MASTER 2 RECHERCHE – THEORIE DES ARTS ET DE LA CULTURE

UFR 04 Arts Plastiques et Sciences de l'Art

SEPTEMBRE 2021

BRITTA MARAKATT-LABBA :

UNE CONTRE-HISTOIRE BRODÉE DU PEUPLE SAMI

LOU BELBÈZE, MÉMOIRE DE MASTER 2,

SOUS LA DIRECTION DE MONSIEUR GILLES A. TIBERGHIEN



Résumé

Cette étude se donne pour ambition d'analyser le parcours et l'œuvre de l'artiste textile samie Britta Marakatt-Labba (1951). Par la confection de broderies narratives, l'artiste s'attache à offrir une mémoire à l'histoire du peuple sami, population indigène de Sápmi (région transfrontalière située au nord de la Norvège, de la Suède, de la Finlande et de la Russie). Armée de son aiguille, Britta Marakatt-Labba recueille des images de paysages menacés par les politiques d'assimilation nationales, le dérèglement climatique ou l'exploitation des ressources. Ses œuvres, étudiées sous l'angle de concepts samis nous semblent rendre caduques certaines catégories occidentales de l'histoire de l'art. Ses broderies nous apparaissent comme subversives dans la mesure où elles prennent le contre-pied de l'écriture de l'histoire dominante mais également car elles dépassent les dichotomies entre art et artisanat, tradition et modernité, vernaculaire et véhiculaire. Deux événements ont notablement compté dans le parcours de l'artiste sur les plans politique et artistique. Il y a tout d'abord la formation du Groupe Maze en Sapmi à la fin des années 1970, où, pour la première fois, un groupe d'artistes samis proclame un désir d'autodétermination et où l'art joue un rôle central dans la remise en question des pouvoirs étatiques ; puis il y a la participation à documenta 14 à Kassel et Athènes, en 2017, lors de laquelle son œuvre accède à une reconnaissance internationale. Les sujets des broderies de Britta Marakatt-Labba entremêlent des représentations de réminiscences de son enfance, des scènes de vies quotidiennes, des évènements historiques et l'univers mythologique sami. Son œuvre s'attache à narrer l'histoire des Samis dans toute sa beauté et sa fragilité.

English

The aim of this study is to analyse the career and work of the Sami textile artist Britta Marakatt-Labba (1951). Through the creation of narrative embroideries, the artist endeavours to offer a memory to the history of the Sami people, the indigenous population of Sápmi (a cross-border region located in the north of Norway, Sweden, Finland and Russia). Armed with her needle, Britta Marakatt-Labba collects images of landscapes threatened by national assimilation policies, climate change or resource exploitation. Her works, studied from the perspective of Sámi concepts, seem to render certain Western categories of art history obsolete. Her embroideries appear to us as subversive insofar as they take the opposite view of the writing of the dominant history but also because they go beyond the dichotomies between art and craft, tradition and modernity, vernacular and vehicular. Two events were of particular importance in the artist's political and artistic career. Firstly, the formation of the Maze Group in Sapmi in the late 1970s, where, for the first time, a group of Sámi artists proclaimed a desire for self-determination and where art played a central role in challenging state powers; and secondly, her participation in documenta 14 in Kassel and Athens in 2017, where her work gained international recognition. The subjects of Britta Marakatt-Labba's embroideries interweave representations of reminiscences from her childhood, scenes from everyday life, historical events and the Sami mythological world. Her work focuses on telling the story of the Sami people in all its beauty and fragility.

Mots-clés

Britta Marakatt-Labba, art sami, artisanat, art indigène, duodji, daiddá, broderie, Sápmi, documenta, paysage, Norvège, Suède, Tromso, transmission, mémoire, conte, croyance, Mazejoavku, histoire, institution, art mineur

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire Gilles A. Tiberghien d'avoir su percevoir dans mon intérêt pour l'art de Britta Marakatt-Labba la potentialité d'un sujet de mémoire. Je le remercie pour ses conseils, sa disponibilité et la transmission généreuse de ses connaissances. Ses enseignements le long de ma formation en esthétique ont constitué pour moi un modèle de rigueur et de liberté dans la pensée dont j'espère faire preuve dans ce travail.

Je remercie également Sophie Desrosiers de m'avoir permis d'accéder à son séminaire sur l'anthropologie textile à l'EHESS, de m'avoir enseigné le tissage et s'être rendue disponible pour échanger à propos de mes recherches. Ses indications ont beaucoup compté dans la rédaction de ce mémoire.

Je n'ai pas eu l'occasion d'échanger avec Britta Marakatt-Labba en correspondance ni de la rencontrer lors de mon voyage en Sápmi, mais j'ai pu, à travers diverses rencontres, approcher de manière plus sensible et empirique son œuvre. Je remercie chaleureusement ces personnes pour m'avoir accueillie, renseignée et orientée : Reetta Tornensis, Hannes Suopanki Lakso, Anna Kare, Sonia Yasmine Hedhili, Joar Nango, Dikka Storm, Kristoffer Dolmen, Tinaa Portti, Hilde Sørstrøm. Merci à Paula Blanck pour les traductions depuis les sources en suédois.

Je tiens particulièrement à remercier ma mère et mon père pour leur confiance, leur curiosité et leur dévouement à l'égard de mon travail.

Je remercie de tout mon cœur mes ami.es, mes sœurs et mon frère, qui se sont fait parfois petites mains relectrices mais surtout grande source d'encouragement, de joie et d'affection. Je pense notamment à Maeva, Lucille, Théophile, Adrien, Valentine, Pascaline, Margot, Lily, Jean et Ludivine.

Ce travail a également été réalisé avec une pensée pour les ouvrages de ma grand-mère Annie, que je remercie pour avoir fait naître en moi une fascination pour le travail humble, minutieux et merveilleux du textile.

Table des matières

Résumé **1**

Mots-clés **1**

Remerciements **2**

Avant-propos **5**

Introduction **7**

Chapitre I – Transformer le vide en plein, le parcours de Britta Marakatt-Labba dans la construction d'une scène artistique samie (du XIXème siècle aux années 1980) **11**

1. LE DUODJI, UN MODE DE CONNAISSANCE ET DE CREATION INDISSOCIABLE DE LA VIE EN SAPMI 11
   a. *Créer au quotidien* *11*
   b. *Un héritage au cœur de la pratique de Britta Marakatt-Labba* *13*

2. DU *DUODJI* AU *DAIDDA* : N'EXISTE-T-IL VRAIMENT AUCUN MOT POUR « L'ART » SAMI ?17
   a. *Les pionniers de l'art pictural sami* *17*
   b. *L'invention du mot dáidda* *25*
   c. *L'école : l'impossibilité d'être Sami* *27*

3. LES ANNEES 1970 ET 1980 : L'ENTREE EN POLITIQUE DES ARTISTES 29
   a. *La formation du Mazejoavku* *29*
   b. *Une œuvre performative d'une identité revendiquée* *33*
   c. *Contre une ontologisation de l'art sami* *37*

Chapitre II – De l'ouvrage silencieux au cri de revolte, un art mineur et subversif (de 1990 à nos jours) **40**

1. L'URGENCE DU DETAIL 40
   a. *Offrir une mémoire à des scènes de vie quotidienne* *40*
   b. *Habiter comme un entrelacs* *50*

2. UNE CONTRE-HISTOIRE BRODEE 59
   a. *Jeux d'échelles : de la petite vie à des préoccupations mondiales* *59*
   b. *Écrire l'histoire entre minuscule et majuscule* *67*
   c. *Les lettres : un désir de diffusion ?* *74*

3. INSTITUTIONS DE L'ART ET DEVENIR MINEUR 77
   a. *La documenta en 2017, le choc d'une reconnaissance internationale* *77*
   b. *Les paradoxes du Nordnorsk Kunstmuseum à Tromso* *82*
   c. *Sur la situation linguistique en Sápmi* *89*

Chapitre III – Eclater la grande histoire, ode à l'imaginaire et à la poesie 92

1. UN IMAGINAIRE SAMI POUR DES RECITS SAMIS 92
   a. *Árbevierru et natalité, contre une conception linéaire du temps 92*
   b. *Transmettre la complexité du rapport à la croyance 97*
   c. *Faits et fictions, une recherche de la vérité par la poésie 103*

2. LA BRODERIE COMME UN CONTE, RACONTER EN BIAIS 106
   a. *L'appel de la parole 106*
   b. *Subterfuges 108*
   c. *L'œuvre de Britta Marakatt-Labba, entre opacité et générosité 111*

Conclusion 116

Table des illustrations 117

Bibliographie 119

Annexe 1 : lexique 125

Annexe 2 : images 126

Avant-propos

L'œuvre de Britta Marakatt-Labba m'est apparue comme une consolation, un soutien face à l'intuition qui ne m'a jamais quittée que le geste féminin et artisanal n'était pas reconnu à sa juste valeur. C'est la beauté du travail de Britta Marakatt-Labba et le désir de partager mon émotion face à ces œuvres qui m'a amenée à en faire mon sujet de mémoire.

Plonger dans l'art brodé de Britta Marakatt-Labba fut une expérience de décentrement forte qui m'a permis de prendre du recul sur une écriture de l'histoire linéaire, sur une pensée progressiste et dichotomique dont toute déviation ou proposition marginale est exclue. Ce mémoire est un travail de questionnement de mes propres outils d'analyse hérités des théories esthétiques occidentales qui sont en même temps mes références et mes points d'appui. Ce que j'ai cherché à faire dans ce mémoire, c'est à défendre un processus de découverte et de confrontation. En faisant de cette artiste mon sujet d'étude, j'ai ainsi eu l'occasion de constater, dans mon propre pays et dans des milieux dits cultivés, l'ignorance et les préjugés méprisants du racisme ordinaire qui pèsent sur les populations autochtones.

Toutes mes connaissances sur Sápmi (territoire sami, anciennement nommé Laponie), sur l'art sami ou sur le *duodji*, je les ai acquises à travers les recherches que j'ai menées sur Britta Marakatt-Labba. Je suis en tout point extérieure à la vie des Samis et leur existence m'était à peine connue. C'est grâce à la lecture de l'article *L'art sami* de Katya García-Antón, Charis Gullickson, Knut Ljøgodt et Synnøve Persen publié dans la revue *Perspective* éditée par l'Institut national d'histoire de l'art en juin 2019, que j'ai pu accéder à la complexité des enjeux liés à l'œuvre de Britta Marakatt-Labba. Cet article est l'un des très rares disponibles en français ; possédant un point de vue extérieur et ayant constaté l'absence de littérature française sur le sujet, j'ai estimé avoir une place dans un travail de traduction et de diffusion. Pour cette raison, ce mémoire est soumis en français, qui n'est pas la langue des personnes concernées par cette étude et c'est un point regrettable, tout comme l'est mon éloignement des sources originales. Ne parlant aucune des langues scandinaves ou samies, la majorité de mes sources étaient en anglais, toutefois, beaucoup d'ouvrages majeurs sont publiés dans des éditions bilingues voire multilingues (langues nationales / langues samies / anglais). La majorité des sources auxquelles j'ai pu accéder étaient disponibles à l'Institut National d'Histoire de l'Art, à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou et à la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris. J'ai pu, grâce à la Bibliothèque nordique à Paris et aux prêts entre bibliothèques, accéder à des ouvrages dans des bibliothèques scandinaves. La plus grande partie des informations évoquées sur Sápmi concernent principalement la Norvège, la Suède et la Finlande. Il a été beaucoup plus difficile de trouver des renseignements sur l'art sami russe et la situation des Samis en Russie.

Une autre source de connaissance qui a été importante est le séjour de terrain que j'ai passé du 16 juillet au 1er août 2021 entre la Norvège et la Suède, principalement entre les villes d'Oslo, Tromso, Karasjok, Jokkmokk et Ostersund. Certaines rencontres ont vraiment enrichi mes recherches ; pour en

citer quelques-unes : celles de Joar Nango (artiste), Kristoffer Dolmen (directeur du Sami Center for Contemporary Art), Dikka Storm (universitaire), Tina Porti (assistante curatrice au Nordnorsk Kunstmuseum), Reetta Tornensis (étudiante et enseignante à l'école samie de Jokkmokk). J'ai pu accéder à plusieurs livres ou supports de documentation indisponibles en France qui m'ont été offerts ou dont j'ai pu faire l'acquisition lors de ce voyage. En raison de sa brièveté, ce travail, mené sur deux semaines, a une valeur scientifique toute relative, toutefois quelques extraits d'entretiens, quelques traces d'impressions sensibles - et parfois de l'ordre de l'intuition ou de l'observation - qui me semblaient mériter une place dans ce travail sont notifiés en notes de bas de page. Ce séjour m'a surtout donné la sensation de pénétrer dans les broderies de Britta Marakatt-Labba – j'ai pu découvrir physiquement l'immense œuvre *Histoire* (*Historjá,* 2003-2007) à l'université de Tromso – et les longs trajets en bus, passés à observer le paysage et à prendre la mesure des distances impressionnantes qui séparent les différentes villes de Sápmi, m'ont fait saisir la fidélité de l'œuvre envers les paysages représentés.

Dans un souci de lisibilité et par manque de temps pour réfléchir à une solution alternative satisfaisante, ce mémoire est rédigé avec les accords pluriels au masculin. Par ailleurs, il m'a semblé important de rendre les parties indépendantes les unes des autres dans leur lecture afin d'en faciliter l'accès, ce qui implique parfois peut-être une sensation de redite dans le rappel de certains concepts. Les titres d'œuvres sont rapportés de la façon suivante : *titre traduit par nous* (*titre original si connu,* date de création de l'œuvre). Avant la lecture de ce mémoire, je conseille le visionnage de l'œuvre *Histoire* (*Historjá,* 2003-2007), filmée en totalité dans la vidéo suivante : https://vimeo.com/201908843[1].

Ce mémoire est construit autant que possible de manière à éviter les termes de « tradition », de « modernité », de « décolonisation » comme ceux « d'art », « d'artisanat », ou de « design ». Je me suis efforcée de mobiliser et d'avancer dans la pensée en mobilisant des concepts samis (dont un lexique est à retrouver en annexe). Toutefois, je ne prétends pas être parvenue à éviter certains écueils liés à une mésinterprétation ou un manque de connaissances dus à mon extériorité et à ma très récente découverte du sujet. L'étude de l'œuvre de Britta Marakatt-Labba mérite un travail plus long, plus scrupuleux et surtout collaboratif.

[1] Ola, Røe, *Vidéo vue panoramique sur "History" - La broderie de 24 mètres de long de l'artiste textile Britta Marakatt Labba*, mis en ligne en 2017 sur : https://vimeo.com/201908843#

Introduction

> « […] il demeure dans le blanc quelque chose de secret et d'inaccessible, à la fois attirant et angoissant, fascinant et paralysant, comme si cette couleur, contrairement à toutes les autres, n'était pas encore dégagée de toutes ses dimensions surnaturelles. Faut-il s'en réjouir ou s'en inquiéter ? »
>
> *Michel Pastoureau, Lumières sur le blanc. Une facette de l'aventure textile* , p.15

Au premier regard, l'œil saisit difficilement qu'il observe de la broderie et non du dessin. Chaque motif est réalisé avec une grande régularité et une parfaite maîtrise du geste. Pour mesurer l'immensité du travail accompli, il nous faut regarder une seconde fois, particulièrement si l'on découvre cet art au format numérique. On comprend alors que tout cet univers naît d'une succession de points exigeants, de gestes minutieux et répétitifs. Ainsi, avec cette patience infinie de la brodeuse, Britta Marakatt-Labba, par sa patiente, bouleverse notre perception du temps. Ses œuvres proposent une nouvelle formulation de l'histoire, des mouvements temporels et de l'écriture des évènements, autour d'un sujet central qui est celui de la culture indigène samie, en territoire Sápmi, région transfrontalière qui s'étend au nord de la Norvège, de la Suède, de la Finlande et de la Russie. Le terme Sápmi désigne plus qu'un territoire, il recouvre l'espace vivant des Samis, défini par les eaux et les terres mais aussi un peuple et une culture[2]. Les Samis seraient entre 50 000 et 100 000, dont au moins la moitié vivrait en Norvège, et beaucoup d'entre eux dans des grandes villes en dehors de Sápmi[3].

Le peuple sami n'a pas, à proprement parler, subi de colonisation telle que nous pouvons l'entendre dans le sens le plus courant. C'est un phénomène d'oppression qui s'est déroulé sur le long terme et qui se poursuit, dont les situations ont différé dans le temps et selon les zones géographiques. Les Samis ont connu une invasion sur leur terre, une menace de leur langue, du mépris, des interdictions de pratiques culturelles, ainsi qu'une assimilation imposée aux cultures nationales[4].

Britta Marakatt-Labba naît en 1951 et grandit dans une famille nombreuse d'éleveurs de rennes, à Idivuoma dans le Nord de la Suède. Elle vit et travaille à Ovre Soppero en Suède. L'été, elle suit les migrations dans la montagne avec les rennes en Norvège. Elle parle donc norvégien, suédois, sami du nord et meänkieli[5]. Le père de Britta Marakatt-Labba a été renversé par une voiture et est décédé

[2] Stephansen, Maria Therese, « A Hand-Drawn Map as a Decolonising Document: Keviselie (Hans Ragnar Mathisen) and the Artistic Empowerment of the Sami Movement. », *Afterall, Issue 44 Autumn/Winter 2017*, 2017. P.113
[3] Hætta, Susanne et Finbog, Liisa-Rávná et García-Antón, Katya et Moulton, Kimberley, *Mázejoavku indigenous collectivity and art*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2020. P.12
[4] Stephansen, Maria Therese, « A Hand-Drawn Map as a Decolonising Document: Keviselie (Hans Ragnar Mathisen) and the Artistic Empowerment of the Sami Movement. », *Afterall, Issue 44 Autumn/Winter 2017*, 2017. P.113
[5] « Langue qui s'est développée dans les parties finnophones de Sapmi qui se trouvaient encore à l'intérieur des frontières de l'État suédois après que la Finlande soit devenu une région russe à la suite de la guerre finlandaise de 1809 ». Hætta, Susanne et Finbog, Liisa-Rávná et García-Antón, Katya et Moulton, Kimberley, *Mázejoavku indigenous collectivity and art*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2020. P. 27

lorsqu'elle avait cinq ans, la veille de Noël[6]. Cet événement est central dans son rapport à la mémoire, à son attention aux paysages et à la préciosité des instants. Britta Marakatt-Labba intègre rapidement les écoles suédoises adaptées aux rythmes des peuples nomades puis accède à une formation en couture et tissage. Elle poursuit des études supérieures à Lulea, à l'Université populaire de Sunderby en 1971, puis à l'école de création industrielle de Göteborg de 1974 à 1978. Britta Marakatt-Labba est également *duojár*, terme désignant ceux qui pratiquent le *duodji*. Par sa famille, elle hérite de cet art de faire au quotidien, qui s'exerce à partir des matériaux mis à disposition, selon un ensemble de gestes et de motifs transmis sur des générations. Cette pratique associe tout à la fois un intérêt utilitaire et un intérêt mémoriel : ces objets usuels doivent aussi raconter. Ils sont une condition de survie des récits anciens menacés par l'assimilation culturelle. En tant qu'artiste, Britta Marakatt-Labba recourt à la richesse de cet héritage en proposant une œuvre foisonnante, entre illustration de livres, création de costumes de scènes, fabrication de textiles liturgiques, sculptures, aquarelles... dans laquelle elle cultive une pluralité de formes et de techniques. Ce sont toutefois les broderies qui constituent le cœur de sa pratique et que nous nous attacherons à étudier. L'artiste a une très grande production d'œuvres brodées au fil de laine teint sur une toile de lin blanche. Nous n'évoquerons qu'un très faible pourcentage de sa production premièrement car, il est pour une part importante, difficile d'en trouver des photographies et, deuxièmement car la production de l'artiste, quoique très riche, aborde souvent les mêmes thèmes visuels et symboliques. La particularité de ces œuvres est leur puissance narrative. Britta Marakatt-Labba mêle, sous forme d'images brodées, événements historiques, mythes cosmogoniques et représentations de paysages et de modes de vie. L'artiste cherche à conserver la mémoire menacée de la culture et de l'histoire du peuple sami. Elle relate, sur ses broderies, des faits historiques connus et d'autres moins diffusés. On y découvre tout un univers, hybride, fait de figures mythologiques mais aussi de paysages, d'habitations, d'animaux et d'humains. Elle nous donne à voir le décor de sa terre natale à une échelle qui nous rappelle la petitesse de l'homme face à la nature. Ses œuvres formulent des messages critiques par rapport aux récits tissés par la mémoire officielle et la broderie devient la possibilité d'écrire une histoire subalterne. Son œuvre représente la possibilité d'une réappropriation, à la fois dans le fond et dans la forme, d'une reconquête politique des récits des Samis, longtemps oubliés, et même, violemment opprimés. En 1978, alors que l'artiste est diplômée de l'école suédoise elle prend part au premier groupe d'artistes samis : le Maze Group. Fort de l'esprit de résistance dont ces artistes font preuve par leurs œuvres et leurs luttes, le groupe est très vite associé à un mouvement politique. L'œuvre de Britta Marakatt-Labba apparaît pour la première fois dans toute sa puissance subversive. Cette expérience se réitère de nombreuses années plus tard, en 2017, lors de la documenta 14 à Cassel et à Athènes, lorsque les œuvres du Groupe Maze sont présentées à un public international par le biais d'une grande institution artistique. Cet événement nous est apparu comme un moment crucial dans le parcours de Britta Marakatt-Labba ; comme « validée » et à tout le moins plus diffusée, depuis

[6] Dahlman, Pontus, *Britta Marakatt-Labba målar med samiska stygn*, 2019, interview disponible en ligne sur : https://vi.se/artikel/s0879PLx-a0Ev3DKW-93032.

l'exposition sur cette scène internationale de l'art contemporain, elle accède enfin à une forme de reconnaissance artistique pour une œuvre qui fut longtemps seulement envisagée comme le travail artisanal et vernaculaire d'une femme indigène. Cette visibilité vient rompre avec l'idée toute faite de l'artiste sami isolé, vivant dans une communauté refermée sur elle-même, dans un espace retiré, et selon des principes archaïques. Reconnaître la richesse créatrice de ces œuvres c'est accepter de mettre en crise nos repères cloisonnés entre art et artisanat, récits fictionnels et faits réels. La trace que Britta Marakatt-Labba offre de l'histoire des Samis et d'un peuple menacé par la mondialisation, le réchauffement climatique et l'assimilation culturelle peut alors exister comme telle. En tant que récit mineur advenant sur la scène artistique, cette œuvre est donc aussi immédiatement politique. Les événements, les paysages et les éléments imaginaires s'inscrivent dans la matière textile comme autant de résistances aux méthodes d'assimilation néocoloniales subies par les Samis depuis de nombreuses générations.

Nous donnerons une place particulièrement centrale à la frise brodée *Histoire* (*Historjá* 2003-2007), qui, bien que réalisée dix ans avant son exposition à la documenta 14 à Athènes, s'est révélée dans cet événement comme une pièce maîtresse. Sa visibilité dans un tel contexte, apporte une rupture dans la situation vécue par l'artiste qui, pendant des dizaines d'années, a brodé en silence. Il s'agit d'une œuvre de la collection permanente de l'Université de Tromsø, elle mesure 23,5 mètres de long. Monumentale par sa taille et microscopique par son art du détail, elle concentre de nombreux aspects de la poétique de Britta Marakatt-Labba. Le tissu brodé permet de construire une œuvre visuelle mais aussi narrative qui se déploie comme un espace de liberté, ambigu, à la fois artisanal, décoratif, pouvant être jugé hativement utilitaire si ce n'est que les œuvres sont encadrées, et dont la place dans l'art contemporain peine à être reconnue. L'artiste retourne cette docilité contre elle-même : les motifs sages et discrets deviennent un moyen de détournement pour formuler un récit différent. Nous tenterons d'appréhender la démarche de Britta Marakatt-Labba : comprendre comment, par ce geste lent et a priori désuet de la broderie, l'artiste répond en réalité à une urgence politique et culturelle, et comment, par cette esthétique du détail, les images passent de l'insignifiance à la nécessité. Dans ce mémoire, nous nous efforcerons de révéler l'articulation entre les œuvres, d'une part, et leur contexte de production, leur réception, les discours qui sont produits à leur propos et les éléments biographiques, d'autre part.

Notre première thèse cherche à mettre en lumière la manière dont le *duodji* opère un renversement des conceptions dominantes et transforme le vide en plein, le pauvre en riche ou l'inutile en utile. Nous présenterons cette pratique, au fondement de l'identité samie, et la manière dont Britta Marakatt-Labba s'en empare. Nous examinerons la place qu'elle tient dans la construction de la scène artistique samie du XIXème siècle jusqu'aux années 1980 avec ses prédécesseurs et ses contemporains. Nous étudierons également l'évolution historique de ce terme en relation avec le terme *dáidda* qui se rapproche d'une définition occidentale de l'art. Ce sera l'occasion de découvrir en quoi la pratique artistique samie se situe dans une forme d'impasse entre le désir d'être fidèle aux formes artistiques indigènes et celui de

pouvoir prendre part à une culture artistique dominante qui a été présentée comme supérieure. C'est dans cette première partie aussi que nous expliquerons comment l'art sami et les broderies de Britta Marakatt-Labba sont devenus, depuis la fin des années 1970 avec la formation du groupe Maze, une arme politique.

