



HAL
open science

Décorations métisses : les pratiques artisanales textiles dans l'art contemporain

Louise Georges

► **To cite this version:**

Louise Georges. Décorations métisses : les pratiques artisanales textiles dans l'art contemporain. Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-01566475

HAL Id: dumas-01566475

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01566475>

Submitted on 21 Jul 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université européenne de Bretagne

Université Rennes 2

Année 2016/2017

Master Recherche Arts Plastiques

Décorations métisses

Les pratiques artisanales textiles dans l'art contemporain

Louise GEORGES

Directrice de recherche : Pascale BORREL

Je voudrais tout d'abord adresser mes remerciements à la directrice de recherche de ce mémoire, Pascale Borrel, pour le temps qu'elle a dédié à l'élaboration de ce texte, pour ses relectures et ses conseils qui m'ont beaucoup aidé. Je voudrais ensuite exprimer ma reconnaissance envers ma camarade et amie, Ilona Dubourreau, pour notre soutien mutuel et les échanges constructifs de ces derniers mois.

Table des matières

Présentation de ma pratique artistique.....	2
Introduction.....	10
I – art et artisanat	
Les relations entre art et artisanat.....	11
Les définitions des pratiques artisanales textiles.....	16
Le décoratif en art.....	20
Les arts modestes.....	33
Le bricolage.....	37
II – Hybridation et métissage	
Introduction.....	40
La globalisation comme source de métissage.....	42
« Magiciens de la terre », remise en cause et point de départ du postmodernisme.....	46
Les formes d’hybridation dans l’art contemporain.....	50
Conclusion.....	63
Bibliographie.....	65



Sans titre, 2016, fils et laines tissées, 200x120cm



(Détails)

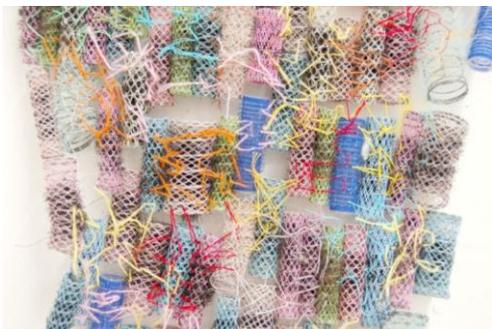


Sans titre, 2016, techniques mixtes, dimensions variées.





Sans titre, 2017, bigoudis, laines, fils, 100x70cm.





Sans titre, 2013, techniques mixtes, dimensions variées.





Sans titre, 2013, tissus, peinture, plâtre, 27 éléments d'environ 10x4cm



J'ai choisi de présenter ma pratique artistique en décrivant mes travaux dans la chronologie de leur réalisation. La première réalisation (p. 1) est un grand tissage d'environ deux mètres sur un mètre cinquante, présenté au mur, accroché par des anneaux et une tringle. Il est en fait un patchwork de plusieurs petits tissages réalisés avec un métier à tisser pour enfant. J'ai utilisé une grande variété de laines, fils, cordes, ou morceaux de tissus. La tenture finale est donc un foisonnement d'éléments disparates, de différentes couleurs et matières variées. L'assemblage de ces pièces tissées n'est pas lisse et homogène. Les pièces sont assemblées pour former un grand rectangle ; ce grand pan est régi par la structure en grille, commune à tous les morceaux, qui est propre à la technique du tissage, c'est-à-dire du passage des fils dans la ligne de trame. Malgré le caractère ordonné que cela donne, la tenture obtenue n'est pas homogène et régulière, elle est faite d'accidents, d'irrégularités ; cela est dû tout d'abord à la diversité des tissages assemblés, ils ne sont pas tous serrés de la même manière, la densité de laine n'est pas toujours la même, et la variété des matériaux est aussi très variée. A cela s'ajoutent des « défauts » de réalisation, comme des fils non rentrés ou des mauvais croisements entre ligne et trame. C'est aussi dû à la sensation que cet ensemble n'est pas le produit d'une organisation chromatique particulière mais plutôt aléatoire.

Le second travail (p. 2) est une installation constituée de petites sculptures suspendues par des fils de laines. Ces sculptures sont faites à partir de filets de légumes récupérés. Je les ai ensuite rembourrés avec des morceaux de tissus variés, puis j'ai recousu le filet à l'aide d'un crochet et de divers morceaux de laines. J'ai aussi réalisé certains de ces filets moi-même, en crochet et en laine. J'ai parfois rajouté des « ornements » en ajoutant des pompons, des petits pans de laines, ou en laissant des fils pendre. Il en résulte un ensemble d'une quinzaine de sculptures, de formes plutôt ovales, de tailles variées selon le filet, et la manière dont ils sont rembourrés, et de différentes couleurs, plutôt vives. Ces éléments sont ensuite accrochés à une même planche en bois récupérée elle aussi ; elle mesure environ un mètre sur un mètre, elle est disposée en l'air, bien au dessus de la tête du spectateur. Cette planche sert principalement d'ossature, elle est à la fois peu visible mais elle prend tout de même part à l'œuvre finale, n'étant pas que support. Elle est d'une taille assez imposante pour son simple rôle de support, elle est tordue, on peut voir le poids des sculptures l'affecter, la tordre. Les sculptures sont accrochées par des fils de laines à cette planche trouée, ils sont de dimensions variées, et présentent les sculptures flottantes à environ un mètre cinquante du sol, le spectateur les a face à lui. Les fils qui tiennent ces éléments sont aussi faits par rafistolage de plusieurs morceaux de laines, ils ne sont pas droit, ils s'emmêlent les uns aux autres.

Le troisième travail (p. 3) est composé d'une surface réalisée à partir d'un assemblage de bigoudis de tailles et couleurs variées, cousus ensemble à l'aide de fils colorés. C'est un travail toujours en progression actuellement. Cet assemblage donne une forme presque rectangulaire, sans contour très précis. Ces bigoudis viennent d'une collecte entamée à Emmaüs lorsque je tombe sur un sac rempli de ces petits objets, puis je l'ai continué par des collectes auprès de mon entourage. Ils sont tous à peu près de même forme, une forme assez ancienne de bigoudi, c'est-à-dire une sorte de spirale en fer, entouré d'un « filet » coloré, et de petits « pics » servant à accrocher les cheveux, leur donnant l'aspect rugueux. La surface obtenue, une fois ces bigoudis assemblés en une surface rectangulaire, donne à voir plus précisément la « matière » du bigoudi. Leur accumulation et leur alignement produisent des motifs, une même forme cylindrique qui se répète, déclinée sous plusieurs coloris. Les fils colorés qui les tiennent ensemble sont plutôt en contraste avec le côté droit et quadrillé des bigoudis, il est plutôt irrégulier, fait de nœuds et de croisements. Cette surface est ensuite encadrée de plusieurs ouvrages rectangulaires faits de laines crochétées de couleurs variées. J'ai réalisé ces pans à côté, au départ sans aucun rapport avec cette pièce faite de bigoudis. Ces ouvrages sont des bandes de laine que j'ai réalisé à la main, qui sont composés de laines variées par leurs couleurs et leurs matières, plus ou moins épaisse. J'ai ensuite assemblé ces bandes en plaçant la surface faites de bigoudis au centre, et en dressant ces bandes d'environ soixante centimètres tout autour. J'ai assemblé ces deux parties à la fois dans le but de les mettre en contraste, par leurs matières différentes, le doux et le rugueux, mais aussi pour en ressortir leurs ressemblances dans la répétition d'un motif, d'un point, d'une forme. Ces deux surfaces ont aussi un lien dans les qu'elles évoquent, les bigoudis et le crochet ont les mêmes connotations.

Je souhaiterai ensuite revenir sur deux travaux plus anciens, que je considère comme le point de départ de mes recherches plastiques à partir d'objets récupérés, et de l'utilisation récurrente de techniques artisanales textiles. Le premier travail (page 4) est un agencement de vingt-huit petites sculptures d'environ dix centimètres. Pour les réaliser, j'ai tout d'abord préparé un mélange de plâtre, eau et peinture, dans lesquelles j'ai déposé des morceaux de tissus récupérés, plutôt de petites tailles. J'ai ensuite compressé ces tissus en les enroulant de fils de laine, pour les maintenir ensemble. J'ai réalisé plusieurs petites formes que j'ai ensuite laissé sécher. Puis, j'ai retiré les fils qui servaient à maintenir les tissus, cela a laissé apparaître des formes solides, des tissus séchés, emmêlés les uns au autres, on peut distinguer les plis. Je me suis inspirée d'une technique utilisé dans les pays africains et asiatiques pour réaliser des *tie and dye* ; les tissus sont pliés, ficelés d'une façon particulière, puis plongés dans la teinture. Lorsque le tissu est déployé, des motifs apparaissent en négatif. Ici, je détourne cette technique en utilisant du plâtre, qui maintient les tissus pliés, froissés, et les motifs sont déjà présents sur les tissus utilisés. Les tissus ont tous pris une teinte

blanchâtre et un aspect poussiéreux, venant de l'utilisation du plâtre. Cela leur donne un effet vieilli, ancien, comme si ces « objets » avaient été déterrés, comme s'ils portaient les marques du temps. Alors qu'ils n'en ont pas la forme, ces objets (par leurs matières) peuvent faire penser à de vieilles poupées de chiffon. Par ce lien à la fouille archéologie, j'ai présenté ces petites sculptures alignées dans des boîtes en bois peintes en noires, que j'ai disposé sur un socle blanc, arrivant ainsi au buste du spectateur. Cela donne un aspect de vitrine de présentation, et leur donne un aspect plus précieux.

L'autre réalisation (page 5) est un patchwork composé de tissus disparates, de dimensions, de couleurs et de matières variées. Sur chaque tissu est peint préalablement à la main un motif en couleur. Le motif est souvent une croix, qui prend des formes différentes, chacune est peinte à la main, au pinceau, sans pochoir, sans véritable soucis de symétrie, seulement la répétition de ces petits signes alignés. Par cette manière de les reproduire, « manuellement », les motifs ne sont pas complètement identiques les uns aux autres. Les morceaux de tissus sont ensuite cousus à la main, bord à bord. Coudre à la main et non à l'aide d'une machine m'a ici permis de faire des coutures plus « grossières » et donc de varier la taille des points, qui ne sont pas tous exactement de même dimension. Pour réaliser ce patchwork, j'ai rajouté les tissus au fur et à mesure, de manière relativement organisé en essayant de faire coïncider les bords les uns avec les autres, mais sans suivre un modèle de forme ou une recherche d'harmonie entre les couleurs des tissus. Je n'ai pas cherché à obtenir une forme finale rectangulaire, mais en répétant ce geste jusqu'à venir à bout de mes tissus peints. Une fois terminé et déployés dans l'espace, ce patchwork prend une forme particulière ; on distingue deux formes circulaires plus importantes, et entre les deux la forme est plutôt une bande qui relie chaque morceau. Le patchwork est ensuite présenté à la fois au mur et au sol. Le premier « amas » est accroché au mur, environ à taille humaine, puis, le reste n'est pas vraiment déposée au sol, mais soutenu par un tréteau sur lequel est posé le deuxième « amas ». Le patchwork est donc tendu dans l'espace, la forme peut varier suivant la place du tréteau, le tissu peut être plus ou moins tendu.

Au fil de l'élaboration de ces projets, différentes constantes sont ressortis de mon travail. Tout d'abord, l'utilisation de techniques artisanales textiles, avec l'emploi de techniques comme le crochet, le tissage, le patchwork. Puis, dans tous mes projets, ces techniques sont aussi mêlées à l'utilisation de matériaux récupérés, que ce soit des éléments comme de la laine, du fil, de la corde, ou bien des matériaux comme des filets de légume, des bigoudis. Je choisis ces matériaux **et ces objets** pour leurs caractéristiques plastiques. Je réfléchis à la manière dont je peux les relier au textile, par exemple à la manière dont je peux les incorporer à un tissage, les coudre ensemble. Ou

bien je m'intéresse à l'esthétique de l'objet rappelant déjà une trame, une imbrication de fils, comme c'est le cas pour les filets et les bigoudis. Ils sont aussi souvent choisis par opportunité, c'est-à-dire en fonction de ce que je trouve dans la rue, dans des greniers, ou bien dans des lieux comme Emmaüs. La plupart de mes réalisations sont basées sur une forme d'assemblage de petits objets ou matériaux, reliés par des fils, et l'utilisation d'une technique artisanale comme le crochet, la couture, ou le tissage. Ces assemblages sont souvent caractérisés par une surcharge d'éléments, de détails, de couleurs, par une accumulation, par un effet de saturation. J'utilise des techniques artisanales plutôt simples, communes, que je réemploie sans appliquer toutes les règles à la lettre, mais plutôt en les adaptant aux matériaux trouvés qui ne sont pas forcément en lien direct avec le textile, et en essayant de faire cohabiter techniques et matériaux. Cette manière de procéder peut donner la sensation que le travail réside en un « bricolage », c'est-à-dire en un travail plus ou moins bien « réalisé », de manière plus ou moins habile, et un assemblage d'éléments récupérés. Ce sont des ouvrages réalisés avec les moyens du bord. Dans toutes ces réalisations, il s'agit de procéder petit à petit, pièces par pièces, par répétition d'un geste, dû notamment aux techniques artisanales employées. Je fais le choix de réaliser toutes mes pièces à la main, quand bien même il serait possible d'utiliser une machine à coudre ou de déléguer une partie du travail pour accélérer le processus et terminer plus rapidement. Je choisis d'effectuer ce geste répétitif, pour réaliser des travaux assez conséquents, qui me demandent donc un travail patient, long, quotidien ; et m'amènent à réfléchir sur la temporalité de cette création.

Mon travail rassemble donc plusieurs points qui se croisent ; la relation à certaines pratiques artisanales textiles, le travail à partir de récupération de matériaux et objets, et une forme d'assemblage d'éléments disparates. Cela m'a conduit vers les recherches autour de l'utilisation de ces pratiques artisanales dans le domaine artistique. Deux questionnements feront l'objet de ma recherche ; quelle(s) relation(s) entretiennent la pratique artistique et la pratique artisanale ? De quelle façon les artistes actuels adoptent-ils certaines manières de faire artisanales ?

J'ai choisi de travailler à partir de deux axes de recherche. Le premier concerne les « manières de faire » propres à certains artistes qui utilisent des opérations relevant de l'artisanat. Il est d'abord nécessaire de rappeler les grandes lignes d'une histoire des relations entre pratique de l'art et artisanat. A partir de cela, en montrer les ressemblances, dans leur réalisation, leur lien à la matière et aux outils, mais aussi en montrer les différences dans la manière de faire plus ordonnée d'un côté et plus « aléatoire », imprévisible, de l'autre. Je me référerai à des pratiques artisanales précises que je définirai ; le tissage, le patchwork, le crochet, le tuftage, le macramé et la broderie. Ce sont des formes d'artisanat qui sont connotées ; ce ne sont pas des artisanats « nobles », rarement de gens de métier, mais plutôt des pratiques communes, plus modestes, qui ont aussi valeur de passe-temps et qui renvoient à la décoration, au féminin. J'ai ensuite voulu voir comment ces pratiques sont utilisées par certains artistes, comment ils les mettent en œuvre, avec quoi ils les articulent et les confrontent. J'ai cherché à voir quel sens donner à ces œuvres dans leur dimension « modeste » ou bien dans leur parti pris au « bricolage ».

Dans la seconde partie, j'évoque les croisements de pratiques et de registres culturels qui sont apparus dans la première partie, et qui m'ont conduit à étudier les notions d'hybridation et de métissage, très présentes dans l'art contemporain. Les techniques employées peuvent se référer à des époques et des aires géographiques diverses. J'ai cherché à comprendre cela dans le contexte du monde actuel, à voir ces pratiques de l'art comme l'écho de la globalisation. J'évoquerai les croisements culturels revendiqués par les artistes, comme dynamiques « chaotiques ». Puis, je reviendrai aux pratiques artisanales développées dans la première partie, ici employées dans un contexte différent, celui de la globalisation, et leur lien à la précarité, au bricolage.

Les artistes contemporains montrent de plus en plus d'intérêt pour des procédés techniques artisanaux. Qu'ils réalisent leurs œuvres de leurs mains ou non, on voit tout de même apparaître de plus en plus fréquemment l'utilisation de techniques comme, par exemple, le soufflage de verre, la ferronnerie, la tapisserie ou encore la céramique. Ce sont des techniques qui font appel à un savoir-faire précis, et qui ne font pas partie « officiellement » du domaine des arts plastiques, mais qui relèvent du domaine de l'artisanat. L'art et l'artisanat sont deux domaines à la fois distincts et reliés à plusieurs points. L'histoire de ce lien est longue, et n'a cessé de se modifier au fil des siècles. Mais il est nécessaire d'en résumer les quelques grandes lignes, afin de montrer ce qui relie ces deux domaines, et ce qui les éloigne, cela permet de mieux comprendre les enjeux de cette pratique artistique actuelle. Il est intéressant de réfléchir à ce qui différencie le travail d'un artiste et celui d'un artisan aujourd'hui, lorsque les objets finis sont parfois identiques. C'est une manière de voir de quelle manière le « faire » artisanal prend une valeur différente, tout en gardant certaines connotations traditionnelles, lorsqu'il est employé par un artiste, et de réfléchir sur ce qu'apporte l'utilisation de ces techniques dans une œuvre d'art.

