empreinte de symboles et de croyances. Je me crée un masque qui petit à petit vient recouvrir mon visage, forme essentielle de l'identité physique, sexuelle d'une personne. Le visage va alors perdre son genre sexuel. On ne distinguera bientôt plus s'il s'agit d'un homme ou d'une femme. Le visage se fond petit à petit dans un décor trivial. Il devient orné de ce dessin enfantin et se confond presque avec les motifs du fauteuil ou le ficus. Il devient objet. Il perd de son humanité. La disparition progressive du visage est la métaphore d'un ressenti bien réel : celui d'avoir la sensation de disparaître lorsqu'on est plongé dans la masse du quotidien.

Si j'ai décidé de parler de rituel et de technique traditionnelle, comme ici les tatouages tribaux qui font de nous des « Hommes », c'est une manière d'affronter le regard des autres. Un élan de courage pour aller au devant des craintes, de nos peurs.

Si devenir un homme est le symbole même de la puissance en occident, il est intéressant de s'en servir en art et de le détourner de cette symbolique pour en faire un masque qui disparaît dans un décor futile : presque un masque mortuaire car lorsqu'on perd notre identité, on est comme mort aux yeux des vivants.



Extrait de la vidéo : Jade Clisson, *Mask*, 2012

En somme, les principales cultures qui m'ont entourée depuis mon plus

jeune âge, ce sont en principe celle de ma famille adoptive française et celles qui m'ont nourrie durant mes voyages. Ces peuples et leurs cultures proposent d'autres visions du langage, telles que la tradition orale, la transmission de l'histoire. J'ai toujours aimé raconter des histoires, raconter mes rêves, inventer des histoires.

Dans une confrontation culturelle, les photographies, ou les captures vidéos, viennent figer d'une manière narrative les rituels imaginaires empreints de fantasmes exotiques sur fond de civilisation occidentale française. Mon travail est de l'ordre de l'élaboration d'univers à travers l'exploration de ma « mythologie personnelle ».

Avant d'être une identité, nous sommes un passé, une mémoire historique. Suivant le lieu, le pays où nous habitons, nous avons reçu une éducation spécifique. Parfois, elle était empreinte d'une narration aux airs post-colonialistes et parfois elle peut revendiquer une ancienne souffrance d'opprimé.

Aujourd'hui, nous démultiplions nos voyages et nos échanges d'idées, partageant nos cultures, les confrontant souvent. A travers la narration, la représentation et l'identité de chacun, naît une mise en scène fondée sur un « autre regard » capable de faire émerger des histoires subalternes et refoulées, affirmant une identité marginale et, en même temps, hybride, au-delà des

mythes de l'origine et de la pureté qui traversaient souvent la pensée colonialiste.

Je ne cherche pas à trouver la solution, le remède pour me sentir à « ma » place dans mon époque, ma culture, mes origines, ma famille. Je suis dans le travail de recherche et d'expérience sur une quête identitaire. Je veux aller au bout de mon nouveau regard, qui est un regard parfois social, parfois plus personnel mais qui cherche à déconstruire ces idées stéréotypées sur l'identité. Mon travail est marqué à la fois par mon éducation française et par sa culture et en même temps mon regard et ma mémoire veulent aller au-delà pour retourner vers des sources, des racines plus anciennes. Mais je sais qu'une fois que j'aurai trouvé mes origines, que mon identité sera complétée, un nouveau dialogue pourra alors naître et de nouvelles pistes de recherche se consolideront. Alors je pourrai avoir une interprétation plus sereine et plus sûre de mon travail plastique. Enfin, le dialogue sera maîtrisé et mon travail prendra un nouveau tournant.

Pour moi, je commence un long travail sur les questions identitaires plus personnelles, mais avec la réelle intention de toujours confronter le public à mes réflexions sur l'origine, la provenance d'un signe, d'une photo, d'un objet. Pas toujours sûre de ce que je fais, j'ai aujourd'hui la conviction que mes interrogations interpellent, touchent les autres, et que je me rapproche de ce qu'est l'intégration sociale de personnes immigrées ou juste qualifiées d'étrangères. Ce qui me plaît, c'est de mixer les cultures et d'emprunter à chacune ses lacunes et ses bons côtés.

J'ai été élevée par les images de reporters occidentaux qui allaient dans les pays et les tribus dites "primitives", plus que par la tradition orale et la transmission de mes ancêtres mexicains.