Notre seconde thèse creuse la question de l'articulation entre art mineur vernaculaire et art contemporain reconnu internationalement, à propos des œuvres brodées de Britta Marakatt-Labba. Cette partie s'attachera à une analyse plus détaillée, pour comprendre les motivations d'un tel - et non moins paradoxal - empressement à broder. Nous pourrons accéder, plus en profondeur à la manière dont l'artiste, par la succession de gestes minutieux et la confection d'images minuscules, formule des récits mineurs et subversifs. Nous analyserons la façon dont elle crée des connexions entre une narration s'appuyant sur des images du quotidien jugées *a priori* banales ou folklorisantes et des événements majeurs, historiques relevant de préoccupations mondiales ; en somme comment elle lève la séparation hiérarchique entre la grande et la petite histoire. Dans cette partie qui s'attache à analyser comment Britta Marakatt-Labba excelle à proposer à la fois un ouvrage discret et silencieux et une œuvre puissante et révolutionnaire, nous estimons centrale la question des modes de diffusion de son œuvre. A savoir, la manière dont elle gagne en visibilité à l'échelle nationale et internationale. Nous essaierons de faire état de la relation complexe qui est celle d'un art de la marge et des institutions officielles de l'art. Pour cela, nous analyserons notamment les différents ressorts de la documenta 14 en 2017, exposition décisive pour la diffusion de l'œuvre de Britta Marakatt-Labba.

Notre dernière thèse considère les récits brodés de Britta Marakatt-Labba comme une épistémologie de l'histoire. L'artiste propose un espace métaphorique et hybride, où l'imaginaire nourrit la représentation, pour raconter autrement et rendre possible, de manière inaltérable, un récit mineur et subversif. Britta Marakatt-Labba décloisonne les genres et les frontières posées entre récits fictionnels et faits réels, notamment à travers le concept sami d*'árbevierru* qui entre en rupture avec un conception linéaire et progressiste du temps et de l'histoire. Elle puise dans l'imaginaire sami, comme dans la seule source propre à faire le récit d'une histoire samie. Ses broderies s'apparentent à des contes, véritables espaces de résilience, qui appellent au commentaire, à la promenade, à l'impulsion d'un récit narratif et à sa transmission, mais surtout à une pensée du détournement, de la ruse et au partage d'un savoir intime, d'une vérité intérieure.

Chapitre I – Transformer le vide en plein, le parcours de Britta Marakatt-Labba dans la construction d'une scène artistique samie (du XIXème siècle aux années 1980)

En Sápmi, l'immense étendue de terres, de lacs et de montagnes, à cheval sur la Norvège, la Suède, la Finlande et la Russie, est perçue non comme un désert, mais comme une présence. C'est un lieu d'accueil pour la vie et pour le mode de vie sami, de l'élevage des rennes à la pratique du *duodji*. Des humains y vivent depuis plus de 12 000 ans. Lorsque les autorités nationales engagent des constructions d'autoroutes, implantent des exploitations minières, des parcs d'éoliennes et toute sorte de structures altérant le paysage, sous prétexte que c'est un espace vide, l'artiste Britta Marakatt-Labba entreprend la confection de broderies dont les motifs viennent contredire ce mythe de l'absence. En brodant de son fil sur la toile blanche, elle transforme le vide en plein : dans une apparente simplicité, elle nous donne à voir la richesse d'une nature, en réalité, aussi complexe que variée. Tout à coup, ses immenses toiles vierges sont habitées. Ce renversement, elle l'opère de manière totale, nous démontrant que Sápmi n'est ni un désert humain ni un désert historique, culturel ou artistique et qu'au contraire ce sont des paysages toujours en mouvement, des lieux d'histoires et de connaissances.

1. Le duodji, un mode de connaissance et de création indissociable de la vie en Sápmi

a. Créer au quotidien

> « Avoir plus d'une corde à notre arc a toujours fait partie de notre culture. La spécialisation était un luxe que nous ne pouvions pas nous offrir. Si vous êtes dans les montagnes au milieu de l'hiver et que vous ne connaissez que les mathématiques, vous allez mourir. Vous devez être capable de réparer les choses. Il n'y a personne d'autre pour le faire. Tous mes oncles étaient des bricoleurs fantastiques, capables de réparer n'importe quoi. La base de la culture sami est la survie, et pour survivre, il faut savoir faire beaucoup de choses[7]. »

Créer fait partie du quotidien des Samis, par l'activité qu'ils désignent sous le nom de *duodji*, un terme qui dépasse le clivage occidental traditionnel entre *praxis* et *poeisis* et qui signifie à la fois le processus de fabrication, l'ouvrage achevé et sa fonction. Cette pratique plurielle convoque de véritables savoir-faire et une grande habileté, elle ne peut toutefois pas être réduite à l'activité artisanale ou plutôt à ses connotations opératoires. Les objets issus du *duodji* sont souvent transmis de générations en

[7] Entretien avec Synnøve Persen. Kuhn, Gabriel, *Liberating Sápmi: Indigenous resistance in Europe's far north*, Oakland, PM Press, 2020. P.50, nous traduisons.

générations dans les familles et sont des objets très personnels, destinés à un usage dans la durée. Cette pratique est intimement liée à la culture samie. Les matériaux les plus communs sont ceux employés depuis des siècles : la fourrure, la peau, le bois, les racines, la corne, les os, la laine, des perles de verre et du fil d'étain[8], ainsi que d'autres tels que les textiles et teintures, que les Samis ont pris l'habitude d'acheter ou d'échanger. La transmission de ces compétences s'organise dans un savoir en action, une logique du « teaching by living » (« enseigner en vivant ») pour les adultes et « learning by seeing and then doing » (« apprendre en regardant puis en faisant ») pour les enfants.[9] Si la communauté de chercheurs ne s'accorde pas sur une définition, tous admettent que le *duodji*, dans la production d'ouvrages essentiels au quotidien, intègre l'activation d'une culture par la répétition de gestes ancestraux et la révélation d'une compréhension subtile de la nature dans le traitement des matériaux. Le *duodji* est tout à la fois une manière de créer et un état d'esprit samis. Comme l'exprime l'historien de l'art sami Jan Erik Lundstrom, cela implique des formes artistiques différentes des œuvres occidentales :

> « L'élevage de rennes est un mode de vie nomade, il n'était tout simplement pas pratique de transporter tout ce qui n'était pas indispensable à la survie. Les tableaux et les sculptures n'étaient donc pas prioritaires. Mais les Sami s'entouraient quand même d'art dans leur vie quotidienne. Tout autour du paysage se trouvaient des gravures rupestres et des sculptures sacrées, appelées "*seedier*", et presque chaque objet utilisé était décoré et orné. [...] L'artisanat sami – *duodji*- - a survécu pendant des siècles et, en plus de faire partie intégrante de la vie quotidienne du peuple sami, il s'est également développé pour devenir une catégorie artistique à part entière.[10] »

Toute l'intelligence de l'œuvre va naître de l'usage auquel elle est destinée : c'est tout un travail d'adéquation entre l'ergonomie et l'aspect décoratif de l'objet. Il s'agit le plus souvent d'objets destinés à l'usage (couteaux, peignes à tissage, boîtes, vêtements, objets sacrés…) et c'est la bonne connaissance des pratiques qui y sont associées qui va orienter la forme de l'œuvre. Par exemple, si les étuis des couteaux sont souvent ajourés, c'est pour que la lame puisse respirer de sorte à éviter l'oxydation du métal. Le *duodji* se caractérise par une rigueur dans la confection associée à un sens de l'astuce, une économie du geste et de la matière. Un des premiers projets de création pour les personnes qui travaillent le textile sera la création d'un trousseau personnel et la confection de chaque objet qui le compose avec son étui : ciseaux, rangement pour l'aiguille, pochette, couteau, etc, Les objets sont attachés ensemble à

---

[8] Storm, Dikka and Isaken Kjellaug, "Duodji-dáidda" in. Hauan, Marit et Gullickson, Charis et Lorentzen, Charis, et Tromsø museum. Et Nordnorsk kunstmuseum., *Exhibition book of Sami Stories: Art and Identity of an Arctic People Sámi Stories*, Orkana, Tromsø Norway et Tromsø Museum et Northern Norway Art Museum et Stamsund, Norway, 2014. P.91

[9] *The Mazejoavku Members*, Hætta, Susanne et Finbog, Liisa-Rávná et García-Antón, Katya et Moulton, Kimberley, *Mázejoavku indigenous collectivity and art*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2020. P. 30

[10] Lundström, Jan-Erik et Cirelli, Julie et Wang, Esther, *Contemporary Sami Art and Design*, Stockholm, Arvinius et Orfeus, 2015. P.24, nous traduisons.

un cercle en métal décoré et comme une ceinture à outils ils sont les éléments essentiels qui serviront au *duojár* dans sa carrière (image en annexe 2). Cette habitude consiste à s'armer et se rendre capable de mobiliser des techniques adaptables selon les besoins qui se présentent. L'artiste Joar Nango associe cela à la culture du nomadisme et au nécessaire sens d'improvisation qu'il requiert.

> « [La vie des Samis] a longtemps reposé sur la nécessité de l'improvisation - des compétences développées lorsque vous êtes toujours en mouvement [...] la compétence d'improvisation est une attitude culturelle des traditions de construction/conception qui existe au sein de nombreuses cultures indigènes du nord où les ressources sont rares et le climat imprévisible, dur et impitoyable. On peut notamment le voir dans la manière dont les éleveurs de rennes semi-nomades aménagent leur espace de travail, leur arrière-cour ou leur campement, lorsqu'ils se déplacent avec les troupeaux entre les pâturages[11]. »

Comprenons bien que le *duodji* ne se limite jamais à un simple aspect utilitaire. Les objets réalisés sont d'une grande qualité de finition, ils ont nécessité un temps long à leur manufacture qui leur assureront une postérité dans le monde même si leur capacité d'usage est altérée. On prendra soin de les réparer ou de les conserver comme objets symboliques et affectifs, sinon les parties d'un objet hors d'usage seront réemployées pour un nouvel ouvrage. Ainsi le *duodji,* entre usage et ornementation, semble façonner l'objet avec la préoccupation de lui assurer vitalité et postérité en inscrivant, par là même, en lui tous les gestes et pensées qui auront été investis dans sa fabrication. Ce sens de la technique et de la matière est essentiel dans cette pratique samie. L'anecdote rapportée par Johan Turi à propos de la fabrication des bateaux en témoigne : alors que les côtes étaient de plus en plus fréquentées par les Norvégiens, les Samis ont petit à petit abandonnés leur bateaux en peau et en écorce cousues pour les modernités des Norvégiens mais surtout ils auraient, dit-il, surpassé ces derniers, tant les travailleurs Samis étaient doués dans l'art de la fabrication. La preuve en serait que le prétendant à la couronne norvégienne Sigurd Slembe aurait fait réaliser en un temps record un bateau de vingt-quatre rameurs en territoire sami[12]. Cette histoire révèle la nature du *duodji* non comme étant un répertoire de geste précis ou un catalogue limité d'objets mais plutôt comme une disposition de l'esprit à persévérer dans la connaissance des matériaux, même inconnus, et à une capacité de renouveler ou adapter les gestes techniques pour une belle facture.

b. Un héritage au cœur de la pratique de Britta Marakatt-Labba

Lorsque Britta Marakatt-Labba s'empare de son aiguille et de son fil, elle s'inscrit dans la forme esthétique et la mentalité du *duodji*. Elle reprend les couleurs traditionnelles qui sont le vert, le rouge,

[11] Hopkins, Candice, *Joar Nango* documenta 14, disponible en ligne sur : https://www.documenta14.de/en/artists/1405/joar-nango, nous traduisons

[12] Turi Johan, Mériot Christian, and Nesheim Asbjørn. Récit de la vie des Lapons. Paris: F. Maspero, 1974. Print. p.19

le bleu et le jaune pour explorer cette rencontre entre son histoire, ses paysages et ses savoir-faire. Elle maîtrise les techniques de la teinture du textile, avec une connaissance des fils, des fibres et des colorants.[13] Tout son travail est réalisé avec une grande rigueur. Sa mère et ses frères et sœurs lui ont enseigné le *duodji* dans son enfance, le travail textile lui est familier depuis toujours[14]. Cette maîtrise des outils et techniques et associé à un sens aigu de l'économie, Britta Marakatt-Labba a notamment appris de sa mère à enrouler le fil des tendons de renne et à cueillir le foin glissé dans les chaussures en cuir et fourrure de renne pour isoler les pieds du froid.[15] Mais cette économie de moyen, cette obsession qui consiste à réemployer les matériaux et à les rendre utiles n'est pas un frein à l'activé artistique qui serait sans fonction, au contraire :

> « L'art est arrivé très tôt dans ma vie. Je voulais vraiment travailler avec des images. J'avais beaucoup de frères et sœurs plus âgés, je suis la troisième plus jeune. À l'époque, les enfants samis interrompaient l'école au début du mois de mai pour pouvoir s'occuper des rennes ; mes ainés ramenaient beaucoup de crayons de couleur et de crayons de papier. Alors on s'asseyait souvent pour peindre, mais nous n'avions pas de papier. Notre moyen d'avoir quelque chose sur lequel peindre était les boîtes de gâteaux. Il y avait de grands enterrements à Tornedalen, alors nous y allions et faisions la queue pour demander si nous pouvions avoir les boîtes. Puis nous peignions sur les deux côtés des cartons et cela devenait comme des carnets à dessin.[16] »

Britta Marakatt-Labba parle ici de la manière dont la pulsion créatrice s'est forgée en elle dans une relation à la ruse et au détournement de la fonction première et utilitaire des matériaux. Bien que ses productions soient des propositions très graphiques et visuelles, elles témoignent également d'une grande sensibilité aux objets et à la fabrication qu'ils impliquent. Derrière les images de Britta Marakatt-Labba, se trouve une multitude de gestes manuels et techniques : teindre, découper, tailler, broder, coudre, percer, peindre, auxquels elle sait joindre une vraie patience, une précision et une régularité du geste, un sens de l'harmonie des couleurs et de la composition.

La diversité de la production de l'artiste témoigne de sa polyvalence et de son habileté. Ses broderies sont une preuve de dextérité et de patience inouïe : il faut se rendre compte qu'à chaque point est associé un geste précis, un engagement du corps, un dialogue entre la main et la matière. Si nous gardons cela en tête à l'observation de l'œuvre *Le brochet dévore* (*Hávga njiellá,* 1986) (figure 1), il devient possible de saisir la véritable épaisseur de la démarche de l'artiste, sa persévérance dans l'état d'esprit du *duodji* alors que dans les mêmes années la société de consommation grandissante où le gain de temps et

---

[13] Guttorm, Gunvor. "Stories Created in Stitches." Afterall 45.1 (2018) p. 21

[14] *The Mazejoavku Members*, Hætta, Susanne et Finbog, Liisa-Rávná et García-Antón, Katya et Moulton, Kimberley, *Mázejoavku indigenous collectivity and art*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2020. P. 28

[15] *Sami Art in History*, Hætta, Susanne et Finbog, Liisa-Rávná et García-Antón, Katya et Moulton, Kimberley, *Mázejoavku indigenous collectivity and art*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2020. P. 41

[16] Sveridge Radio, Fredagsgäst Britta Marakatt Labba, [podcast]. P4 Norrbotten, 2015, 7:29 minutes. Disponible sur : https://sverigesradio.se/artikel/6301695?fbclid=IwAR1QkgxWrG5VrCxbliSN61yFdWm81dkWBWBflwivCfW-FVDXHtROOm52Ags, traduction Paula Blanck

d'argent se font mot d'ordre jusqu'en Sápmi. Toute la surface de l'œuvre est couverte en point de sable qui nécessite un aller-retour de la main incessant. C'est un travail monochrome et délicat, les points dans le ciel sont si discrets, qu'ils en deviennent presque invisibles. C'est le cas également dans la frise *Histoire* où l'on peut remarquer en observant les bateaux qu'ils sont accrochés à des filets de pêche extrêmement fins, brodés en fil blanc (figure 2). Il faut pour l'identifier accepter de se perdre dans les différentes profondeurs proposées par l'artiste, refuser de croire que c'est seulement une toile blanche pour parvenir à remarquer les reliefs et les épaisseurs de ce paysage. Cela nous fait bien comprendre que cet investissement de la part de l'artiste n'est aucunement lié à un désir de démonstration de virtuosité mais plutôt à une exigence du travail abouti et équilibré.



Figure 1 : Britta Marakatt-Labba, *Le brochet dévore* (*Hávga njiellá*, 1986), 75 x 65 cm, collection privée © Harry Johansen

Cet engagement physique et temporel de l'artiste-artisan, au profit de la rigueur et de la beauté est essentiel, c'est l'esprit du *duodji*. L'artiste hérite du *duodji* cette articulation entre foisonnement du détail et esthétique minimaliste. C'est un travail lent et minutieux qui demandera un temps de production de quatre années pour la frise brodée *Histoire* (*Historjá* entre 2003 et 2007).



Figure 2 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Lou Belbèze

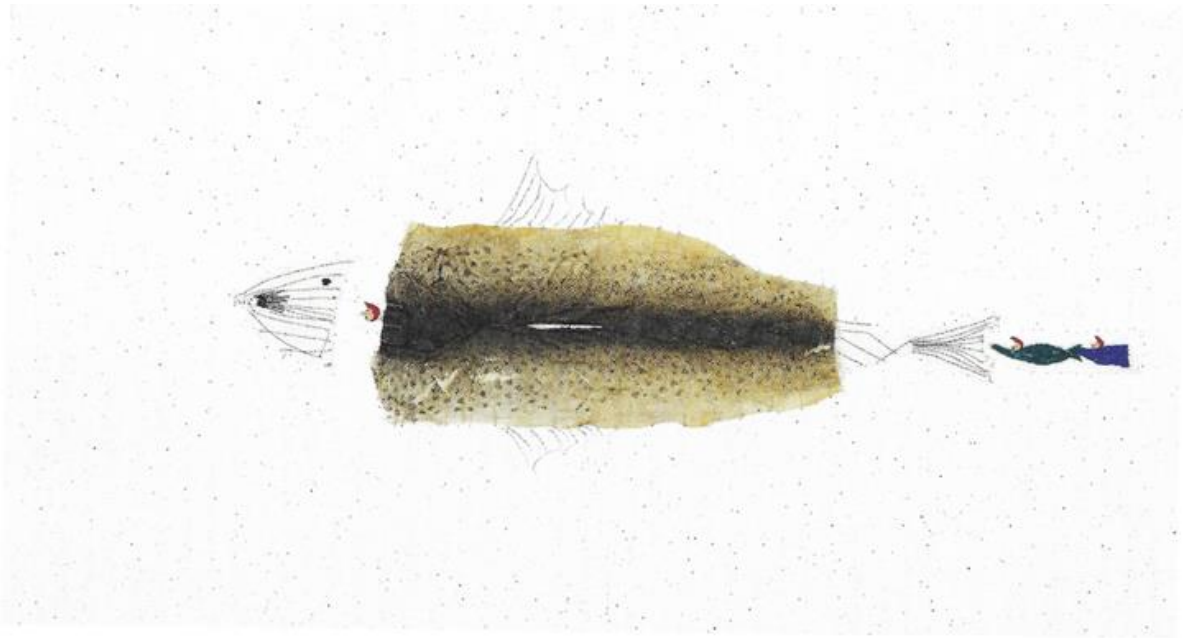


Figure 3 : Britta Marakatt-Labba, *Prise* (*Darvánan*, 2009), 56 x40cm, collection privée © Hans-Olof Utsi

Autre exemple éloquent d'inventivité, l'œuvre *Prise* (Darv*ánan*, 2009) (figure 3) est une broderie dans laquelle Britta Marakatt-Labba fait intervenir un matériau d'une nature différente du textile tissé, de la peau de poisson qu'elle mêle à la broderie sur toile. Cela témoigne une nouvelle fois de cet état

d'esprit propre au *duodji* où les déchets naturels ont une seconde vie dans l'activité créatrice manuelle, pour qui connaît les gestes adéquats, permettant de transformer la matière en matériaux, de révéler une substance à sa potentialité constitutive d'une œuvre. Pour cette œuvre, la peau a sans doute été séchée puis collée et/ou cousue. Cette proximité maintenue avec l'animal dans la relation modèle/représentation témoigne aussi de l'économie circulaire dans laquelle s'inscrit le *duodji*. Ces plaquages sur toile ne relèvent évidemment pas d'une pratique paresseuse (la patience qu'exige la réalisation points de broderie évacue tout doute à ce niveau-là) mais plutôt d'une volonté de montrer les choses telles qu'elles apparaissent : si l'objectif est de réaliser un poisson et que la peau d'un poisson est disponible alors elle l'utilise. Il y a une relation de grande proximité entre le geste artistique et la vie.

2. Du *duodji* au *dáidda* : N'existe-t-il vraiment aucun mot pour « l'art » Sami ?

L'art sami n'existe pas seulement à travers le spectre du *duodji*. A partir du XXème siècle, les artistes s'ouvrent au reste du monde et proposent des œuvres que l'on peut de plus en plus identifier à des formes d'art occidentales, dans cette mesure « une histoire de l'art » samie émerge révélant différentes tensions entre la reconnaissance des formes artistiques ancestrales samies et le sentiment d'une assimilation nécessaire pour écrire sa propre histoire.

a. Les pionniers de l'art pictural sami

Si l'œuvre de Britta Marakatt-Labba témoigne d'une grande maîtrise du *duodji*, il faut néanmoins souligner que l'aspect central de son œuvre, qui consiste dans la représentation de figures humaines et non-humaines dans des univers quotidiens et extraordinaires ne fait pas partie à proprement parler du *duodji*. En effet, la représentation picturale figurative n'est pas considérée comme faisant partie d'un processus de création habituel pour le *duodji*. Il sera plus commun de rencontrer des symboles, associés aux croyances et religions. Nuançons cependant car nous pouvons relever la présence de représentations humaines, animales et architecturales (selon des principes de *mimesis*) sur les tambours sacrés ou sur les dessins rupestres d'Alta notamment. En tout cas, il est possible d'identifier à partir du XXième siècle en Sápmi l'apparition d'un tournant par la floraison d'œuvre picturales et de représentations figuratives en dessin ou en peinture. Selon Jan-Erik Lundstrom cette évolution se caractérise par un désir d'auto-documentation, *a contrario* des arts de la fabrication qui ont été pendant des siècle au contact de la vie quotidienne du peuple sami.[17] Les premiers, parmi les artistes samis, à s'éloigner des formes conventionnelles du *duodji* en formulant des propositions d'auto représentations à travers des médiums

[17] Lundström, Jan-Erik. *Contemporary Sami Art and Design*. Stockholm: Arvinius + Orfeus, 2015. Print. P.9

nouveaux tels que le dessin, la peinture ou la gravure apparaissent entre les années 1910 et 1950. L'historienne de l'art Tuija Hautala-Hirvioia identifie Johan Turi (1854–1936), Johan Savio (1872–1951 et Nils Skum (1902–1938) comme les trois figures majeures de cette période[18]. Si d'autres pourraient être ajoutés à la liste, notamment Iver Jåks, ces trois artistes nous intéressent particulièrement car ils nous aident à comprendre comment l'œuvre de Britta Marakatt-Labba s'inscrit dans une histoire de l'art Sami qui à ce moment-là, bien-sûr n'est pas constituée comme telle. Si la création de l'artiste brodeuse se nourrit abondamment de sa connaissance du *duodji,* elle trouve également sa place dans une continuité de l'art pictural Sami de ce début du XXème siècle. On retrouve dans ces broderies un traitement esthétique et graphique de Sápmi similaire à ces artistes, mais également des ambitions et des convictions communes quant à la nécessité de l'acte créer, en tant que personne samie. En préambule de son livre *Récit de la vie des Lapons* (*Muittalus samid birra)*, Johan Turi clarifiait, en 1910, sa propre entreprise comme suit :

> « Je suis un Lapon, et je connais tout de la vie des Lapons. J'ai entendu dire que le gouvernement suédois veut nous aider, mais il n'a pas l'exacte compréhension de notre vie et de notre condition, parce qu'un Lapon ne peut correctement les expliquer telles qu'elles sont : lorsqu'un Lapon pénètre dans une pièce close, il ne comprend plus très bien, quand le vent ne peut lui souffler au nez. Ses pensées ne peuvent pas couler quand il y a des murs et que c'est fermé au-dessus de sa tête. Il n'est pas bon non plus pour lui d'être dans la forêt épaisse quand l'air est chaud. Mais quand un Lapon est sur les hautes montagnes, il a l'esprit tout à fait lucide et si, là en haut, se trouvait un lieu de réunion, un Lapon pourrait probablement exposer parfaitement son affaire. J'ai pensé que ce serait une excellente chose s'il y avait un livre où tout serait noté sur la vie et la situation des Lapons[19]. »

La proximité de ton entre le travail de Johan Turi et l'œuvre de Britta Marakatt-Labba est frappante. En un sens, un demi-siècle après Johan Turi, Britta Marakatt-Labba s'attachera à mener à bien le projet annoncé par l'écrivain. Celui-ci propose un livre à la fois narratif et visuel, documentaire et romancé. Et en ce sens, tout comme Britta Marakatt-Labba, il s'est engagé dans une autoreprésentation des modes de vies Samis, pour conserver la mémoire de leur quotidien et de leurs croyances. La diffusion de l'oeuvre fut également un enjeu important : l'ouvrage *Récit de la vie des Lapons* est rapidement traduit dans de nombreuses langues. Ce livre naît d'une rencontre avec l'ethnographe danoise Emilie Demant. Celle-ci, curieuse de la vie nomade des éleveurs de rennes s'accorde avec Johan Turi pour apprendre sa langue, l'accompagner dans sa vie pendant un an et l'aider à rédiger et à diffuser son savoir sur les Samis. Il s'agit du premier livre non religieux en langue samie écrit par une personne samie. Il a été

[18] Hautala-Hirvioja, Tuija, *Early Sámi visual artists : Western fine art meets Sámi culture, Barents Studies: Peoples, Economies and Politics*, 2014, p.11-40, Disponible en ligne sur : https://lauda.ulapland.fi/

[19] Turi, Johan et Mériot, Christian et Asbjørn, Nesheim, Récit de la vie des Lapons, Paris, F. Maspero, 1974. P : 4ème de couverture.

traduit en allemand (1912), anglais (1931), suédois (1917), francais (1974), finlandais et hongrois (1983) et en italien (1991).[20] Il reste à ce jour une référence majeure.