L'art et l'artisanat sont tout d'abord reliés par l'étymologie, par leur racine « art », venant du grec « technè », qui signifie à la fois art, métier, savoir-faire, en somme la production humaine. Aujourd'hui dans le dictionnaire¹, lorsqu'on cherche les définitions d'artiste et d'artisan, on peut lire qu'un artisan est une « personne qui pratique un métier manuel selon des normes traditionnelles ». Et l'artiste est une « personne qui exerce professionnellement un des beaux-arts ou un des arts appliqués, à un niveau supérieur de l'artisanat ». Ces deux définitions nous montrent déjà que l'une des deux activités est placée à « un niveau supérieur » à l'autre. L'art, appliqué ou non, est supérieur à l'artisanat car intervient un travail intellectuel. Mais ces définitions ne sont pas claires sur ce qui différencie vraiment ces deux métiers, car l'artiste peut s'inscrire à la fois dans le domaine de l'art (beaux-arts) et dans celui des arts appliqués (qu'on relierait plutôt à l'artisanat). Longtemps, il n'y a pas eu de distinction entre artisan et artiste ; on appelait artisan aussi bien un peintre, un sculpteur qu'un horloger, un forgeron ou un luthier. Néanmoins, on sait que ces activités n'étaient pas jugées de la même manière. On peut penser par exemple à la manière dont Platon différenciait l'artiste de l'artisan. L'artisan réalise des objets utiles à l'homme, qui sont déjà des « apparences » de l'Idée. L'artiste, en représentant l'image d'un objet, ne reproduit que des apparences d'apparences. Il est éloigné de la vérité, il n'imité pas la réalité mais seulement des apparences. L'artiste produit seulement des illusions, il est dangereux pour la cité. Platon condamne le travail de l'artiste, en revanche les productions de l'artisan sont « utiles » à l'homme, donc acceptables. Au Moyen-âge, l'art et l'artisanat étaient tous les deux classés dans

¹ www.larousse.fr

le domaine des « arts mécaniques », jugés inférieurs aux « arts libéraux » (mathématiques, rhétorique, grammaire, astronomie, musique). Il y avait une distinction hiérarchique entre les activités du corps et celles de l'esprit. Les activités comme la peinture ou la sculpture appartenaient au domaine artisanal. Pour la première fois à la Renaissance, les artistes ont montré la volonté de se démarquer de cette catégorie, de faire accéder la peinture et la sculpture à un statut plus noble, aux côtés de la musique et de l'écriture. Ils ont montré l'importance du travail intellectuel et du savoir dans leur pratique, en la différenciant de celle de l'artisan, principalement manuelle. Ils souhaitaient ne plus être considérés comme des exécutants, ils revendiquaient leur art comme une création personnelle, un moyen de penser, qui est aussi une transmission de savoir. Ils ont revendiqué l'art comme une activité savante. En 1648, est créée l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, qui représente le moment où ces arts sont entrés dans la catégorie des arts libéraux. Les artistes, pas encore désignés comme tels à l'époque, souhaitaient se démarquer de l'artisanat, et n'avaient aucune intention de « remettre en question le principe de bipartition entre arts mécaniques et arts libéraux² », ni même cette opposition entre travail manuel et travail intellectuel. Ils souhaitaient accéder à un rang supérieur, obtenir une meilleure reconnaissance. A partir de là, on notera une séparation entre les modes d'apprentissage ; chez l'artisan, le savoir-faire se transmet de maître à apprenti, souvent de père en fils. Cet apprentissage consiste en « une transmission des secrets d'atelier, trucs, tours de main, assimilés par l'observation directe et l'imitation³ ». A l'Académie, les élèves apprennent par des séances de dessin d'après modèle, il y a « une transmission des compétences à la fois collective et théorique⁴ », les élèves sont en classe, suivent les mêmes règles imposées, on voit une intellectualisation de la pratique se mettre en place. Ce sont des normes qui sont inculquées, propres à la discipline toute entière. Le jugement d'une œuvre ne se fait plus par le marchand d'art, souvent peu cultivé, qui privilégie des critères comme « l'adaptation aux dimensions du lieu, la fidélité aux textes religieux, la ressemblance ou mise en valeur du modèle⁵ » mais par reconnaissance des pairs, grâce à des critères établis par les spécialistes d'art, formés dans l'Académie. L'artiste acquiert alors une forme d'autorité sur le marchand, il n'est plus un exécutant. On ne note d'ailleurs plus un rapport marchand, mais plutôt une « relation de service » qui se met en place. Petit à petit, les arts libéraux englobent un grand nombre d'activités très variées, de nouvelles académies sont mises en place (Académie de danse, Académie d'architecture). Sont donc regroupées des activités comme la politique, la rhétorique, la poésie, la marine, la géométrie ou encore la peinture. Le terme « beaux-arts » apparaît au XVIIème

2 Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Edition de Minuit, 1993, p. 16.

3 *Ibid.* p. 29.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.* p. 31.

siècle, avec l'expression « bel art », et se répand au XVIIIème siècle, désignant les arts comme la peinture, le dessin, la sculpture, l'architecture, la danse. Jean-Gérard Lapacherie évoque l'apparition du mot allemand *kunst* en France, au début du XIXème siècle, comme le développement d'une nouvelle conception de l'art ; *kunst* signifie art, et renvoie à l'idée de connaissance plus que de pratique (*Können* veut dire savoir). En 1759, dans son dictionnaire des Beaux Arts, Lacombe résume cette nouvelle conception : « les beaux-arts sont enfants du génie, ils ont la nature pour modèle, le goût pour maître, le plaisir pour but », il y a une distinction entre art et artisanat par cette valeur d'utilité dans l'objet, le beau s'oppose à l'utile « comme le noble au vulgaire ». L'art devient une pratique privilégiée, noble, pratiquée par la bourgeoisie et l'aristocratie.

A partir de ce moment-là se crée un réel fossé entre l'art et l'artisanat, qui va s'accroître au cours du XXème siècle. Les artistes se sont de plus en plus détachés de la matière et de la technique, pour faire valoir l'idée et le savoir, afin de protéger une intégrité conceptuelle. On prend souvent comme symbole Marcel Duchamp et le ready-made comme le début d'une nouvelle forme d'art, l'art contemporain, qui a privilégié l'idée d'une activité mentale pure, et un rejet du processus de création, pour que « la pureté du concept ne soit pas entachée par des procédures artisanales⁶ ». Cette idée peut être vite réfutée lorsque, comme l'explique Antoine Leperlier, on voit qu'à travers d'autres de ses œuvres, Marcel Duchamp a accordé autant d'importance au faire qu'au savoir. Il voulait simplement revendiquer la liberté de l'artiste de créer, sans contraintes et sans obligations imposées par les institutions culturelles. Un grand nombre d'artistes ont par la suite souhaité se détacher de l'objet « œuvre d'art » (à travers des mouvements comme l'art conceptuel et le land art, par exemple). Au cours du XXème siècle, plusieurs mouvements ont cependant essayé de contrer cette séparation entre l'activité mentale et l'activité intellectuelle, en souhaitant abolir les hiérarchies, en mêlant « tous les arts » entre eux, avec des mouvements comme De Stijl, Art&Craft, l'école du Bauhaus, ou encore Bloomsbury. Ces mouvements ont en quelque sorte servi à décloisonner les pratiques artistiques et artisanales, par exemple en réfléchissant à la conception d'une œuvre d'art totale. Mais ces deux domaines ne seront jamais totalement confondus comme ils l'envisageaient, cependant ils s'entremêlent et s'inspirent l'un de l'autre.

6 Antoine Leperlier, « Concepts et matériaux. Art contemporain et survivance des hiérarchies entre les arts », *Figure de l'art*, 2002/2003, n°7, p. 331.

Aujourd'hui, la distinction est nette entre ces activités, on ne confond pas un artisan peintre et un artiste utilisant la peinture. Pourtant l'existence de métiers comme celui d'«artisan d'art» nous montrent que ces délimitations sont fragiles, et pas totalement imperméables. Aujourd'hui, de nombreux artistes contemporains empruntent des techniques au domaine artisanal. Pierre Sauvanet, dans un texte intitulé « Des convergences et divergences entre artiste et artisan », tente de développer une approche plus philosophique qu'historique sur ce qui relie l'art et l'artisanat. Il apporte aussi une réflexion sur la manière de faire d'un artiste lorsqu'il travaille comme un artisan, et réciproquement. Il se demande si, au contraire, il faudrait envisager une rupture radicale comme à la Renaissance. Il commence par étudier ce qui relie et sépare ces deux domaines. On note donc des « convergences » autour de l'apprentissage, c'est-à-dire l'emploi d'une technique sur la matière, l'apprentissage d'un savoir-faire, d'une tradition, avec un apprentissage de maître à élève. On retrouve aussi chez ces deux « fabricants » plusieurs valeurs comme le souci de bien faire, la recherche du beau, la passion du savoir-faire et de la production, le plus souvent unique. Il y a toujours une technique employée pour modifier la matière, à l'aide d'outils. Les artistes et artisan sont, en quelque sorte, dépendants de la matière. Mais on peut noter une « divergence » dans leur but final : « L'artisan sait où il va et comment il y va, mais l'artiste ne sait pas où il va, ni comment il y va ⁷ ». Pierre Sauvanet considère que, lorsque l'artiste crée, il ne suit pas un procédé précis, mais se laisse aller à l'expérimentation. Parfois il obtient un résultat intéressant sans avoir suivi un véritable savoir-faire. L'artisan, au contraire, suit toujours un procédé stricte, du début à la fin, pour obtenir l'objet qu'il prévoyait de réaliser. L'artiste, dans sa manière de travailler, est en recherche constante de découverte, c'est un explorateur, il prend des risques. L'artisan suit, lui, le même procédé technique, et ne recherche pas à le contredire, sauf peut-être pour l'améliorer sur le plan pratique. On voit pourtant des artistes « classés » dans les Arts Décoratifs qui, tout en appliquant des techniques strictes, se permettent une certaine liberté gestuelle, qui apporte « innovation » ou « invention formelle ». Différentes idées restent ancrées dans les mentalités communes ; l'activité artistique se rapproche du jeu, du plaisir, de la gratuité du geste, au contraire l'artisanat fait référence au travail, à la technique, et a une valeur marchande. On retrouve toujours cette opposition entre le beau et l'utile, pourtant ce n'est jamais aussi marqué et tranché, l'artisan prend aussi du plaisir à créer, et il recherche « le beau », tout comme l'artiste effectue un travail sérieux, et n'est pas complètement séparé du caractère économique de son œuvre. On peut toujours voir une certaine hiérarchie qui a du mal à s'effacer, l'activité intellectuelle est mieux évaluée que l'activité manuelle, on reste sous le modèle d'opposition « art mineur /art majeur ».

⁷ Pierre Sauvanet, « Des convergences et divergences entre artiste et artisan, et de quelques conséquences qui en découlent logiquement », *Figure de l'art*, 2002/2003, n°7, p. 71.

Aujourd'hui dans le monde de l'art, les statuts se mélangent. Certains artistes choisissent d'utiliser des techniques artisanales, des manières de faire artisanales, mais restent pourtant des artistes ; pourquoi choisissent-ils de travailler avec ces techniques qui leur font savoir « où ils vont et comment ils y vont » ? Qu'est-ce que cette manière de procéder apporte à leurs travaux artistiques ? Je souhaiterais réfléchir sur cet entrecroisement entre les figures de l'artiste et de l'artisan, dans le registre de l'art. Comment l'artiste mêle la régularité du travail artisanal, d'un savoir-faire traditionnel, à la recherche, l'exploration, pour parvenir à quelque chose de singulier, situé à la frontière entre différents domaines. L'artisanat est une sphère très large qui englobe un grand nombre de métiers manuels, du plombier au céramiste, en passant par le boulanger, le forgeron ; on retrouve tout un tas de pratiques, liées à l'art ou non. Je vais donc cibler sur un registre particulier, qui est largement utilisé aujourd'hui en art, la pratique qu'on appelle « art textile ». C'est un domaine assez large, les différentes activités artisanales qui m'intéressent sont les suivantes : Le tricot, le crochet, le tissage, le patchwork, le tuftage, le macramé et la broderie.

Ces techniques sont toutes des opérations qui consistent en l'entremêlement d'un fil. « Un fil est un filament d'un certain type, qui peut être entrelacé avec d'autres fils ou suspendu entre des points dans un espace en trois dimensions⁸ ». Le tricot et le crochet sont deux techniques où l'étoffe est créée par entrelacement, à l'aide d'aiguilles ou d'un crochet, de tailles variées. C'est un alignement de rangées pour former une surface, une structure homogène faite par l'entrecroisement régulier. Le tissage est un croisement de fils, effectué à l'aide d'un métier à tisser, un cadre en bois plus ou moins élaboré. Tim Ingold définit cette technique par rapport à celle du tricot : « le tisseur ne travaille pas avec une seule ligne continue de fil mais avec un ensemble de lignes parallèles, qu'on appelle la chaîne. Les fils de chaîne soutiennent le tissu dans sa longueur, tandis qu'une autre ligne, la trame, passe alternativement dessus et dessous les fils de chaîne⁹ ». Le patchwork est un ouvrage de tissu constitué par l'assemblage de morceaux disparates, c'est un travail de couture. Selon Gottfried Semper, la couture « est par essence un nœud qui, répété plusieurs fois - comme avec le tricot et le crochet - produit une surface ininterrompue à partir d'un fil continu¹⁰ ». Le « tuftage » est une technique artisanale qui consiste à enfiler un à un les brins de laine dans le quadrillage d'un canevas ou autre support textile tendu sur châssis. Ce terme vient du mot anglais *tuft* qui signifie « touffe », et désigne le rendu de ce travail qui peut être un tapis ou une moquette. Le macramé est une surface comme une dentelle assez lourde, obtenue avec des fils tressés et noués à la main. Il sert principalement de décoration murale. Puis pour finir, la broderie est une technique servant à orner un tissu vierge, en passant le fil dans le tissu tendu, à

8 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Ed. Zones Sensibles, 2011, p. 60.

9 *Ibid.* p. 85.

10 *Ibid.* p. 85.

l'aide d'une aiguille. Le dessin se fait par la répétition du même point de manière régulière.

Ces activités nécessitent des gestes simples pour leur réalisation. Parfois, un outil est nécessaire, comme les aiguilles pour le tricot ou pour la couture, mais ces ouvrages se fondent surtout sur un geste simple et répétitif de la main. Le fait de nouer, de tresser, d'entrelacer des fils, crée une surface. Les matériaux employés sont aussi des matériaux peu couteux, comme le fil, la laine, la corde, le tissu, ou encore des matériaux végétaux trouvables dans les champs. Ce sont des activités universelles, elles sont présentes partout dans le monde. Elles gardent aussi une valeur de tradition, propre à chaque culture, porteuses d'identité. Elles sont toutes très anciennes, et pour la plupart viennent d'Afrique du Nord ou du Moyen-Orient. Selon l'étude de l'art textile réalisée par Gottfried Semper, « outre la natte, l'enclos est sans aucun doute le plus ancien treillis fait à partir de rameaux entrelacés¹¹ ». A partir de là, progressivement, apparaissent des tissages de plus en plus fins, et d'une grande diversité de tissages, mais toujours avec un but commun, poursuit Semper, « procurer une couverture » ou bien « une enveloppe souple¹² ». Au XIX^{ème} siècle, Semper reconnaissait une supériorité des peuples « primitifs » dans leurs travaux textiles, par rapport aux Occidentaux, notamment dans leur manière de coudre, qu'il qualifie d' « artistique ». Les coutures ne sont pas cachées mais bien présentes, et ornées avec des points complexes, très élaborées : « les vêtements de ces sauvages sont parfaitement aboutis d'un point de vue stylistique¹³ ». Ce sont des pratiques qui ont ensuite « voyagé », elles se sont déportées en Europe avec les Croisades au Moyen-âge, puis pendant la colonisation. Elles se sont ensuite ancrées dans les cultures. Ce sont des pratiques que l'on retrouve partout dans le monde, mais qui sont aussi très variées suivant le lieu où elles sont employées. Prenons le tissage par exemple, on peut facilement distinguer un tissage venant d'Amérique du Sud, d'Angleterre ou du Maroc, par ses formes, ses motifs et ses couleurs. Mais il n'empêche que c'est toujours le même procédé technique qui est employé. On retrouve des variations dans les outils, mais il y a toujours une trame et une chaîne.

Ces activités sont souvent transmises de génération en génération, généralement par les femmes. On associe, et ce depuis longtemps, la femme et la pratique textile. Ces techniques liées au textile sont des pratiques répétitives et ont une dimension statique, stable, ce qui leur donne un caractère de routine et de patience. Ce sont des pratiques qui se développent sur le long terme, qui ont un début et une fin, et donc, souvent associées à la femme qui reste « sage » à la maison. Pendant la Grèce Ancienne, le tissage est « un lieu symbolique de l'expression et de l'action

11 Gottfried, Semper, *Du style et de l'architecture : écrits, 1834-1869*, Marseille, Ed. Parenthèses, 2007, p. 224.

12 *Ibid.* p. 224

13 *Ibid.* p. 223.

féminine¹⁴ ». On peut penser au mythe de Pénélope, tisserande, symbole de patiente, de « fidélité conjugale et parfois de lascivité¹⁵ ». Dans l'Odyssée, lorsqu'Ulysse part, tout le village d'Ithaque ne croit plus en son retour. Pénélope se voit donc proposé un grand nombre de prétendants pour le remplacer, mais elle refuse. Avant de faire un choix entre ces prétendants, elle demande le temps de finir son ouvrage en tissage, devant servir à envelopper le corps de son beau-père lorsqu'il viendra à mourir. Mais pendant près de quatre années, Pénélope défait la nuit ce qu'elle réalise la journée. Elle joue avec le temps du tissage, pour gagner du temps et tromper l'attente de ses prétendants. Le tissage, et la pratique textile en général, est un symbole de la patience et de l'attente : l'attente d'un mariage, d'un mari. Dans ce récit, au contraire, le tissage permet de ne pas se marier, de gagner du temps jusqu'au retour d'Ulysse. Pénélope est le premier exemple du détournement des travaux féminins, selon Ioanna Papadopoulou-Belmedi. Cependant, le tissage est toujours symbole d'attente ; elle patiente, elle attend le retour d'Ulysse. Roland Barthes, en faisant référence à ce mythe, évoquait aussi cette activité féminine comme une forme de l'absence : « La Femme est sédentaire, l'Homme est chasseur, voyageur, la Femme est fidèle (elle attend), l'Homme est coureur (il navigue, il drague). C'est la Femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps ; elle tisse et elle chante ; les Filasses, les Chansons de toile disent à la fois l'immobilité (par le ronron du Rouet) et l'absence (au loin, des rythmes de voyages, houles marines, chevauchés)¹⁶ ».

Yvonne Verdier exprime aussi ce lien entre la pratique textile et l'attente du mariage pour la femme : « La broderie peut être définie comme un passe-temps, un art de l'attente dont témoigne, en sa tragique folie brodeuse, la vieille demoiselle du village qui, attendant toujours, brode encore – attente dont seul le mariage eût pu la délivrer¹⁷ ». Dans le chapitre intitulé « La Couturière », elle montre comment cette assimilation entre femme et pratique textile débute dès le plus jeune âge (à la fin du XIXème siècle, début du XXème) : la petite fille commence par apprendre le tricot en allant garder les vaches aux champs, pendant que les garçons jouent et chassent ; « pendant qu'elles cousent, ils courent, privilège qu'ils garderont toujours¹⁸ ». Les filles doivent avoir constamment les mains occupées, « telle est la morale de la leçon de tricot, une leçon de maintien¹⁹ ». Les jeunes filles apprennent ensuite la couture à l'école, à « ourler, surjeter, repriser, festonner, border une boutonnière, faire une bride, crocheter un châle ou une dentelle »,

14 Ioanna Papadopoulou – Belmehdi, *Le chant de Pénélope*, Paris, Ed. Belin, 1994, p. 21.

15 *Ibid.*

16 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, ed. Du Seuil, 1977, p. 20.

17 Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire : La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979, p. 189.

18 *Ibid.*, p.176.

19 *Ibid.* p. 177.

et Yvonne Verdier ajoute, « soit la couture a une utilité, ou alors elle sert à occuper le temps et les mains²⁰». La couture est donc premièrement un besoin, pour créer des objets soit même, mais cette activité a aussi une valeur de « passe-temps ». C'est un geste simple, répété sans réfléchir, qui devient souvent automatique, machinal, une activité que l'on peut exercer sans se poser de questions. La pratique textile garde un lien fort avec le temps, la patience et l'attente. Elle était aussi été un moyen de « dominer » les femmes, de les garder occupées, enfermées, de les empêcher d'avoir une activité autre au sein de la société. Les femmes se sont accaparées ces activités textiles, c'est le moyen par lequel elles s'expriment, puis finalement se révoltent, notamment dans monde de l'art. C'est un moyen pour les femmes de s'émanciper en gardant un lien aux pratiques textiles que les hommes les ont contraintes à réaliser. Les femmes sont cependant cataloguées dans « les arts textiles », ces techniques restent connotées « féminines » et ne sont pas forcément intégrées dans le monde de l'art.