Je le constate clairement dans ma manière de parler d'anthropologie en photographie, ou de chercher toujours à me filmer et à travailler sur le documentaire-fiction. Pour moi, ces images vues à la télévision ont toujours été comme des sortes d'histoires lointaines. Mon histoire d'adoptée m'a été rapportée aussi comme une "histoire". J'ai de plus en plus envie de raconter des histoires comme une fiction, de m'inventer une terre d'origine que j'aurai construite avec tout ce que j'ai appris. C'est un projet ambitieux, mais je le prépare jour après jour. Ce sont des objets qui me renvoient à des idées préconçues que j'ai envie de figer en les mettant en scène dans une nouvelle version de la découverte des premiers indiens, ou de révéler certains souvenirs plus personnels de ma situation d'étrangère.

Ma recherche, d'abord purement individuelle, s'est rapidement heurtée à la difficulté de définir la notion complexe « d'identité » qui est devenue un concept central depuis une vingtaine d'années, concept si important qu'il a ébranlé la société toute entière à l'occasion des débats récents sur « l'identité nationale » ou les différentes prises de position sur les replis communautaires et donc identitaires.

Le concept est large, et ses contours sont flous. La difficulté vient de ce qu'il s'agit d'un double mouvement. L'identité, c'est d'abord la façon dont je me définis par rapport à l'autre, et, plus largement, par rapport à un groupe. Mais c'est aussi la façon dont l'autre, ou les autres, m'appréhendent moi-même, dans un aller-retour incessant de différences et de similitudes. Pour reprendre

mon exemple personnel, je n'ai aucun problème à vivre en France, à me sentir française, à parler français etc. C'est le regard des autres sur mon apparence physique qui me conduit à un sentiment d'altérité qui me bouscule dans ma propre appréhension de moi-même.

L'identité n'est pas donnée, elle se construit, on se la construit. Elle est à la charnière de ces notions complexes que sont l'individu, le groupe, la société. Elle est d'autant plus en mouvement que la mondialisation, la globalisation ont déplacé, sinon supprimé (avec Internet), les frontières. D'où des replis identitaires où les êtres cherchent et revendiquent leurs racines comme des repères fondamentaux sans lesquels ils se dilueraient dans une grande humanité informelle et indifférenciée.

C'est ainsi que ma recherche m'a permis de mesurer à quel point, loin d'être purement individuelle comme je le pensais au début, elle s'inscrit dans une quête collective partagée. Les artistes que j'ai évoqués dans les pages qui précèdent concourent à cette même quête. Leurs productions sont les marques de leur trajectoire personnelle, de leurs interrogations, de leurs angoisses. Je remarque qu'ils revendiquent fortement leur place pour qu'elle s'inscrive clairement dans la société contemporaine dont ils utilisent toutes les techniques et tous les supports : vidéos, logiciels de traitements de l'image etc. et aussi toutes les formes actuelles de diffusion et de représentation : installations, performances etc.

Profondément ancrés dans la société de leur temps, ils s'attachent pourtant à lancer des passerelles vers d'autres mondes, soit très éloignés dans l'espace, comme l'artiste afro-brésilien Mestre Didi, soit très éloignés dans le temps, comme Orlan ou Eric Klemm au travers de leur fascination pour les indiens d'Amérique du Nord.

Au bout du compte, leur rôle commun, leur objectif commun, plus ou moins consciemment projeté, est de lier, de réunir, de faire se croiser la grande histoire commune des êtres humains, dans une symbiose de compréhension, de connaissance et de respect mutuels. Ils s'approprient sans tabou les rituels anciens, les objets sacrés et les objets profanes, les grands moments de l'Histoire, pour les revisiter et les réactualiser.

Jamais sans doute autant qu'à notre époque, l'Art n'aura été le vecteur d'expression et de confrontation d'une humanité en quête de sens.

BIBLIOGRAPHIE

Antoine, Jean-Philippe. *La traversée du XXème siècle : Joseph Beuys, l'image et le souvenir*. Presses du Reel, 2011.

Borzello, Frances. *Femmes au miroir : une histoire de l'autoportrait féminin*, Le journal des Arts.fr, février 1999.

Bright, Susan. *Auto Focus, l'autoportrait dans la photographie contemporaine*. Thames & Hudson, 2010.

Borzello, Frances. *Femmes Au Miroir – Une Histoire de l'autoportrait Féminin*. Thames & Hudson, 1998.

Burkhard Riemschneider / Uta Grosenick. *L'art d'aujourd'hui*. Taschen, 2001.

Chenet, Eric. « *Quand je est un autre : Les multiples moi de Nikki S . Lee et Vibeke Tandberg* » *Identités / Identitles*, Revue d'art contemporain ETC, N°81,2008, p36-38.

Collings, Matthew. *Sarah Lucas*. Tate Publishing, 2002.

Conte, Richard et Laval-Jeantet Marion. *Du sacré dans l'art actuel*. Klincksieck, 2008.