Figure 4 : Johan Turi, *Déménagement vers et depuis la Norvège* (1910), © Turi, Johan et Mériot, Christian et Asbjørn, Nesheim, Récit de la vie des Lapons, Paris, F. Maspero, 1974

Dans l'œuvre *Conférence* (*Coahkkin*, 1990) (figure 5), Britta Marakatt-Labba conçoit une mise en scène avec cette conviction commune à Johan Turi, qu'une personne samie ne peut penser et réfléchir que dans son environnement : elle brode d'une seule pièce une joyeuse « salle de réunion » en plein air, réunissant vingt-trois personnes samies, coiffées et vêtues de tenues traditionnelles, les pieds dans la neige et la montagne en arrière-plan. Cette grande table studieuse est très surprenante en extérieur, ce décalage amusant manifeste en toute simplicité le déplacement du lieu savant et d'échange et des conceptions dans lequel la culture institutionnelle l'a enfermé. Les grandes marges blanches autour de cette grande table nous laissent imaginer que c'est un espace où tout est à écrire, que l'histoire a été gommée et que ces personnes sont réunies pour nous la raconter. Ce désir de situer la parole dans l'environnement sami, s'il est exprimé ici de manière physique, doit également être entendu comme un

[20] Hautala-Hirvioja, Tuija, Early Sámi visual artists : Western fine art meets Sámi culture, *Barents Studies: Peoples, Economies and Politics*, 2014, p.11-40, Disponible en ligne sur : https://lauda.ulapland.fi/. P.15

désir d'émancipation par rapport aux modes de pensées occidentaux et nationaux, il est à la fois, comme le décrit Asbjorn Nesheim, « une défense et une illustration[21] ».



Figure 5 : Britta Marakatt-Labba, *Conférence*, (*Čoahkkin*, 1990), 62 x 47 cm, collection privée © Harry Johansen

La distance entre l'histoire nationaliste est le ressenti des Samis est effectivement considérable. La première partie du XXème siècle est marquée par les politiques assimilatrices de la part des Etats-nations : En 1902 il est légiféré que seuls « ceux qui parlent, lisent et écrivent la langue norvégienne et l'utilise au quotidien serait autorisé à acheter des terres en Norvège »[22] En 1920, un accord entre la Suède et la Norvège interdit aux éleveurs de faire traverser la frontière entre leurs pays à leurs troupeaux. Dans les mêmes années d'expansion coloniale, l'humiliation des Samis est poussée plus loin encore avec les expériences eugénistes autorisant le recensement de données racialistes dans la foulée de la création de l'institut de biologie raciale en Suède en 1922.

> « Les fonctionnaires suédois - sociaux-démocrates compris - étaient de fervents adeptes de cette nouvelle discipline (pseudo)scientifique. Du personnel médical a été envoyé en Sápmi pour mesurer

[21] Nesheim Asbjørn, preface Turi, Johan et Mériot, Christian et Asbjørn, Nesheim, Récit de la vie des Lapons, Paris, F. Maspero, 1974.

[22] Magga, Ole Henrik. "Policy and the sami language" in. Hauan, Marit et Gullickson, Charis et Lorentzen, Charis, et Tromsø museum. Et Nordnorsk kunstmuseum., *Exhibition book of Sami Stories: Art and Identity of an Arctic People Sámi Stories*, Orkana, Tromsø Norway et Tromsø Museum et Northern Norway Art Museum et Stamsund, Norway, 2014. P.12, nous traduisons.

les crânes et les os des Samis. Les étudiants samis se faisaient photographier dans des circonstances humiliantes, étant forcés de se déshabiller devant leurs chercheurs, leurs camarades et le personnel médical. Des crânes et des squelettes samis ont été transférés dans des centres de recherche et des musées. La biologie raciale ne s'est toutefois pas arrêtée à la "collecte de données". Pendant des décennies, le Conseil national suédois de la santé a appliqué la stérilisation obligatoire des femmes jugées inaptes à avoir des enfants. Les lois qui sous-tendaient cette pratique n'ont été abolies qu'en 1976. Si les Sami n'étaient pas la cible principale du programme, ils faisaient partie des victimes, en particulier les femmes samies[23]. »



Figure 6 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Lou Belbèze

C'est dans ce contexte que des artistes cherchent à rétablir une représentation digne de leur culture et de leur peuple. Ces œuvres picturales semblent fonctionner comme des mémoires visuelles et matérielles, plaçant l'animal et le paysage au centre des sujets représentés. Les dessins de Johan Turi pourraient presque être lus comme des cartes tant il s'agit de la mise en image d'un espace vécu.

Chez Nils Skum, Johan Turi et Britta Marakatt-Labba, l'impression est donnée qu'un même troupeau de rennes passe d'une œuvre à l'autre (figure 4, 7, 8 et 9). Cela ne veut pas dire que les styles se confondent, ils sont tout à fait distincts, comme le sont les techniques : dessin pour Johan Turi, aquarelle pour Nilson Skum et broderie pour Britta Marakatt-Labba. Toutefois, la figure du troupeau est

[23] Kuhn, Gabriel, Liberating Sápmi: Indigenous resistance in Europe's far north, Oakland, PM Press, 2020. P.12

centrale, elle est travaillée comme un *leitmotiv* où l'on retrouve, un même rapport à l'échelle en comparaison à la montagne et à l'humain, dans un grand souci du rythme et de l'efficacité du trait, oscillant subtilement entre la répétition et la variation. Dans la frise *Histoire,* on observe des éleveurs en plein travail avec leurs rennes. On retrouve la force du lasso (figure 6), dans la tension du fil rouge qui n'est pas tout à fait plaqué contre la toile. Lorsque les rennes deviennent un troupeau et ne sont plus envisagées individuellement, on retrouve un traitement graphique similaire du motif chez Johan Turi (et différemment chez Nilson Skum) consistant à n'insister seulement que sur le contour du renne et non sur son pelage. Cette recherche de la forme évocatrice, crée dans l'œuvre de Britta Marakatt-Labba, un troupeau léger, mi-terrestre, mi-céleste, s'élevant comme dans un nuage puis se baignant dans une rivière, que le troupeau a créé lui-même en esquissant la ligne de crête des montagnes.

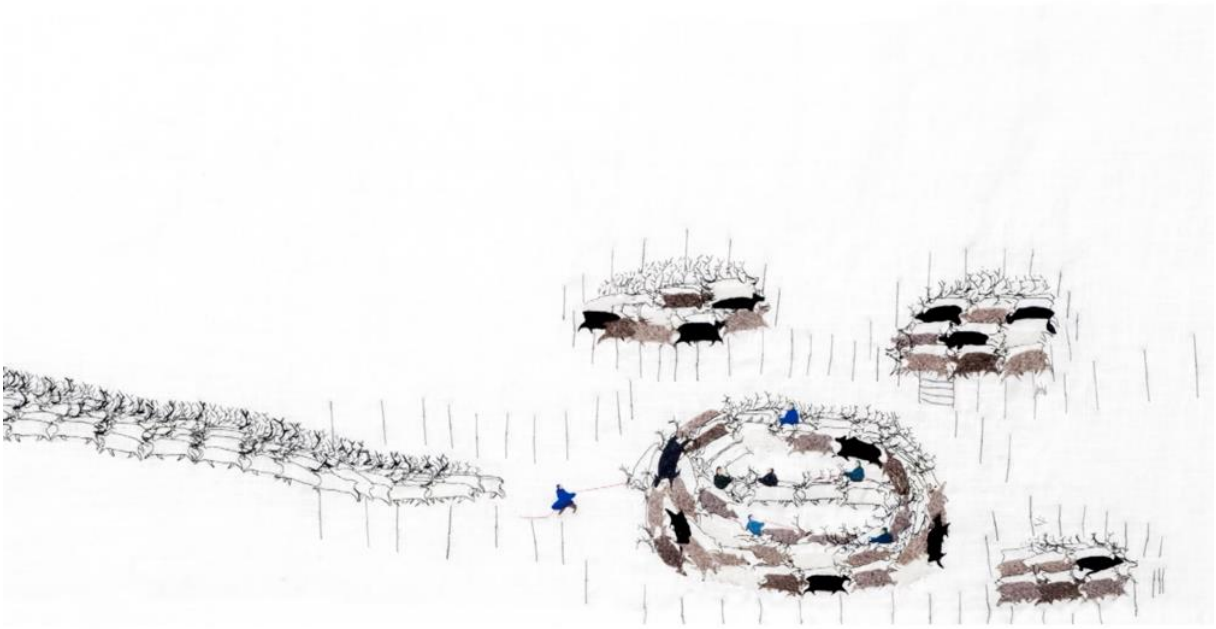


Figure 7 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Ola Røe

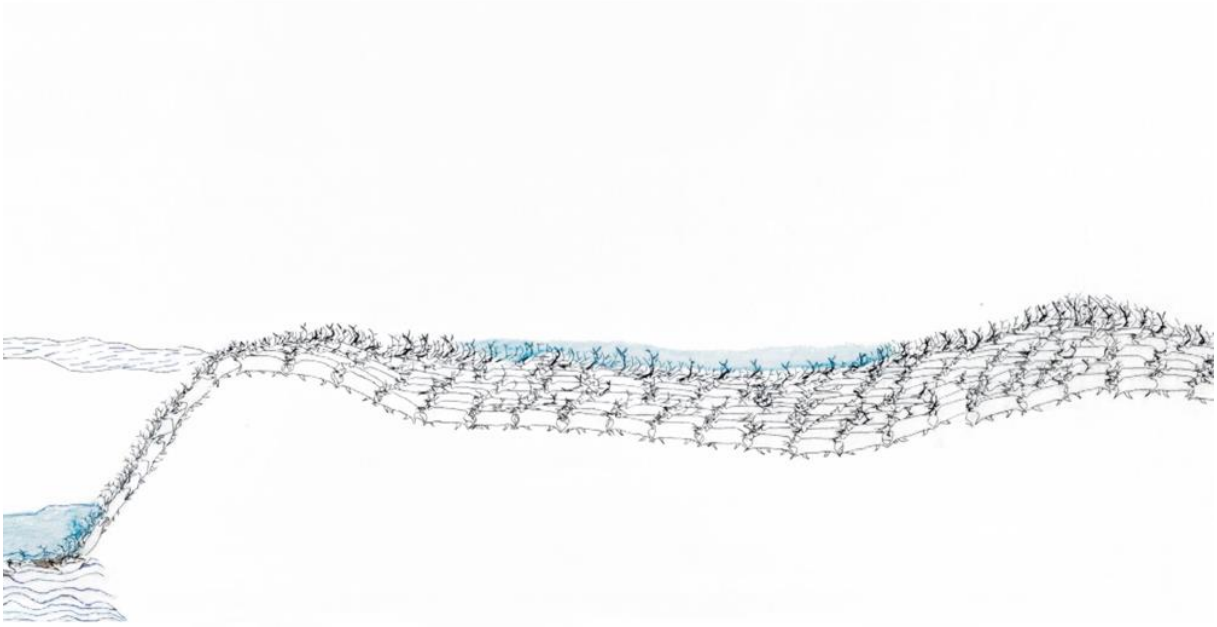


Figure 8 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Ola Røe

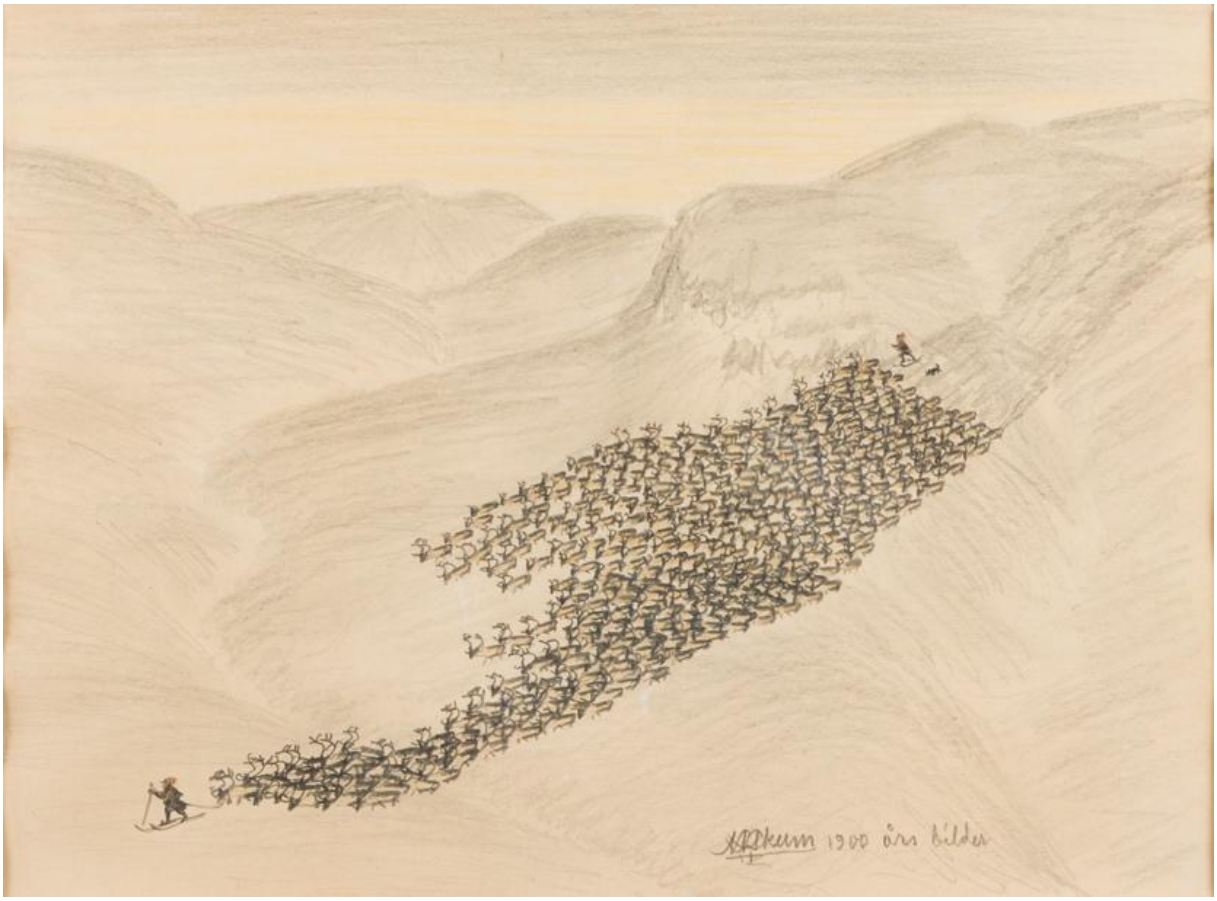


Figure 9 : Nils Skum, *Troupeau de rennes* (1900) , dessin au crayon et à la mine de plomb, 26x35 cm. © Bukowskis

Ce travail du motif (qui entrainera même Johan Turi à utiliser des tampons pour représenter ses rennes[24]) témoigne d'une capacité à être attentif à la fois à l'ensemble et au détail. D'une manière différente, Johan Savio qui ne se situe pas dans cette esthétique du minuscule, contrairement aux artistes précédents, opère à sa façon une révélation de l'invisible et de l'insignifiant. La technique de la gravure est révélatrice de sa façon de travailler (figure 10). Il procède à un renversement des valeurs en travaillant le négatif et l'impression. On retrouve dans les compositions de Britta Marakatt-Labba ce goût pour le contraste dans ces paysages enneigés, sur lesquels toute présence est célébrée, par un dépôt d'encre savamment dosé. L'esthétique du travail « en réserve » qui laisse des planches de la toile non colorée apparente voir dominante (ou non ouvragé pour la broderie), expose une relation de confiance pour le matériau brut qui fait partie de la composition plutôt qu'un désir de conquête de ce support. En flirtant avec l'invisible, ces artistes samis évoquent une expérience de la colonisation et de l'assimilation qui a menacé leur peuple au point de presque les effacer. Cette technique qui laisse entrevoir dans le rapport à l'image un sens de la fabrication, révèle une relation de modestie à la fois vis-à-vis du sujet représenté mais également pour les matériaux et plus généralement pour tout le processus de la pratique artistique.



Figure 10 : John Savio, *Homme au renne* (*Mann med reinokse*, date inconnue), gravure sur bois © Wikipedia

[24] « Il a réalisé des timbres pour des figures importantes et souvent répétées comme des rennes femelles et mâles, des veaux de rennes, des chiens et des personnes » Hautala-Hirvioja, Tuija, Early Sámi visual artists : Western fine art meets Sámi culture, *Barents Studies: Peoples, Economies and Politics*, 2014, p.11-40, Disponible en ligne sur : https://lauda.ulapland.fi/. P.16

En s'inscrivant dans une esthétique commune à ces artistes, Britta Marakatt-Labba fait valoir cet héritage et proclame une intertextualité, une histoire de l'art proprement samie. Affirmant, par son œuvre, l'existence d'un patrimoine artistique visuel spécifique aux Samis, elle s'empare de l'écriture de cette histoire de l'art, et ce faisant, offre également une mémoire à ces artistes qui ont été ses prédécesseurs.

b. L'invention du mot *dáidda*

Si les artistes que nous avons cités, ainsi que la génération suivante avec des artistes tels que Lars Pirak (1932-2008), Nils Aslak Valkeappa (1943-2001), Iver Jåks (1932-2007), et d'autres encore sont très engagés au cours du XXème siècle dans une production artistique samie, il reste très délicat de l'exprimer comme tel. En effet, dans les années 1980, en parallèle du désir commun d'appliquer à la profusion visuelle samie le concept occidental de « l'art », naît un nouveau terme qui vient en quelque sorte supplanter le *duodji*, il s'agit du « *dáidda* ». La génération d'artistes du groupe Maze dont Britta Marakatt-Labba faisait partie, s'entretient alors avec l'artiste Áillohaš qui decida de consulter la linguiste sami Pekka Sammalahti : le terme a été fabriqué à partir du mot finlandais « art » *taide* équivalent du mot sami « connaissance / capacité » *daidu* [25].

Les formes plus occidentales de l'art, jusqu'alors étrangères aux pratiques de création du *duodji* et du *joik* (chant sami) sont reconnues pour leur valeur artistique. Elles sont en un sens, élevées au-dessus de la vie quotidienne et atteigne la valeur des œuvres des Beaux-Arts. Le terme *dáidda* va donc servir à autoriser un décloisonnement des médiums, des ambitions et à s'affranchir des matériaux et techniques ancestraux. Lors de sa création, ce terme se met au service de la constitution de la scène artistique samie, comme un outil de rupture qui permet de valoriser une production nouvelle et de prétendre à sa diffusion.

On peut identifier ce passage comme un désir d'affirmer une dimension intellectuelle de la pratique artistique : en passant du *duodji* au *dáidda*, la dimension intellectuelle passe d'intuitive[26] à expressive. Selon l'artiste Synnøve Persen, l'apparition du mot dáidda ne serait pas tant liée au besoin de trouver un mot qui désignerait une pratique de nature différente du *duodji*, qu'à la nécessité de disposer d'un terme qui ne soit pas lié à l'identité samie et qui se rapproche davantage de la conception occidentale de l'art.[27] Dans cette démarche d'assimilation, nous pouvons penser que derrière cette dénomination nouvelle se profile une création qui vient rompre avec l'esprit ancré du *duodji* et qui vient même d'une certaine façon, l'appauvrir. Le souhait d'établir une frontière vient précisément retirer au *duodji* sa

[25] *Sami Art in History*, Hætta, Susanne et Finbog, Liisa-Rávná et García-Antón, Katya et Moulton, Kimberley, *Mázejoavku indigenous collectivity and art*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2020. P. 41

[26] Même si aujourd'hui la dimension réflexive et spirituelle du *duodji* est conscientisée : la connaissance matérielle et spirituelle de cette pratique est désormais théorisée dans de nombreux ouvrages.

[27] Snarby, Irene, "*Duodji as Sami experiences in contemporary art by Iver Jaks" in.* Horsberg, Hansen et Snarby, Irene, et Tangen, Leif Magne, et Tingvoll, Tone, *Beauty and Truth: Dialogues between Sami Art and Art Historical Research*. Orkana, Orkana Akademisk, 2014.

pluralité au profit d'une dichotomie occidentale opposant à la tradition et aux savoir-faire artisanaux la modernité d'arts visuels, autonomes et libérés. Il semble que toute une dimension épaisseur holistique qui lui était alors essentielle, ait été retiré à ce nouveau *duodji* folklorisé et appliqué aux activités commerciales. Ainsi à ce propos, Iver Jåks déclare :

> « Le mot "*duodji*" en sami du Nord est le terme le plus large de la langue sami en ce qui concerne l'art. Traditionnellement, il couvre toutes les formes d'expression artistique. Mais avec le temps, il a été fortement influencé par le transfert du terme norvégien, réduisant ainsi le *duodji* au terme d'artisanat[28]. »

De fait, la scène artistique samie et plus précisément depuis les années 1970, s'est construite en relation avec ces deux mots. Cela a contribué a, tout à la fois amplifier une distinction (nouvelle pour les samies, préexistantes pour les modes hiérarchiques de l'art occidental), et en même temps à opérer une ouverture possible dans cette polarisation. Selon la *duojár* et chercheuse Guttorm Gunvor, l'artisanat sami et l'art sami partagent une histoire commune mais ont toutefois deux constructions séparées qui justifie l'existence de deux termes : l'artisanat sami aurait comme point de départ sa culture d'origine, il serait produit de manière contextualisée tandis que l'art sami serait davantage en connexion avec un art mondialisé.[29] En effet, l'art sami, même s'il a un lien avec l'artisanat, a été, à la différence du *duodji*, associé à la théorie de l'art et à l'écriture de l'histoire de l'art. En ce sens, ses productions font plus facilement partie des circuits de visibilité et ont plus de chance d'accéder à une reconnaissance. Guttorm Gunvor constate également que le *dáidda* « était destiné à exprimer une sorte d'esthétique sami qui permettait l'adaptation et la créativité individuelles, indépendamment des valeurs collectives et de l'expérience du duodji, tout en incarnant une perspective sami[30]. »

Si les analyses de l'apparition du mot *dáidda*, ses définitions et ses évolutions sont multiples, ce qui nous intéresse c'est peut-être la manière dont il a été, pour un temps, un outil permettant aux artistes de s'intégrer dans un système de l'art issu du colonialisme, forcément plus ouvert à la circulation de l'information et au monde, pour s'affranchir d'une image traditionnelle trop figée. A ce titre les catégories proposées par Synnøve Persen, et par là les nuances qu'elles apportent, peuvent être éclairantes. Elles auraient été, selon elle, établies par l'artiste Iver Jåks dans le *Sami Dáiddarkeksikona* (*Lexique de l'art Sami*) publié en 1993 avec la formulation de quatre concepts. Ces catégories font

---

[28] Aslak Gaup. 1973. in. Horsberg, Hansen et Snarby, Irene, et Tangen, Leif Magne, et Tingvoll, Tone, *Beauty and Truth: Dialogues between Sami Art and Art Historical Research*. Orkana, Orkana Akademisk, 2014. P.17

[29] Gunvor Guttorm. 2009. "Sami craft, a shadow of art in the art discourse?". In Rachel Selby (ed.). *Indigenous voices, Indigenous symbols*. World indigenous Nations Higher Education Consortium. Palmerston north: Massey University Printery, pp. 50-62, p.60

[30] Gunvor Guttorm, 'Duodji – som begrep og som del av livet = Duodji – doaban ja oasis eallimiss", 2009, p 12-17 in. *Duodji a Sami Aesthetic practice*, Liisa-Ravna Finbog *The Mazejoavku Members*, Hætta, Susanne et Finbog, Liisa-Rávná et García-Antón, Katya et Moulton, Kimberley, *Mázejoavku indigenous collectivity and art*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2020. P. 30

émerger le sens qu'il peut y avoir à employer les deux termes de *duodji* et *dáidda* tout en dépassant la séparation entre art et artisanat. Le premier de ces concepts est l'*Álbmut duodji*. Il est définit comme l'artisanat qui est pratiqué dans les maisons des milieux samis en général. Le deuxième est le *Čehpiid.* C'est un artisanat qui n'est pas exclusivement pratiqué à des fins utilitaires mais aussi à la confection d'objets décoratifs. Ensuite, le *duodji/dáidda* qui peut être considéré comme une pratique artistique et dans lequel la distinction entre artisanat et art est effacée. Vient enfin le *dáidda/duodji*, une pratique qui trouve ses origines dans l'*Álbmut duodji* mais qui adopte des formes d'expression contemporaines[31].