20 *Ibid.*

Décorer signifie embellir une surface, orner de motifs, réaliser un bel objet, un objet agréable à l'œil. La décoration est une occupation que l'on fait dans la vie quotidienne, aujourd'hui très populaire avec les loisirs créatifs, les magazines remplis de tutoriels et « Do It Yourself ». C'est une pratique domestique, accessible à tous. On ne crée rien de nécessaire mais plutôt des objets en rapport avec le beau. C'est pour habiller une pièce, embellir le cadre de vie pour qu'il soit plus agréable au quotidien. Cette conception du décoratif met en évidence les relations ambiguës et problématiques que la notion entretient avec la pratique de l'art. Entre art et décoration, nous verrons comment cette ambiguïté s'est créée et accentuée dans le contexte du modernisme.

Jacques Soullillou, dans son ouvrage « Le décoratif » publié en 1990, tente de définir plus clairement ce terme, et de montrer la manière dont il est apparu et il a été traité dans le monde de l'art depuis la fin du XIX^{ème} siècle. Le décoratif, selon lui, n'est pas simplement un « succédané de l'ornement²¹ ». Il n'est pas un « espace autonome », ce n'est pas un genre d'art, mais quelque chose d'hybride qui se situe à l'interface entre art majeur et art mineur. Il définit le décoratif comme l'extension d'un dualisme « centre-périphérie » ; « le décoratif n'est ni d'un bord ni de l'autre, mais le résultat de leur interaction²² ». Le décoratif est comme une « inutilité parasite²³ » de l'architecture, une sorte d'ornement sans origine, sans filiation, détaché du contexte et « indifférent à la bienséance ou convenance²⁴ ». Il différencie l'ornement et le décoratif en considérant que « l'ornement est fascination, le décoratif est répulsion²⁵ ». Joseph Masheck publie un texte à propos du décoratif, intitulé « Le Paradigme du Tapis », dans le magazine *Art Press* en 1976. A travers ce texte, il montre que la théorie de la planéité revendiquée par les peintres modernes de l'abstraction est une théorie développée par le design à la fin du XIX^{ème} siècle ; « Nous verrons combien de telles références aux œuvres d'apparence plate, intrinsèquement décorés de motifs, tels que le tapis et les papiers peints, sont essentielles pour la défense de la planéité dans la peinture moderne²⁶ ». Le terme « décoratif », employé pour une œuvre d'art, est devenu un terme péjoratif pendant la période moderne ; Joseph Masheck tente de montrer comment ce caractère décoratif a été recherché par un grand nombre d'artistes à la fin du XIX^{ème} siècle. Il montre ainsi l'inspiration qu'ont puisée les peintres de la période post impressionniste, dans le domaine artisanal comme le tapis ou la tapisserie. Cette période a été un moment important dans le chemin qui a conduit petit-à-petit les peintres à se rapprocher de l'abstraction. Dans la préface de l'édition publiée en 2011, Jacques Soullillou revient

²¹ Jacques Soullillou, « Y-a-t-il lieu de parler du décoratif ? », *L'envers du décor, dimensions décoratives dans l'art du XX^{ème} siècle*, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne Lille Métropole, 1999, p. 194.

²² *Ibid.*

²³ Jacques Soullillou, *Le décoratif*, Paris, Klincksieck, 2016, p. 39.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Joseph Masheck, *Le paradigme du tapis*, Genève, Mamco Eds, 2011, p. 18.

sur le fait qu'à la période où ce texte est publié, l'art en France est dominé par le mouvement Support-Surface. Ce mouvement ne reconnaît pas et « ne réfléchit pas », selon lui, au fait que ses problématiques trouvent explicitement leur racine dans les arts décoratifs.

A la fin du XIX^{ème} siècle, les artisans portent un intérêt nouveau pour les tapis orientaux, et leur tendance à une forme non figurative, abstraite. Joseph Masheck cite, par exemple, Owen Jones et « La grammaire des ornements » de 1856, qui inclut des motifs qui viennent de « tribus sauvages », de l'art persan ou chinois. Il mentionne aussi les écrits de Mary Philadelphia Merrifield, particulièrement ses écrits sur le tissage au XIX^{ème} siècle ; selon lui « la distinction de Mme Merrifield entre interpréter et traduire un dessin s'appuie étroitement sur la préhistoire de l'art abstrait²⁷ », car à travers l'étude des tissages, elle a développé l'idée de tapis de plus en plus abstraits, inspiré par les tapis orientaux. Elle revendique l'utilisation de motifs non figuratifs, non narratifs, de motifs plats, sans effet d'ombre, sans nuance ; la recherche d'une harmonie générale entre les formes et les couleurs. Le paradigme du tapis a été « une source importante d'inspiration pour ôter à l'art – et pas seulement à l'art appliqué – tout contenu narratif²⁸ ». Masheck revient sur les œuvres de peintres comme Paul Gauguin, Paul Signac, et Maurice Denis, pour qui l'arabesque, les motifs décoratifs des tapis, ont été un fondement dans leurs recherches picturales. A cette période, le fait de dire d'une peinture qu'elle ressemblait à un tapis « constituait une louange sans équivoque²⁹ ». Paul Signac revendique une approche très factuelle et non représentationnelle. La première préoccupation d'un peintre, selon lui, est de « décider quelles courbes et quelles arabesques vont en découper la surface, quelles teintes et quels tons la recouvrir³⁰ ». Par la suite, Maurice Denis puis Henri Matisse, poursuivent ces idées sur la planéité en peinture, en acceptant, et même en revendiquant, ce lien avec les tapis et donc avec le décoratif. « Le paradigme du tapis avait servi de support critique en faveur d'une peinture de plus en plus " abstraite " tendant vers la planéité littérale de l'arabesque, en opposition au concept hérité de la Renaissance de la peinture sur chevalet comme fenêtre ouvrant de manière illusionniste sur un bloc d'espace³¹ ». Ces différents peintres, en s'intéressant aux pratiques artisanales comme la tapisserie, les papiers-peints, ont en quelque sorte amorcé les premières recherches sur l'abstraction en peinture. Ils sont encore loin d'employer ce mot, mais leurs idées et leurs recherches plastiques ont eu une forte résonance, et ont été être reprises pour devenir des arguments en faveur de l'abstraction en peinture. A partir de la période cubiste, le terme « décoratif » devient pourtant « réactionnaire », puis péjoratif. Les

²⁷ *Ibid.* p. 20.

²⁸ *Ibid.* p. 30.

²⁹ *Ibid.* p. 35.

³⁰ Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Hermann, 1964, p. 92.

³¹ Joseph Masheck, *Le paradigme du tapis*, *Op.cit.*, p. 58.

peintres et théoriciens tentent alors de montrer en quoi la peinture se démarque du décoratif, et correspond à des objectifs plus « nobles ».

On voit par exemple dans un texte d'Ozenfant et Jeanneret datant de 1918, la manière dont ils reconnaissent la filiation entre la peinture cubiste et le tapis oriental : « il n'y a pas de différence entre l'esthétique d'un tapis et celle d'un tableau cubiste³² ». Ce texte est une attaque contre la peinture cubiste qui se veut être une révolution en peinture ; pour eux « le cubisme n'a fait que remettre à l'honneur dans la peinture un très ancien système, le plus ancien de tous, l'esthétique ornementale³³ ». S'ils reconnaissent cette filiation entre peinture et tapis, en revanche, ils établissent une hiérarchie entre les arts ; « sensation pure : art ornemental ; organisation des sensations brutes, couleurs et formes pures : art supérieur³⁴ » ; « Il y a une hiérarchie dans les arts : l'art décoratif est au bas, la figure humaine au sommet³⁵ ». Pour eux, l'art cubiste est un art décoratif, ornemental, et s'il est placé dans cette catégorie alors il « paraît vraiment délicieux », mais il n'est pas un véritable art, pas un grand Art. L'art doit retrouver sa grandeur, et pour cela redevenir « pur », la peinture doit « vaincre le hasard, canaliser l'émotion, elle doit être la rigoureuse image d'une conception rigoureuse³⁶ ». On retrouve cette conception négative du décoratif dans les écrits de Clément Greenberg, qui tente à maintes reprises d'affirmer que la peinture moderne n'a rien de décorative, principalement lorsqu'on parle de peinture moderne américaine. Dans son ouvrage « Art et Culture », il insiste un grand nombre de fois sur le fait que la peinture n'a rien à voir avec la décoration, qu'elle a dépassé cela. Il souligne leur différence en considérant « la peinture et la sculpture, en tant qu'arts autonomes bien distincts de la décoration³⁷ ». Pour Greenberg « la décoration est le spectre qui hante la peinture moderniste³⁸ ». Dans un texte consacré au peintre David Smith, il considère que parfois l'artiste « se laisse aller à des jolies illustrations ou à des fantaisies décoratives³⁹ ». Le décoratif est ici relié au naïf, au « mignon », au féminin, alors que l'art américain se doit d'être masculin et viril. Selon Jacques Soullou, l'art américain a tenté de se différencier des œuvres d'art européennes « en les accusant d'être trop marquées par une certaine féminisation⁴⁰ », d'être trop « joliment » faites. Greenberg s'est refusé à voir les peintures de Matisse comme décoratives, bien que le peintre ait revendiqué lui-même ce qualificatif. Pour Greenberg, « l'échec de ses tableaux de chevalet des années 1930 et du début des années 1940 pourrait être mis

³² Ozenfant et Jeanneret, *Après le cubisme*, Paris, éd. Altamina, 1999, p. 27.

³³ *Ibid.* p. 28.

³⁴ *Ibid.* p. 34.

³⁵ *Ibid.* p. 92.

³⁶ *Ibid.* p. 87.

³⁷ Clément Greenberg, *Art et Culture*, Paris, éd. Macula, 1988, p. 150.

³⁸ *Ibid.* p. 219.

³⁹ *Ibid.* p. 223.

⁴⁰ Jacques Soullou, *Le décoratif, op. cit.*, p. 59-60.

au compte d'un excès de décoratif⁴¹ ». Lorsqu'il parle des peintres américains comme Rothko ou Newman, il dit que la grande tendance de ces peintres est la préciosité, « mais ce n'est jamais une préciosité décorative⁴² ». Tout au long de cet ouvrage, on peut donc constater qu'il tente de définir les attributs d'un grand art, pur, supérieur aux autres arts mineurs, décoratifs. C'est une conception qui restera présente dans les esprits, consistant comme le dit Jacques Souillou, à penser en termes de « pôles » : Il y a « un pôle sublime incarné par la peinture « pure », qui consiste à mettre au jour l'essence même de la peinture⁴³ », et « un pôle vulgaire » ou « humble », relevant du divertissement. L'art est du côté du sublime, et est entré dans une « guerre au décoratif comme instance de désublimation, mais guerre aussi à l'ornement comme instance de relaxation qui détourne du sérieux⁴⁴ ».

Selon Souillou, cette conception du décoratif en art se rapporte implicitement à deux « périphéries » : la femme et le « sauvage ». Pendant la période de l'art moderne, ces deux registres sont placés hors du champ artistique, ils sont marginalisés. Le décoratif « va cristalliser tous les fantasmes de l'Occident chrétien vis-à-vis des périphéries qui se découvrent sous les figures successives de la femme, du sauvage⁴⁵ ». Il y a le pouvoir de « l'Homme-Blanc-Occidental-Chrétien⁴⁶ » et autour gravitent des « entités décoratives » : la femme et le sauvage. Le terme décoratif qualifie alors certaines œuvres d'art brut par exemple, dérangeantes dans le contexte de l'art moderne car elles ne correspondent pas aux critères esthétiques développés à cette période (planéité, abstraction). Leur appliquer le caractère « décoratif » permet donc de les éloigner du milieu artistique « cultivé ». A travers les écrits de Platon⁴⁷, Alain⁴⁸, Martin-Fugier⁴⁹, Jacques Souillou montre comment la femme et le décoratif sont automatiquement mis en relation. « La femme témoigne d'un attachement à se parer quasi ontologique⁵⁰ »; les femmes sont attachées au superficiel, au fait d'orner, tout comme le sauvage. C'est également ce qui se manifeste dans le texte « Eloge du maquillage » de Baudelaire, dans sa description du « sauvage » et du « baby », qui est

⁴¹ Clement Greenberg, *Art et Culture*, op. cit., p. 164.

⁴² *Ibid.* p. 245.

⁴³ Jacques Souillou, *Le décoratif*, op. cit., p. 14.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.* p. 57.

⁴⁶ *Ibid.* p. 60.

⁴⁷ « Et peut-être beaucoup de gens, pareils aux enfants et aux femmes qui admirent les bigarrures, décideront-ils qu'il est le plus beau. » Platon, *La République*, livre VIII, 55a.

⁴⁸ « Et l'image naturelle de la femme lui est peut-être étrangère encore, parce qu'elle est moins forte, moins assise, moins soutenue. Il faut donc que cette femme soit parée, pour que vous en saisissiez les vrais signes. A mesure qu'elle est moins parée, moins soutenue, moins vêtue, elle vous est plus étrangère et à elle-même aussi. » Alain, *Le système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1926, p.71.

⁴⁹ « Elles ornent leur espace en fabriquant des « petits riens » comme elles fabriquent des enfants ou des gâteaux » Martin-Fugier, *La Bourgeoisie*, Paris, Grasset, 1983.

⁵⁰ Jacques Souillou, *Le décoratif*, op. cit., p. 58.

aussi relié à la femme ; tous « témoignent, par leur aspiration naïve vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes, vers la majesté superlative des formes artificielles, de leur dégoût pour le réel, et prouvent ainsi, à leur insu, l'immatérialité de leur âme⁵¹ ». Les femmes, les sauvages, sont ainsi vus comme des êtres restés à un stade inférieur, qui n'ont pas évolué vers la pensée fonctionnaliste. Souillou résume en quelques mots ces conceptions : « Les femmes n'inventent donc rien, elles décorent⁵² ». L'association du « sauvage » et du décoratif contribue à établir une sorte de géographie : au Sud c'est l'arabesque et le superflu, au Nord c'est la clarté et la rationalité. L'arabesque, autrefois adulé par les peintres post impressionnistes, devient un archaïsme et un exotisme auxquels s'oppose la pensée rationaliste en art.

Le mouvement américain *Pattern & Decoration* a tenté de révéler ces deux périphéries marginalisées et rejetées. C'est un mouvement artistique né dans les années soixante-dix aux Etats-Unis, qui suit le mouvement d'émancipation des femmes, la révolution sexuelle et le combat pour l'égalité raciale. Jacques Souillou évoque ce mouvement comme une affirmation d'un « *revival* décoratif et de son ascendance féminine⁵³ ». Les artistes de ce mouvement féministe soulignent la valeur et le mérite des pratiques de décoration utilisées par la femme ordinaire, celle qui n'a aucune intention d'être artiste, la femme qui crée des choses pour embellir son quotidien. Ce sont souvent des travaux de couture comme le patchwork ou la broderie. A travers son texte « *Pattern* », Dominik Keller évoque sa rencontre avec Robert Zakanitch, membre du mouvement *Pattern & Decoration*. Il retrace la manière dont ce peintre a abandonné son travail sur la peinture faite de surfaces colorées abstraites, pour mettre en place une pratique faisant directement référence à ce qui l'avait toujours inspiré et entouré dans son foyer, c'est-à-dire la décoration traditionnelle tchèque faite par ses grands parents, « les ouvrages de broderie ou de crochet, à la diversité infinie, que les femmes exécutaient avec dévouement à la maison⁵⁴ ». Le mouvement *Pattern & Decoration* s'est créé par la rencontre de peintres, masculins et féminins, et la critique d'art Amy Goldin, qui donnait à cette époque des cours sur l'art islamique à l'Université de San Diego. Les artistes de ce mouvement ont souhaité élargir les formes de l'art. Ils voulaient faire référence à des pratiques qui ne sont pas prises au sérieux, et revendiquer cette alliance au « décoratif » pour sortir de la rigidité de l'art conceptuel et formaliste de cette période aux Etats-Unis. Ils ont cherché à définir un art qui ne prendrait pas seulement en compte une minorité occidentale mâle, mais les arts de provenances diverses, décoratifs ou non, en inscrivant la place de la femme dans le milieu artistique. Dominik Keller évoque la création de ce mouvement comme une réponse à la découverte des jugements péjoratifs relatifs

⁵¹ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, éd. Du Sandre, 2009, p. 42.

⁵² Jacques Souillou, *Le décoratif*, op. cit., p. 59.

⁵³ *Ibid.* p. 60.

⁵⁴ Dominik Keller, *Pattern*, éd. De la direction des musées de Nice, 1980.

au décoratif, et autres préjugés qui en découlent : « le Bel art l'emporte sur l'art décoratif, celui de l'Occident sur celui de l'Orient, celui des hommes sur celui des femmes⁵⁵ ». Les artistes de ce mouvement tentent donc de valoriser l'importance des arts marginalisés, populaires, mineurs, réservés « aux Nègres, aux Slovaques, aux paysans, aux païens, à la sensualité, au plaisir, à l'exotisme, à l'érotisme, aux tatouages, aux tapis, aux tissages, aux motifs décoratifs, aux enfants et aux femmes⁵⁶ ». Mariam Shapiro réalise par exemple ce qu'elle intitule des « Femmages », qui sont des sortes de collages d'ouvrages féminins. Ce sont des assemblages de peintures et de broderies, de tissus, de motifs floraux peints, comme on peut le voir dans *Gates of Paradise*, une toile faite de représentations de motifs floraux, mais aussi de morceaux de tissus directement collés sur la toile. Elle utilise des formes figuratives comme les fleurs, les cœurs, qui sont liés de manière stéréotypée à l'univers féminin. Sally Price évoque rapidement cette notion de « Femmage » dans « Arts primitifs, regards civilisés » : « Cette notion rend hommage au sens artistique des innombrables femmes à travers l'histoire qui ont mis leur énergie créatrice à produire des albums de souvenirs illustrés, des recueils de collages de papiers, des courtepointes en patchwork, etc., bien avant que Picasso ou Braque ne s'intéressent à ces techniques d'expression artistique⁵⁷ ». Le but de ces « Femmages » réalisés par Shapiro est de valoriser la création artistique dite féminine, pour la faire entrer dans le monde de l'art au même titre que la peinture ou la sculpture. D'autre part, les artistes de ce mouvement s'inspirent d'arts du monde entier, du Mexique, de la Chine, de l'Inde, du Maroc, de leurs expériences de voyages. Ils empruntent des codes esthétiques à d'autres cultures, notamment les motifs et les couleurs chatoyantes. C'est le cas par exemple dans la peinture de Joyce Kozloff, *Hidden Chambers*, qui fait explicitement référence à la mosaïque, aux motifs ornementaux que l'on retrouve sur les architectures orientales. De même que le peintre Kim MacConnel s'inspire des tapis Kilim dans ses peintures imitant le textile et les motifs.

Le mouvement *Pattern & Decoration* a été un moment important dans le processus de globalisation de l'esthétique⁵⁸. Le terme « globalisation » désigne une unification économique à l'échelle mondiale. La culture est aussi entrée dans ce mouvement de globalisation, qui symbolise le développement d'échanges mondiaux, entre les populations, les informations, les marchandises. Cette période est aussi un moment où la catégorie art s'est élargi, a laissé entrer de nouvelles pratiques, et s'est démocratisé pour toucher le monde entier. Cette ouverture au monde a permis un décroisement des catégories en art, et de mettre fin à la hiérarchie entre culture savante et

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Sally Price, *Arts primitifs, regards civilisés*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1995, p. 23.