De Loisy, Jean. *L'exposition Traces du sacré*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2008.

De Loisy, Jean. *Magazine de l'exposition Les Maîtres du désordre*, Quai Branly, Paris, 2012.

Demanze, Laurent. *Récits de filiation, Prologue à Encres orphelines*. Paris, Corti, 2008.

Devereux, Georges. *Psychothérapie d'un Indien des plaines*. Fayard, 1951.

Devereux, Georges. *Ethnopsychiatrie des Indiens Mohaves*. Les Empêcheurs de penser en rond, 1961.

Devereux, Georges. Revue française de psychanalyse intitulé *La renonciation à l'identité, défense contre l'anéantissement*, 1967.

Devereux, Georges. *Essais d'ethnopsychiatrie générale*. Gallimard, 1970.

Devereux, Georges. *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*. Aubier, 1980.

Dubuffet, Jean. *L'Art brut préféré aux arts culturels*, Manifeste accompagnant la première exposition collective de l'Art brut à la Galerie Drouin, 1949.

Dubuffet, Jean. *Asphyxiante culture*. Les Editions de Minuit, 1986.

Eliade, Mircea.

Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase, Paris, éd. Payot, 1983.

Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*, Folio essais, 1985.

Elias, Norbert. *La société des individus*. Fayard, Paris, 1991.

Foucault, Michel. Dits et écrits 1984, *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Octobre 1984, p46-49.

Fréger, Charles. *Wilder Mann ou la Figure du Sauvage*. Thames & Hudson, 2012.

Goffman, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Les Editions de Minuit, Paris, 1973.

Hell, Bertrand. *Possession et chamanisme, les maîtres du désordre*. Paris, Flammarion, 1999.

Jamal, Ashraf. "*The Bearable Lightness of Tracey Rose's The Kiss*" dans *Chimurenga*, vol.4, mai 2003.

Jehel, Pierre-Jérôme. *Photographie et anthropologie en France au XIXème siècle*.

Mémoire de DEA, Université Paris VIII. Saint-Denis, sous la direction de André Rouillé et Sylvain Maresca, 1994-1995.

JR.www.jr-art.net

Lahire, Bernard. *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui/Laboratoire des sciences sociales », 2004.

Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques*. Pocket, 1955.

Macé, Gérard. *Les trois coffrets*. Gallimard, Paris, 1985.

Marinov, Vladimir. *L'artiste et le psychanalyste*, Paris, PUF, 2008.

Martin, Jean-Hubert. *Magazine de l'exposition Les magiciens de la terre*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989.

Martin, Jean-Hubert. *Magazine de l'exposition Partage d'exotisme*, Musée d'Art Contemporain, Lyon, 2000.

Martin, Jean-Hubert. « *Par Jean-Hubert Martin* », *Gradhiva*, 2/2005, p146.

McDougall, Joyce. *L'artiste et le psychanalyste*. Presses Universitaires de France, 2008.

McEwen, Adam. *Palais / Fresh Hell / Carte Blanche à Adam McEwen*. Palais de Tokyo, 2010.

Nathan, Tobie. *Fier de n'avoir ni pays, ni amis, quelle sottise c'était*. La pensée sauvage, 1993.

Nathan, Tobie. *L'influence qui guérit*. Odile Jacob, 1994.

Nathan, Tobie. *Nous ne sommes pas seuls au monde*, Les Empêcheurs de penser en rond, 2001.

Nathan, Tobie. *Ethno-roman*. Grasset, 2012.

Nathan, Tobie. *Une clinique de l'étrangeté* : Entretien avec Tobie Nathan.

<http://rsmq.cam.org/filigrane/archives/nathan.htm>

Poivert Michel et Baque Dominique. *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, éditions du regard, 1998, 328 p., 225.

Sansi-Roca, Roger. *Fetishes and Monuments : Afro-Brazilian Art and Culture in the Twentieth Century*, Berghahn Books, 2007

Suchet, Dominique. *L'artiste et le psychanalyste*. Paris, PUF, 2008.

Toguo, Barthélémy. <http://www.barthelemytoguo.com/6textes/interviews.html>

Tournier, Michel. *Les suaires de Véronique dans Le coq de Bruyère*. Gallimard, 1978.

Warr, Tracey. *Le corps de l'artiste*. Phaidon Press Ltd, 2005.

William, Sue. « Tracey Rose », ARTTHROB artbio, www.artthrob.com, n°43, Mars 2001.

Yannic, Aurélien. *Les rituels à l'épreuve de la Mondialisation-globalisation* , dans *Le Rituel. Les essentiels d'Hermès*, CNRS Editions, 2009.