Si la nécessité d'inventer le mot *dáidda* se fait sentir à cette époque il ne faut pas l'interpréter comme venant pallier l'inexistence d'une activité artistique. Il s'agit plutôt d'une volonté de partager la même « aire de jeux » que les artistes nationaux et de se défaire d'une image coloniale réductrice en défiant du même coup les institutions. *Dáidda* devient alors un outil émancipateur, qui permet aux artistes de se démarquer aussi bien du « kunst » des norvégiens, suédois et danois, que de l'antique et figée conception du *duodji*, qui seulement lié au passé et agit comme « keepsake[32] ». C'est une manière de créer un tremplin à la création, de naviguer entre la culture ancestrale et la culture coloniale et d'éviter la muséification de la culture samie.

c. L'école : l'impossibilité d'être Sami

En Sápmi, la deuxième moitié du XXème siècle est une période de reconstruction après une guerre dévastatrice. Elle offre un parfait terreau pour uniformiser le territoire et accentuer les politiques d'assimilation. Pour les artistes samis ayant grandi dans les années 1950 et 1960, il sera nécessaire de se positionner face aux cultures dominantes nationales afin de préserver la leur.

> « Les artistes du groupe Maze représentaient la génération qui avait subi dès ses débuts à l'école – le plus souvent dans des écoles privées – le processus de norvégisation. Les enfants en bas âge avaient été brutalement arrachés à leur foyer, à leurs parents, à leur frères et sœurs, à leurs grands-parents et à leurs proches, ils avaient été séparés de leur langage et de leur culture pour être jetés dans une existence étrangère, institutionnalisée avec un seul objectif : s'assurer qu'ils oublient leurs origines samies[33]. »

---

[31] *Sami Art in History*, Hætta, Susanne et Finbog, Liisa-Rávná et García-Antón, Katya et Moulton, Kimberley, *Mázejoavku indigenous collectivity and art*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2020. P. 42, nous traduisons

[32] Nous pourrions traduire par « un objet-souvenir » ou « un souci de conservation ». Aslak Gaup. 1973. in. Horsberg, Hansen et Snarby, Irene, et Tangen, Leif Magne, et Tingvoll, Tone, *Beauty and Truth: Dialogues between Sami Art and Art Historical Research*. Orkana, Orkana Akademisk, 2014. P.17

[33] García-Antón, Katya et Gullickson, Charis et Ljøgodt, Knut et Persen, Synnøve, *« Perspective*, 2019 Disponible en ligne sur : http:// journals.openedition.org/perspective/12809. P.100

« Une approximation raisonnable estime que près de 70 000 personnes qui vivaient dans les régions dévastées en 1944 (nord du Troms et Finnmark) étaient d'origine same[34]. ». En Sápmi, pendant la guerre, tout a été détruit : maisons, églises, hôpitaux, usines, écoles, ponts, bateaux, outils. La reconstruction impose à tous les habitants de recourir à l'administration étatique et aux langues nationales. Aujourd'hui, il ne reste peu ou prou aucune trace de l'avant-guerre. Les travaux de reconstruction ont offert des habitations standardisées ne prenant aucunement en considération les usages des Samis et l'environnement qui avait précédé. Ces nouvelles architectures, sur le modèle national, ont participé à une modification des modes de vies. La guerre fut une période absolument désastreuse pour les peuples samis. Comme tout est à reconstruire, la période d'après-guerre profite à l'assimilation culturelle. En Norvège, les Samis accèdent alors à de nouvelles technologies comme le scooter des neiges, la télévision, l'électricité pour tous. Ces changements, qui rendent la vie quotidienne plus confortable., favorisent l'adhésion à la culture nationale. Sous couvert d'un souci d'égalité, l'éducation ne tolère aucune différence et se dédie entièrement à la culture norvégienne, particulièrement dans les internats ou cette éducation était totalisante. Jusqu'en 1959 deux lois étaient en vigueur pour l'enseignement : « Tout enseignement dans les écoles doit être en norvégien. Les langues lapones et kvènes[35] ne peuvent être utilisées que pour expliquer des choses que les enfants ne comprennent pas. » et « Même si la majorité des enfants d'une zone scolaire ne comprennent pas le norvégien, les professeurs doivent toujours avoir à l'esprit la règle ci-dessus en faisant tout leur possible pour s'assurer que les langues lapones et kvènes ne sont pas utilisées plus que ce qui est absolument nécessaire dans les circonstances données. »[36] L'éducation est devenue raciste et ces discriminations engendrent chez les enfants un sentiment de honte doublé d'une profonde ignorance de leur propre identité. Dans les années 1950, les Samis sont considérés comme des norvégiens qui parlent sami. Un rapport hiérarchique entre les identités est établi par les institutions et les politiques nationales[37].

En Suède où grandit Britta Marakatt-Labba la situation est un peu différente. Les enfants samis sont aussi placés en internat, toutefois, ceux issus de familles d'éleveurs de rennes ont un calendrier scolaire allégé. C'est la politique « Les Lapons seront des Lapons[38]» (« Lapp shall be Lapp »), divisant la société Samie entre les enfants qui seront coupés de leur famille et soumis à une totale assimilation culturelle et les enfants privés d'une éducation correcte, enfermés dans une identité samie stéréotypée et « tolérée ». Même dans ces conditions, l'école reste pour la future artiste l'occasion de cultiver son goût de la création, déjà pré-senti dans sa sensibilité au *duodji* familial (et sa fiévreuse attente du matériel de

---

[34] Bjørklund, Ivar, Sápmi - *Becoming a Nation: The Emergence of a Sami National Community*, Tromsø, Tromsø Univ. Museum, 2003. P.6

[35] Communauté d'éleveurs et de pêcheurs minoritaires en Norvège

[36] Bjørklund, Ivar, Sápmi - Becoming a Nation: The Emergence of a Sami National Community, Tromsø, Tromsø Univ. Museum, 2003. P.9

[37] Note de terrain : cela donne lieu encore aujourd'hui à des situations ou des personnes suédoises, norvégiennes ou finlandaises s'autorisent à demander à une personne samie le « pourcentage » de son identité samie, comme pour en vérifier l'authenticité.

[38] Hætta, Susanne et Finbog, Liisa-Rávná et García-Antón, Katya et Moulton, Kimberley, *Mázejoavku indigenous collectivity and art*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2020. P. 27

dessin rapporté par ses frères et sœurs). Elle déclare avoir adoré les cours de dessin ou de peinture et su dès l'enfance qu'elle en ferait sa carrière[39]. L'école reste tout de même une épreuve difficile pour Britta Marakatt-Labba. En effet, elle ne peut pas rentrer le week-end, car ayant perdu son père a seulement cinq ans, elle représente pour sa mère un surcroît de charge de travail trop important. Britta Marakatt-Labba poursuit sa scolarité avec une formation en couture et tissage puis rentre à l'Université populaire de Sunderby à Lulea (Luleju) en 1971 puis travaille sur les qualifications qui lui manquent pendant un an et intègre ensuite l'école de design et d'artisanat de l'Université de Göteborg de 1974 à 1978.

Si les artistes samis de la génération de Britta Marakatt-Labba quittent leur terre natale ce n'est pas pour rompre avec ce qu'il leur reste de culture samie. Ce n'est pas non plus pour intégrer des postes correctement rémunérés dans les industries nationales ou pour profiter de la nouvelle société de consommation qui s'offre à la jeunesse de cette époque. Il s'agit pour eux d'accéder à la qualité d'un enseignement perçu comme légitime dans le domaine des arts. D'une manière générale, de nombreux artistes de cette génération ont reçu une excellente éducation dans les grandes écoles norvégiennes et suédoises. Avec ce double héritage, sami et national, ces enfants et adolescents des années 1950 et 1960, réintègreront ensuite leurs sociétés d'origine en prenant davantage conscience des injustices que la génération de leurs parents, a subies, des discriminations et dépossessions face auxquelles les Samis n'eurent pas suffisamment de clés pour véritablement se retourner contre les situations d'oppression.

L'artiste Synnøve Persen déclare à ce propos « Pour nous, la tradition artistique occidentale est devenue un point de référence important, alors même que nous entreprenions une exploration consciencieuse de notre propre histoire, dont nous ne savions plus rien [40]. »

3. Les années 1970 et 1980 : l'entrée en politique des artistes

Les années qui suivent les formations artistiques des étudiants samis dans les grandes villes nationales sont celles où ces jeunes artistes vont se retrouver en Sápmi, plus conscient de leur situation sociale, politique et culturelle. De cette voix collective va émerger une véritable impulsion créatrice accompagnée d'une puissance révolutionnaire.

a. La formation du Mazejoavku

Alors que les questions liées à la langue et à l'identité samie émergent, celles-ci donnent lieu à de nouvelles initiatives de la part des activistes samis. On peut évoquer par exemple la première association samie à Oslo en 1948, les conférences samies nordiques en 1953, la fondation du Conseil Sami nordique

[39] Hætta, Susanne et Finbog, Liisa-Rávná et García-Antón, Katya et Moulton, Kimberley, *Mázejoavku indigenous collectivity and art*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2020. P. 28

[40] Synnøve Persen in. García-Antón, Katya et Gullickson, Charis et Ljøgodt, Knut et Persen, Synnøve, *« L'art sami », Perspective*, 2019 Disponible en ligne sur : http:// journals.openedition.org/perspective/12809. P.100

en 1956 ou encore en 1968 l'association des Samis Norvégiens proclamant le droit d'exister en tant que peuple avec sa culture et les diversités qui lui sont propres[41].



Figure 11 : Britta Marakatt-Labba *Les Corbeaux* (*Kråkorna*, 1981), 83x 60cm, Université de Tromso © Ola Røe

C'est parallèlement à ce contexte que des artistes samis diplômés pour la majorité d'entre eux de l'Académie nationale d'art à Oslo se réunissent en 1978 à Maze en Norvège pour fonder un groupe le « Mazejoavku ». Dans ce groupe on retrouve : Hans Ragnar Mathisen (1945-) Trygve Lund Guttormsen (1933) Josef Halse(1951) Rannveig Persen (1953) AAge Gaup (1943) Berit Marit Haetta (1948) Synnøve Persen (1950) Britta Marakatt-Labba rejoint le groupe en 1980. Ce mouvement ouvre la voie vers une première institutionnalisation de l'art sami par des artistes samis. Ils vont notamment fonder l'Union des Artistes Samis en 1979 dont Nils Aslak Valkeapaa sera le président et qui permettra d'engager un travail pour la reconnaissance des artistes Samis à travers la Norvège, la Suède, la Finlande et la Russie. Cette association cherche à améliorer les conditions de vie des artistes et d'assurer la visibilité de leur art.

Le groupe Maze prend racine dans un contexte d'émergence de la parole indigène sur le plan international et également d'une prise de conscience plus globale de la cause environnementale. Si le groupe n'est pas constitué volontairement dans un esprit de militantisme politique, l'événement nommé le « conflit d'Alta » entre 1978 et 1982 va faire entrer les artistes sur la scène politique et scellera définitivement les destins de ce groupe à ces événements historiques. En 1978 la Norvège annonce vouloir construire une centrale hydro-électrique sur la Rivière d'Alta. Les plans de cette centrale prévoyaient la construction d'un barrage qui aurait inondé la ville de Maze, ou étaient donc situés les artistes, mais qui aurait également perturbés les trajectoires des poissons et des rennes. De nombreux actes de résistances ont éclot, de la part des Samis mais aussi de personnes norvégiennes conscientes de

[41] Brantenberg, Terje. « Politics of belonging - The Sami movement » in. Hauan, Marit et Gullickson, Charis et Lorentzen, Charis, et Tromsø museum. Et Nordnorsk kunstmuseum., *Exhibition book of Sami Stories: Art and Identity of an Arctic People Sámi Storie*s, Orkana, Tromsø Norway et Tromsø Museum et Northern Norway Art Museum et Stamsund, Norway, 2014. P.44

la gravité de la situation. Il y a eu notamment deux grèves de la faim, en 1979 et 1981. Les manifestations ont eu lieu entre Alta et au parlement norvégien à Oslo[42].

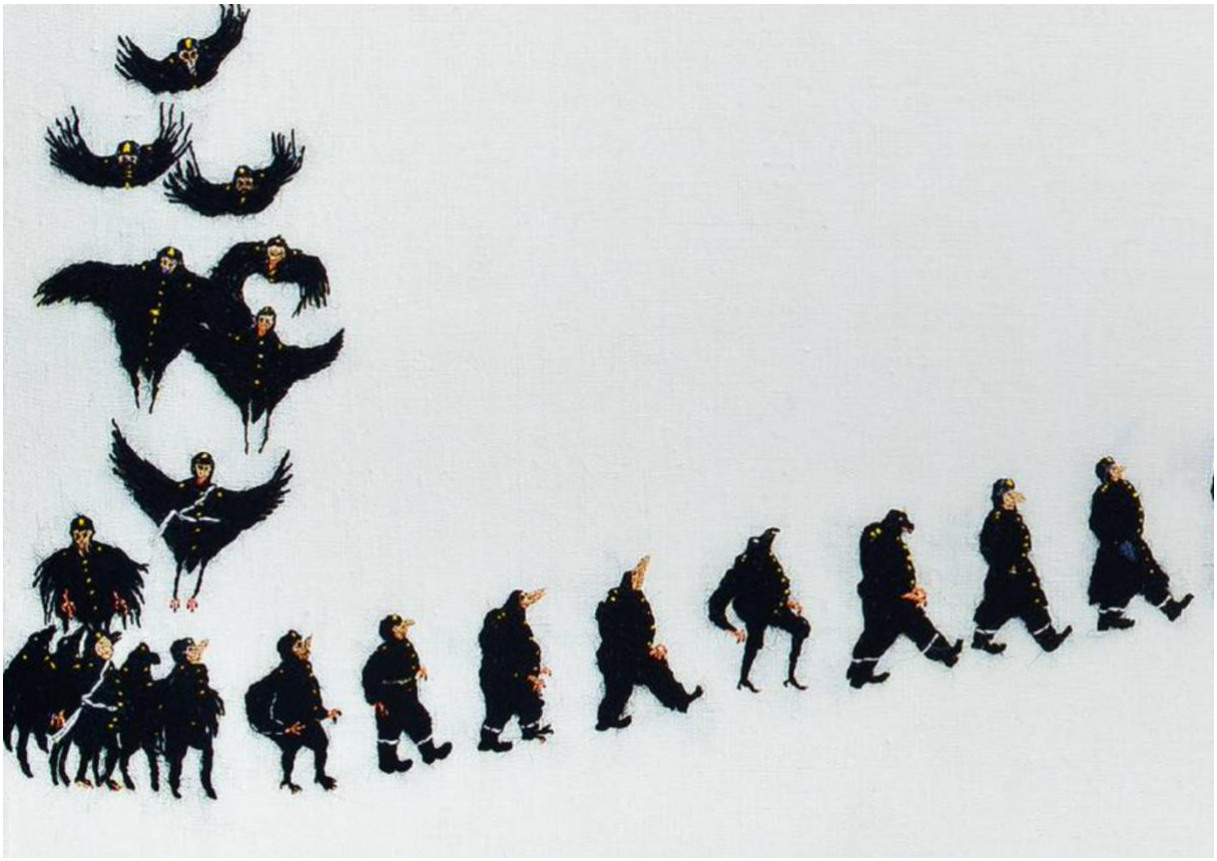


Figure 12 : Britta Marakatt-Labba, *Les Corbeaux* (*Kråkorna*, 1981), détail, Université de Tromso © Afterall Magazine

Une des œuvres majeures de Britta Marakatt-Labba est la représentation du conflit d'Alta. Elle brode *Les Corbeaux (Kråkorna*, 1981) (figure 11), durant les événements du mois de janvier 1981 lors desquels elle a été arrêtée par la police. Les militants avaient décidé de s'installer sur le site alors que la décision gouvernementale autorisait la reprise des travaux. L'événement aurait mobilisé un dixième des forces de polices du pays.[43] Rapatriée à la frontière, l'artiste suédoise aurait prononcé cette formule éloquente : « Quelle frontière ? Nous n'avons pas de frontières en Sápmi[44] ».

[42] Alta se situe à une heure de route de Maze mais Oslo en revanche est beaucoup plus éloigné. Pour rappel : Oslo est à équidistance entre le point le plus au Nord de la Norvège et Rome en Italie.

[43] Bjørklund, Ivar, Sápmi - Becoming a Nation: The Emergence of a Sami National Community, Tromsø, Tromsø Univ. Museum, 2003. P.38

[44] Hætta, Susanne et Finbog, Liisa-Rávná et García-Antón, Katya et Moulton, Kimberley, *Mázejoavku indigenous collectivity and art*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2020. P.116, nous traduisons



Figure 13 : Britta Marakatt-Labba, *Les Corbeaux* (*Kråkorna*, 1981), détail, Université de Tromso © Afterall Magazine

Dans cette œuvre, les corbeaux, oiseaux de mauvais augure, volent depuis un point éloigné et étranger du territoire sami. Ils se transforment petit à petit en policiers chargés de dégager les Samis installés pacifiquement près de leurs *lávvu* dont s'échappe une fumée réalisée en point de sable, évocatrice d'un foyer chaleureux (figure 13). Le relief de la montagne est suggéré par une simple ligne en arrière-plan, brodé dans un fil légèrement plus gris que la toile blanche. Ce décor minimal dans cette vision d'ensemble, nous laisse face à l'étendue de blancheur de la neige du mois de janvier, avec laquelle contraste la taille et les couleurs des corps en conflit. Dans la mythologie samie, le corbeau représente l'autorité ou le danger[45], ici, on voit leurs membres se transformer au fur et à mesure qu'ils se rapprochent du sol. La métamorphose est donnée à voir dans sa totalité (figure 12) : certains sont encore hybrides, comme si l'artiste cherchait à montrer la perfidie du vrai visage de la police et de l'Etat. D'autres sont malformés, comme tournés en ridicule. Tout oppose les Samis aux policiers dans cette œuvre, nettement divisée en deux parties se recoupant en un nœud de violence : d'un côté ce sont les vêtements colorés des militants et une proximité des corps suggérant leur solidarité, tandis que de l'autre, le noir des uniformes militaires efface toute humanité chez ceux qui avancent au pas vers le groupe de Samis. Grâce à son sens de la composition, Britta Marakatt-Labba livre ici une vision d'ensemble

[45] Lundström, Jan-Erik, Britta Marakatt- Labba: *Broderade berättelser/Embroidered Stories/ Sággon muitalusat*, Kiruna: Koncentrat, 2010. P.11

particulièrement saisissante, propre à dénoncer la violence anti-Samis. Ainsi, cette œuvre brodée, au-delà de ses qualités esthétiques, donne une existence visuelle à l'événement historique. Sa conception de l'évènement pourrait presque correspondre à une photographie d'archive journalistique. Son tour de force réside dans sa capacité à mettre à la fois en scène cette foule, dans son immensité, nous permettant ainsi d'embrasser d'un regard la tension et la violence de l'événement, tout en proposant une focalisation par son travail extrêmement minutieux, sur le détail des vêtements, des postures mais aussi des nombreux visages qui laissent parfois percevoir une émotion dont l'expressivité ancre l'expérience de l'œuvre dans une réalité humaine.

Comme le donne à voir cette œuvre, le conflit politique, écologique et culturel d'Alta est pour les artistes l'occasion de se positionner sur un plan artistique et identitaire, à une échelle locale, au sein du groupe Maze mais aussi de diffuser leur lutte sur un plan national et international. Les artistes s'engagent dans un combat pour l'autonomie et l'émancipation des Samis. Suzanne Haetta rapporte un événement raconté par Britta Marakatt-Labba : alors qu'elle se rendait dans une boutique pour acheter des pierres de schiste, le vendeur lui aurait demandé si elle était bien l'auteur de la broderie *Les Corbeaux*, et quand elle le lui a confirmé, il aurait refusé de lui vendre quoi que ce soit[46]. Cette anecdote révèle la puissance et l'impact qu'ont pu avoir un tel esprit révolutionnaire et un engagement par la pratique artistique dans les esprits.

b. Une œuvre performative d'une identité revendiquée

> « Par conséquent, il existe un panorama plus large de pratiques et de stratégies artistiques mises à disposition par ces artistes samis alors émergents, orchestrant également un art qui renoue de manière plus profonde et plus explicite avec les questions sociopolitiques, y compris l'histoire coloniale de la Scandinavie, encore peu explorée, dans la répression de la culture sami. Encore une fois, il s'agit d'un renforcement de la notion d'autoreprésentation, de la représentation et du contrôle des termes de cette représentation, dans la quête d'identité et d'autonomie, du point de vue d'une minorité indigène colonisée[47]. »

Comme le décrit Jan-Erik Lundstrom dans cet extrait, la recherche de modes artistiques pour l'autoreprésentation conduit les artistes à l'élargissement des moyens d'expression. Leur souhait de s'ancrer dans des enjeux sociaux et politiques les amène à prendre le devant dans la construction d'une identité visuelle nationale. Bien que la Norvège ait réussi à implanter la centrale hydroélectrique sur la rivière d'Alta en 1987, et que donc les manifestations se sont soldées par un échec, pour les artistes du groupe Maze et les militants Samis en général ces événements sont considérés comme un succès. Pour

[46] Hætta, Susanne et Finbog, Liisa-Rávná et García-Antón, Katya et Moulton, Kimberley, *Mázejoavku indigenous collectivity and art*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2020. P.106

[47] Lundström, Jan-Erik et Cirelli, Julie et Wang, Esther, *Contemporary Sami Art and Design*, Stockholm, Arvinius et Orfeus, 2015. P.10, nous traduisons.

la première fois, la communauté samie accédait à une visibilité médiatique sur la scène politique, alors que jusqu'alors elle avait été considérée comme « sauvage » ou même inexistante. Sa détermination a fait de ce conflit un point de non-retour. Pour mieux saisir cette concordance entre art et politique nous pouvons citer les œuvres de deux artistes qui ont joué un rôle proactif et performatif pour la communauté samie : le *Drapeau Sami* (1977) (figure 14) de Synnøve Persen et la carte *Sabmi* (figure 15) de Hans Ragnar Mathisen.

Synnøve Persen est une artiste samie reconnue principalement pour ses écrits, ses poésies, ses vidéos et ses peintures. Toutefois ici c'est un travail textile qui attire notre attention. Cet ouvrage est cousu grâce à la machine de sa grand-mère et réalisé pour ce qui est considéré être la première exposition du groupe Maze (alors que Britta Marakatt-Labba n'en faisait pas encore partie) en 1978 au Musée de la Culture et de l'Histoire à Oslo. Elle a réalisé une étoffe composée des trois couleurs samies : rouge, jaune et bleu et formulant ainsi dans un cadre artistique une première proposition d'un drapeau sami. Ce drapeau deviendra un grand symbole politique et sera très important pendant le conflit d'Alta ; souvent utilisé comme étendard. Bien que plastiquement la proposition soit assez simple, son impact est très fort. L'artiste définit son ambition en ces termes :

> « En 1977, alors que j'étais encore étudiante à l'Académie des Beaux-Arts d'Oslo, j'ai proposé un drapeau sami. Je voulais que mon pays ait ses propres couleurs. J'ai utilisé trois des couleurs les plus utilisées dans la tenue traditionnelle samie, le bleu, le rouge et le jaune, et j'ai évité la croix chrétienne. À l'époque, les mouvements d'indépendance indigènes dans le monde entier ont également stimulé les étudiants samis : nous avions besoin d'un symbole pour notre propre lutte pour la culture, la langue et la terre[48]. »

Le directeur du musée aurait même souhaité retirer l'œuvre de l'exposition sans plus d'explication, évoquant seulement le fait qu'il s'agissait d'un lieu dédié plus spécifiquement à la culture norvégienne. Les artistes auraient menacé de retirer d'autres œuvres si celle-ci ne pouvait pas être exposée et ils obtinrent gain de cause[49]. Même si nous ne savons pas si tel était l'objectif de l'artiste, c'est peut-être du fait de cette puissance politique et des connotations dissensuelles de ce drapeau qui ont fait qu'il n'est pas directement devenu le drapeau officiel de Sápmi. Une dizaine d'année plus tard, un concours est organisé en 1986 et c'est l'artiste Astrid Båhl qui remporte le concours avec un dessin qui est désormais celui du drapeau officiel des Samis[50].