⁵⁸ Arthur Danto, *Pattern and Decoration as a late modernism movement*, *Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art, 1975-1985*, Hudson River Museum, 2008; "P&D was an early step into a globalist aesthetics", p. 11.

culture populaire. Les objets du quotidien sont entrés dans le monde de l'art, les pratiques quotidiennes aussi. Actuellement l'art contemporain se caractérise par un foisonnement de pratiques et esthétiques variées. Le mouvement *Pattern & Decoration* est l'un des mouvements qui prend place dans le processus de globalisation en essayant d'oblitérer la distinction entre arts mineurs et majeurs, art occidental et non occidental. Ils revendiquent ce mélange d'inspirations culturelles variées, qui ouvre l'art à la diversité et fait réfléchir à la manière dont les cultures s'échangent dans notre monde actuel. Ce mouvement fait parti du processus d'élargissement des pratiques artistiques au cours du XXème siècle. Les techniques artisanales textiles sont apparues comme un moyen d'expression, plus seulement une activité décorative. L'utilisation de ces techniques dans le domaine artistique, leur caractère décoratif, utilitaire, n'est plus une qualité péjorative, même si leur emploi reste connoté. Elles renvoient à plusieurs images anciennes, de la femme, de cultures non occidentales. En gardant ces connotations, certains artistes se sont appropriés ces techniques, mais s'en sont à la fois détaché, les ont adapté, détourné.

Caroline Achaintre réemploie la technique artisanale du « tuftage », qu'elle déploie en diverses sculptures et tentures. Elle emploie cette technique en suivant les règles qui lui sont propres, c'est-à-dire en enfilant des brins de laine dans un canevas. Mais elle joue avec cette technique en faisant des « écarts ». Elle décide par exemple de ne pas couper les brins de laine de manière régulière, comme on le fait habituellement pour obtenir une épaisseur homogène. Caroline Achaintre, à travers des œuvres comme *Todo Custo* ou *ChinChin*, représente des motifs géométriques de style moderne, qui rappellent aussitôt les peintures modernistes ou les tapis du Bauhaus. Mais elle intègre des écarts à la tradition en laissant volontairement des brins de laines de différentes tailles, qui viennent brouiller la forme des motifs. Les couleurs se mélangent, les touffes de laines ont différentes densité, il n'y a plus la symétrie et l'uniformité des tapis habituel. De plus, elle ne réalise pas une œuvre de forme rectangulaire comme un tapis, mais une forme plus ambiguë, qui mêlent différentes images, des formes de visages ou d'animaux, comme on peut le voir avec *Moustache-Eagle* par exemple. « Elle compose un motif à la fois familier et étrange, hésitant entre la bi- et la tridimensionnalité, entre le liquide et solide⁵⁹ ». Ses œuvres sont à l'intersection entre différents registres picturaux ; Caroline Achaintre utilise à la fois des codes de la peinture moderne abstraite, comme l'utilisation de motifs géométriques, de rayures, mais ses œuvres renvoient aussi à l'image des tapis marocains ou costume traditionnels orientaux, par l'utilisation de laines très colorés et l'aspect luxuriant qu'elle leurs donne. Elles renvoient aussi à quelque chose de plus organique,

⁵⁹ Raphael Brunel, « Caroline Achaintre », *Zerodeux*, mai 2017, n°81, p. 74.

comme une peau animale. Caroline Achaintre utilise ces codes esthétiques venant de provenances diverses, qui n'ont pas le même « statut » (décoratifs, artistiques). Elle s'inscrit dans la lignée des pratiques revendiquées par *Pattern & Decoration*, elle met ces techniques à un même niveau, sans distinction ou hiérarchie. De la même manière, Liza Lou détourne la pratique de la broderie de perles, destinée principalement à décorer des vêtements ou accessoires. C'est une pratique qui renvoie à la culture hippie des Etats-Unis. Elle détourne cette technique en l'employant pour réaliser des œuvres monumentales. Dans *Kitchen*, réalisée entre 1991 et 1995, elle reproduit une cuisine typiquement américaine, à échelle réelle, entièrement en perles colorées et brillantes. Cette idée lui vient d'un voyage en Italie, lorsqu'elle découvre les cathédrales et autres monuments traditionnels, « des structures entières exigeant d'incroyables investissements en matériaux, en main d'œuvre, en temps⁶⁰ ». Dans *Kitchen*, elle recouvre tout le mobilier, les objets, les murs, de perles colorées ; four, lavabo, frigo, chaises, rideaux, vaisselles, même jusqu'aux paquets de céréales, et autres produits américains. Elle recrée totalement le décor stéréotypé de la vie quotidienne d'une famille américaine moyenne, mais en lui donne ce côté pimpant, brillant, qui sacralise ce lieu. La cuisine n'a plus son côté figé, lisse, et banal, mais devient un endroit somptueux et sacré. Elle rend ce lieu précieux, un lieu qui renvoie directement à l'image de la femme au foyer. Elle recouvre son univers de perle, et par cet investissement, elle montre celui de la femme au foyer, l'épuisement, le dévouement. Elle célèbre plus largement la pratique artisanale féminine, celle de décorer un intérieur, mais l'investissement personnel est ici accentué à l'extrême. En effet, cette œuvre montre un travail colossal, répétitif, long, il s'étend sur cinq années de travail, et semble presque s'être transformé en obsession.

⁶⁰ Liza Lou, catalogue d'exposition « Un art populaire », Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2001, p. 99.

Dans sa pratique artistique, le duo de sculpteurs Daniel Dewar et Gregory Gicquel s'attache souvent à développer une technique artisanale précise, apprise sérieusement au préalable. Ils travaillent ensuite à expérimenter cette technique pour réaliser une sculpture, qui suivra de près la tradition, mais s'en détachera toujours avec humour et ironie. Ils laissent volontairement les « erreurs », les décalages, ils assument les défauts de fabrication. Par exemple, dans leur tapis tressé main intitulé *Mammoth and Poodle*, la technique n'est pas employée de manière « parfaite » en respectant les règles de l'art. Tisser un tapis nécessite une régularité, dans la manière d'entrecroiser les fils pour obtenir une forme homogène. Il est aussi important de maintenir une tension dans les fils tendus. Dans cette œuvre, la laine utilisée est très épaisse donc le tissage est trop serré et irrégulier, les épaisseurs hétérogènes. On ne retrouve pas la finesse d'une tapisserie, ni les motifs réguliers d'un tapis, mais plutôt un amas de laines, des nœuds, des creux et des bosses. Le tapis est massif, imposant, lourd. Le travail de tissage semble ici difficile par la taille de l'ouvrage et l'épaisseur des morceaux de laine. Il ne semble pas non plus être un long travail de précision et de régularité comme on pourrait l'envisager avec cette technique, car leur ouvrage semble aussi être un travail d'amateur, avec un caractère grossier et simple. Ils mêlent le travail « sérieux » d'artisanat et quelque chose de plus ludique. Ils sont plutôt dans l'expérience, dans le jeu, dans le défi que dans la réalisation d'un travail bien fait. Ils se démarquent du travail d'artisan, qui qualifierait cette œuvre de travail mal fait, ici, ils revendiquent plutôt la figure de l'amateur ; l'ouvrage semble être fait par un débutant, qui a la volonté d'exercer la technique et de finir le travail, qui veut bien faire mais qui n'a ni le matériel adéquat ni les compétences pour réaliser parfaitement cet ouvrage. L'objectif est surdimensionné. Ce côté naïf est aussi dû à la représentation figurative d'animaux, un caniche et un mammoth, qu'on reconnaît plus ou moins avec l'aide du titre. Ils choisissent de représenter quelque chose de figuratif, de banale et de quotidien, qui semble sortir d'un livre pour enfant. La représentation figurative apparaît aussi dans un autre tissage intitulé *Le chien, la robe de chambre, les chaussures et la langouste*, un tissage de douze mètres de long représentant ce qui est clairement dit dans le titre. L'œuvre ne semble renvoyer à rien d'autre qu'à cela à première vue. La tapisserie est imposante, la technique est ici maîtrisée. C'est le sujet représenté qui ne semble pas correspondre à l'effort déployé, ou plutôt qui vient rendre absurde le temps passé à la fabrication. L'artisanat et la décoration sont explicitement évoqués. Leur geste artisanal, répétitif, long, est accentué par la taille de l'œuvre, mais est rendu absurde par le sujet qu'ils représentent. Ces images figuratives qui ne semblent avoir aucun intérêt à être montrées sur un tissage de douze mètres, mais semblent plutôt faire référence à un ouvrage de vieille dame représentant son chien brodé sur un coussin ; ils font référence directement aux travaux manuels du type « loisir créatif ». Par cette œuvre, ils troublent l'idée commune sur le jugement d'une œuvre par le temps de réalisation ; on reconnaît ce temps de réalisation comme conséquent mais l'objet final ne semble pas être « à la hauteur ». Cette œuvre

renvoie au décoratif au sens où elle fait référence à un univers domestique, populaire, féminin. Ils détournent toute la « noblesse » de l'activité artisanale de la tapisserie monumentale, servant normalement aux murs des châteaux ou palais. Ils croisent cette technique avec des images banales du quotidien. Le dégoût, la répulsion face au décoratif dont parle Jacques Soulillou, peut se sentir dans les œuvres de Dewar et Gicquel, par la rencontre entre deux imageries totalement différentes, ici la rencontre entre une image vulgaire et une activité noble. Ils « manifestent une prédilection pour le kitsch et le grotesque à la limite du mauvais goût⁶¹ », et cette répulsion vient justement du fait qu'ils brouillent les idées reçues sur le bon goût et le mauvais goût. Ils utilisent des images kitsch, c'est-à-dire qu'ils utilisent des images et activités qui semblent « vieillottes », ringardes. Le kitsch évoque des modes dépassées et fait référence à des images de la culture de masse. Le kitsch fait entrer des objets et des images populaires dans le monde de l'art, avec ironie et humour, souvent pour les tourner en dérision et s'en moquer. Le kitsch et le décoratif sont en lien par le fait qu'ils renvoient à des techniques plus populaires, n'appartenant pas au monde de l'art, et ils provoquent à la fois dégoût et amusement. Dewar et Gicquel semblent intéressés par l'utilisation de ces techniques sans vouloir les rendre ridicules pour autant, mais plutôt dans l'intention de les détourner, et de leur donner ce caractère monumental inhabituel. Ils gardent un lien avec l'artisanat et le décoratif en revendiquant le fait d'être « intéressés par la beauté⁶² » avant tout, plutôt que par « la considération culturelle qui découlent de l'utilisation⁶³ ». Cet attrait pour le kitsch, et l'artisanat, apporte aussi une réflexion autour de la question du goût et du jugement de valeur par les amateurs d'art. Face à leurs œuvres, la manière de juger une œuvre semble brouillée et remise en question ; on se demande si sa qualité est due au temps mis à la réalisation, à la bonne réalisation technique, au respect des règles, ou bien par le sujet que l'œuvre évoque, ou ce à quoi elle renvoie. Dans les œuvres de Dewar et Gicquel, l'un semble toujours contredire l'autre.

⁶¹ Zoë Gray, « Sculpture Sessions », *Crêpe Suzette*, Paris, Loevenbruck, 2012, p. 80.

⁶² Entretien avec Helen Legg, *Crêpe Suzette*, *op. cit.*, p.134.

⁶³ *Ibid.*

En 2000, le peintre Hervé Di Rosa crée le Musée International des Arts Modestes (MIAM), à Sète. « L'art modeste » peut être l'expression d'un point de vue « politique », au sens où, comme le mouvement *Pattern & Decoration*, l'art modeste a été inventé pour faire réfléchir, pour élargir le champ artistique à des pratiques marginales. « Les arts modestes, c'est un pavé dans la mare pour qu'on se pose des questions⁶⁴ ». L'art modeste et son musée s'inscrivent dans la lignée des idées revendiquées par le mouvement « Figuration Libre », dans les années quatre-vingt, dont Hervé Di Rosa faisait partie. Ce mouvement a cherché à s'opposer à la domination de l'art conceptuel et minimal, et a puisé ses inspirations dans la sous-culture urbaine. En créant ce musée, Hervé Di Rosa tente « d'ouvrir les yeux, de prendre en compte des marges, des périphéries⁶⁵ ». Il considère l'art modeste avant tout comme une question de regard, c'est le regard porté sur l'objet qui le « rend » modeste. C'est le collectionneur, l'amateur de ces objets, qui leur attribue cette qualité, mais le créateur n'a pas l'idée ou la volonté de créer de « l'art modeste ». Ce musée est « une accumulation gloutonne⁶⁶ » d'objets en tout genre, collectionnés par milliers. Tout comme le décoratif, l'art modeste est à la croisée entre « centre » et « périphérie », et c'est cette interaction qui crée le décoratif. Jacques Soullou est intervenu d'ailleurs dans la création de ce musée, lors d'un entretien dans *Art Press* en novembre 2000, il déclare : « la modestie n'est pas une catégorie esthétique, c'est une catégorie morale⁶⁷ ». Contrairement au kitsch qui dévalorise, ironise, se moque de ces objets, le musée des arts modestes tient à « affirmer au contraire l'attrance qui existe pour ces objets modestes⁶⁸ ». Pour Hervé di Rosa, qualifier un objet de « kitsch » est une manière de s'en moquer, de montrer une supériorité de l'artiste envers « les autres », les classes populaires, ceux qui ne savent pas ce qui est beau ou non. Les anthropologues Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini considèrent cet art (modeste) comme la manifestation d'une altérité ; pas une altérité « pathologique ou marginale » comme c'est le cas avec l'art brut, ni une altérité culturelle comme les arts primitifs, mais une « altérité sociale du goût ou l'altérité intime de l'enfance révolue⁶⁹ ». L'art modeste est aussi à voir comme un lieu de remémoration d'émotions, de souvenirs. Denys Riout voit en ces objets et ce musée, « une source sans fin de proposition esthétique⁷⁰ », malgré le fait qu'ils ne soient pas destinés au monde de l'art, qu'ils n'apportent pas de réelles réflexions, ces objets sont des inspirations pour chacun, des exemples des multiples possibilités de créer.

⁶⁴ Entretien entre Claire Magat et Hervé Di Rosa, « Les arts modestes, un pavé dans la mare », *Art Press*, octobre 2016 n°437, 2^{ème} cahier, p. 8.

⁶⁵ *Ibid.* p. 9.

⁶⁶ Hervé Di Rosa, *L'art modeste*, Paris, éd. Hoëbeke, 2007.

⁶⁷ Entretien avec Jacques Soullou et Frédéric Roux, « La morale de l'art modeste », *Art Press*, novembre 2000 n°262, p. 54.

⁶⁸ *Ibid.* p. 56.

⁶⁹ Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini, « L'art sans qualités », *Art Press*, octobre 2016 n°437, 2^{ème} cahier, p. 18.

⁷⁰ Denys Riout, « objets, mauvais goût et autres friandises », *Art Press*, *op. cit.*, p. 34.

Les arts modestes englobent un grand nombre d'objets divers. Certaines caractéristiques sont communes à tous ces objets, et permettent en quelque sorte de les classer dans le domaine des arts modestes. Ce sont souvent des objets qui se situent aux frontières de l'art brut, de l'art populaire, de l'art naïf et de l'art traditionnel. L'une de ces caractéristiques est le fait qu'ils soient réalisés par des artisans, des bricoleurs, des ouvriers industriels, des amateurs ou des professionnels. Ces objets n'ont pas la prétention d'être des œuvres d'art mais seulement des objets servant à embellir le quotidien, ils « ne demandent pas à être interprétés comme l'expression du génie créatif⁷¹ ». Ils sont réalisés avec peu de moyen, au niveau matériel, ce sont des objets bon marché. Mais on perçoit toujours dans ces objets un haut investissement affectif dans leur réalisation. Ils ne sont pas « bien fait » du point de vue des techniques artisanales, mais on ne peut pas dire d'eux qu'ils sont « mal faits », car on sent une forte volonté de bien faire ; l'auteur y a mis de sa personne et de son temps. Cet investissement personnel de l'auteur explique aussi l'intérêt des collectionneurs. Ils sont attirés par ces objets, les aiment « de manière émotionnelle ». Ces objets ne sont pas choisis par un jugement esthétique en lien avec l'ambition intellectuelle de l'auteur, avec un savoir faire bien réalisé, ou à une réflexion de l'auteur sur tel sujet. Il n'est pas question de jouer le rôle d'un critique d'art ici, mais de juger l'esthétique de manière plus personnelle et subjective finalement. C'est « un art pour tout le monde », n'importe qui peut en être le créateur. Ces objets sont qualifiés de « petits riens figuratifs, colorés, surchargés, à vocation décorative, ludiques, bon marché⁷² ». Lorsqu'ils sont exposés, la muséographie de ces lieux est « entre cabinet de curiosité, boutique de brocanteur, caverne d'Alibaba⁷³ ». Les lieux où l'on peut trouver des objets d'arts modestes, selon Di Rosa, sont « les marchés aux puces, les vide-greniers, les boutiques de souvenirs, les parcs d'attraction⁷⁴ ». Ces objets deviennent singuliers, uniques, parfois étonnants dans la manière dont ils sont créés. Ils ne prennent pas en compte des codes esthétiques, ni de règles précises, parfois ils s'en inspirent mais les détournent, intentionnellement ou non.

La notion « d'art modeste » est intéressante car elle peut être reliée aux pratiques textiles domestiques ; toutes ces créations qui ne sont pas « nobles », comme le crochet, le tricot, la broderie, le canevass ou le macramé. Ces activités et leurs créations d'objets qui évoquent la maison, l'enfance, la femme. Ce sont des techniques simples, bon marché, elles nécessitent peu de matériaux, et sont réalisables sans un apprentissage difficile ; elles sont « modestes » dans ce sens. Ces pratiques artisanales peuvent être réalisées à grande échelle, ou industrialisées, mais elles sont principalement des activités réalisées à la maison, et faites à la main. Elles ont connu une période où

⁷¹ Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini, « L'art sans qualités », *op. cit.*, p.18.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Denys Riout, « Objets, mauvais goût et autres friandises », *op. cit.*

⁷⁴ Hervé Di Rosa, *L'art modeste*, Paris, Jannink, 2011, texte n°8.

elles étaient utiles mais aujourd'hui faire soit même ses vêtements coûte plus cher que d'en acheter en magasin. Ces pratiques ne disparaissent pas pour autant, car en elles il y a aussi une grande valeur divertissante, une valeur de passe-temps et de loisir. On peut les qualifier de modestes car elles sont simples, sans prétention, sans grande importance à part leur valeur affective. Elles sont parfois utiles, parfois non. Toutes ces qualités ne correspondent pas à celles qu'on prête communément à une œuvre d'art, qui doit manifester d'une originalité, d'une virtuosité. L'exposition « Hausrat » présentée au Kunstverein à Hambourg en 2012, par l'artiste Alexandra Bircken, englobe en quelque sorte ces différents points. Bien qu'elle ne soit pas une exposition « d'arts modestes », elle adopte des caractéristiques similaires aux objets que l'on peut trouver au MIAM. Cette exposition mêle des œuvres faites d'objets du quotidien, des travaux faits en tricot, des patchworks, des constructions en branches d'arbre. Le titre signifie « articles ménagers » en allemand et fait référence à un univers domestique, féminin et enfantin. On peut y avoir des œuvres faites avec des techniques artisanales domestiques, comme des patchworks. Par exemple *Black Skin* est faite à partir de collants en nylon assemblés. L'artiste emploie le crochet dans la sculpture *Eddie the Eagle*. On trouve des objets comme une planche à repasser, des tapis. L'exposition comporte aussi plusieurs œuvres qui ne relèvent pas de pratiques artisanales mais plutôt d'activités ludiques, de jeux, comme la cabane *Cagey*, faite à partir de vieux tissus et de branches tissés. On trouve aussi diverses œuvres faites à partir de déguisements et de jeux (skateboard, luge, raquette). C'est le cas de *Chariot* par exemple, qui est composé d'un assemblage de branches en bois, de morceaux de tissus, de déchets alimentaires, le tout rafistolé par de la corde et posé sur un skateboard. Toutes ces œuvres sont faites à partir d'éléments piochés directement dans le quotidien, abimés ou non, des déchets, des fragments d'objets. Cette exposition rassemble des sculptures qui semblent être des expérimentations pas terminées, des bricolages amateurs. Elle témoigne plus d'activités de jeux, de passe-temps, de loisirs créatifs simples, que d'une manière de montrer des objets artisanaux « bien » réalisés. Lorsqu' Alexandra Bircken utilise des techniques artisanales, elles ne sont pas réalisées dans les règles, mais plutôt de la manière la plus simple possible, comme dans le patchwork *Lapses* par exemple. Il est composé de plusieurs morceaux de tissus disparates, de tailles différentes, cousus entre eux, il n'y a pas une recherche d'harmonie dans les motifs et les couleurs, pas de symétrie. Les différentes œuvres ont ce côté « mal fait », elles semblent faites avec ce qui se trouvait autour de l'artiste, avec peu de moyen matériel et de savoir technique. La principale intention semble être que tout cela « tienne debout ». Elles sont puissantes par ce lien à l'affectif, aux souvenirs, à l'enfance ; elles ont cette valeur plus ludique qu'esthétique, plus passionnée que réfléchie. Cette exposition prend une valeur de remémoration.

Le bricolage est une pratique définie et théorisée par Claude Levi Strauss au début des années soixante. En réfléchissant sur ce qu'est la « science première », il décrit le mode de pensée mythique, « la science du concret », et prend pour exemple une activité commune qui permet de rendre compte sur le plan technique, ce qu'est cette science ; c'est la pratique du bricolage. Il développe cette idée en comparaison avec une autre pensée scientifique, celle du savant, de l'ingénieur. Le bricoleur est celui qui travaille à partir de matériaux récupérés sur le principe du « ça peut toujours servir ». Il collecte ces opérateurs qui ne sont pas destinés à une fonction précise mais qui peuvent en avoir diverses : « La règle de son jeu est de toujours s'arranger avec « les moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites ou surplus⁷⁵ ». Le bricoleur, contrairement au savant qui trouve ses outils et ses matériaux en fonction du projet, réalise ses objets en fonction des outils qu'il a sous la main. Il collecte, il assemble, il teste, il expérimente ; il y a une multitude de possibilités car le résultat est imprévisible. Les actions sont limitées car ces opérateurs sont toujours prédestinés à un emploi prédéfini, mais une fois transformés et adaptés, ils offrent aussi un large éventail de possibilités. La technique du bricolage selon Levi Strauss, peut atteindre des « résultats brillants et imprévus⁷⁶ ». Selon lui, l'artiste s'apparente à la figure du savant mais aussi du bricoleur : « l'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique » car l'artiste « confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance⁷⁷ ». Aujourd'hui, dans le sens commun, « bricoler » est souvent employé pour parler d'un objet mal fait, raté, d'un travail peu soigné, vulgaire et amateur. Bricoler est aussi un passe-temps pour s'occuper, avant même de penser à l'utilité de l'objet créé. C'est avant tout construire, retaper, pour le plaisir de faire soi-même les choses. L'auteur de ces bricolages est avant tout inventif et débrouillard. Ces différentes réflexions autour du bricolage ont eu une résonance dans le monde des arts plastiques, un grand nombre d'artistes se sont inspirés des écrits de Levi Strauss pour réfléchir à leur manière de faire, de penser l'œuvre d'art.

L'artisan travaille avec des objets adaptés, destinés à une action précise et unique, pour obtenir un objet « prévu », qui aura lui aussi une fonction donnée. L'artiste peut adopter à la fois ce mode de fonctionnement, mais il est aussi souvent un bricoleur. Le bricoleur est celui qui œuvre de ses mains, utilise des moyens détournés. Comme le bricoleur, l'artiste expérimente avec ce qu'il a sous la main, il improvise en s'inspirant d'une technique et de matériaux qu'il modifie toujours pour donner du sens. L'artiste est lui aussi un collectionneur, il « collectionne les notes, les citations, les

⁷⁵ Claude Levi Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, éd. Plon, 1962, p. 31.

⁷⁶ *Ibid.* p. 30.

⁷⁷ *Ibid.* p. 37.

esquisses, ne sachant jamais à quel moment elles seront employées, ni pour quelle œuvre⁷⁸ ». Il accumule des objets pour obtenir un répertoire de matériaux qu'il réemploie par la suite. Selon Gilbert Lascault, « les créations de certains artistes-assembleurs supposent les zigzags, les errances de la pensée et du regard, les improvisations, les choix des matériaux hétéroclites et des outils imprévus⁷⁹ ». Le caractère d'imprévisibilité dont parle Levi Strauss, est souvent présent dans la création d'une œuvre d'art, l'artiste « ne sait pas où il va ». Il teste, il expérimente, il fait se rencontrer des matériaux. « Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi⁸⁰ », l'artiste réalise ses objets pour exprimer quelque chose, une idée, un concept, une émotion, un sentiment, un engagement, etc. Il met quelque chose de plus personnel en l'objet final, qui fera « partie de lui ». Ces objets qu'il récupère, se sont des débris, des résidus ; selon Levi Strauss, ils sont des « témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société⁸¹ ». Il y a un engagement affectif mais aussi corporel chez le bricoleur et chez l'artiste, ils ont le plaisir de travailler de leurs mains, de créer l'objet eux-mêmes. Dans sa manière de travailler, Claude Viallat utilise des tissus récupérés qu'il réemploie. Il teste, il déplace les tissus, il choisit des éléments disposés un peu partout dans son atelier, il expérimente différentes combinaisons. Il travaille dans l'improvisation, il utilise les matériaux et leurs opportunités⁸². Il suit la même logique de travail tous les jours, mais son travail comporte tout de même une part d'aléatoire. L'artiste, comme le bricoleur, travaille souvent à son rythme, sans idée de rendement, car c'est avant tout une envie personnelle, presque un besoin d'avoir des matériaux et des outils entre les mains. L'artiste est un bricoleur dans sa manière de faire qui va souvent à l'encontre des règles établies. Il contourne les règles, les normes techniques, les habitudes. Il travaille souvent avec des décalages et des ruses. « L'art contemporain est tout entier construit sur des provocations et des transgressions⁸³ », il est fait d'une suite de rupture. Dans ses séries de tissages, Yann Gerstberger utilise des morceaux de serpillières et de vieux tissus. Ces bandes de tissus sont ensuite teintées et collées une à une de manière horizontale sur une plaque de lino. En procédant comme cela, l'artiste donne l'illusion d'une tapisserie traditionnelle. Il détourne les règles techniques du tissage, par manque de moyen ou de savoir-faire. Près de l'œuvre, et en lisant le cartel, on comprend rapidement qu'il ne s'agit pas d'un véritable tissage. Ces œuvres sont

⁷⁸ Christian Thuderoz, Françoise Odin, « L'artiste entre le bricoleur et l'ingénieur. Une revisite de Lévi-Strauss. », *Des mondes bricolés?*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010, p. 16.

⁷⁹ Gilbert Lascault, « Nouer, lier, bricoler », *L'art de l'assemblage*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 94.

⁸⁰ Claude Levi Strauss, *La pensée sauvage*, op. cit., p. 35.

⁸¹ *Ibid.* p. 35.

⁸² Claude Viallat, entretien avec Bernard Ceysson.

⁸³ Christian Thuderoz, Françoise Odin, « L'artiste entre le bricoleur et l'ingénieur. Une revisite de Lévi-Strauss. », op. cit., p. 19.

des bricolages par le fait que l'artiste ruse pour réaliser des œuvres qui feront semblant d'être, qui ne seront pas parfaites, mais inventives, et qui gardent ce lien à l'amateur.

L'art contemporain aujourd'hui se résume par la multiplicité des pratiques artistiques, la difficulté à définir les limites, les frontières entre œuvre d'art et objet quotidien. Depuis la période postmoderne, l'œuvre d'art a pris des formes très variées ; les installations, les performances, les concepts, les intentions, deviennent œuvre d'art. La notion d'artiste est elle aussi écartelée, « le peintre et le sculpteur doivent désormais coexister avec le chaman, le performer, l'actionniste, le conceptuel, le minimaliste⁸⁴ ». Ce changement vient de plusieurs processus au cours du XXème siècle, par exemple par les différents mouvements revendiquant une réconciliation entre art et vie. C'est une volonté revendiquée par beaucoup de mouvements artistiques, à commencer par le mouvement Dada, au début du XXème. Ce mouvement a remis en cause beaucoup de conventions du monde de l'art. Les artistes dada ont incorporé de nouvelles pratiques dans le monde de l'art comme le collage, la poésie phonétique, les ready made ou encore les performances. Ce mouvement, qui ne se revendiquait pas comme tel, s'opposait radicalement à l'œuvre d'art comme témoignage d'une virtuosité, d'une originalité, qui se devait d'être unique, ce qui finalement tenait l'art éloigné du quotidien de chacun, et réservé à une élite privilégiée. Le mouvement dada est comme la base de toutes les productions qui ont suivi au XXème siècle (performance, art corporel, dématérialisation de l'œuvre d'art), c'était « remettre en cause les certitudes modernistes en matières d'œuvre⁸⁵ ». Au début du XXème siècle, d'autres mouvements ont permis une ouverture vers des pratiques nouvelles, ici aussi dans une utopie de mêler l'art au quotidien, en passant par la fusion entre l'art et la décoration. L'école du Bauhaus a largement contribué à cela, au même moment que le constructivisme russe, et l'Art nouveau. Ils ont tous réfléchi à la conception d'œuvre d'art totale, qui serait un mélange entre tous les domaines artistiques, sans hiérarchie. L'apprentissage de l'architecture, la peinture, la sculpture, la céramique, le tissage, sont mélangés. L'ambition était d'effectuer un décloisonnement entre les pratiques de l'art et de l'artisanat, en créant des objets hybrides, portés par la vision d'un art qui suit l'émancipation de l'homme moderne, d'un monde nouveau. Ces quelques mouvements ont mené à une séparation entre haute et basse culture, par la démocratisation de l'art, ils ont tenté de rendre l'art en quelque chose de plus simple, moins prétentieux, destiné à tous. Mais en suivant ce processus, l'œuvre d'art a fini par atteindre un statut similaire à un objet de consommation, elle est devenue identique à une marchandise. Les idées revendiquées par le Bauhaus, créer des objets simples en utilisant les machines industrielles pour produire en série et ainsi rendre les objets accessibles à un plus grand nombre de personnes, ont ensuite été reprises et adaptées au marché, et à une logique capitaliste de rendement. Pour Hal Foster, l'ambition de réconcilier l'art et la vie s'est accompli « non en suivant les ambitions émancipatrices de l'avant-garde, mais en obéissant aux injonctions spectaculaires de l'industrie

⁸⁴ Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, p. 94.

⁸⁵ *Ibid.* p. 92.

culturelle⁸⁶ ». La démocratisation de l'art a finalement conduit à une indistinction entre œuvre d'art et marchandise, qui suivent la même logique de production et de vente. Selon lui, « le design contemporain participe, plus largement, de la revanche du capitalisme sur le post modernisme⁸⁷ », il se définit par « la banalisation des transgressions » (la vulgarisation du ready made duchampien ; la répétition du processus l'a rendu insignifiant) et la « récupération de l'hybridation des arts⁸⁸ » (fusion entre art et décoration). La période postmoderne est un moment où se crée de plus en plus d'évènements comme les biennales, les foires, les festivals, de plus en plus d'école d'art, d'ateliers et d'institutions ; l'art est devenu accessible à un plus grand public et pas seulement à aux « gens de la culture ». L'art est aussi devenu plus « commercial » en suivant certaines logiques de production. Le *mainstream* dont s'intéresse Frédéric Martel, est la capacité à faire de l'art tout public, destiné à une audience de masse, il rencontre pour des acteurs de la culture aux Etats-Unis pour réfléchir à ce phénomène. Le *mainstream*, c'est faire quelque chose de moins originale, de moins locale et qui sera apprécié à l'échelle planétaire, dans une optique de rendement. Il évoque l'invention de la *pop music*, la musique populaire, qui avait pour but est de créer une chanson destinée à tout le monde, c'est « privilégier l'émotion sur le style, la structure de la chanson plutôt que son inventivité musicale⁸⁹ ». Il évoque l'ambivalence, d'un côté la volonté de rendre la culture accessible à tous et pas seulement à une élite cultivée, mais ce mode de production est aussi un moyen d'effacer les particularités de chaque musique, plus largement de chaque culture, pour la rendre « internationale ». Dans cette définition, on pourrait voir une ressemblance à la manière dont l'art s'est modifié au fil du XXème siècle, comment il s'est ancré dans le processus de mondialisation. Selon Yves Michaud, l'art d'aujourd'hui, en suivant ce processus de démocratisation, de popularisation, et d'élargissement, « n'est plus la manifestation de l'esprit mais quelque chose comme l'ornement ou la parure de l'époque⁹⁰ ». L'art a retrouvé à son caractère hédoniste, il est de plus en plus présent pour embellir le quotidien de chacun et pas pour réfléchir ou dénoncer. Notre époque est celle du « triomphe de l'esthétique », c'est-à-dire la possibilité que tout puisse être de l'art, nous sommes dans un monde où « la beauté doit être partout, alors même que l'art n'est plus nulle part⁹¹ ». C'est la fin de l'œuvre d'art comme objet rare, expérience unique, raffinée, et réfléchie, un objet investi d'une aura. L'art contemporain se caractérise par une multitude de productions, non archivables, éphémères, destinées à un évènement précis, et cela conduit à une surproduction d'objets. Ce fonctionnement suit la logique de consommation de masse, créer

⁸⁶ Hal Foster, *Design & crime*, Paris, Les prairies ordinaires, 2010, p. 32.

⁸⁷ *Ibid.* p. 39.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Frédéric Martel, *Mainstream, enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, Paris, Flammarion, 2010, p. 151.

⁹⁰ Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, op. cit., p. 204.

⁹¹ *Ibid.* p. 14.

beaucoup d'objets, posséder beaucoup d'objets, vite remplaçables. Dans l'art contemporain, ce n'est plus l'objet qui est entouré d'une aura, mais « une aura qui ne se rattache à rien ou quasiment rien⁹² ». Ce changement est dû à ces différents processus de démocratisation, et à la mondialisation, qui touche progressivement le monde de l'art, et symbolise son entrée dans le pluralisme.

La mondialisation désigne une période où tous les pays du monde entrent dans le même système économique capitaliste. Le XX^{ème} siècle est une période de bouleversement géographique, c'est le siècle de la décolonisation, et de l'indépendance successive des pays asiatiques et africains. C'est un siècle marqué par des événements comme la chute du mur de Berlin en 1989, puis de la fin de l'empire soviétique et du régime communiste dès 1991, la fin de l'apartheid en Afrique du Sud en 1991. Ce siècle est à la fois l'entrée dans une ère multiculturelle, mais aussi le règne du capitalisme et de la culture américaine qui s'étend sur le monde. Les pays entrent tous dans un processus de « globalisation » du monde, c'est-à-dire le résultat de l'entrée plus ou moins rapide de tous les pays dans le même système économique capitaliste. La globalisation sous-entend une unification du monde, ce processus est dû à la libre circulation des informations, des biens, des personnes et de la technologie. La démocratisation d'internet, et des technologies de l'information et de la communication, changent la manière de voir le monde, et rendent plus accessibles les échanges entre les populations, les cultures, « une énorme quantité d'images de toutes sortes et de toutes origines se sont mises à circuler puis ont envahis notre environnement⁹³ ». Les frontières sont moins stables, moins tracées. Le tourisme se développe de plus en plus, il devient facile de voyager partout dans le monde, et à moindre coût. La globalisation facilite les communications, qui sont de plus en plus simples et rapides entre les pays du monde. Dans les années soixante, Marshall McLuhan emploie l'expression « village planétaire » pour évoquer les conséquences de la globalisation. Cette expression insiste sur l'effet de rétrécissement de la planète en un village où tout le monde cohabite et se connaît, où les échanges sont simples et où tout le monde vit sous le même temps, même rythme. Ce terme porte l'ambivalence de la globalisation, pouvoir communiquer aussi simplement est une manière de découvrir les autres cultures, et d'élargir le monde, ce qui semble plutôt positif, mais c'est à la fois une cohabitation « difficile ». Ce phénomène conduit aussi à l'uniformisation du monde en une seule culture, l'effacement des particularités de chacun au profit d'un seul modèle. De plus, cette « rencontre » ne s'effectue pas de manière simple. Les pays anciennement colonisés sont forcés d'entrer dans le système capitaliste géré par les pays Occidentaux, ils restent ainsi dépendants et en infériorité au niveau économique. L'économie

⁹² *Ibid.* p. 205

⁹³ *Ibid.* p. 85.

capitaliste n'est pas une économie égalitaire. Le binarisme Nord/Sud se poursuit malgré la fin de la colonisation, avec cette fois-ci les « gagnants » de la mondialisation d'un côté et les « perdants » de l'autre. Jacques Leenhardt résume la globalisation ainsi : « en réduisant l'espace et le temps à la dimension du « village planétaire », la globalisation a imposé la co-présence, dans l'instant, de tous les auteurs de la planète dans une contemporanéité pratique assurée techniquement par les réseaux de communication⁹⁴ ». Cette période de globalisation est aussi une période de « décentrement de la conscience de soi européenne⁹⁵ ». Se questionner sur l'autre c'est aussi se questionner sur moi, sur mon identité et ma culture. Cette découverte de l'autre est difficile, elle remet en question tout ce qui paraît inné ; « Que devient l'ensemble des certitudes et des vérités sur lesquelles repose notre connaissance du monde, et notre goût, dès lors que les vérités et les mondes sont pluriels ?⁹⁶ » (p96). Avec la globalisation, « nos sociétés sont devenues radicalement perméables », les identités sont en ruine, et la revendication de multiples cultures nourrit les intégrismes et racismes. Le monde actuel oscille entre deux « pôles », d'un côté l'homogénéité et de l'autre la coopération. Soit une réduction des différences en une même chose, ou bien « la fécondation des noyaux identitaires de premières générations par d'autres⁹⁷ », qui serait une alternative à la globalisation. Les notions d'identité et de culture deviennent obsolètes, elles ont été inventées pour qualifier ce qu'on ne connaît pas et ce qui nous effraie. Mais à l'heure de la globalisation, peut-on encore utiliser ces termes ? Lorsqu'une grande partie des populations ont migré, se sont mélangées à d'autres, quelle population est métisse et laquelle ne l'est pas ? La globalisation brouille nos repères habituels, elle mélange les cultures. Cela peut conduire à des défenses de traditions plus ou moins violentes, purges, massacres, ou une envie légitime de conserver la diversité culturelle et ne pas céder sous l'imposant système américain. Serge Gruzinski réfléchit à la manière dont opèrent ces métissages au sein du monde. Il étudie les métissages effectués pendant la période de colonisation en Amérique Latine et au Mexique, à partir du XVIème siècle, pour faire réfléchir sur la manière dont ils s'effectuent dans le monde contemporain. Selon lui, « l'étude des métissages d'hier soulève une série d'interrogations qui restent d'actualité⁹⁸ ».