---

[48] Persen,Synnøve « Windless Path » documenta 14, disponible en ligne en 2017 : https://www.documenta14.de/en/south/896_windless_path

[49] Hætta, Susanne et Finbog, Liisa-Rávná et García-Antón, Katya et Moulton, Kimberley, *Mázejoavku indigenous collectivity and art*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2020. P. 63

[50] OCA Office for Contemporary Art, Oslo *"Let the River Flow. The Sovereign Will and the Making of a New Worldliness" (" La elva leve. Viljen til suverenitet og en ny verdslighet*") booklet, 2018 P.28



Figure 14 : Synnøve Persen, *Drapeau sami* (1977), sérigraphie, Oslo, National Museum © Wikipedia

D'une autre manière, Hans Ragnar Mathisen, propose une œuvre qui met en crise le point de vue dominant et occidental, par la réappropriation des cartes coloniales. Dans une perspective d'autoreprésentation, il offre un regard nouveau sur Sápmi, envisagé dans un travail géographique, graphique et symbolique comme un ensemble d'espaces vécus. L'historienne des situations coloniales et des pratiques cartographiques nous renseigne sur l'acte de réapprorpriation d'une culture que représente une carte :

> « La cartographie, dans la plupart des territoires d'outre-mer colonisés par les Européens aux XIXe et XXe siècles, accompagne le moment de la conquête, et apparaît comme un outil essentiel du processus de domination coloniale et d'instauration d'un nouvel ordre politique et administratif. Elle est le symbole d'une modernité marquée par le recours à des instruments de mesure spécifiques et par une éthique de la précision érigée en principe. (…) L'imagerie de l'explorateur avec son sextant et son compas, comme celle du topographe dressant des signaux au milieu du désert, tendent dans ce contexte à suggérer que la fabrication des cartes coloniales est un élément d'invention territoriale. Tout se passe comme si c'était par et grâce à ces topographes que les pays traversés ou conquis prenaient forme. (…) Celle-ci tendent en effet à gommer tous les phénomènes de résistance à la colonisation, en offrant l'image de territoires délimités et organisés[51]. »

Ici, le pôle Nord est au centre de la carte, ce qui change la perspective du monde vers le nord. Il a réemployé les cartes nationales officielles de 1975[52], en a effacé les frontières et a remplacé les noms des lieux par une toponymie samie. A cette période, il n'est pas possible de trouver une carte avec les

[51] Hélène Blais, « Cartographie coloniale et savoirs vernaculaires » in Brinckerhoff, Jackson John, Préface de Besse, Jean-Marc et Tiberghien, Gilles, *À la découverte du paysage vernaculaire*. Arles, Actes Sud ENSP, 2003. P.209

[52] Hansen. Hanna, Sámi Artist Group (Keviselie/Hans Ragnar Mathisen, Britta Marakatt-Labba, Synnøve Persen) in. Latimer, Quinn, and Adam Szymczyk. *Documenta 14: Daybook: Athens, 8 April-Kassel, 17 September 2017*. Print.

noms samis qui sont alors menacés par l'oubli. Ce fut un travail de collecte conséquent pour lequel l'artiste a dû se faire aider : 920 noms ont été réunis[53]. Ce travail de cartographie entre *topos* et *logos* s'inscrit dans une démarche de transmission, de mise en mémoire et de réactivation d'une culture. Seule une langue native est appropriée pour parler de son territoire, elle seule possède le vocabulaire adéquat. A travers les noms des lieux transparaissent de nombreux savoirs, ils renseignent sur les activités humaines, le type de paysages, sur les événements historiques et permettent de faire vivre des légendes. D'ailleurs, l'artiste propose des cartes sur lesquelles les localités ne sont pas les seuls repères mais sont accompagnées de représentations diverses de la mythologie et du *duodji*. La carte est encadrée par une ceinture tissée de motifs divers, propres aux différentes régions samies. On retrouve au centre : un tambour de chaman, une broche (*risku*), un bol de lait (*nappi*), une cuillère décorée, un berceau (*komse*) et des gravures rupestres[54].



Figure 15 : Hans Ragnar Mathisen, *Sábmi*, (1974-75), crayon de couleur sur papier, 88 × 73 cm © Afterall Magazine

[53] Stephansen, Maria Therese. « A Hand-drawn Map as a Decolonising Document. ». Afterall, Volume 44, 2017. P.119
[54] Stephansen, Maria Therese. « A Hand-drawn Map as a Decolonising Document. ». Afterall, Volume 44, 2017. P.119

A l'image de Synnøve Persen, d'Hans Ragnar Mathisen et de Britta Marakatt-Labba, le groupe Maze, a joué un rôle décisif dans la construction ou plutôt la reconnaissance d'une identité samie qui avait été particulièrement méprisée pendant les années d'après-guerre. Ces artistes proposent des œuvres à proprement parler révolutionnaires, elles opèrent des renversements profonds qui transforment le regard extérieur (et intérieur) porté sur la communauté samie. Suite aux revendications ayant eu lieu entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, l'amendement de 1988 à la Constitution, déclare : « Il est de responsabilité des autorités de l'Etat de créer les conditions permettant au peuple Sami de préserver et développer sa langue, sa culture et son mode de vie », la création du Parlement Sami séparé élu est également décidé. Comme en Norvège, ce sera aussi le cas en Suède et en Finlande.

Cette période et particulièrement le conflit d'Alta est l'occasion d'un foisonnement artistique. Pour la première fois en Sápmi avec une telle ampleur, il y a un désir d'affirmer la présence d'une jeune scène artistique indigène. Le groupe Maze se démantèle en 1983, mais l'état d'esprit de création impulsé reste prégnant dans la postérité de l'histoire de l'art samie. En 1986 est fondé le lieu d'exposition dédié à l'art sami, le Centre d'art Sami à Karasjok, au nord de la Norvège près de la frontière finlandaise. Ce pendant ces conquêtes ne sont pas synonyme d'une reconnaissance ou de l'obtention d'une légitimité immédiate de l'art sami, au contraire, la formation du groupe Maze signe le début d'un combat sans fin pour l'autodétermination des artistes samis et des Samis en général.

c. Contre une ontologisation de l'art Sami

> « Les artistes samis qui ont créé le groupe d'artistes samis étaient étrangers à - et donc aussi en rupture avec - l'image stéréotypée de l'homme blanc de l'identité sami ; ils n'avaient pas de troupeau de rennes, ne s'habillaient pas traditionnellement et la moitié d'entre eux étaient des femmes. En outre, plusieurs d'entre eux ne savaient pas parler sami, car ils ont été élevés à une époque où l'oppression de la langue et de l'identité sami était la plus forte ; tous les signes de l'identité sami avaient été tentés de leur être volés[55]. »

Un combat qui devient essentiel dans la postérité du groupe Maze est celui qui consiste à échapper à la *folklorisation* et à l*'exotisation* de l'art sami. Ces artistes cherchent avant tout à être libres dans leur production artistique comme dans la construction de leur identité. En ce sens, c'est un groupe hétéroclite mais solidaire. Ils se refusent à l'idée qu'il puisse y avoir une essence de l'art sami, les choses sont généralement résumées ainsi : « L'art sami peut-être n'importe quoi mais tout ne peut pas être de l'art

[55] Persen, Synnøve et Holm, Geir Tore et Carlsson, Ulf et Sámi dáiddačehpiid searvi, *Mázejoavku : Sámi dáidojoavku 1978-1983 = Mázejoavku : Samisk kunstnergruppe 1978-1983 = Mázejoavku : Sami artist group 1978-198, Kárášjohka, Sámi dáiddačehpiid searv*i, 2004. P.25, nous traduisons.

sami[56]. ». L'art sami est un art pluriel, qui a comme dénominateur commun le seul fait que les artistes s'identifient à la communauté samie.

> « Mais l'art Sami comprend, simultanément, une sphère autonome d'expérience et d'articulation, en lien avec et influençant la culture Sami en transformation, progressant à la fois dans la tradition et le changement. L'art sami fait partie de et est à part, appartient et n'appartient pas ; l'inclusif et l'exclusif sont profondément entrelacés, en fait inséparables[57]. »

L'art sami se situe dans et en dehors, se définissant hors des catégories et cherchant à les transcender. A ce titre la majorité des artistes ne se limitent pas à un seul médium. Cet héritage du « touche à tout » et de l'ingéniosité, fait partie de la culture samie. Mais comme nous l'avons également vu avec le travail de Synnøve Persen et Hans Ragnar Mathisen, c'est aussi l'art qui influence et qui définit ce qu'est la culture samie. C'est une culture en mouvement, qui s'invente et se définit en relation à son passé et à ses confrontations avec les sociétés modernes, entre marginalisation et assimilation. Il n'y a pas de « manière samie » de faire de l'art comme il n'y a simplement pas de « manière d'être Sami ». Face à une société qui a subi directement les dommages de la mondialisation, la question de l'authenticité ne peut être posée ainsi. Aujourd'hui, en Norvège, 95% des Samis sont intégrés à la vie économique norvégienne[58]. Être un artiste sami ne doit donc pas nécessairement impliquer de travailler sur sa culture ni d'utiliser les matériaux caractéristiques de ses ancêtres, la critique et spécialiste des questions indigènes Katya García-Antón clarifie à ce propos :

> « Vous pouvez également être un artiste sami et décider de travailler avec le langage moderniste, mais soit pour créer un dialogue entre les différents mondes, soit pour subvertir ce langage – en intégrant par exemple des codes qui ne seront intelligibles qu'à condition de comprendre la vision du monde samie (et ce, que le spectateur soit indigène ou non). Et vous pouvez être un artiste sami et décider que chaque œuvre d'art sera l'occasion d'entrer plus profondément en lien avec les perspectives samies, de renforcer le discours esthétique sami, ou de prendre position pour exiger que les communautés non-indigènes reconnaissent les perspectives samies. Cela étant dit, j'espère qu'il apparaît clairement que la question de savoir quelle est l'importance de ces traditions dans le développement de l'art moderne et contemporain n'est pas la bonne question. J'irai même plus loin, en affirmant que ce n'est pas seulement une question coloniale, mais une question ancrée dans un régime d'épistémicide colonial[59]. »

---

[56] Horsberg, Hansen et Snarby, Irene, et Tangen, Leif Magne, et Tingvoll, Tone, *Beauty and Truth: Dialogues between Sami Art and Art Historical Research*. Orkana, Orkana Akademisk, 2014. P.8, nous traduisons.

[57] Jan Erik Lundstrom, Being a Part: Sámi Dáiddacehpiid Searvi 30 Jagi = Sami Artists' Union 30 Years. Norway: Samisk Kunstnerforbund, 2010. Print. P.16, nous traduisons

[58] Bjørklund, Ivar, Sápmi - Becoming a Nation: The Emergence of a Sami National Community, Tromsø, Tromsø Univ. Museum, 2003. P.2

[59] García-Antón, Katya et Gullickson, Charis et Ljøgodt, Knut et Persen, Synnøve, *« L'art sami », Perspective*, 2019 Disponible en ligne sur : http:// journals.openedition.org/perspective/12809. P.114

La création contemporaine samie se situe dans un jeu libre et un décloisonnement entre le *duodji*, un art pictural et visuel nommé *dáidda,* et les médiums contemporains technologiques d'un héritage occidental qui fait entièrement partie de la génération des artistes travaillant depuis les années 1980. Dans un phénomène de créolisation, les catégories se fondent les unes dans les autres, les artistes épousent des positions véritablement anti-passéistes et génératrices de nouvelles conceptions du monde. Chez Britta Marakatt-Labba il est impossible de démêler, dans la trame et dans la chaîne, la part de tradition à celle de modernité, pour l'exprimer en termes occidentaux. Comme le mentionne le critique Fredrik Svensk[60], l'agencement du blanc dans les broderies nous renvoie aussi bien à l'idéal moderne projeté sur la sculpture grecque antique ou à l'immaculé *White Cube*, qu'à la neige, l'importance du paysage dans la cosmologie samie et à l'effacement de leurs récits historiques. Les broderies sont un espace de fusions, de métissages qui viennent troubler l'ordre de la toile de lin tissée. Entre chaîne et trame, le textile tissé est, au sens philosophique, pour Deleuze et Guattari l'illustration de l'espace sédentaire, *strié*. Par la broderie, le tissu laisse se développer un espace *lisse*, distinct du précédent par l'ouverture que permet le post-traitement par l'ajout de variables infinies. La dimension du support est décuplée et devient un espace en mouvement, « nomade[61]. »

[60] Svensk, Fredrik. Fredrik Svensk on Britta Marakatt-Labba. vol. 57, Artforum Inc, New York, 2019. P. 241

[61] Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. Capitalisme Et Schizophénie, Mille Plateaux. Paris: Éditions de Minuit, 1980. P.998

Chapitre II – De l'ouvrage silencieux au cri de révolte, un art mineur et subversif (de 1990 à nos jours)

Une vision du contexte dans lequel s'ancre la création artistique de Britta Marakatt-Labba nous permet de mieux saisir les enjeux propres à son œuvre. Nous pouvons qualifier la culture samie et les productions artistiques qui en émergent de subalternes. De ce caractère mineur naît un esprit de ruse, un sens de la subversion. Tout au long de son parcours, et particulièrement lors de la documenta 14 en 2017, Britta Marakatt-Labba s'affirme comme artiste textile internationale ce qui permet la diffusion d'une pensée contestataire, articulée ente représentations du quotidien et évènements historiques.

1. L'urgence du détail

a. Offrir une mémoire à des scènes de vie quotidienne

Les œuvres de Britta Marakatt-Labba ont participé à faire renaître une histoire qui, bien que préexistante, restait invisible. En laissant une trace matérielle, elle accomplit un travail de mémoire. Elle engage une contre-histoire pour sauver des images qui sans elle disparaîtraient. Elle accomplit à l'exploration de la broderie, technique dévalorisée et associée à la domesticité, elle se fait défenseuse du secondaire, du préjugé « insignifiant ». Ce choix permet à l'artiste d'accéder à un accord entre le fond et la forme dans son œuvre. Ainsi, décrit-elle la manière dont plusieurs médiums ont résisté à ses histoires jusqu'à ce que ces dernières épousent la broderie :

> « Pendant longtemps, j'ai gardé ces images dans mon esprit et j'ai essayé différents modes d'expression pour elles : peinture, dessin et tapisserie. Mais ces médiums ne rendaient pas justice à ma vision. Par pure coïncidence, au cours de mes études à Göteborg, alors que je teignais des fils fins de laine, j'ai soudain eu l'idée que des points brodés sur un tissu de lin seraient le mode d'expression idéal pour mon travail. Il répondait précisément et magnifiquement à la réalisation des images de mon esprit, d'autrefois et d'aujourd'hui[62]. »

C'est en adoptant une technique encore plus lente, encore plus laborieuse que la peinture, en s'éloignant de la conception dominante du « grand art », en somme en persévérant dans une forme de minorité, que l'artiste réussit à trouver un terrain d'accueil pour ses histoires.

Dans la culture occidentale, l'art textile n'a pas sa place, selon les catégories établies à la Renaissance parmi les Beaux-arts tels que la peinture et la sculpture. Le textile, comme la céramique,

[62] Lundström, Jan-Erik, Britta Marakatt- Labba: *Broderade berättelser/Embroidered Stories/ Sággon muitalusat*, Kiruna: Koncentrat, 2010. P.8

est associé à – et connoté par - son omniprésence au quotidien dans une hiérarchie qui rend incompatibles les usages du quotidien avec les pensées spirituelles, qui dissocie le corps et l'esprit. Britta Marakatt-Labba s'affranchit de ces catégories et le fil devient consubstantiel à ses récits. En ce sens, on peut affirmer que ses compositions ne sauraient être réalisées au crayon ou à la peinture. Le fil brodé offre à Britta Marakatt-Labba une épaisseur à ses histoires



Figure 16 : Britta Marakatt- Labba, *La pêche* (*Guolásteapmi*, 1979), détails, commune de Tromso © Ola Røe



Figure 17 : Britta Marakatt- Labba, *La pêche* (*Guolásteapmi*, 1979), 32 × 53 cm, commune de Tromso © Ola Røe

Ainsi, dans *Pêcher* (*Guolásteapmi,* 1979) (figure 17), les méticuleux points au passé plat des vêtements que portent les héros de cette broderie rappellent la préciosité de la présence de chacun et de leur rencontre autour de l'activité nourricière de la pêche. Les personnages semblent emmitouflés dans la couverte que composent les fils de laine, sensation haptique qui nous plonge immédiatement dans les conditions climatiques de l'environnement sami. Les poissons, brodés au fil orange, comme un motif joyeux et coloré, ne sont pas cachés ou en conflit avec les pêcheurs mais évoluent parallèlement à ces derniers, voire en leur compagnie, par la canne à pêche dont la matérialisation réalisée en point arrière, en une ligne continue, rend le lien tangible. La rivière, quant à elle, organise l'espace dans l'œuvre, et grâce à l'ombre à l'arrière-plan, la portion de banquise se dessine comme telle. L'uniformité du bloc de glace entre en contraste avec les points brodés agités qui représentent l'eau. La rivière crée un espace de vie, une vibration marine de fils qui s'enchevêtrent les uns dans les autres, selon une variété de densité, de rythmes et de nuances de bleus signalant les différents courants et profondeurs. Ce tableau paisible et chaleureux défend une pratique de la pêche bien éloignée de la pêche intensive très implantée sur la côte norvégienne. Ici, pas de fermes d'élevage, pas de rapport de domination entre les humains et les animaux, mais plutôt des poissons sauvages qui ne semblent pas effrayés et sont même animés d'une force de vie face à des pêcheurs qui semblent prendre le temps. Dans *L'abattage* (*Njuovvan,* 1986) (figure 18), deux hommes assis sur la neige sont occupés à découper l'animal, encore identifiable par l'effet synecdochique des bois de rennes déposés de part et d'autre du boucher. Le corps est découpé en morceaux distincts d'un rouge vif. Cette découpe semble être le résultat d'un travail appliqué, et organisé. Les pièces sont alignées et les mains du travailleur sont mises en évidence. Le grand air est leur atelier, on ressent un esprit de solidarité par le regard échangé entre les deux personnages, celui de gauche semble venir en aide à l'abatteur en apportant un sceau. Parallèlement, sur la gauche, deux personnes cherchent à faire traverser la clôture à une bête pour la faire entrer dans un enclos situé hors-champs. Ces deux images cohabitent sans contradictions. La scène de la pêche comme celle de l'abattage sont dépeintes comme des activités de ressource, de connexion entre les humains et avec l'environnement mais aussi comme des instants de mobilisation et de partage de connaissances. Les sociétés samies opposent ce travail des textiles et des peaux, de la maille à la couture, du vêtement à l'objet au *duodji* dur *garraduodji,* masculin, de la pierre, du bois et de la corne. Ici, le fil devient une occasion de revanche sur ce qui, depuis des siècles, se formule comme un double mépris, occidental et masculin à l'égard du *duodji* doux féminin, *dipmaduodji*. Sur une ligne de crête entre une fidélité aux formes et aux histoires dépréciées qu'elle veut célébrer et un désir d'émancipation par rapport aux discriminations qu'impliquent ces dernières, Britta Marakatt-Labba exploite les potentialités de la broderie pour formuler des récits puissants et poétiques. Elle affranchit la matière de sa connotation additive et propose des œuvres essentielles. Cette esthétique du détail permet à l'artiste de s'appliquer à donner une valeur à l'inaperçu, tant sur le plan matériel que métaphorique. Sa démarche repose en somme sur la double acception du mot « détail » : apporter de l'attention et de l'application à ce qui est secondaire, négligeable.

> « Autant dire que « mineur » ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). (…) Écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi[63]. »



Figure 18 : Britta Marakatt-Labba, *L'abattage*, (*Njuovvan* 1986) 20x23cm Université de Tromso © Ola Røe

La broderie devient la quête du langage adéquat pour exprimer ce « sous-développement » évoqué par Deleuze et Guattari. Par ses travaux d'aiguilles, Britta Marakatt-Labba perce à l'infini la toile, elle entre en profondeur dans les images. La création de ces multiples trous, comme des failles, rappelle sans relâche une présence au monde pourtant longtemps opprimée. Le textile représente pour l'artiste une opportunité d'exprimer une voix différente et même muette, si l'on considère comme la théoricienne de la littérature Gayatri Spivak que les subalternes n'ont pas voix au chapitre et que « les subalternes, dans la mesure même où ils sont en position de subalternité, ne peuvent pas parler. Et ceux qui prétendent les

[63] Deleuze, Gilles et Guattari, Felix, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de minuit, 1975. P.33

entendre ne font en fait que parler à leur place[64] ». Britta Marakatt-Labba détourne ce mutisme en proposant des œuvres ni tout à fait textuelles, ni tout à fait visuelles, étant les deux à la fois et permettant à cette subalternité d'être subversive et de s'exprimer comme telle. La broderie est un art discret et l'impossibilité de parler est au cœur de celui-ci. A ce propos, Deleuze et Guattari précisent :

« Kafka définit en ce sens l'impasse qui barre aux juifs de Prague l'accès à l'écriture, et fait de leur littérature quelque chose d'impossible : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement[65]. »

Dans le cas de l'art sami, il s'agirait plutôt d'une impossibilité d'écrire en suédois (langue du colon), en langues samies (souvent mal connues par les Samis eux-mêmes) et de toute évidence, l'impossibilité de ne pas écrire ; Britta Marakatt-Labba, en tout respect de cette « impossibilité », ruse par la confection d'œuvres sages et silencieuses, elle trouve le moyen d'écrire autrement sans déterritorialisation, en restant *au plus près*. La broderie est en ce sens l'outil le plus pertinent pour la défense d'un « esprit sami », dans ses expressions *a priori* prosaïques, elle défie les récits officiels et dominants de l'histoire et de l'histoire de l'art.

Britta Marakatt-Labba s'inscrit tout à fait dans la continuité du mouvement de résistance ČSV[66] « Čájet Sámi Vuoiŋŋa! », « Show Sami Spirit » né dans les années 1970 qui invite à « faire preuve d'esprit sami » et à le « montrer », comme un acte politique, dans une lutte pour exister et s'autodéterminer. De nouveau, à propos de la littérature mineure, Deleuze et Guattari réfléchissent à cette conjonction entre récits personnels, ordinaires, mineurs et problématiques proprement politiques :

« Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique. Dans les « grandes » littératures au contraire, *l'affaire individuelle* (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond ; si bien qu'aucune de ces affaires œdipiennes n'est indispensable en particulier, n'est absolument nécessaire, mais que toutes « font bloc » dans un large espace. La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une toute autre histoire s'agite en elle[67]. »

---

[64] Spivak, Gayatri « On n'est pas subalterne parce qu'on le ressent ! » Philosophie Magazine, 2011, Disponible en ligne sur : https://www.philomag.com/les-idees/entretiens/gayatri- spivak-on-nest-pas-subalterne-parce-quon-le-ressent-2082

[65] Lettre à Brod, juin 1921, *Correspondance*, p.394, et les commentaires de Wagenbach, p.84 in Deleuze, Gilles et Guattari, Felix, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de minuit, 1975. P.29

[66] ČSV sont les trois lettres les plus utilisées en sami et ont donné lieux à de nombreux slogans mais celui-ci reste le principal.

[67] Deleuze, Gilles et Guattari, Felix, Kafka, *Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de minuit, 1975. P.31



Figure 19 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Ola Røe

Dans Histoire (Historjá 2003-2007), une partie essentielle de l'œuvre consiste à rappeler la complexité de l'identité samis et à ses modes de vie qui ne se limitent pas à l'élevage de rennes. La division des activités chez les Samis est souvent associée à une répartition en plusieurs groupes qui impliquent des modes de vie différents.[68] Il y a « les Samis de la montagne », l'image la plus populaire des Samis, ceux qui occupent le plus d'espace sur la frise. Plusieurs mètres sont consacrés à leurs déplacements, synonymes de vies nomades avec le transport des affaires par les pulkas (traineaux) et l'installation des lávvu (habitations nomades). Vient ensuite la saison du marquage des rennes, au début de l'été.[69] Ce moment privilégié entre l'éleveur et le renne est représenté dans le motif du parc tourbillonnant (figure 19). Le cheminement reprend avec la traversée des montagnes, des lacs et des rivières. Là, les troupeaux traversent à la nage et rencontrent ceux qui pourraient être « les Samis de la rivière » (figure 20), peu nombreux, environ un millier de personnes, qui pêchent surtout le saumon le long de la rivière du Deatnu[70] (comme dans La pêche (Guolásteapmi 1979) à moins qu'ils ne se trouvent face aux « Samis de la mer » qui sont les plus nombreux et vivent sur la côte norvégienne.