Pendant la période de colonisation, le métissage était avant tout un moyen de survie ; « les métissages apparaissent d'abord comme une réaction de survie à une situation instable, imprévue et largement imprévisible⁹⁹ ». C'est un moment de chaos où les populations, les individus, tentent de se

⁹⁴ Jacques Leenhardt, « De l'économie monde à la culture monde », *Partage d'exotismes*, Paris, réunion des musées nationaux, p. 91.

⁹⁵ *Ibid.* p. 92

⁹⁶ *Ibid.* p. 96

⁹⁷ *Ibid.* p. 99

⁹⁸ Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, p. 13.

⁹⁹ *Ibid.* p. 104

raccrocher à des bribes de traditions. On voit ainsi des mélanges s'opérer entre les traditions occidentales imposées, et les restes de traditions, les deux sont assemblés et donne quelque chose de nouveau. C'est le cas par exemple de la religion, les populations indigènes ont calqué sur les cérémonies chrétiennes des rites anciens, créant ainsi une alternative à la religion chrétienne telle qu'elle est exercée en Occident. Ces métissages, ce sont des fragments de culture qui se rencontrent, pour se modifier, selon lui se sont plus précisément des « fragments d'Europe, d'Amérique et d'Afrique¹⁰⁰ » qui se rencontrent, et qui ne restent pas intactes. « Il faut envisager les métissages américains à la fois comme un effort de recombinaison d'un univers effrité et un aménagement local des cadres nouveaux imposés par les conquérants. Ces deux mouvements sont indissociables¹⁰¹ ». Pour Gruzinski, la colonisation n'a pas tout détruit sur son passage, n'a pas complètement normalisé les pays colonisés, mais a laissé part à des formes d'expressions, qu'il appelle la « création métisse ». Ces formes de création indiquent « le triomphe des adaptations et des accommodations¹⁰² ». Le mimétisme devient une source de métissage, « parce que la reproduction version indigènes se double toujours d'une interprétation, elle déclenche une cascade de combinaisons, de juxtapositions, d'amalgames¹⁰³ ». Les populations indigènes se sont approprié certaines techniques européennes comme le tissage, la calligraphie, ou encore la création d'instruments de musique, en retraçant parfaitement les gestes observés chez les maîtres espagnols. Les peuples colonisés ont emprunté des chemins détournés, et ainsi ils ne sont pas restés passifs à la colonisation. La colonisation et les métissages qui se sont produit ont remis en cause la perception de l'histoire ; « en réunissant brusquement des humanités depuis longtemps séparées, l'irruption des mélanges ébranle la représentation d'une évolution unique du devenir historique et met en lumière des bifurcations, des traverses, et des impasses qu'on est obligé de prendre en compte¹⁰⁴ », cela vient casser l'idée d'une histoire linéaire, et d'une conception évolutionniste. Gruzinski compare ces différentes caractéristiques du métissage avec certaines villes contemporaines comme Hong Kong. Cette ville plongée dans un caractère imprévisible, rattachée à l'ancien et au moderne, à différents systèmes économiques (capitalisme et néolibéralisme). Selon lui, Hong Kong est un cas assez unique pour la fin du XXème siècle (au moment où il rédige cet ouvrage), c'est une ville encore entre Orient et Occident, entre tradition et modernité, elle est en métamorphose constante et pour cela est toujours plongée dans l'imprévisibilité et la précarité, l'incertitude de l'avenir.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 81.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 104.

¹⁰² *Ibid.* p. 294.

¹⁰³ *Ibid.* p. 103.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 53.

Serge Gruzinski souhaite redéfinir plusieurs termes aujourd'hui très employés dans les discours, sans que l'on fasse attention à leur véritable signification, ce à quoi ils se rapportent. Pour commencer, les termes « hybridité » ou « métissage » supposent l'idée d'un mélange entre ce qui ne se mélange pas, « des corps purs, des couleurs fondamentales, autrement dit des éléments homogènes, exempts de toute « contamination »¹⁰⁵ ». Le métissage biologique suggère l'existence de groupes humains purs, que le mélange vient détruire. Cela traduit l'idée que les échanges et les déplacements « mettraient donc un terme à ce que la nature aurait originellement et biologiquement délimité¹⁰⁶ ». Ces deux termes sont donc très connotés. Ils renvoient à d'anciennes conceptions ancrées dans notre société, pourtant ce sont des mots que l'on entend souvent aujourd'hui pour parler de la mondialisation et des interrogations. Ils sont très employés, particulièrement par ceux qui sont en désaccord avec l'idée de « race ». Le terme « culture » est lui aussi à redéfinir, selon Gruzinski, ce mot est très flou mais reste aussi très employé et utile. A la base, c'est un mot qui servait seulement à parler des peuples primitifs, il s'est étendu au monde moderne par la suite, c'est « la croyance qu'il existerait un ensemble complexe, une totalité cohérente, stable, aux contours tangibles, capable de conditionner les comportements¹⁰⁷ ». On sait pourtant aujourd'hui que la culture est en perpétuel mouvement. De même que la notion d'identité assigne « à chaque être ou à chaque groupe humain des caractéristiques et des aspirations elles aussi déterminées¹⁰⁸ ». Ces termes semblent flous pour parler des échanges dans notre société actuelle, ils semblent conserver un discours éloigné des idées sur l'altérité, sur la diversité. Ce sont pourtant ces termes que l'on emploie le plus fréquemment aujourd'hui, et que les artistes essaient d'appliquer à leur manière de créer. Gruzinski nuance ces termes qui semblent être pris comme un remède à tous les problèmes nés de la globalisation, et de la cohabitation des populations. Le métissage ou l'hybridation soulèvent plus de questionnements que cela, cela n'est pas seulement positif, et Gruzinski tente ici de montrer l'ambiguïté de ces processus. « Les mélanges ne sont jamais une panacée, ils expriment des combats jamais gagnés et toujours recommencés [...] mais ils fournissent le privilège d'appartenir à plusieurs monde en une seule vie¹⁰⁹ ».

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 36.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 37

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 45

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 47

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 316

L'exposition « Magiciens de la terre » présentée au centre Georges Pompidou et à la Grande Halle de la Villette, en 1989, est souvent évoquée comme un point de départ vers une ouverture de l'art contemporain aux arts du monde entier. Le commissaire Jean-Hubert Martin la définit comme la « première exposition véritablement internationale¹¹⁰ ». Elle regroupait une centaine d'œuvres d'artistes occidentaux et non occidentaux, présentés sur le même pied d'égalité. Les artistes venant des quatre coins du monde étaient appelés à venir réaliser leurs œuvres sur place. Cette exposition marque une rupture avec les expositions précédentes se voulant « internationale », qui présentaient plutôt les œuvres non occidentales comme des objets ethnographiques, représentant la tradition d'une tribu lointaine et ancienne, comme on peut le voir quelques années auparavant, en 1984, avec l'exposition *Le « Primitivisme » dans l'art du XXème siècle : affinités du tribal et du moderne* au Musée d'art moderne de New York. Pour « Magiciens de la terre », Jean Hubert Martin a souhaité montrer des artistes vivants et leurs pratiques artistiques actuels, présentés dans un centre d'art. Cette exposition se place contre des idées préconçues ; l'existence d'œuvres d'art seulement dans le monde occidentale, le fait que nous possédons des savoir-faire supérieurs, ou l'idée que notre civilisation occidentale a tout détruit lors de la colonisation et qu'il ne reste que des vieux objets survivants de traditions ancestrales aujourd'hui disparues. Avant cela, ces objets n'étaient pas traités comme des objets contemporains mais comme des objets anciens, lointain, d'un autre temps. Il était donc temps de les replacer dans le contexte de l'art contemporain, car ces pratiques artistiques sont actuelles. Les œuvres seront donc montrées datées, signées, sans explications sociales, culturelles comme on le voit dans les musées ethnographiques, mais présentées « sans les domestiquer par une explication¹¹¹ » et pour leurs caractères esthétiques seulement, choisis de manière subjective par les commissaires. « Magiciens de la terre » en faisant cela, « espère fournir un sens de l'état mondial de l'art contemporain dans toutes ses fragmentations et différences¹¹² ». Le rôle de cette exposition était avant tout d'établir un échange entre des artistes de différentes cultures, « notre exposition vise d'abord à provoquer du dialogue¹¹³ », et les œuvres présentées « seront le fruit d'échanges d'influences et d'altérations provenant de notre civilisation ou d'autres¹¹⁴ ». Cette exposition marque le début d'un élargissement du champ artistique, selon Thomas McEvilley, elle a « ouvert la porte du monde de l'art occidental, si hermétique et si insulaire, à tous les artistes¹¹⁵ ». Il ajoute, « *Magiciens*

¹¹⁰ Jean-Hubert Martin, entretien avec Benjamin Buchloh, *Les cahiers du Musées National d'Art Moderne*, n°28, été 1989, p. 13.

¹¹¹ Thomas McEvilley, *L'identité culturelle en crise, art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1999, p. 132.

¹¹² *Ibid.* p. 61.

¹¹³ Jean-Hubert Martin, entretien avec Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 8.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 9.

¹¹⁵ Thomas McEvilley, *L'identité culturelle en crise, art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, *op. cit.*, p. 134.

de la terre définit l'indéfini ou le multiple contradictoire et propose un lien autour de la notion de contradiction, de la pluralité et de l'absence d'essence, autour de l'idée d'un soi comme relatif, à multiples facettes et changeant¹¹⁶ ». Cette exposition montrait les divergences culturelles dans la pratique artistique, et ne tentait pas de faire un rapprochement entre des caractéristiques esthétiques dans la recherche de caractère universel de l'art. L'exposition doit « faire preuve d'une richesse hétérogène¹¹⁷ », montrer les échanges et ne pas chercher de « pureté originelle », prendre part dans l'idée d'un monde pluriel, où tout se modifie constamment. « Magiciens de la terre », malgré un grand nombre de critiques et polémiques que cette exposition a suscité, était un point de départ essentiel. Cela a permis de lancer un débat international qui n'existait pas auparavant, de réfléchir à une manière postcoloniale d'exposer des objets du monde ensemble, et montrait la nécessité de décentrer le monde de l'art seulement occidental. Le catalogue montre explicitement cette dernière idée, chaque double page consacré à un artiste occidental ou non, est aussi doté d'une carte du monde, où un point rouge désigne le pays d'origine de l'artiste. Ce point rouge est toujours placé au centre et montre ainsi plusieurs visions d'une même mappe monde, sans placer l'Europe au centre. Jean-Hubert Martin à propos de cette exposition dit : « je voudrais surtout qu'elle serve de catalyseur pour des projets et des recherches à venir¹¹⁸ ». On voit naître en France un grand nombre d'expositions « internationales » par la suite ; « Partage d'exotismes » (Biennale d'art contemporain, Lyon, 2000), « Africa Remix » (Centre Georges Pompidou, Paris, 2005), « Intense proximité » (Palais de Tokyo, Paris, 2012), « Modernités plurielles » (Centre Georges Pompidou, Paris, 2013-2015), pour en citer quelques unes.

« La modernité en occident s'est mise en place, d'une certaine manière, par la découverte des autres¹¹⁹ » cette affirmation de Hou Hanru montre un renversement de mentalité. « Magiciens de la terre » a marqué une rupture qui amène artistes et théoriciens à réfléchir sur un nouvel état de l'art à l'heure de la globalisation. Elle reste emblématique de la période postmoderne, d'une ouverture aux pratiques variées, qui amènent à une relativisation de sa propre pratique artistique. « Le sentiment que sa propre culture n'est pas la norme à partir de laquelle mesurer toutes les autres¹²⁰ », qu'elle est simplement une position parmi tant d'autres, c'est « l'essence de ce retournement de volonté qu'on appelle postmodernisme, qui relativise toutes les communautés de

¹¹⁶ *Ibid.* p. 62.

¹¹⁷ Jean-Hubert Martin, entretien avec Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 14.

¹¹⁹ Hou Hanru, « L'effervescence de l'avant-garde chinoise entre 1985 et 1989 », *Magiciens de la terre : 1989-2014, retour sur une exposition légendaire*, Paris, ed. du centre Georges Pompidou, 2014, p. 358.

¹²⁰ Thomas McEvilley, *L'identité culturelle en crise, art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, *op. cit.*, p. 59.

goût¹²¹ ». Cette exposition postmoderne présente donc des objets avec différentes définitions, qui se côtoient sans que qu'aucun d'eux n'ait autorité sur les autres. Avec la mondialisation, s'active « une prise de conscience que l'histoire de l'art telle qu'elle fut jusqu'ici affirmée ne coïncide plus avec le monde dans lequel nous vivons¹²² ». Cela a conduit à une relativisation des principes occidentaux ; le jugement de valeur que nous avons établi n'est pas universel, cette valeur est variable et subjective. C'est le début d'un véritable intérêt porté à l'*Autre*, qui conduit à une remise en cause des hiérarchies, et des connaisseurs d'art, car il devient difficile d'apporter un jugement sur un objet culturel. L'art contemporain entre dans un monde de diversité. Cet intérêt pour l'*Autre* est aussi un moyen de mieux comprendre ce que l'on fait. Yves Michaud développe cette idée, il établit un lien entre la figure de l'artiste et celle du touriste ; « à travers l'exotisme, le touriste recherche l'autre qui n'est pas lui, des identités différentes de la sienne dont la rencontre lui donne le sentiment de sortir de soi et lui laisse croire qu'il sait mieux qui il est¹²³ ».

Nicolas Bourriaud tente de définir ce que serait « l'esthétique de la globalisation ». Selon lui, l'hybridation culturelle prônée par le postmodernisme est « une machine à dissoudre toute véritable singularité sous le masque d'une idéologie multiculturaliste¹²⁴ », et ainsi effacer l'origine des éléments authentiques. Les pratiques artistiques sont modifiées par ce bouleversement des relations mondiales, par ces échanges de plus en plus nombreux et simples, par l'acceptation que les critères esthétiques ne sont pas innés. En lien avec le processus de globalisation et les interrogations qu'il suscite, la pratique de l'hybridation devient très présente dans l'art contemporain, qui « intègre des vocabulaires plastiques hétérogènes provenant de multiples traditions non occidentales¹²⁵ ». A partir de cela, Nicolas Bourriaud développe le concept d'artiste « radicaire », un terme botanique qui désigne un être sans racine unique, qui se construit ses racines au fur et à mesure qu'il avance. L'artiste radicaire « découpe des fragments de signification, recueille des échantillons, il constitue un herbier de formes¹²⁶ ». L'artiste adopte de plus en plus un nouveau mode de vie nomade. L'artiste nomade se développe au fil d'enracinement successifs et n'appartient pas à un territoire. C'est par cela que la pratique de l'hybridation, de la traduction, devient plus populaire en art. Les idées de Nicolas Bourriaud à propos de l'artiste sont dans une continuité de celles du penseur Edouard Glissant. A la fin des années quatre-vingt dix, Edouard Glissant emploie le terme « créolisation » pour parler des relations entre les cultures du monde contemporain ; la créolisation est « une rencontre

¹²¹ *Ibid.* p. 59.

¹²² *Ibid.* p. 8.

¹²³ Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, op. cit., p. 191.

¹²⁴ Nicolas Bourriaud, *Radicaire : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

¹²⁵ *Ibid.* p. 13.

¹²⁶ *Ibid.* p. 60.

d'éléments culturels venus d'horizons absolument divers¹²⁷ » qui s'échangent et se changent, pour former quelque chose de nouveau et de totalement imprévisible. Ce terme reprend le mot « créole », la langue créole est « un langage composite née de la mise en contact d'éléments linguistiques absolument hétérogènes les uns par rapport aux autres¹²⁸ ». Il s'inspire de ce qui s'est passé dans la Caraïbe pour évoquer l'état du monde actuel, « le monde se créolise » depuis la colonisation, puis aujourd'hui avec la mondialisation. Les cultures se sont toujours mêlées, ont toujours été une source de changement, mais actuellement ce processus s'effectue sur une plage de temps beaucoup plus courte, nous avons donc conscience de ce processus, qui porte atteinte à l'identité de chacun. A travers l'expression « chaos-monde », il développe cette idée de rencontre entre les cultures, comme « le choc, l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples de la totalité monde contemporaine¹²⁹ ». La créolisation et le chaos-monde ne sont pas des concepts négatifs, ce sont des constats, selon lui il faut les accepter, ne pas lutter contre cela, ne pas s'attacher à une racine unique, mais suivre l'exemple des « cultures composites » nées de la créolisation. Ces idées sont en lien avec celles de Nicolas Bourriaud à propos de l'artiste radicant, et plus largement utilisées pour parler de la figure de l'artiste au sein de notre monde globalisé, qui oscille entre repli identitaire et standardisation. Les expressions de Glissant sont très employées pour parler de l'état de l'art actuellement car ce terme exprime bien l'ambivalence dû à la globalisation ; la créolisation est à la fois un mélange qui crée du nouveau mais, en même temps, qui anéanti les cultures qui s'imbriquent pour former la nouvelle. Cela conduit à quelques interrogations sur ce processus, pourquoi la diversité culturelle est-elle préférable à la culture unique commune à tous les peuples ? La créolisation mène-t-elle à l'uniformisation ? Les écrits d'Edouard Glissant ont eu une forte résonance auprès des artistes et des commissaires d'exposition. Par exemple, dans le catalogue de l'exposition « Intense Proximité », on retrouve ces concepts. Mélanie Bouteloup, dans le texte « Sous tensions », évoque directement la créolisation en parlant de la culture comme quelque chose qui « s'élabore par la friction de matériaux hétérogènes¹³⁰ », qui est en permanente déconstruction et reconstruction. Cette exposition est une confrontation de point de vue, elle « montre l'enchevêtrement des va et vient qui, par vents et marées, ont pu se tisser entre les individus¹³¹ », elle cherche une réécriture de l'histoire sur des visions multiples et opposées. « Intense Proximité » se veut comme un travail de réassemblage, « en agençant des éléments hétérogènes de manière à ce qu'ils soient maintenus en

¹²⁷ Edouard Glissant, *Introduction à un poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 15.

¹²⁸ *Ibid.* p. 21.

¹²⁹ *Ibid.* p. 82.

¹³⁰ Mélanie Bouteloup, « Sous-tensions », *Intense Proximité : une anthologie du proche et du lointain*, Paris, Palais de Tokyo, 2012, p. 42.

¹³¹ *Ibid.* p. 44.

état de tension, « Intense Proximité » cherche donc à externaliser les conflits inhérents aux enracinements et cheminements des personnes dans le monde¹³² ». Ces réflexions sont très présentes dans le monde de l'art actuellement, prennent part à des débats mondiaux au sujet de la culture. Les termes « créolisation », « hybridation » ou « métissage », sont employés pour désigner certaines pratiques artistiques actuelles. Jean-Loup Amselle résume cela : « C'est dans le recyclage de l'autre éloigné, donc dans la conjonction du populaire, de l'industriel et du sauvage que fermente l'art contemporain, et c'est l'existence de ce bouillon de culture qui explique à son tour l'omniprésence, dans le champ artistique actuel, des notions d'hybridité et de métissage¹³³ ». Ces notions signalent un mélange d'éléments hétéroclites se confondant pour former un. Ce peut être un mélange entre les techniques, les matériaux, les codes, ou les signes. La pratique de l'hybridation se développe sous multiples formes et la liste des exemples est longue. On pourrait par exemple dresser deux manières de faire, deux pratiques courantes de métissage ; l'hybridation de signes d'un côté et l'hybridation de techniques de l'autre, qui seront développés à partir d'exemples de pratiques d'artistes contemporains.

Dans sa pratique artistique, Bruno Peinado affirme lui aussi une filiation avec les écrits d'Edouard Glissant. Il reprend les termes « créolisation » et « chaos-monde » pour parler de ses œuvres faites à partir d'un système d'hybridation de signes qu'il agence de différentes manières. L'exposition « Tropicold » présentée au Portique, le centre d'art contemporain du Havre, en 2014, est un exemple de sa manière de procéder. Elle montre un grand nombre de sculptures juxtaposées, parfois assemblées, qui donne l'impression à la fois d'être face à un « tout » global, un ensemble. Mais, à la fois, elle donne l'impression d'une multitude d'objet à observer au cas par cas. Les sculptures « s'apprécient dans leur singularité tout en étant valorisées par l'ensemble¹³⁴ ». Les écrits d'Edouard Glissant semblent adaptés pour expliquer la pratique de Bruno Peinado. L'exposition « Tropicold » présente des sculptures faites mains, des objets manufacturés, des plantes, des peintures, des planches en bois. On peut y voir un pot de fleur et des plantes exotiques, des bouquets de fleurs, cohabiter avec un tabouret retourné peint en rose et blanc, accompagnés de tasses empilées les unes sur les autres. Tout cela alignés avec des matériaux en bois, une balle fluo, des jouets pour enfants, une sculpture en argile et des coquillages. Ces divers éléments sont disposés sur des socles blancs, proches du sol. On ne fait pas de distinction entre ce qui sépare les différentes sculptures, tout fonctionne ensemble, comme une seule installation d'objets variés qui parfois sont assemblés et ne font qu'un, parfois sont mis côte-à-côte, alignés. Le spectateur peut établir les

¹³² *Ibid.* p. 45.

¹³³ Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche*, essai sur l'art africain contemporain, p. 14.

¹³⁴ Bruno Peinado, *Bruno Peinado : l'écho/ce qui sépare*, exposition Carquefou, Frac Pays de la Loire, 2014, p. 18.

relations qu'il souhaite entre ces objets, il n'y a pas d'ordre établi. Il fait référence à la créolisation pour son caractère d'hybridation imprévisible d'objets hétéroclites. Le chaos est pour lui à la fois quelque chose de désastreux et de puissant, de conflictuel mais est aussi le symbole d'une naissance, de la création de nouveauté. Le chaos ouvre à la multiplicité, et selon lui cette conception du monde est importante car elle permet de remettre en cause les certitudes de chacun, l'idée que tout est changeant et relatif, lorsque cette chose est mise en relation avec le reste du monde. Cela s'applique à sa manière de créer et d'assembler. L'exposition prend la forme d'une déambulation, d'une promenade dans une sorte de jardin composé d'éléments hétéroclites. Ce lien au jardin s'explique par l'inspiration qu'a puisée Bruno Peinado dans les projets du paysagiste brésilien Roberto Burle Marx. Ce paysagiste est une figure importante du XX^{ème} siècle, il est vu comme « l'inventeur d'un langage internationale moderne des jardins¹³⁵ ». A travers les jardins, il a cherché à mêler les formes architecturales modernes aux plantes d'origine brésilienne ; il a créé « le paysagisme tropical en même temps qu'un langage international moderne des jardins, à partir de la valorisation esthétique de la flore native, qu'il arrache à sa triste condition de broussaille pour la révéler au monde et aux brésiliens eux-mêmes¹³⁶ ». Roberto Burle Marx s'inspire d'une esthétique moderne, des peintures Vassily Kandinsky ou Emil Nolde, et des conceptions d'œuvre d'art totale, que l'on retrouve dans le constructivisme russe ou le Bauhaus en Allemagne. Il mêle ces diverses inspirations nées de voyage en Europe, à l'esthétique floral plus traditionnellement brésilienne. Bruno Peinado fait référence à cela dans l'exposition « Tropicold », à travers le titre notamment. Ce titre fait se rencontrer le tropical brésilien, *tropic*, et la froideur de l'architecture moderniste, *cold*. A travers cette installation, il exprime ces deux idées en utilisant de signes particuliers à chacun, des stéréotypes. Le tropical se traduit par des couleurs vives, des motifs, des matières organiques et des plantes exotiques, quelques chose qui fait écho à la nature luxuriante, à la chaleur. La modernité est exprimée plutôt par des formes géométriques très lisses, pales, des masses imposantes. Cette exposition est une sorte de traduction plastique du processus de métissage qui a eu lieu au Brésil, mais qui renvoient plus largement à un processus mondial. Un monde où cohabitent des styles architecturaux variés, des esthétiques traditionnelles différentes, et la manière dont ils conduisent à un résultat unique.

On pourrait qualifier Bruno Peinado d'artiste « sémionaute », pour reprendre l'expression de Nicolas Bourriaud. L'artiste sémionaute est celui qui navigue entre les signes (*semio* c'est le signe, *nautos* c'est la navigation), et qui produit « des parcours originaux parmi les signes » (Postproduction p10). L'artiste sémionaute travaille à partir « d'objets d'ores et déjà en circulation sur la marché

¹³⁵ Lauro Cavalcanti, *Roberto Burle Marx : la modernité du paysage*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2011, p. 36.

¹³⁶ *Ibid.* p. 33.

culturel, c'est-à-dire déjà informés par d'autres¹³⁷ ». L'artiste est face à une multitude d'images à cause, ou grâce, aux medias présents constamment (télévision, publicité, internet), les artistes changent donc leur manière d'utiliser l'image, ils empruntent des images déjà existantes. La pratique artistique ne serait plus à la recherche de formes originales à créer mais plutôt une réflexion à « comment élaborer un sens à partir de cette masse chaotique d'objets¹³⁸ » qui nous entoure quotidiennement. Nicolas Bourriaud remarque aussi que l'effet « marché aux puces » est un modèle de présentation fréquent dans l'art contemporain, que l'on retrouve d'ailleurs dans la manière dont Peinado présente ses sculptures. Cela n'est pas choisi sans raison, le marché aux puces est un « rassemblement temporaire et nomade de matériaux précaires et de produits de diverses provenances¹³⁹ », une agglomération proliférante sans cesse en renouvellement, et convient donc bien à cette hybridation de signes. « Il s'agit de lieu où se réorganise tant bien que mal la production du passé¹⁴⁰ ». Bruno Peinado utilise l'hybridation par juxtaposition d'objets dans l'installation de « Tropicold », mais dans des œuvres plus anciennes, il utilise aussi une autre forme d'hybridation. Elle procède par la fusion de plusieurs signes en une seule sculpture finale, comme on peut le voir dans son œuvre intitulée *The Big One World*. Cette sculpture renvoie à la fois au bonhomme Michelin, bibendum blanc, mais ici sa peau est noire et il est coiffé d'une coupe afro, en référence au groupe *Jackson 5* ou autres groupes disco populaires. Le signe de salutation du bonhomme Michelin est remplacé par un point levé. Ce point levé et la couleur noire du personnage renvoie directement au combat de Malcolm X, combat contre la discrimination raciale. Ce point levé rappelle particulièrement le geste des deux sportifs, Tommy Smith et John Carlos, médaillés lors des jeux olympiques de 1968. Le titre est aussi une fusion entre l'expression d'Edouard Glissant, le « Tout-monde », qui se traduit par *One-World*, et le titre du film de Mickael Moore sur Nike en 1995, appelé *The Big One*. La sculpture fait appel à des signes identifiables du quotidien, de l'actualité, et les relations entre ces signes peuvent être nombreuses. Il y a plusieurs manières d'interpréter cette œuvre, cette sculpture pourrait renvoyer à « un paternalisme colonisateur¹⁴¹ », évoque les licenciements nombreux de l'usine Michelin qui délocalise, ou bien dénonce la démocratisation du pouvoir noir révolutionnaire qui a perdu de sa force politique et est devenu souriant, gentil, à travers la musique disco très commerciales, et les marques comme Nike. Finalement, « c'est la

¹³⁷ Nicolas Bourriaud, *Postproduction : la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2003, p. 5.

¹³⁸ *Ibid.* p. 9.

¹³⁹ *Ibid.* p. 23.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Sylvie Coëllier, « installation-créolisation-sampling : les modalités récentes de l'assemblage à travers les œuvres de Bruno Peinado », *L'art de l'assemblage : relectures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 220.

mondialisation comme globalisation économique et médiatique que désigne ainsi *The Big One World*¹⁴² ».

D'une manière différente, Georges Adéagbo travaille aussi à partir d'hybridation de signes. Il crée ses installations gigantesques à partir de collecte d'objets, de livres, de magazines, de journaux, qu'il récupère tout au long de sa vie, mais aussi et surtout sur les lieux où il expose. Ses expositions se présentent toujours de la même manière, il montre tous les fragments de textes, les objets et les morceaux de tissus qu'il a collecté, accrochés au mur et posés au sol. Au premier abord, on voit plutôt son installation comme un ensemble chaotique, un souk où cohabitent des centaines d'éléments qui semblent évoquer des thèmes variés, passant « du coq à l'âne ». Mais on se rend vite compte que ces éléments, ces documents, ne sont pas placés au hasard. Leur disposition reflète une certaine logique, par exemple un mot en commun, un lieu, un personnage, un prénom, et les relations se tissent comme cela au fur et à mesure, sur le jeu du « marabout - bout de ficelle ». Il dresse une organisation précise, qui lui permet d'écrire une nouvelle histoire à chaque fois. Il établit des liens entre des lieux éloignés et des personnages qui n'ont, au premier abord, rien à voir ensemble. « L'anecdotique côtoie gaiement l'historique¹⁴³ », les liens entre les documents sont parfois très personnels et donc impossibles à connaître pour le spectateur qui se trouve face à un jeu d'énigme. L'installation se présente à la fois comme un ensemble à voir dans sa totalité, puis comme une multitude d'éléments à analyser. Georges Adéagbo est « un organisateur du désordre du monde qui recrée de l'harmonie à partir de débris, et fait du sens à partir de tous les hasards¹⁴⁴ ». On retrouve ici aussi l'idée de « chaos-monde » dont parle Glissant, le choc de cette relation entre des objets hétéroclites, il montre les relations multiples, fragiles, variables, entre tous les éléments du monde. Par exemple, dans son exposition à Quimper en 1997, il montre une cohabitation entre des bribes d'histoire de l'Afrique, et plus particulièrement du Bénin d'où il est originaire, et de la Bretagne, où il expose. Chaque exposition est un moyen « de partager son interrogation sur les origines et la création, d'attirer notre attention sur l'état du monde présent, passé et peut-être à venir¹⁴⁵ ». Son travail se développe en deux périodes de temps, d'abord la collecte et puis l'organisation des données. Il s'inscrit dans une recherche de réécriture de l'histoire, dans une cohabitation des sociétés et des histoires, des cultures. Ce n'est pas vraiment un moyen de documenter des événements historiques, bien que l'on puisse apprendre beaucoup de choses en déambulant dans son installation, mais il est plutôt question de rencontre. C'est le refus de la

¹⁴² *Ibid.* p. 220.

¹⁴³ Muriel Bloch, *Georges Adéagbo, conversations avec Muriel Bloch*, Quimper, ed. Au Figuré, Le Quartier centre d'art contemporain, 1998, p. 67.

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 27.

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 11.

linéarité de l'histoire au profit d'interprétations multiples, c'est une manière de multiplier les points de vue. Il n'y a pas de début, pas de fin, pas de sens précis, il y a plusieurs logiques possibles dans la lecture de cette juxtaposition de documents. Cette installation semble faire écho à la manière dont nous devons appréhender le monde actuel. Le caractère non figé et modulable, non conservable, est aussi très important dans ses expositions. Lorsqu'elle est terminée, il conserve, il archive ces documents, mais l'ordre ne sera plus jamais le même par la suite, d'autres connexions se feront, tout se modifie par les rencontres, les points de vues variés, les lieux. Bien qu'il ne se considère pas comme artiste et que ses propos soient parfois difficiles à déchiffrer, son travail offre une interprétation cohérente de ce qui s'effectue actuellement dans le monde, et semble évoquer l'échange, la multiplicité, et la nécessité de réécrire l'histoire du monde en incorporant des points de vue variés.

Pascale Martine-Tayou, à travers ses sculptures appelées les *Poupées Pascales*, réalisées en 2010, associe des savoir-faire, des matériaux et les significations qui leurs sont accolées. Pour réaliser ces « poupées », il utilise comme base la technique de sculpture en cristal, pour former un corps. Le travail de sculpture en cristal est une tradition occidentale, que l'on qualifie de noble, en lien au luxe, à quelque chose de sophistiqué, de délicat et de complexe. Il mêle cette technique à d'autres procédés, qualifiés de plus « africains », faisant explicitement référence à la statuette africaine, emblème de l'art africain, très appréciée des occidentaux. Tout d'abord, il reprend les codes dans la forme des corps, des visages, du sexe. Puis, pour les habiller, il emploie des matériaux de récupération ; un assemblage de chiffons, de tissus, de plumes, de coton, de plantes ou encore d'objets manufacturés comme des crayons. Pascale Martine-Tayou utilise les signes propres à deux cultures différentes, il emploie des stéréotypes. Il réutilise les clichés assimilés à l'art africain et à d'anciennes traditions. Il réalise ce que Bruno Peinado appelle le *blackface*, qui consiste « à revendiquer de manière outrancière les stéréotypes collés à ton identité¹⁴⁶ », c'est une manière de détruire les préjugés en les devançant. Les artistes contemporains d'origine africaine sont souvent sollicités pour réaliser des œuvres « africaines », faites de stéréotypes qu'ont les occidentaux à propos de l'art africain ; couleurs vives, traits naïfs, caractère magique, obscur. A travers ses *Poupées Pascales*, Pascale Martine-Tayou réemploie donc ces vieilles traditions, mais il montre aussi le changement qui s'est opéré dans les techniques et les matériaux employés, depuis la période de colonisation. Il utilise des objets manufacturés, des objets de consommation, et pas seulement des matières végétales comme c'était le cas traditionnellement, avant l'arrivée des colons. Il montre la modification des pratiques artistiques dû aux échanges entre les populations pendant cette période, puis aujourd'hui avec la mondialisation ; l'arrivée de nouveaux matériaux adoptés par les populations

¹⁴⁶ Bruno Peinado, *L'écho/ce qui sépare*, op.cit., p. 19.

autochtones, puis adaptés aux formes traditionnelles. Pascale Martine-Tayou montre le résultat de métissages, les modifications, les interprétations nés de ces échanges.

Ces quelques exemples d'œuvres donnent un état du monde actuel globalisé, qu'elles traduisent par l'idée de chaos. Les artistes recherchent des manières d'agencer les signes provenant du monde entier, de montrer ce foisonnement, cet entremêlement. Ils évoquent les codes culturels qui s'échangent et s'hybrident. Il n'est pas question de montrer ce phénomène comme une évolution positive, ce n'est pas l'affirmation de quelque chose de mieux ou moins bien, leurs œuvres sont le constat de ces changements. Ces œuvres sont une réflexion sur le dilemme actuel en lien à la globalisation ; à la fois l'hybridation et le métissage, comme l'unification dans un tout globale, mais aussi montrer les singularités à défendre, les mélanges à accepter pour ne pas être dans le repli identitaire. Une autre forme d'hybridation témoigne de ces réflexions sur les échanges à l'heure de la globalisation, basée sur le métissage de techniques artisanales traditionnelles et de matériaux précaires, comme des déchets issus de la consommation de masse. L'un des exemples connus est le recyclage en Afrique, qui est devenu presque une tradition ou une marque de fabrique de l'art africain. Cette pratique est aussi née par nécessité, par l'obligation de se débrouiller avec les moyens du bord. Dans ce cas là, recycler c'est la capacité à transformer, à donner de nouvelles formes à des objets destinés à la poubelle, que ça soit utilitaire ou décoratif. On voit ainsi des vieux pneus devenir des chaussures ou des sacs, des sacs plastiques ou étiquettes de supermarché devenir des motifs de tapisserie, les journaux et autres papiers devenir des matériaux pour créer des pots, des paniers, etc. les exemples sont nombreux. Cette pratique touche aussi des œuvres plus monumentales d'artistes contemporains.

Par exemple, l'artiste nigérian El Anatsui travaille à partir de capsules de soda récupérées en grande quantité. Il travaille en effectuant d'abord une collecte de ces petits déchets, puis par assemblage. Cet assemblage fait ressortir de nouvelles caractéristiques à cet objet et embellit le déchet. Il réalise ses œuvres à partir de capsules de soda récupérées, qu'il perce puis assemble aux autres avec du fil de fer, comme un immense patchwork. Le résultat forme une tenture monumentale, dorée, brillante, colorée, qui recouvre des murs entiers. De loin, on peut distinguer des motifs et des drapés. Les œuvres d'El Anatsui semblent être des tapisseries luxueuses, elles rappellent la haute couture, des travaux raffinés, des broderies dorées. Au plus près de l'œuvre on distingue une autre facette. On peut maintenant distinguer les matériaux, les marques de soda américain, les fils de fer, la rouille, et la manière dont tout cela est assemblé ; les capsules sont percées puis reliées à d'autres par un fil de fer noué. Les grandes tentures d'El Anatsui renferment à la fois de la beauté, par sublimation du déchet, par la transformation du déchet en quelque chose d'opposé, ici sophistiqué, brillant. Mais c'est à la fois la vision d'un amas considérable de déchets qui nous vient aux yeux. Cette seconde vision conduit à une réflexion sur la pollution de l'environnement

par ces produits très communs et présents partout sur Terre, qui sont aujourd'hui des symboles de la pollution. Dans ce cas, rassemblés par cet artiste, ils renvoient aussi au cas particulier de l'Afrique considérée comme « continent-poubelle » où le reste du monde vient déverser ses déchets. Ce continent a subi une énorme vague de pollution depuis son entrée rapide dans la mondialisation, sans aucun moyen de gérer ses déchets.