[68] Kuhn, Gabriel, Liberating Sápmi: Indigenous resistance in Europe's far north, Oakland, PM Press, 2020. P.4

[69] Pollan, Brita "A stitching for untold stories, Britta Marakatt-Labba's embroidered frieze" in.Torild, Gjesvik et Grøneng, Unni et Ubisch, Søren, *Kunst til stede = Art in place : the Teorifagbygget art collection at the University of Tromsø*, Oslo, Pax, 2008. P. 42

[70]Kuhn, Gabriel, Liberating Sápmi: Indigenous resistance in Europe's far north, Oakland, PM Press, 2020. P.4

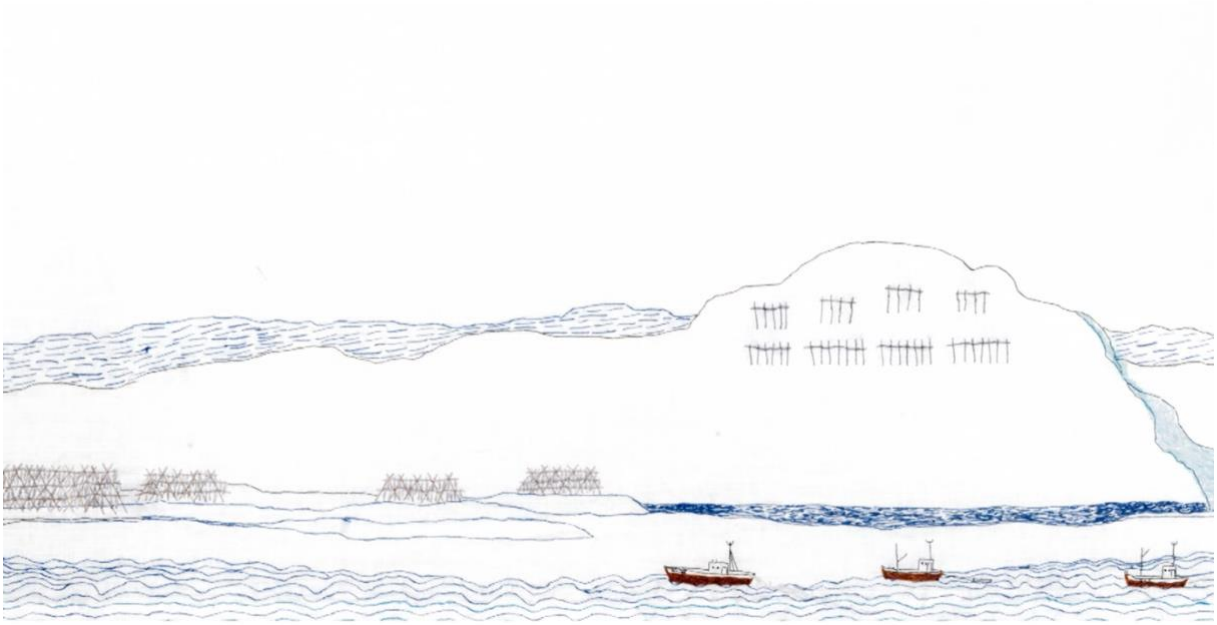


Figure 20 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Ola Røe

Ceux-ci sont les premiers à avoir commercé et travaillé avec les étrangers et les Norvégiens.[71] Ces bateaux de pêche, ces habitations fixes et ces claies pour sécher le poisson le long de la plage pourraient également être ceux des Norvégiens, qui laissaient passer et paitre les rennes en contrepartie d'une aide pour préparer les foins comme dépeint dans les prairies dans la suite de l'image[72]. Les larges points verts en passé plat représentent le résultat de ce travail. Ces zones agricoles viennent également rappeler que les Samis eux-mêmes travaillaient avec la terre et le bétail. « Les Samis de la forêt » sont ceux qui ont la plus grande variété d'occupations : ils élèvent principalement des rennes dans les forêts, mais sont aussi agriculteurs, chasseurs, pêcheurs et artisans[73] (figure 21, 22 et 23). Il faut toutefois rappeler que de nos jours, la majorité des personnes samies ne vivent plus de ces activités (aujourd'hui seulement dix pour cent des Samis sont éleveurs de rennes[74]) et qu'en 1928, les Samis du sud se sont vu refuser les droits de chasse et de pêche sur des terres qu'ils habitaient depuis toujours.

[71] Kuhn, Gabriel, Liberating Sápmi: Indigenous resistance in Europe's far north, Oakland, PM Press, 2020. P.4

[72] Pollan, Brita "A stitching for untold stories, Britta Marakatt-Labba's embroidered frieze" in.Torild, Gjesvik et Grøneng, Unni et Ubisch, Søren, *Kunst til stede = Art in place : the Teorifagbygget art collection at the University of Tromsø*, Oslo, Pax, 2008. P. 42

[73] Kuhn, Gabriel, Liberating Sápmi: Indigenous resistance in Europe's far north, Oakland, PM Press, 2020. P.4

[74] Artists and Activist, Hætta, Susanne et Finbog, Liisa-Rávná et García-Antón, Katya et Moulton, Kimberley, *Mázejoavku indigenous collectivity and art*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2020. P.12



Figure 21 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Ola Røe

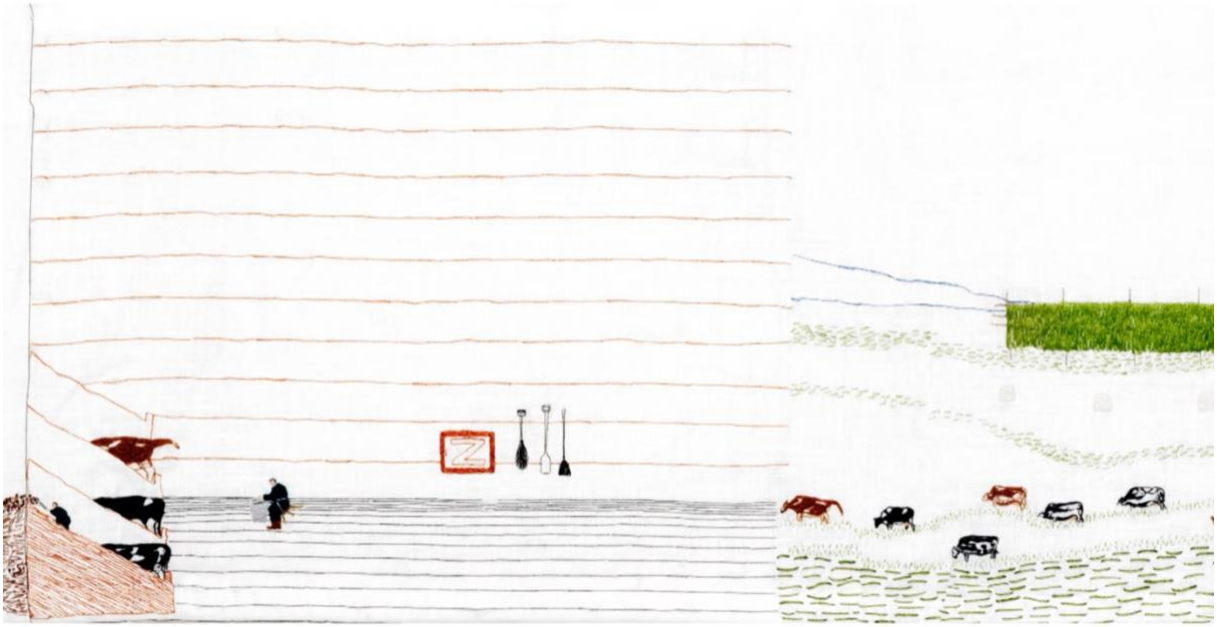


Figure 22 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Ola Røe



Figure 23 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Lou Belbèze

> « Ainsi se perd le don d'écouter silencieusement et la communauté de ceux qui écoutent s'éclipse. Raconter des histoires et en effet toujours l'art de les re-raconter, et cet art se perd quand les histoires ne sont plus conservées. Il se perd parce qu'on ne tisse plus et qu'on ne file plus en les écoutant. »[75]

Face à l'accaparement des terres par les États-nations, et la menace de déclin que font peser les grandes industries sur les activités en relation avec la nature, raconter la vie « populaire », peindre des scènes de genre, n'est pas accessoire. Cet effort de documentation est tout à fait essentiel. Comme le résume Walter Benjamin dans ce passage du *Conteur*, Britta Marakatt-Labba s'applique à écouter, à se souvenir et partager, à être active dans la matérialisation de ces récits. Elle déclare : « Il ne doit rien y avoir d'inutile dans mes images ». Bien que les détails foisonnent, les compositions des broderies sont parfaitement équilibrées, elles échappent à toute surcharge, au contraire, l'artiste poursuit : « J'essaie d'enlever le plus de choses possibles »[76]. Ses images se situent dans une quête de l'efficacité, comme dans un empressement à raconter, à proposer une alternative à l'histoire nationale. Dans un souci de

[75] Benjamin, Walter, Cédric Cohen Skalli, and Élise Pestre. *Expérience et pauvreté: suivi de Le conteur ; et de La tâche du traducteur*. 2018. P. 70

[76] Kreuger, Anders. "Britta Marakatt-Labba: 'Images Are Always Stories.'" *Afterall* 45.1, 2018, P. 10, nous traduisons.

protection du passé, elle tisse des images de son enfance afin de les transmettre aux générations futures[77]. Grâce au médium textile elle parvient à exprimer la réalité et à tout le moins le sentiment d'une subalternité, à faire jaillir des histoires opprimées, un quotidien jugé insignifiant, et à le restituer dans toute sa richesse et sa poésie. Elle crée des images comme par collage, par esprit de synthèse, dont elle fabrique même la temporalité à la fois très ancrée et pourtant hors du temps. Les seuls indicateurs sont, à côté de sa signature systématique (au passage, preuve évidente qu'elle hisse la broderie au rang d'œuvre d'art), les dates des réalisations. L'artiste semble s'employer à ériger un registre, à l'aide de titres descriptifs. *Souvenirs* (*Muittut*, 1877-78) (figure 24) nous laisse entrevoir une image dont le rôle synthétique est explicite : côte à côté, l'on rencontre des pêcheurs, des éleveurs, des marcheurs et des animaux. C'est avec une grande précision que sont représentés les vêtements, très importants dans la vie des Samis : les bonnets, les ceintures, les chaussures et surtout les *gákti*[78]. Symbole de l'identité très fort, ce costume coloré et historiquement pensé et fabriqué spécifiquement pour l'environnement sami a été peu à peu écarté de la vie de leur vie, et est aujourd'hui principalement porté lors de l'élevage des rennes ou de festivités.[79] Les personnages se côtoient et les activités se superposent, sans que l'on puisse véritablement savoir s'ils évoluent dans le même espace. On peut imaginer que cette esthétique de l'assemblage, avec ses incohérences poétiques, fait fusionner instants réellement vécus et images mentales naissantes, crées à l'écoute des récits entendus. Le mouvement dans l'œuvre est suggéré par les postures des personnages : beaucoup sont de dos, nous laissant apercevoir sacoches, sac à dos, bâton à la main, ils sont en mouvement, et s'enfoncent dans le paysage. D'autres sont de face comme un pêcheur qui manque de tomber dans l'eau et un autre distrait qui regarde au loin, pour lesquels la terre se transforme peu à peu en rivière. Défiant toute loi de la perspective et de la gravité terrestre, l'éleveur de rennes, du coin supérieur droit de la broderie où il arbore un costume complet, semble tenir en équilibre grâce à la seule courbure des chaussures – caractéristique des souliers samis – comme capturé en plein élan. Les animaux et les humains circulent paisiblement sur la toile blanche, dans un espace qui, pour un spectateur occidental, semble pourtant être sans repères. Cet espace fantasmé comme un lieu isolé et sauvage est ici dépeint, comme un vrai lieu de vie, dans toutes ses activités fondamentales, en constant dialogue avec l'environnement. Ces broderies aux détails minuscules appellent à une attention non seulement visuelle mais aussi politique, elles invitent à examiner plus en profondeur l'histoire racontée et à y percevoir un ensemble de valeurs, la saisie d'un rapport au monde.

---

[77] Lundström, Jan-Erik, Britta Marakatt- Labba: *Broderade berättelser/Embroidered Stories/ Sággon muitalusat*, Kiruna: Koncentrat, 2010. P.8

[78] Les costumes samis sont très codifiés et varient selon des éléments tels que le genre, l'âge, la région de provenance, la situation familiale de la personne qui le porte. Ne connaissant pas suffisamment ces codes, nous ne pouvons pas dire si plusieurs régions de Sápmi sont ici représentées.

[79] Note de terrain : la confection d'un *gákti* ou son achat n'est pas accessible à tous, ainsi de plus en plus d'accessoire moins onéreux et adaptés à la vie contemporaines se développent pour être porté tous les jours et financièrement plus accessibles. La boutique STOORSTÅLKA à Jokkmokk en Suède propose des vêtements techniques, des écharpes, des bonnets, des ceintures dans des couleurs ou des motifs similaires à ceux des *gákti*. Il y a aussi des initiatives qui cherche à dépasser la confection des costumes selon les genres.

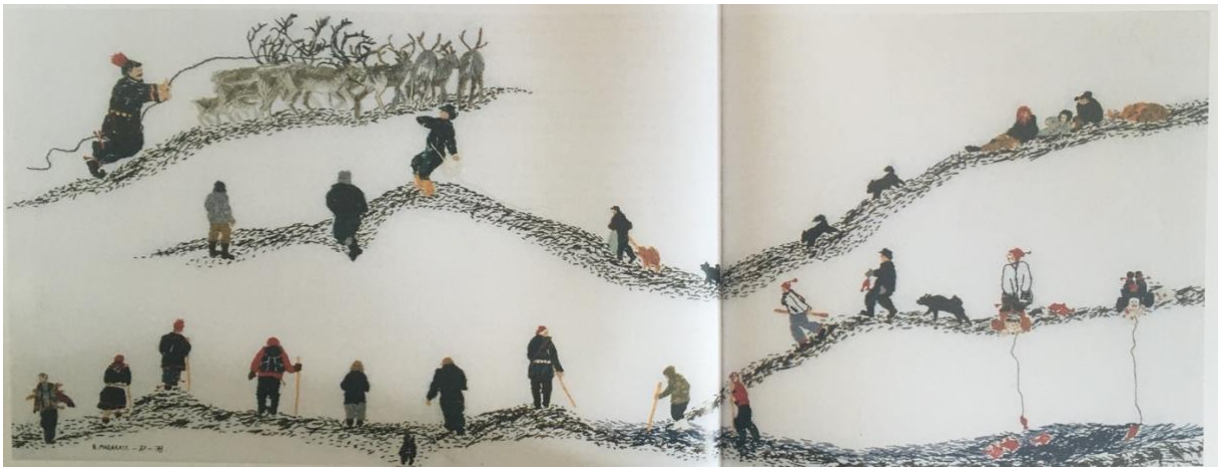


Figure 24 : *Souvenirs* (*Muittut*, 1977-78), 110x 38cm, collection privée © Marja Helander

b. Habiter comme un entrelacs

> « Nous ne devrions pas comparer l'environnement à un container ou à une toile sur le fond de laquelle la vie se déroule, mais plutôt à une sculpture ou à un monument, en tenant compte de ces deux aspects : tout d'abord, il est façonné non par une main mais par de nombreuses mains, et ensuite, l'œuvre n'est jamais terminée[80]. »

Si l'œuvre de Britta Marakatt-Labba n'est façonnée que d'une main, la sienne, elle ne s'attache pas moins à assumer l'immensité, et par là peut-être, le caractère infini de l'œuvre qu'est l'environnement tel qu'il est décrit par l'anthropologue Tim Ingold. Britta Marakatt-Labba déclare : « Je suis un outil pour quelque chose que je dois transmettre ; les images ne parlent pas de moi en tant que personne.[81] ». Elle s'engage à formuler des récits qui la dépasse, qui l'ont précédée et qui lui succèderont, ses broderies se composent souvent en ce sens avec des éléments coupés au cadrage, invitant à prolonger l'image en hors-champ ou alors à imaginer une correspondance entre ses différentes productions, comme si elles étaient toutes les morceaux d'un même puzzle. Ce que nous disent ces œuvres c'est qu'habiter n'est pas vivre dans un décor, qui serait étranger à l'habitant, ce n'est pas simplement évoluer à la surface d'un territoire mais c'est plutôt assumer l'engagement des corps dans la matière du monde. Si Britta Marakatt-Labba choisit comme base une toile de lin tissée, une « toile de fond », celle-ci n'est pas recouverte, envisagée comme simple support mais plutôt en relation avec les motifs.

Les broderies de Britta Marakatt-Labba font état d'une sensibilité phénoménologique au monde, d'une manière de vivre dans sa matière, d'être attentif aux signaux de celui-ci : sonores, visuels, olfactifs, gustatifs, tactiles. Rappelons que Sápmi se définit, non seulement pas son aire géographique mais également comme l'ensemble des montagnes, rivières, langues, faunes et flores qu'y s'y trouvent.

---

[80] Ingold, Tim, *Marcher avec les dragons*, Traduit par Pierre Madelin, Paris, Point, 2018. P.195

[81] Kreuger, Anders. "Britta Marakatt-Labba: 'Images Are Always Stories.'" *Afterall* 45.1, 2018, P. 17, nous traduisons.

Dans les œuvres de Britta Marakatt-Labba, les animaux évoluent dans un rapport à l'humain sans hiérarchie d'espèce.



Figure 25 : *Contre le vent Vuostebiegga*, 1986 23x20 cm, collection privée, détail © Hans-Olof Utsi

Dans *Contre le vent* (*Vuostebiegga,* 1986), la relation entre sujet « pêcheur » et objet « pêché » est même inversée. Le philosophe Maurice Merleau-Ponty considère que notre relation au monde est double, que l'humain est à la fois corps sentant et corps senti, touchant-touché. Il nomme « chiasme » l'interrelation des corps étrangers qui se formule dans l'exigeante dialectique qui consiste à « saisir ce qui fait que le sortir de soi est rentre en soi et inversement »[82], la hiérarchie entre le monde sensible et la métaphysique est abolie pour envisager notre expérience matérielle et sensible du monde comme clé d'accès à sa profondeur et à sa spiritualité.

[82] *Le Visible et l'invisible,* Maurice Merleau- Ponty, Gallimard, 1964, P. 252

La relation que Britta Marakatt-Labba propose de l'environnement sami semble tout à fait se prêter à cette relation égalitaire, de réciprocité avec la *chair* du monde :

Dans, *Contre le vent* (*Vuostebiegga*, 1986), c'est le poisson qui tire par sa force le pêcheur. L'impression d'un renversement de l'ordre des choses est accentuée par la sensation de vitesse, du personnage attiré dans l'eau, étendu de tout son corps et tenant son fil de pêche à bout de bras. Celui-ci ne semble pas inquiet d'après le sourire dessiné sur son visage et se laisse guider par le poisson qui fait deux fois sa taille. Dans *Vague*, le choix de recouvrir le poisson d'une véritable peau vient rappeler symboliquement cette promiscuité. A travers une fente coupant horizontalement le corps de l'animal, on aperçoit six petites figures hybrides aux visages et aux corps qui s'apparentent plutôt à ceux de poissons. Certains des petits personnages ont les cheveux en arrière, comme balayés par le vent, peut-être dans le mouvement du grand poisson les transportant à grande vitesse dans un voyage dont elles seraient les passagères. Là aussi, la relation est inversée, c'est l'humain qui se retrouve dans le ventre du poisson, plus protecteur que meurtrier, et qui, en toute confiance se prête au joyeux voyage. Britta Marakatt-Labba met à nu les interrelations entre les paysages, les êtres vivants, leurs états d'âmes et leurs états d'esprits. Elle rompt avec la conception occidentale qui fait du blanc un synonyme d'incolore, une « non-couleur », « propre, pur, froid, silencieux. » selon les mots de l'historien de la couleur Michel Pastoureau[83]. Au contraire, le blanc de la toile devient une couleur, celle du paysage enneigé, même si les immenses marges blanches expriment également le *non-finito*. S'il est bien observé, c'est un paysage qu'il est possible de lire, non dans une projection cartésienne de la nature, mais dans une relation d'entrelacs à celle-ci. Tim Ingold développe :



Figure 26 : *Vague Bárru* 56x 40cm, collection privée © Hans-Olof Utsi

[83] Michel Pastoureau in. Coupry, Claude. *Lumières sur le blanc. Une facette de l'aventure textile*. Saint-Maur: Sepia Editions, 2015. P.14.

> « Nous aurions tort de penser que l'interface entre la personne et l'environnement est caractérisée par un contact extérieur entre deux domaines distincts. Chacun d'entre eux, au contraire, est *impliqué* dans l'autre, pour utiliser la terminologie de Bohm (1990 (1980, p.175). Le développement d'une personne est également le développement de son environnement, et ces processus complémentaires résultent d'un échange continu à travers la frontière émergente qui les sépare (voir chapitre IV). Les personnes sont enveloppées dans les histoires de leurs relations environnementales, et l'environnement est indissociable des histoires des activités des personnes. Rompre les liens qui unissent les personnes à leurs environnements, c'est donc également rompre les liens qui unissent au passé historique qui a fait d'eux ce qu'elles sont[84]. »

Nous retrouverons dans les broderies de Marakatt-Labba cette association entre les humains, leur activité, les paysages, les animaux et les récits historiques. Cette conception vient également nuancer ce que nous énoncions plus haut, à savoir que le textile s'était posé comme « bon réceptacle » pour les histoires samies. Le matériau ne devrait pas être envisagé comme quelque chose qui attend qu'on lui donne une forme mais plutôt comme agissant lui aussi selon ses propres forces. La broderie est une mise en dialogue, elle performe cet entrelacs. Cela rompt avec la conception aristotélicienne de l'hylémorphisme[85] selon laquelle un objet est composée d'une matière et d'une forme. L'artisan n'est pas un être tout puissant qui fait obéir la matière à une forme, mais plutôt, il entre en dialogue avec elle. La matière obéit à ses propres forces. Le fil, selon son épaisseur, sa torsion, sa rencontre avec le tissu, etc. oriente la production et continue à vivre dans l'objet. La broderie rend réelle cette implication de l'humain dans le monde, le fil enveloppe la toile, il se situe des deux côtés sur son endroit et son envers, comme un échange continu, à travers la « frontière émergente » de séparation que représente le support de la toile tissée (Et de la même manière, lorsque Britta Marakatt-Labba fait intervenir de la peinture ou de l'appliqué, c'est à nouveau une façon d'altérer la toile). L'artiste déclare « Broder, c'est s'engager volontairement dans une esthétique de la lenteur. C'est un voyage dans le temps et l'espace, où chaque point de broderie est porteur d'expériences et d'intuitions, formant des récits[86]. », elle poursuit :

> « Les images émergent comme par elles-mêmes du tissu, provoquées, par exemple, par un pli dans le support qui rappelle l'idée d'une ligne d'horizon. Je couds ma vision directement sur le textile ou j'utilise du papier calque pour esquisser mes images. Les commandes de grande envergure

---

84 Ingold, Tim, *Marcher avec les dragons*, Traduit par Pierre Madelin, Paris, Point, 2018. P.196

85 « Chaque panier était différent, reflétant de manière unique l'humeur et le tempérament, ainsi que la stature physique de celui qui l'avait construit » Ingold, Tim, Hervé Gosselin, Hicham-Stéphane Afeissa. *Faire: Anthropologie, Archéologie, Art Et Architecture*. 2017. P.60

86 Lundström, Jan-Erik, Britta Marakatt- Labba: Broderade berättelser/Embroidered Stories/ Sággon muitalusat, Kiruna: Koncentrat, 2010. P.8

nécessitent des dessins préparatoires, mais pour les images plus petites, je laisse mon aiguille créer librement, en suivant mes sentiments[87]. »

Cette philosophie de l'entrelacs qui concerne aussi bien la relation de l'humain à son environnement, que celle de l'artiste-artisan à son médium, engendre des concepts de la beauté également différents de ceux de l'esthétique occidentale. En effet, comme nous l'apprend l'historien de l'art Svein Aamold, en opposition au « plaisir désintéressé[88] » kantien, l'expérience esthétique nommé *hávski* chez les Samis, se rapproche davantage du « plaisant », tout en allant au-delà de la satisfaction des sens, en faisant plutôt référence à un espace-temps apaisant, où il serait agréable de se reposer physiquement et spirituellement dans un rapport heureux à l'environnement[89]. Ainsi, retrouve-t-on régulièrement dans les broderies de Britta Marakatt-Labba l'évocation du foyer par des éléments architecturaux d'installations samies. Les *goahti* sont les maisons traditionnelles samies, elles peuvent se décliner comme des petites huttes, lorsqu'elles sont fixes, avec une structure en bouleau et alors être recouvertes de mousse et de végétation ou comme en hauteur pour les *lávvu*, lorsqu'elles sont transportables (images en annexe 2). Elles sont généralement couvertes de peau et de tissages et sont ouvertes au niveau du toit, comme un tipi, pour permettre à la fumée du feu de circuler. Dans *Histoire* (*Historjá* 2003-2007), la vision extérieure qui est donnée du campement (figure 27) - L'aspect duveteux des tapis recouvrant le *lávvu*, l'attitude de l'enfant, réticent à quitter son nid, dont seuls la tête et le bras sortent s'en dégagent et la douce fumée qui s'échappe des toits – se crée un véritable espace imaginaire intérieur. Ce petit espace clos invite chacun des spectateurs à collaborer, à voir au-delà de l'image et à la poursuivre en soi.

87 Lundström, Jan-Erik, Britta Marakatt- Labba: Broderade berättelser/Embroidered Stories/ Sággon muitalusat, Kiruna: Koncentrat, 2010. P.8, nous traduisons

88 *Critique de la faculté de juger* : le plaisir désintéressé fait référence à la théorie de Kant selon laquelle, l'expérience de la beauté si elle est authentique se fait en dehors de tout intérêt porté à l'objet. Celui-ci est substitué par le jugement de goût et l'affect chez le sujet.

89 Svein Aamold, *du duodji dans le sens,* in. Aamold, Svein et AngkjAer Jorgensen, Ulla et Haugdal, Elin (dir.), *Sámi Art and Aesthetics : Contemporary perspectives*. Aarhus, Aarhus university press, 2017. P.16



Figure 27 : Histoire (Historjá 2003-2007), détail © KORO/Cathrine Wang

Le *hávski* est également perceptible dans des scènes ou le bien-être des personnages se ressent, comme dans *La pêche* ou *L'abattage*, où l'on peut voir de légers sourires se dessiner sur les visages des protagonistes de ces activités collectives et chaleureuses. *A contrario*, Britta Marakatt-Labba nous informe sur les dangers d'un environnement qui peut se révéler hostile s'il n'est pas suffisamment écouté. Dans le dyptique *Tu es parti / Tu aurais dû rester*, il semble que l'artiste dépeigne un accident de ski dans la neige, de quelqu'un qui aurait quitté le foyer dans un climat incertain, de tempête, ce qui lui aurait coûté la vie. Britta Marakatt-Labba s'attache également même si cela est plus rare, à montrer le danger que représentent l'hostilité des tempêtes, des animaux sauvages, de la dureté de la vie dans un paysage glacial[90]. Les deux œuvres *Tu es parti / Tu aurais dû rester* dépeignent le traumatisme qui a été celui de la mort de son père, renversé par une voiture quand elle avait cinq ans, alors qu'il s'apprêtait à retrouver son troupeau de rennes[91]. Dans la broderie *Tu aurais dû rester,* le personnage sombre est allongé et les fils blancs en flocons sont superposés aux fils noirs comme le recouvrant peu à peu.

[90] Gayer, John, *Britta Marakatt-Labba: History in Stitches*, this is tommorow, contemporary art magazine, 2019, Disponible en ligne sur : http://thisistomorrow.info/articles/britta-marakatt-labba-history-in-stitches

[91] Dahlman, Pontus, *Britta Marakatt-Labba målar med samiska stygn*, 2019, interview disponible en ligne sur : https://vi.se/artikel/s0879PLx-a0Ev3DKW-93032



Figure 28 : *Tu aurais dû rester* (*Don it livčče galgan vuolgit* 1991) 59,5x 41,5cm © Harry Johansen

Les langues samies sont également révélatrices de cette conception phénoménologique qui unit l'humain à son environnement. La relation entre humains et animaux en est un thème central de la culture et de l'histoire des Samis qualifiés « d'animistes ». L'importance de leur collaboration et de leur coexistence apparait dans toute sa puissance dans ces quelques éclairages apportés par Harald Haski, spécialiste de la littérature samie :

> " Le sami est une langue extrêmement riche en termes de concepts relatifs à la nature, aux animaux, à la chasse et à la pêche. Il existe plusieurs centaines de termes pour décrire les différents aspects de la neige et de la glace, et une quantité comparable de termes pour décrire les différents aspects du renne, notamment son apparence, son âge, son sexe et la couleur de sa fourrure. Autrefois, les Sami utilisaient également de nombreux termes métaphoriques pour désigner les prédateurs tels que les ours et les loups, car ils étaient considérés comme si intelligents qu'ils pouvaient comprendre le langage humain ordinaire. Les noms métaphoriques étaient considérés comme un moyen important d'éviter que les animaux n'entendent les projets humains concernant la chasse ou le piégeage. L'utilisation du nom réel de l'ours l'alerterait sur les intentions du chasseur, tandis que l'emploi d'une

métaphore - appeler l'animal par l'un de ses attributs physiques ou en utilisant un terme de parenté - permettrait aux intentions du chasseur de passer inaperçues[92]. »

Dans *Histoire* (*Historjá* 2003-2007), ce que nous pourrions nommer « l'entrée en scène », c'est-à-dire les premiers mètres de l'œuvre qui se déroulent dans une forêt, donne à voir le spectacle de cet environnement de rencontre et de célébration du paysage. De la forêt de bouleau, surgissent dans un mouvement effréné tous les animaux : renard, ours, loup, élans, lapins, chiens, marmottes, etc. Cette immense procession apparaît comme un éclat de vie. Tous les animaux, selon leur poids, leur humeur ne se déplacent pas au même rythme, les mêmes impulsions, tensions de fils et plis ne sont pas donnés aux différentes bêtes. Le saut du renard n'est pas la démarche, plus massive, de l'élan. Les loups, eux, n'ont pas de pattes tant leur rapidité rend la saisie de leur corps impossible. Certains animaux ont des pelages qui se mêlent entre eux et avec le décor, créant une variété de motifs et de couleurs qui rappelle la richesse du vocabulaire sami à ce propos. La forêt est décrite comme un espace de beauté et de magie, de condensation de cette vie. Les œuvres de Britta Marakatt-Labba nous surprennent dans ce rapport à l'immensité de la nature et au paysage arctique, où le jour et la nuit continue se succèdent, où le ciel, la terre et la mer se confondent, laissant cependant entrevoir de nombreux cycles pour qui sait les percevoir. Les îles, les fjords, la taïga composent son paysage, et par souci de fidélité à sa culture, elle fait preuve d'une grande application à représenter les choses telles qu'elles le lui apparaissent[93]. Les broderies de Britta Marakatt-Labba apparaissent comme des invitations à une promenade : impossible de faire l'expérience de l'œuvre *Histoire (Historjá 2003-2007)* autrement ; celui qui voudrait cerner le tableau d'un seul regard, d'un point de vue unique et statique, ne le pourrait pas. Si l'on recule, les dessins s'effacent, impossible d'observer le tout et la partie simultanément. Pour voir l'œuvre il est nécessaire de s'y plonger, de la longer, de s'y perdre et de s'y retrouver, puis de considérer les détails dans leur innocence et dans la patiente confection qui s'en dégage. Il faut prendre le temps d'admirer la répétition des motifs, l'harmonie des couleurs, les rapports de matières, de l'épaisseur des passés plats en fils de laines, à la finesse des cernes de fils noirs. Cette frise brodée est comme un livre dont on doit lentement et progressivement tourner les pages pour connaître la suite de l'aventure. La totalité de l'œuvre naît de la synthèse que l'esprit fait d'une expérience tout à la fois distante et rapprochée de l'œuvre. « Que serait la vision sans aucun mouvement […] ?[94] » demande Merleau-Ponty, selon qui *voir* et *se mouvoir* sont indissociables. Le nomadisme comme condition de possibilité du regard trouve un écho tout particulier dans la technique de prédilection de Britta Marakatt-Labba, la broderie dont la légèreté est compatible avec le voyage.

[92] Gaski, Harald, and Thomas A. DuBois. *Myths, Tales, and Poetry: From Four Centuries of Sámi Literature*. 2020. P.14, nous traduisons

[93] Entretien avec Dikka Storm, historienne, le 21 juillet 2021 à l'Université de Tromso, Norvège

[94] Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964. P.17



Figure 29 : *Histoire (Historjá 2003-2007),* détail



Figure 30 : Britta Marakatt-Labba, Histoire (Historjá, 2003-2007), détail © Lou Belbèze



Figure 31 : Britta Marakatt-Labba, Histoire (Historjá, 2003-2007), détail © Lou Belbèze

Ainsi, le fil à broder, comme incarnation symbolique de la minorité et moyen d'expression d'une violence contenue, donne corps à la narration. De surcroît, la lenteur du geste participe à performer et à véhiculer une croyance politique et culturelle dans le geste lent mais actif. La subversion de l'art de Britta Marakatt-Labba se situe donc dans sa ténacité, dans la puissance de son œuvre à faire émerger une conscience politique. Dans sa pratique de la broderie et le récit de son environnement, l'artiste recèle une histoire plus étendue. Elle parle depuis Sápmi, et situe sa parole pour traiter de sujets qui dépassent son peuple et son échelle. Ses broderies sont le pas minuscule et immense qui sépare vernaculaire et véhiculaire. Son œuvre s'attache à alarmer la communauté internationale sur la crise culturelle, environnementale et sociale qui est à l'œuvre.

2. Une contre-histoire brodée

a. Jeux d'échelles : de la petite vie à des préoccupations mondiales

La dimension locale des thèmes et de la technique explorés par Britta Marakatt-Labba n'empêche pas ses œuvres d'atteindre des problématiques qui dépassent l'échelle de son peuple. Il y a dans le récit des histoires secondaires et dans la représentation des détails dont elles fourmillent, une

forte vérité sur les systèmes politiques et les rapports de domination qui dépasse la réalité des Samis. Les Samis se sentent en ce sens, en connexion avec les autres peuples « indigènes », du cercle polaire et d'ailleurs considérant être soumis aux mêmes types de discriminations. Leurs luttes pour exister et pour « s'écrire » cherchent à s'ancrer dans un territoire et une culture (qui ne pourrait pas s'écrire ailleurs) mais aussi à la fois tend à s'adresser à un auditorat mondial, d'une part comme une lettre de soutien à ceux qui traversent les mêmes souffrances et d'autre part comme cri de résistance face aux institutions coloniales et néocoloniales. En ce sens, Britta Marakatt-Labba ne se limite pas à la représentation des affaires communes, caractéristiques des Samis, elle nous renseigne également sur les mutations passées ou en cours. Par exemple, dès les premiers mètres de la frise *Histoire* (*Historjá* 2003-2007), apparaissent les motoneiges : cette intrusion de la modernité nous parle de la disparition des modes de vies ancestraux peu à peu remplacés par les cultures nationales. Britta Marakatt-Labba documente de cette manière les transformations locales du paysage, cela est particulièrement frappant dans le traitement de deux thèmes réguliers qui touchent régulièrement les Samis, les exploitations minières au nord de la Suède et le réchauffement climatique.

L'exploitation minière dans les villes qui se situent entre Kiruna et Gällivare[95] fait la richesse de la modernité suédoise. La mine de Kiruna, fondée en 1900, dont est extrait le fer prétendument le plus pur au monde, fournit 90% du fer produit en Europe. Sans surprise, toutes les ressources financières dépendent de cette activité avec deux tiers des habitants de la commune qui travaillent dans le secteur minier. [96] Or, la compagnie LKAB prévoit très prochainement une relocalisation de la ville, laquelle court un grave danger suite à l'épuisement du sol et à l'apparition de fissure qui menacent un avalement de la ville et de ses 18.000 habitants[97].

> « Nous devons écouter ce que la forêt la plus secrète nous dit, comment elle nous interpelle. Si nous arrêtons d'écouter, alors c'est fini. Je marche dans la nature et je me demande comment se sentent les arbres. Comment sont-ils ? Chaque arbre a une âme. Les arbres peuvent pleurer. Ils peuvent verser des larmes de tristesse. Quand nous forons pour de nouveaux minéraux, c'est comme forer dans le cœur des êtres souterrains[98]. »

---

[95] Teva, Meyer, *Comprendre la Suède en cartes [22]: Le sous-sol suédois, objet de convoitise*, 2017 Disponible en ligne sur : https://geoposvea.hypotheses.org/556

[96] Voigt, Friederike, *Le déménagement de Kiruna s'annonce comme l'un des plus gros projets de transformation urbaine*, Redshift, 2020. Disponible en ligne sur : https://redshift.autodesk.fr/demenagement-de-kiruna/

[97] Custers,Raf, *LBKA déplace la ville minière de Kiruna*, Gresea, 2018, Disponible en ligne sur : http://www.gresea.be/spip.php?article1755

[98] Britta Marakatt-Labba, 'Den inre skogen' K special (Stockholm: Swedish Public Television, 2019) in. Grov, Berger R, Tonje Kjellevold, and Nicolas Cheng. *Earth, Wind, Fire, Water*. 2020. Print. P.31, nous traduisons



Figure 32 : Britta Marakatt-Labba Le déménagement (Johtin, 2016) © Prallan Allste



Figure 33 : Britta Marakatt-Labba Le déménagement (Johtin, 2016), détail © Hans-Olof Utsi

Dans *Le déménagement* (2016, Johtin) l'artiste documente, par un travail cartographique, les plans de la compagnie minière, aussi dramatiques d'un point de vue humain que d'un point de vue environnemental. Cette situation est d'autant plus grave que l'ancrage des Samis dans leur territoire compte comme essentielle leur relation au sol : dans la mythologie samie le monde souterrain fait partie des trois dimensions de l'existence au même titre que le monde vécu et l'univers céleste[99]. Les compagnies suédoises et étrangères percent pour les minéraux, détruisent les pâturages et dénaturent les paysages. Les infrastructures minières fragilisent davantage l'élevage de rennes qu'il ne l'est déjà, en obligeant les troupeaux à dévier de leurs migrations naturelles[100]. Cette œuvre offre un traitement de la carte vernaculaire tout à fait différent du travail de Hans Ragnar Mathisen. Ici, les dessins colorés laissent place à une œuvre sombre, et semble faire référence à la domination coloniale en montrant son aspect tragique, les routes brodés nous demandent d'emprunter un chemin où la présence est réduite à une signalisation routière de panneaux de parking, la numérotation des routes « E10 » ou à l'indication de trois petites croix christiques rappelant la mort des victimes de ces transformations qui profite au capital économique des entreprises. Peut-être que l'épaisse couture s'apparente à une frontière et nous donne à voir, de l'autre côté, des *ládjogahpir* errants, qui évoquent sans doute les âmes souterraines samies en souffrance face à l'invasion de leur milieu. Dans cette œuvre, une toile épaisse et usée se substitue à l'habituelle toile blanche des broderies de Britta Marakatt-Labba, ce support a peut-être été récupéré sur les lieux, comme pour *Les événements dans le temps* (2013). Quoi qu'il en soit, ce choix n'est pas anodin, et l'usure de cette étoffe - avec ses tâches, ses déchirures, ses trous, des altérations déjà présentes et d'autres éventuellement accentuées par l'artiste - pourrait venir traduire la manière dont les connaissances vernaculaires d'un territoire sont négligées dans les décisions administratives. Britta Marakatt-Labba crée une œuvre abimée qui semble « hors-d 'usage ». Toutefois, l'application et la minutie des gestes de l'artiste, sauvent ce vieux tissu et les connaissances qu'ils transmettent. Ce travail cartographique apparaît comme la parfaite illustration de ce que le géographe Éric Glon nomme une « contre-proposition » cartographique face aux récits de ceux qui sont abstraitement désignés décisionnaires de ces terres.

> « Les autochtones n'entendent plus laisser l'interprétation des cartes qu'ils produisent à d'autres qu'eux. Ces peuples se sont dotés de leurs propres cartographies. Elles leur permettent de revendiquer la rétrocession de territoires, l'accès aux ressources naturelles qui s'y trouvent et la possibilité de faire vivre leurs héritages culturels après la dépossession et les ethnocides dont ces populations ont souvent été victimes dans le cadre de mouvement de colonisation. De ce fait, les

[99] OCA Office for Contemporary Art, Oslo *"Let the River Flow. The Sovereign Will and the Making of a New Worldliness" (" La elva leve. Viljen til suverenitet og en ny verdslighet*") booklet, 2018 P.25
[100] Note de terrain

cartes autochtones apparaissent fréquemment comme des contre-propositions face aux réalisations cartographiques des pouvoirs en place[101]. »

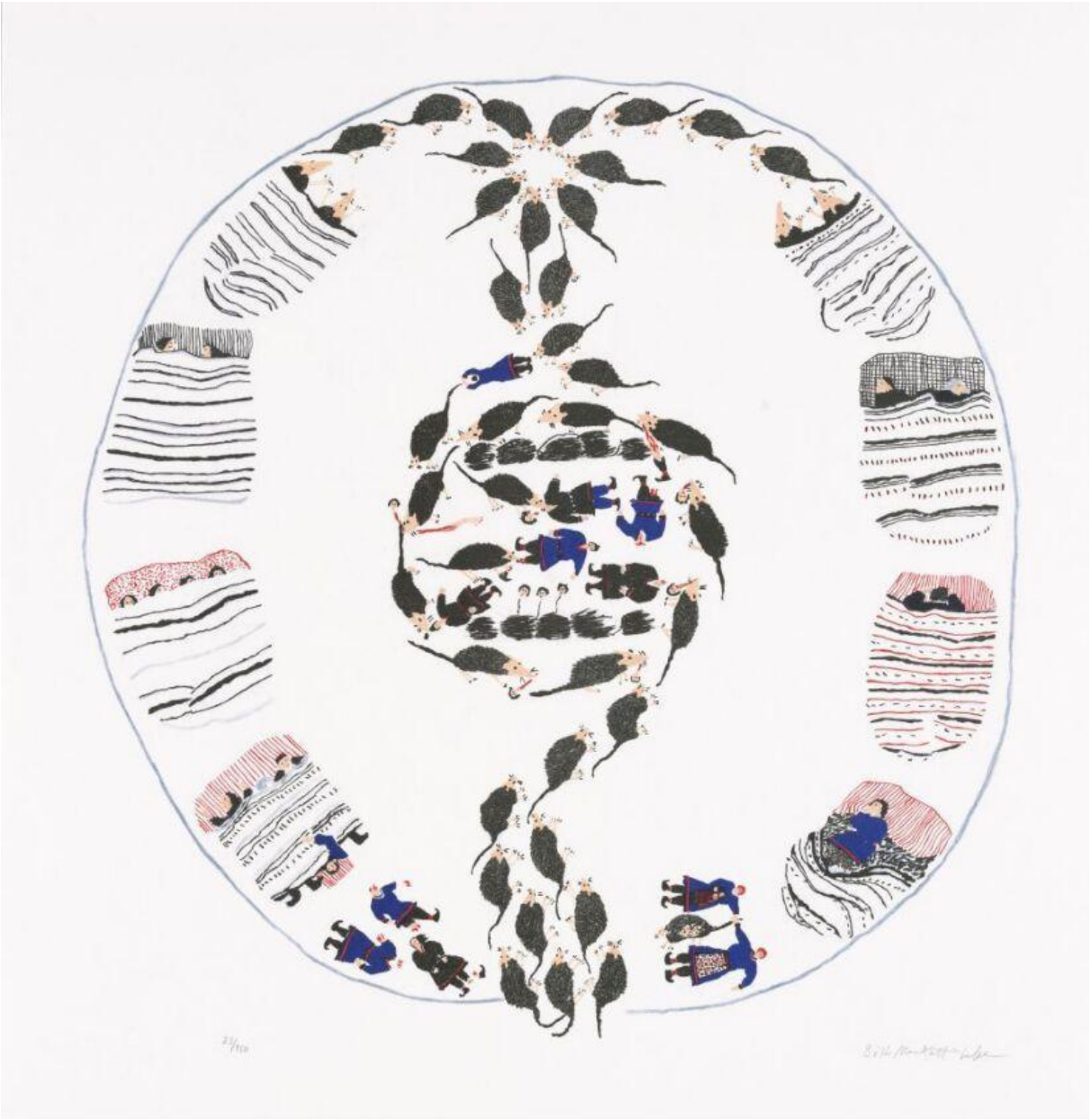


Figure 34 : Britta Marakatt-Labba, Cauchemar (*Deattán*, 1984) Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, The Fine Art Collections ©: Børre Høstland 55x 55 cm

D'une façon plus métaphorique, Britta Marakatt-Labba dans *Cauchemar* met en scène une vision infernale, d'une intrusion massive de rats dans un *lávvu* paisible ou huit petits lits sont installés avec des personnages couchés à l'intérieur. Ils sont petits à petits envahis par les rats qui les remplacent. Le *lávvu* est un espace très organisé où des zones distinctes sont définies pour le coucher, le repas, le foyer et les

[101]Glon, Eric, « Accéder à la carte. L'exemple des cartographies autochtones chez les Lil'wat » Brinckerhoff, Jackson John, Préface de Besse, Jean-Marc et Tiberghien, Gilles, *À la découverte du paysage vernaculaire*. Arles, Actes Sud ENSP, 2003. P. 219

pratiques spirituelles. L'œuvre représente l'attaque d'un symbole très fort de l'identité samie, et de son intimité. Elle parle du saccage des ressources et du sentiment de dépossession qui en découle.[102] En tant que peuple autochtone, les Samis sont hautement menacés dans leurs valeurs et dans leur mode de vie par la crise environnementale, ayant sous les yeux la cause – l'exploitation industrielle de la nature – et la conséquence – la destruction effective de celle-ci, l'appauvrissement des sols et le dérèglement climatique [103].

> « Ces dernières années, une grande partie de son travail a été consacrée au changement climatique, dont elle fait directement l'expérience en tant qu'habitante d'Ovre Soppero, dans le nord de la Suède, à travers les inondations, les déforestations à blanc et les hivers de plus en plus chauds[104]. »



Figure 35 : Britta Marakatt-Labba, Réchauffement climatique 2007 © Hans-Olof Utsi

Britta Marakatt-Labba a réalisé une série d'œuvres numérotées intitulées « réchauffement climatique ». Elle semble vouloir enregistrer par cette série les évolutions des dérèglements

[102] OCA Office for Contemporary Art, Oslo *"Let the River Flow. The Sovereign Will and the Making of a New Worldliness" ("La elva leve. Viljen til suverenitet og en ny verdslighet*") booklet, 2018 P.25

[103] Note de terrain : La conscience et la préoccupation du dérèglement climatique est centrale chez les Samis de tout âge qui nous ont souvent contée l'expérience régulière de ne plus rencontrer les poissons dans la rivière parce que l'eau est trop chaude.

[104] Britta Marakatt-Labba, 'Den inre skogen' K special (Stockholm: Swedish Public Television, 2019) in. Grov, Berger R, Tonje Kjellevold, and Nicolas Cheng. *Earth, Wind, Fire, Water*. 2020. Print. P.83, nous traduisons

catastrophiques du cercle polaire. Dans *Réchauffement climatique*, 2007, elle travaille selon le principe de l'appliqué, dans une réalisation plus abstraite que figurative où les motifs colorés d'un espace de vitalité sont soumis à un effacement progressif, à un étouffement du dessin et de la couleur par la superposition d'une seconde couche de tissu. Elle rend sensible l'épuisement de la planète et la disparition progressive du paysage. En 2009, année de la conférence de Copenhague sur le climat, Britta Marakatt-Labba réalisé plusieurs œuvres sur ce sujet et notamment : *La glace fond* (2009) et *Antarctique* (2009). Comme *Réchauffement climatique* (2007), la composition de *La glace fond* (2009) est composée d'appliqué figurant les blocs de glace découpés qui se détachent les uns des autres en blocs solitaires. L'aspect satiné de la toile de fond laisse penser que l'artiste a travaillé sur un textile plastique. Dans ce cas, l'intention pourrait chercher à dénoncer du même coup la cause de cette fonte, dans une confusion du tissu et du plastique comme métaphore de l'omniprésence de déchets plastiques dans les océans.



Figure 36 : Britta Marakatt-Labba, *La glace fond Jieknasuddan 2009, 36x20 cm collection privée* © Hans-Olof Utsi

Dans *Antarctique* (2009) le motif n'est pas submergé par du tissu, mais c'est plutôt le dessin qui se fond dans la toile. Cette œuvre délivre une image glaçante sur la disparition des ours polaires, causée par les fissures de la banquise, ici brodée au fil gris sur la toile. Il est ici quasi imperceptible, presque invisible. Britta Marakatt-Labba n'en dessine pas les contours, pourtant il y a bien trois ours représentés,

dont le pelage blanc se mêle à la couleur de la neige, mais surtout révèle la catastrophe écologique que nous traversons : il ne reste ainsi que leurs pattes, leurs yeux et pour l'un d'entre eux, son museau. L'artiste, même si elle a travaillé cette œuvre dans la fusion du motif dans son support, a ajouté deux toiles de mousselines transparentes, qui viennent à peine recouvrir cette vision et la signature de l'artiste. Avec ce geste, l'artiste voile par avance une image qui bien que choquante pour les esprits sera sans doute mise à l'écart car elle ne trouve pas sa place dans les sociétés modernes peu sensibles à la cause écologique. Britta Marakatt-Labba ancre la question du dérèglement climatique dans une réalité culturelle et humaine, elle ne le traite pas de manière médiatique et nous donne à voir sa gravité sans en faire un sujet *mainstream*. Elle défend un rapport d'échange avec son environnement et de respect de la nature :

> « Les étoiles nous enseignent comment nous comporter avec la nature : il ne faut jamais prendre plus que ce dont on a besoin pour une journée, de baies, de poisson ou de bois pour le feu. Priez vos doigts de respecter ces limites et de savoir ce dont vous avez besoin pour pouvoir retourner au même endroit [pour récolter] à nouveau[105]. »

Si Britta Marakatt-Labba emploie une technique vernaculaire pour peindre les paysages qui l'entourent, elle exprime cependant une réalité mondiale. Par ses œuvres, elle accomplit l'exploit d'un double affranchissement, celui du textile et celui de la vie des Samis : elle hisse les préoccupations locales de ce peuple au rang de thèmes d'actualité et d'une grande pertinence, faisant fi de tout préjugé passéiste ou folklorisant porté sur la broderie. Elle promeut, par ses réalisations, une approche de la broderie aussi sérieuse que minutieuse qui rivalise discrètement avec les grandes peintures d'histoire académiques et formule à la fois une contre-histoire et une contre-histoire de l'art.