Ce type d'hybridation est aussi la manière de procéder de l'artiste américain Josh Blackwell. Il réalise ses œuvres à partir de déchets récupérés, ici ce sont des sacs plastiques, autre symbole fort de la consommation de masse et de la pollution. La série des *Plastic Baskets* est réalisée à partir de sacs plastiques récupérés qu'il brode à la main avec des fils de laines variées en couleur, en matière. Il ne brode pas une image particulière mais des traits, des points. Le déchet le plus banal que l'on retrouve partout, est ici orné de motifs, décoré, embelli. Le sac plastique prend une toute nouvelle matérialité, on peut parfois distinguer les marques de produit, et la texture du sac, parfois il est tellement recouvert de couches de fils brodés qu'on ne perçoit plus l'élément que par la forme avec les hanches. La difficulté de ce matériau très bon marché rend le travail plus intense, un travail de longue haleine qui vient contraster avec la technique artisanale employée.

Dans le même registre lié aux pratiques artisanales textiles, l'artiste brésilien Marcos Cardoso réalise la série des *Tramas*, faisant donc explicitement référence à la pratique du tissage. Ce sont en fait des assemblages de mégots de cigarette récupérés, puis rassemblés par de la colle et du fil. Il réalise des formes rectangulaire, dans franges, et par cela les « tramas » évoquent directement des vêtements, des tissages, des colliers, ou autre parure décorative comme le macramé qui décore les murs. On croit voir un tissage par la répétition de la même forme rectangulaire, laissant penser à une trame. Ce n'est qu'à quelques centimètres que l'on découvre l'objet utilisé, les mégots. Assemblés, ils forment un dégradé de couleurs allant de l'orange à l'ocre, passant par le beige, le blanc, le gris, le rose. Ces teintes dépendent de la vieillesse du mégot, des traces de rouge à lèvres ou autres marques laissées par la personne qui l'a fumé. Ce détritus, autre déchet le plus présent dans le quotidien de tous, qui jonchent les sols des villes, est ici repris comme un motif textile. L'objet n'a plus rien de son aspect « sale », il est totalement modifié et par la manière dont l'artiste les assemble, il est embelli.

Ces trois artistes mêlent l'artisanat textile, une technique plus noble, à des matériaux précaires, des déchets, plus grossiers. Ils détournent des pratiques artisanales traditionnelles, en les créant à partir de déchet et donc en employant des moyens détournés car ces matériaux sont inappropriés. Lorsqu'on est face à ces œuvres, on ne peut pas s'empêcher de penser au travail laborieux et répétitifs, et donc au temps passé. Cela est dû premièrement au fait qu'ils emploient des techniques artisanales répétitives, elles demandent beaucoup de patience et de temps. Ce sont des activités qui avancent petit à petit, qui demande un temps quasi quotidien, une longue durée, pour parvenir à réaliser de grands ouvrages. Souvent, la dimension de l'ouvrage est ce qui donne son importance et son envergure aux travaux. Dans le cas de ces œuvres, le temps de réalisation est accentué par le matériau utilisé. Déjà, car ils sont de petites tailles et donc demande beaucoup de temps de réalisation avant d'obtenir un aspect monumental, mais aussi parce qu'ils sont inappropriés et donc forcent à détourner la technique. Cela rend donc le travail encore plus difficile et surtout accentue l'idée de répétition, de patience, et de rapport au temps. Il est plus difficile et long de percer des capsules en fer pour les assembler, que de passer une aiguille dans un tissu. Broder un sac plastique demande encore plus de minuties que broder un tissu avec un fil, le plastique est très fin, se déchire facilement, les trous s'élargissent très rapidement, c'est presque un travail impossible. De plus, ces artistes procèdent tous par des collectes préalables, et dans le cas d'El Anatsui ou de Cardoso, cette collecte ajoute encore un autre temps aux œuvres. On s'imagine devoir récupérer chaque mégot, même s'ils sont faciles à trouver, ils demandent un long travail de collecte. Ces gestes effectués semblent aujourd'hui absurdes, en tout cas futiles. Nous vivons dans un monde industrialisé, qui privilégie la vitesse et le rendement. La lenteur de ces activités semble en contradiction avec les modes de créations que nous adoptons aujourd'hui. Cette manière de faire, bien qu'elle fut normale pendant une période, n'est plus la norme de production d'aujourd'hui et amène donc à se questionner sur ce temps, renvoie à un ancien temps. Ici, l'utilisation de techniques artisanales n'est même pas destinée à la création d'un objet utile, donc ce temps est d'autant plus accentué, ces objets renvoient plutôt à une forme de méditation, peut-être une obsession, un moyen de s'occuper les mains et de créer avec les moyens du bord.

Dans un registre différent, l'artiste français Jean-Marie Perdrix travaille aussi à partir de recyclage de plastiques entre autre. Il vit et travaille principalement à Paris, mais ses recherches dans le domaine de la fonderie le conduisent dans des ateliers ou usines de nombreux pays pour y expérimenter diverses modalités de production tant techniques que culturelles. Il y a vingt ans, il fait un voyage à Ouagadougou, où il se lie d'amitié avec une famille de bronziers. A partir des échanges, il a développé un processus de recyclage de plastique, présent partout dans les rues de la ville, qu'il fait fondre en une pâte noire. Elle est ensuite coulée dans un moule, puis séchée, pour lui donner

une nouvelle forme solide. A partir de cette technique, il a réalisé du mobilier destiné aux écoles du Burkina Faso. Le but était de recycler une matière très présente et polluante, pour en faire quelque chose d'utile et indispensable. En parallèle, il développe une série de sculptures à partir du même procédé, mêlant cette technique du plastique fondu avec des morceaux de cadavres animaux. Comme on peut l'observer dans le film *Le 21^{ème} siècle sera africain*, de Darielle Tillon (présentée à la Biennale de Rennes en 2016 aux côtés des œuvres de Jean-Marie Perdrix), l'artiste procède en coulant ces résidus de plastiques fondus dans le coup d'un cheval mort, par exemple. Une fois le liquide séché, il retire la peau de l'animal, qui laisse ensuite sur la forme solide, des morceaux d'épiderme, donnant ainsi l'aspect du cuir. Il laisse des formes rondes, ovales, rappelant quelque chose d'organique, des rochers. Ses œuvres sont décrites comme « une fusion de la machine, de la nature et de l'humain¹⁴⁷ ». Jean Marie Perdrix échange des savoir-faire, des opinions sur l'art, sur la sculpture, dans un pays aux cultures foncièrement différentes de la sienne. Il réalise ses œuvres dans un réel dialogue, son travail prend des tournures différentes suivant le lieu. Lorsqu'il travaillait en France, il utilisait le même procédé de fonte, le bronze, mais cette technique est couteuse, c'est quelque chose de sophistiqué, ce n'est pas donné à tout le monde. Lorsqu'il va au Burkina Faso, les manières de faire sont évidemment très différentes. Ils décident de travailler là bas, dans les ateliers des artisans qu'il a rencontré, il précise qu'« ils ont tout de suite compris ce que je cherchais : non pas les exploiter, en venant ici produire du bronze pour moins cher, mais être à un endroit où les autres ne sont pas¹⁴⁸ ». La fonte de métaux est une tradition sculpturale très ancienne, que l'on retrouve à peu près partout dans le monde, mais les manières de faire se déclinent différemment. Au Burkina, il travaille avec des outils et matériaux précaires, sous la méthode de la débrouillardise, en utilisant ce qui l'entoure, sacs plastiques et cadavres animaux. L'expérience de création est tout à fait différente, et le résultat aussi. L'acte de création prend une autre forme, déjà dans son lien à l'environnement et à l'écologie (il développe cette technique pour l'étendre de plus en plus en Afrique), puis par son dialogue avec les artisans et artistes africains qui lui apporte une autre vision sur l'art en général, sur les traditions, « rencontrer ainsi une autre civilisation, dans ma langue, cela m'a fait le plus grand bien, un peu comme si je faisais de l'anthropologie en amateur [...] Là-bas tout a l'air plus simple, dans un rapport très terre à terre¹⁴⁹ ».

¹⁴⁷ Guide de visite, *Incorporated*, Biennale d'art contemporain, Rennes, 2016, p. 33.

¹⁴⁸ Emmanuelle Lequeux, « Les pérégrinations africaines de Jean-Marie Perdrix », *Le Quotidien de l'art*, n°1001, février 2016, p. 13.

¹⁴⁹ *Ibid.*

Ce mémoire montre des manières de faire spécifiques, mêlant le domaine artistique et artisanal, plus particulièrement l'artisanat textile. Il met en évidence la frontière mince et mouvante entre ces deux domaines. Il m'a permis de réfléchir plus profondément aux pratiques artisanales qui m'intéressent, en développant leur connotation décorative, féminine, leur caractère modeste et quotidien. Au long de ce texte, je développe la manière dont certains artistes contemporains utilisent ces techniques, en faisant ressortir certaines caractéristiques propres à celles-ci ; la répétition, la temporalité, le lien à la femme, au quotidien, et au bricolage. Ce mémoire est aussi le constat que ces pratiques sont souvent utilisées pour leur aspect culturel, étant présentes partout sur Terre mais spécifiques à chaque culture, elles deviennent des outils pour faire apparaître des signes, des codes esthétiques. En effet, l'utilisation plus récurrente des pratiques artisanales en art coïncide avec l'entrée des pays anciennement colonisés dans la mondialisation, et donc prend part au processus d'élargissement et de décentrement qui touche l'art contemporain. Cela a donc conduit à un brouillage dans les manières de juger une œuvre d'art, et surtout a rendu plus fragile encore la frontière entre art et artisanat. Les échanges, les hybridations, les métissages, les créolisations, semblent être des moyens plastiques pour réfléchir et traduire le phénomène de globalisation qui touche le monde entier ; un monde où les cultures sont constamment reliées, se modifiant, s'imbriquant, parfois dans un chaos conflictuel. L'art contemporain suit le fonctionnement de la mondialisation, un mouvement de décentrement, traduit par l'apparition d'images et de pratiques d'une extrême variété, par une surproduction d'objets et d'images, et le métissage comme source de nouveauté mais aussi d'uniformisation.

Ce dernier point a permis d'élargir ma vision sur la manière dont sont entrés les pays « du Sud » dans un monde de l'art régi par des occidentaux. Il m'a mené vers d'autres recherches, sur des études postcoloniales au niveau de la culture, et m'a fait relativiser les points de vue « positivistes » à propos des expositions dites « internationales » en France. Ces études sont des réflexions sur la manière d'exposer ensemble, de communiquer, dans une vision égalitaire. Il m'a permis de réfléchir à certains points complexes, qui soulèvent des interrogations pas seulement au niveau artistique ou culturel, mais aussi politique, sociale, économique. Un grand nombre d'expositions ou de colloques traitent aujourd'hui ce sujet ; la réflexion sur le passage d'un art dit primitif à un art contemporain, la difficulté à effectuer un véritable dialogue, égalitaire, sans hiérarchie ou domination. La manière dont sont organisées les expositions internationales depuis « Magiciens de la terre » a peu évolué, il reste toujours des traces d'un passé impérialiste. Les expositions se voulant en rupture avec le primitivisme, finissent finalement par le reconduire ; le dialogue va souvent dans un seul sens, le choix revient presque toujours aux occidentaux seulement, les clichés, les visions de cultures « exotiques » restent ancrées. On pourrait prendre l'exemple de la « Revue Noire », un célèbre

magazine parue à Paris entre 1991 et 2002, qui a donné une grande visibilité à l'art contemporain africain. Ses auteurs souhaitaient dresser l'inventaire des pratiques artistiques africaines, sans dresser de hiérarchie, sans texte explicatif ni discours, sans renseignements sur les artistes, seulement par une série de belles images colorées. Les œuvres montrées restent finalement ancrées dans une « africanité », elles font ressortir des fantasmes occidentaux par rapport à l'Afrique. Lotte Arndt démontre que cette revue a finalement créé de toute pièce l'art contemporain africain, sans prendre en compte les avis, les points de vue, des créateurs. A propos de la manière dont sont présentées les œuvres, elle ajoute que « leur décontextualisation les rend disponibles et intégrables, soumis aux besoins du monde de l'art contemporain¹⁵⁰ ». Le multiculturalisme prôné par la plupart des événements « internationaux », placé sous de grandes idées d'universalisme, a surtout pour but de faire entrer tous les pays et cultures dans un seul système et ainsi, effacer les diversités. Mais agir comme cela « contribue à camoufler le trauma de la colonisation¹⁵¹ ». Ces études postcoloniales rappellent que la décolonisation reste inachevée (on peut le voir avec les tensions entre passé impérialiste et conflits contemporains), elles revendiquent la nécessité d'effectuer un décentrement, déjà amorcé mais encore trop faible. Elles montrent le besoin d'une relecture des modernités, d'une réécriture de l'histoire de l'art, et pas seulement sous un point de vue occidental. Le décentrement est un « dépassement de la posture hégémonique de la pensée européenne universaliste envers l'un des objets de ses fondements, l'altérité¹⁵². »

¹⁵⁰ Lotte Arndt, « Revue Noire – entre inventaire et invention du champ de l'art contemporain africain », *L'histoire n'est pas donnée, art contemporain et postcolonialité en France*, ouvrage collectif, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 120.

¹⁵¹ Emmanuelle Chérel, Fabienne Dumont, Introduction, *L'histoire n'est pas donnée, art contemporain et postcolonialité en France*, op. cit., p. 12.

¹⁵² Sophie Orlando, « Les pensées du décentrement et la mondialisation artistique », *Art et mondialisation : décentrement : anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, ed. du centre Georges Pompidou, 2013, p. 12.

Bibliographie :

- ADEAGBO, Georges, *Georges Adéagbo, conversations avec Muriel Bloch*, Quimper, éd. Au figuré, La Quartier centre d'art contemporain, 1998.
- AMSELLE, Jean-Loup, *L'art de la fiche, essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2005.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, ed. Du Seuil, 1977.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, éd. Du Sandre, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction : la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2003.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.
- DI ROSA, Hervé, *L'art modeste*, Paris, éd. Hoëbeke, 2007.
- DI ROSA, Hervé, *L'art modeste*, Paris, Jannink, 2011.
- DORFLES, Gillo, *Le kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, Bruxelles, Editions Complexe ; Paris, Presses universitaires de France, 1978.
- FOSTER, Hal, *Design & crime*, Paris, Les prairies ordinaires, 2010.
- GLISSANT, Edouard, *Introduction à un poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GREENBERG, Clement, *Art et Culture*, Paris, éd. Macula, 1988.
- GRUZINSKI, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Edition de Minuit, 1993.
- INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Ed. Zones Sensibles, 2011.
- JONES, Owen, *La grammaire de l'ornement*, Paris, l'Aventurine, 2001.
- LEVI STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, éd. Plon, 1962.
- MARTEL, Frédéric, *Mainstream, enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, Paris, Flammarion, 2010.
- MASCHEK, Joseph, *Le paradigme du tapis*, Genève, Mamco Eds, 2011.
- MATISSE, Henri, *Notes d'un peintre*, Paris, ed. Centre Georges Pompidou, 2012.
- MCEVILLEY, Thomas, *L'identité culturelle en crise, art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1999.
- MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

OZENFANT et JEANNERET, *Après le cubisme*, Paris, éd. Altamina, Paris, 1999.

PAPADOPOULOU-BELMEHDI, Ioanna, *Le chant de Pénélope*, Paris, Ed. Belin, 1994.

PRICE, Sally, *Arts primitifs, regards civilisés*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1995.

SEMPER, Gottfried, *Du style et de l'architecture : écrits, 1834-1869*, Marseille, Ed. Parenthèses, 2007.

SIGNAC, Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Hermann, 1964.

SOULILLOU, Jacques, *Le décoratif*, Paris, Klincksieck, 2016.

TOUSSAINT, Evelyne, *Africa Remix : une exposition en question*, Bruxelles, La lettre volée, 2013.

VERDIER, Yvonne, *Façons de dire, façons de faire : La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979.

Articles de revue :

SAUVANET, Pierre, « Des convergences et divergences entre artiste et artisan, et de quelques conséquences qui en découlent logiquement », *Figure de l'art*, n°7, 2002/2003.

LEPERLIER, Antoine, « Concepts et matériaux. Art contemporain et survivance des hiérarchies entre les arts », *Figure de l'art*, n°7, 2002/2003.

BUCHLOH, Benjamin, entretien avec Jean-Hubert Martin, *Les cahiers du Musées National d'Art Moderne*, n°28, été 1989.

MAGAT, Claire, entretien avec Hervé Di Rosa, « Les arts modestes, un pavé dans la mare », *Art Press*, n°437, 2^{ème} cahier, octobre 2016.

JOUANNAIS, Jean-Yves, MILLET, C., entretien avec Jacques Souillou et Frédéric Roux, « La morale de l'art modeste », *Art Press*, novembre 2000 n°262,

DERLON, Brigitte, JEUDY-BALLINI, Monique, « L'art sans qualités », *Art Press*, n°437, 2^{ème} cahier, octobre 2016.

KELLER, Dominik, *Pattern*, galerie d'art contemporain des musées de Nice, éd. De la direction des musées de Nice, 1980.

BRUNEL, Raphael, « Caroline Achaintre », *Revue Zerodeux*, mai 2017, n°81.

LEQUEUX, Emmanuelle, Les pérégrinations africaines de Jean-Marie Perdrix, *Le Quotidien de l'art*, n°1001, février 2016.

Catalogues d'exposition et ouvrages collectifs :

L'envers du décor, dimensions décoratives dans l'art du XXème siècle, catalogue d'exposition, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne Lille Métropole, 1999.

Un art populaire, catalogue d'exposition, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, co-édition Arles, Actes Sud, 2001.

Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art, 1975-1985, catalogue d'exposition, Hudson River Museum, 2008.

Decorum: tapis et tapisseries d'artistes, catalogue d'exposition, Paris, Flammarion ; Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2013.

Crêpe Suzette, catalogue d'exposition, Paris, Loevenbruck, 2012.

Des mondes bricolés? Art et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage, ouvrage collectif sous la direction de Françoise Odin et Christian Thuderoz, Lausanne, Presses polytechniques et universitaire romandes, 2010.

Les magiciens de la terre, catalogue d'exposition, Paris, ed. du centre Georges Pompidou, 1989.

Intense Proximité : une anthologie du proche et du lointain, Triennale d'art contemporain, catalogue d'exposition, Paris, Palais de Tokyo, 2012.

Partage d'exotismes, 5ème biennale d'art contemporain de Lyon, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

Bruno Peinado : l'écho/ce qui sépare, catalogue d'exposition, Carquefou, Frac Pays de la Loire, 2014.

Roberto Burle Marx : la modernité du paysage, catalogue d'exposition, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2011.

L'art de l'assemblage : relectures, acte du colloque international « Retour sur l'art de l'assemblage » [Paris, centre André Chastel, 2008], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

L'histoire n'est pas donnée, art contemporain et postcolonialité en France, ouvrage collectif, sous la direction d'Emmanuelle Chérel et Fabienne Dumont, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

Art et mondialisation : décentrement : anthologie de textes de 1950 à nos jours, Orlando Sophie, Grenier Catherine, Paris, ed. du centre Georges Pompidou, 2013.