[105] Britta Marakatt-Labba, 'Den inre skogen' K special (Stockholm: Swedish Public Television, 2019) in. Grov, Berger R, Tonje Kjellevold, and Nicolas Cheng. *Earth, Wind, Fire, Water*. 2020. Print. P.83, nous traduisons

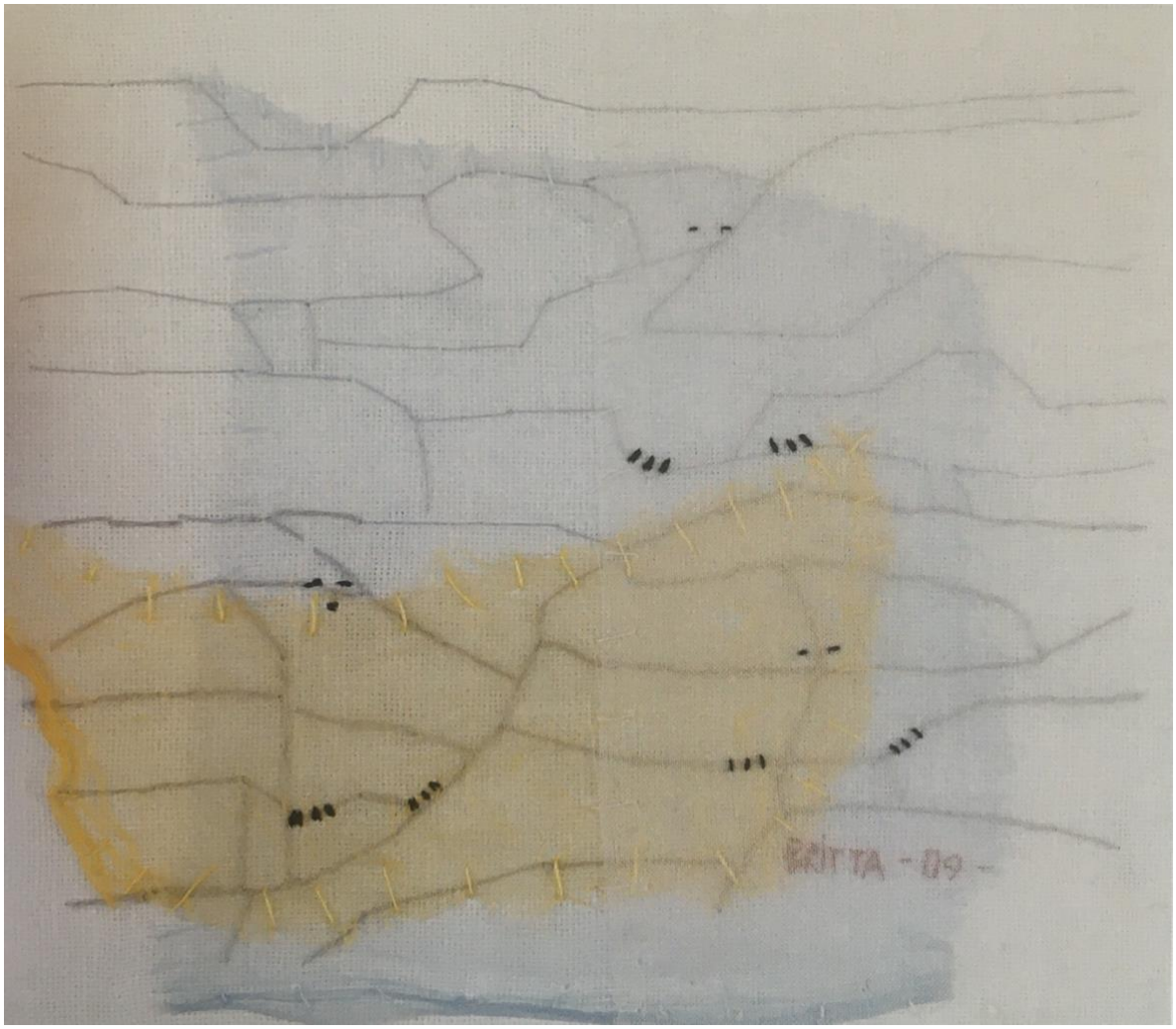


Figure 37 : *Antarctique*,(*Antarktis*, 2009) *21x 20cm collection privée* © Hans-Olof Utsi

b. Écrire l'histoire entre minuscule et majuscule

Les broderies de Britta Marakatt-Labba sont comme des « points de suture [106]» qui répondent à une urgence, et viennent réparer des blessures. L'artiste se rend active dans l'écriture du « cours des choses ». Elle s'empare de ses ciseaux et de son fil pour découper puis recoudre les récits historiques. Elle « remonte » l'histoire, à la fois dans le sens rétrospectif – elle réactualise un passé enfoui - mais aussi dans le sens de l'activité manuelle du monteur de cinéma – elle se réapproprie le scénario et en révise les narrations. La broderie *Les Corbeaux* est un exemple éloquent de cette reconquête de l'histoire, l'artiste décide que le conflit d'Alta est un événement historique et elle le représente comme tel. Le geste de la main de l'artiste se confond avec celui de l'écrivain ou de l'historien. Envisager le travail de la création textile, à la fois artistique et artisanal, comme objet de mémoire, nous replace dans une conception fabricatrice de l'histoire et de la condition matérielle de la mémoire. La philosophe

[106] Kreuger, Anders. "Britta Marakatt-Labba: 'Images Are Always Stories.'" Afterall 45.1 2018. P.12

Hannah Arendt évoque ainsi la manière dont les facultés de fabrication de l'*homo faber* sont protectrices d'évènements éphémères :

> « En tant que tels, [les objets d'usage et les œuvres d'art] se distinguent d'une part des produits de consommation, dont la durée au monde excède à peine le temps nécessaire à les préparer, et, d'autre part, des produits de l'action, comme les événements, les actes et les mots, tous en eux-mêmes transitoires qu'ils survivraient à peine à l'heure où ils apparaissent au monde, s'ils n'étaient conservés d'abord par la mémoire de l'homme, qui les tisse en récits, et puis par ses facultés de fabrication[107]. »

Par le poids de la matière et la somptuosité de l'entrecroisement des fils, se déploie une forme d'autorité du discours. En ce sens, la frise *Histoire (Historjá 2003-2007)* peut sur plusieurs plans être comparée à la broderie historique *La tapisserie de Bayeux* (image en annexe 2). Cette œuvre du XIème siècle retrace la conquête de l'Angleterre par le duc de Normandie. Guillaume Le Conquérant est le personnage principal de cette épopée et des longues scènes de guerres chevaleresques qui la composent. Cette œuvre de soixante-dix mètres sur cinquante centimètres est un exemple internationalement reconnu du pouvoir de la broderie à formuler un récit historique est à en assurer la mémoire par la beauté de sa confection, assurance de sa survie au sein des activités humaines. On retrouve de nombreux points communs avec cette œuvre patrimoniale dans la broderie *Histoire (Historjá 2003-2007)* de Britta Marakatt-Labba : le format de frise articulé entre immensité et détail, son caractère narratif, la gamme colorée resserrée selon des recettes tinctoriales précises, un travail bidimensionnel avec une perspective hiérarchique, et surtout le traitement de la broderie dans un univers figuratif, métaphorique et narratif. Bien que le médium textile soit associé à la domesticité, il ne faut pas oublier un certain héritage en Europe, celui de la tapisserie narrative entre le XIV au XVIIème siècle, qui a fait du tissage de représentations de scènes bibliques ou mythologiques un art très prisé par la noblesse[108]. Dans les broderies de Britta Marakatt-Labba, les fibres conservent leur majesté, leur beauté et confèrent à ces nouveaux récits la préciosité des tapisseries historiques qui ont traversé les siècles. Ainsi les tapisseries qui furent autrefois objets de commandes pour glorifier les puissants et embellir leur monde, deviennent un espace critique de réappropriation de l'histoire.

La frise *Histoire (Historjá 2003-2007)*, dont tout le programme se situe dans le titre (donné *a posteriori*, étant dans un premier temps *sans titre* ou nommée *La frise de Tromso*) décloisonne à nouveau les catégories académiques de l'art et dessine une œuvre oscillant entre scène de genre et scène

---

[107] Arendt, Hannah, *La crise de la culture : Huit exercices de pensée politique*, Traduit de l'anglais sous la direction de Pattrick Lévy, Paris, Gallimard, 1972. P.268

[108] La tapisserie de A à Z, *Sept siècles d'histoire,* 2018. Disponible en ligne sur : https://tapisseries.monuments-nationaux.fr/La-tapisserie-de-A-a-Z/Sept-siecles-d-histoire

historique, dont Britta Marakatt-Labba organise le relief. Ainsi, la représentation du soulèvement de Kautokeino en 1852 (figure 38) met en scène la décapitation des deux jeunes hommes (figure 39) ayant initié ce soulèvement contre de riches notables norvégiens. Ces derniers avaient appauvri des familles samies par la vente d'alcool[109], l'artiste a préféré remplacer l'incendie de la maison du marchand par celui de l'église, estimant que la religion chrétienne avait fait autant de mal à son peuple[110]. Quelques années plus tôt certains Samis avaient déjà commencé à désobéir à l'Eglise norvégienne.[111] L'esthétique de cette scène tranche avec le reste de la frise bien plus paisible. Ici il y a une explosion de la foule contre les colons norvégiens, tandis que les jaillissements rouges et jaunes font éruption de l'église, le clocher est lui-même décapité, tout est à la fois sang et flamme, comme une expulsion de la douleur et de la violence de l'oppression subie. Le soulèvement de Kautokeino a abouti à la décapitation de deux des Samis qui se sont rebellés sur la place d'Alta" [112]. Les deux têtes ensanglantées nous guident vers un tas de crânes puis un cimetière (figure 40), comme dans un hommage pour ceux morts sous les coups des injustices parfois fatales aux Samis. Cette image fait écho aux mots que la mère de Britta Marakatt-Labba lui répétait : « Tu ne dois pas croire que les morts sont morts[113] ». Dans *Les crânes (Oaiveskálžžut*, 2009) (figure 41) l'artiste représente cette croyance. Elle donne à voir les crânes qui ont été déterrés pour servir aux recherches eugénistes en Suède au XIXème siècle. Cette action a fait entrave à la croyance samie selon laquelle il faut laisser les défunts reposer en paix sinon les âmes erreront toujours à la recherche de leurs corps dérobés[114].



Figure 38 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Ola Røe

[109] Kuhn, Gabriel, Liberating Sápmi: Indigenous resistance in Europe's far north, Oakland, PM Press, 2020. P.10

[110] Britta Marakatt-Labba, berättar om 24 meters broderi "Historien" [vidéo en ligne]. Mise en ligne le 4 mai 2019. Disponible en ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=nvPzRqxuQ8E&t=766s

[111] Kuhn, Gabriel, Liberating Sápmi: Indigenous resistance in Europe's far north, Oakland, PM Press, 2020. P.10

[112] Sterk, Beatrijs, *Britta Marakatt-Labba*, Textile forum blog, 2017. Interview disponible en ligne sur : https://www.textile-forum-blog.org/2017/10/britta-marakatt-laba/

[113] Kreuger, Anders. "Britta Marakatt-Labba: 'Images Are Always Stories.'" Afterall 45.1 2018 P.17, nous traduisons

[114] Lundström, Jan-Erik, Britta Marakatt- Labba: Broderade berättelser/Embroidered Stories/ Sággon muitalusat, Kiruna: Koncentrat, 2010. P.49



Figure 39 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Lou Belbèze

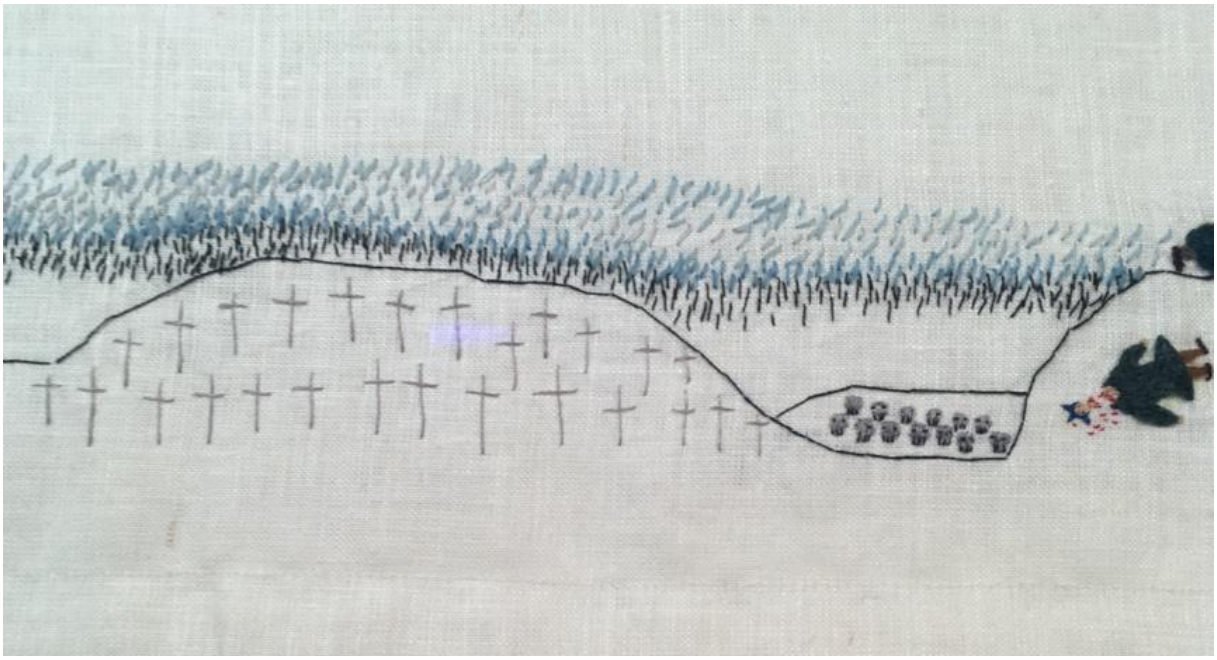


Figure 40 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Lou Belbèze



Figure 41 : Britta Marakatt- Labba, *Les crânes* (*Oaiveskálžžut*, 2009) 20 × 22 cm. Lindbergs konst & ram, Luleå © Hans-Olof Utsi

Britta Marakatt-Labba inscrit « l'irréversible[115] » dans les mémoires. Comme Franz Kafka, rapporté par Deleuze et Guattari, le résume très bien : « La mémoire d'une petite nation n'est pas plus courte que celle d'une grande, elle travaille donc plus à fond le matériel existant[116].». Au contraire, les minorités sans voix, comme les *duojár*, s'arment des matériaux à leur disposition et en révèlent la vraie valeur qui permet de reconstruire les récits oubliés de personnes invisibilisées. Les artistes, femmes en majorité, qui se sont vu attribuer une aiguille plutôt qu'une plume entre les doigts, explorent la complexité de cette matière tout en écrivant l'histoire telle qu'elles la ressentent. Cela n'a rien d'une « pratique additive » mais au contraire dérange notre conception de l'art[117]. C'est même un outil de ruse dont Britta

[115] « Avec ses symboles de l'insurrection sanglante et dramatique de Kautokeino, Britta Marakatt-Labba abandonne en effet l'univers harmonieux des tambours. La mort irréversible est désormais introduite dans l'imagerie. Cela ne se retrouve pas dans les anciens tambours, où le royaume de la mort est un mot parallèle parmi d'autres. » Pollan, Brita "A stitching for untold stories, Britta Marakatt-Labba's embroidered frieze" in.Torild, Gjesvik et Grøneng, Unni et Ubisch, Søren, *Kunst til stede = Art in place : the Teorifagbygget art collection at the University of Tromsø*, Oslo, Pax, 2008. P. 42

[116] Kafka, Franz Journal, 25 décembre 1911, p.181 Deleuze, Gilles et Guattari, Felix, Kafka, *Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de minuit, 1975. P.34

[117] « Je pense que c'est un grand problème que les gens s'obstinent toujours à penser le tissu d'une manière usuelle. Ils veulent s'asseoir dessus ; ils veulent le porter. Et ils n'aiment pas penser à cela comme quelque chose pouvant être suspendue au mur

Marakatt-Labba hérite de la *métis* de Pénélope qui, en un sens par son tissage, « coordonne le temps et le mouvement de l'Odyssée[118] ». Tissant et détissant pour tromper les prétendants qui pensent dominer la situation, Pénélope transforme la temporalité pour permettre à Ulysse de rentrer toujours à temps. C'est cette ruse que nous retrouvons ici, astuce qui retourne la fatalité contre elle-même, qui se rend maîtresse en toute discrétion de l'écriture du récit.



Figure 42 : Britta Marakatt-Labba, *Un événement dans le temps*, 2013 © Hans-Olof Utsi

En 2013, l'artiste s'empare de nouveau du fil de l'Histoire avec l'œuvre, au titre tout aussi annonciateur que les précédents, *Un évènement dans le temps* (2013). Dans ces grandes toiles brodées et suspendues, elle tisse un lien entre deux événements qui ont particulièrement marqué l'histoire samie : la Seconde Guerre mondiale et les attentats d'Utoya, en Norvège en 2011. Ces deux événements meurtriers trouvent un point de rencontre dans l'œuvre de Britta Marakatt-Labba. Elle emploie comme support de grands textiles nazis découverts dans des affaires familiales[119]. Cette tradition de tout garder « et de travailler à fond le matériel existant » qui renvoie à la philosophie du *duodji*, offre une occasion de détourner ces textiles de propagande dans une sorte de travail d'histoire comparée passant par

et qui puisse avoir les qualités d'une peinture ou une sculpture, sur laquelle on peut revenir encore et encore, que cela puisse durer des siècles, comme certains objets anciens péruviens. » Citation d'Anni Albers dans SEVIM, Fesci, Oral history interview with Anni Albers, 1968 July 5, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Cité par CRENN, Julie, *Réactivation des pratiques textiles traditionnelles : Anni Albers, Faith Ringgold, Kimsooja et Joana Vasconcelos*, Ligeia, 2011/1 (N° 105-108), p. 14-31. Disponible en ligne sur : https://www-cairn- info.ezpaarse.univ-paris1.fr/revue-ligeia-2011-1-page-14.html.

[118] Ceccarelli, Paola, *Le tissage, la mémoire et la nymphe : Une récente lecture de l'Odyssée*, *in*: Dialogues d'histoire ancienne, vol. 21, n°1, 1995. pp. 181-191. Disponible en ligne sur : https://www.persee.fr.

[119] Entretien avec Kristoffer Dolmen, conservateur du Sami Center for Contemporary Art à Karasjok, Norvège le 23 août 2021

l'association de traces et la narration des liens qui les unit. Les Samis ont hérités d'une très grande quantité de matériaux que les nazis ont laissés après leur passage. D'une grande diversité et solidité, ces vestiges se sont avérés bien utiles quand tout avait disparu. Rappelons à quel point la Seconde Guerre mondiale fut meurtrière pour les Samis : environ trois-quarts de la population samie vivaient sur les terres qui ont été brûlées[120]. La provenance n'avait donc que peu d'importance, les gens utilisaient ce qu'ils trouvaient[121]. Dans cette œuvre, Britta Marakatt-Labba parvient à allier esprit de récupération, ou plutôt de détournement, et le rejet de la symbolique de cet héritage. Par un post-traitement de l'aigle impérial nazi non brodé mais imprimé sur le tissu, elle révèle comment les violences d'un passé enfoui sont toujours d'actualité et comment la menace des violences fascistes plane toujours. L'artiste travaille à une construction historique comme à une mise en lien des traces et des potentielles narrations qui en découlent.



Figure 43 : Britta Marakatt-Labba, Un événement dans le temps, 2013 (detail) © Hans-Olof Utsi

Les attentats d'Utoya sont un événement dramatique ayant eu lieu près d'Oslo le 22 juillet 2011. La petite île d'Utoya était le lieu de réunion des jeunes du Part travailliste. Ce jour-là Anders Behring, néo-nazi a décimé soixante-neuf jeunes personnes, plusieurs Samis figuraient parmi les victimes. Pendant plus d'une heure, cet homme a tiré méthodiquement deux fois sur chaque victime[122]. Britta Marakatt-

[120] Bjørklund, Ivar, Sápmi - *Becoming a Nation: The Emergence of a Sami National Community*, Tromsø, Tromsø Univ. Museum, 2003. P.7

[121] Entretien avec Kristoffer Dolmen, conservateur du Sami Center for Contemporary Art à Karasjok, Norvège le 23 août 2021 : Il nous confie à propos de cet esprit de détournement la façon dont sa grand-mère utilisait ces textiles comme support pour repasser son linge et en ventait la bonne facture.

[122] Delève, Élise, *Utoya, dix ans après : Des rescapés racontent leur reconstruction dans une Norvège menacée par l'extrémisme, Le reportage de la rédaction* , Paris, 2021. Disponible en ligne sur : https://www.franceculture.fr/emissions/le-reportage-de-la-redaction/utoya-dix-ans-apres-des-rescapes-racontent-leur-reconstruction-dans-une-norvege-menacee-par

Labba trouve le courage de broder cette tuerie et de la situer dans la continuité des atrocités fascistes du XXème siècle. L'aigle impérial semble se substituer au ferry par lequel le tueur Anders Behring avait gagné l'île d'Utoya. L'assassin qui avait adopté en déguisement un uniforme de policier, se voit ici fusionné dans cet aigle Cerbère, annonçant une mort inévitable, éjectant des balles meurtrières par ses becs et ses ailes qui se transforment en carabines. A l'arrière-plan, l'île piégée laisse entrevoir des corps épars et meurtris impuissants. L'œuvre choque par le contraste entre la violence du sujet traité et le soin apporté à sa réalisation. Si le drame d'Utoya est nationalement et internationalement reconnu comme tel, il n'en reste pas moins la cristallisation d'une violence diffuse, d'une intolérance à la différence dont les Samis sont les premiers à faire les frais.

Par ses œuvres, Britta Marakatt-Labba offre une place aux récits tant mineurs que majeurs, elle inscrit dans le « marbre » blanc de la broderie les instants de répression et de domination, les figeant dans la matière pour leur assurer une survie. Elle restitue à ces faits majeurs, le statut d'évènements civilisationnels qu'ils méritent. Mais si elle s'attache à travailler pour la constitution de récits documentaires et politiques et à les offrir aux Samis parfois ignorants de leur propre histoire, elle semble également habitée par le désir de faire circuler plus largement ces récits sur un peuple souvent ignoré.

c. Les lettres : un désir de diffusion ?

Une grande partie de l'œuvre de Britta Marakatt-Labba explore le thème du courrier. Le timbre et la marque de la lettre contre-postée sont des *leitmotiv*s constants dans son œuvre, pourtant cette démarche artistique, assez mystérieuse, a été rarement commentée. Notons tout de même quelques interprétations : le critique Matthew Rana estime, qu'il s'agit d'une position interrogeant le système de la poste, il écrit : « ailleurs, des représentations complexes d'enveloppes, de factures et de cartes postales suggèrent une relation ambivalente avec le service postal en tant que système d'échange, ou peut-être plus précisément de circulation, de communication et de contrôle[123]. ».

[123] Rana, Matthew, *Opacity at the Bottom of the Mirror*, Kunstkritikk, 2019. Disponible en ligne sur : https://kunstkritikk.com/opacity-at-the-bottom-of-the-mirror/, nous traduisons



Figure 44 : Britta Marakatt-Labba, *Kiruna* (*Giron*, 1989),140 x 150 cm, detail, Raiotjänst, Kiruna © Ola Røe

Dans la même perspective, Friedrik Svenk suggère à propos de l'œuvre *Kiruna,* plus précisément pour la partie qui s'apparente à un bordereau d'envoi, une position dénonciatrice. Il replace l'œuvre dans le contexte des privatisations qui ont eu lieu dans les années 1980 en Suède et attire l'attention sur l'organisme Radiotjänst i Kiruna dont le logotype est ici soigneusement reproduit. Radiotjänst i Kiruna était chargé en Suède de l'octroi de licences de télévision. La réglementation de la taxe TV concernait tout appareil pouvant théoriquement recevoir le signal même s'il n'était pas utilisé. [124] Dans cette œuvre, Britta Marakatt-Labba fait référence à cette opération fiscale. Elle donne à voir une discordance, en remplaçant l'adresse à laquelle se destine cette taxe par la broderie de l'intérieur d'un *lávvu*. Quelqu'un semble paisiblement endormi dans cette bulle qui représente l'habitation nomade samie, sans adresse précise. C'est une manière pour l'artiste de montrer l'absurdité d'une politique en décalage avec les modes de communication de l'État et des entreprises nationales.

[124] *Radiotjänst i Kiruna,* Wikipedia, 2020. Disponible en ligne sur : https://en.wikipedia.org/wiki/Radiotjänst_i_Kiruna

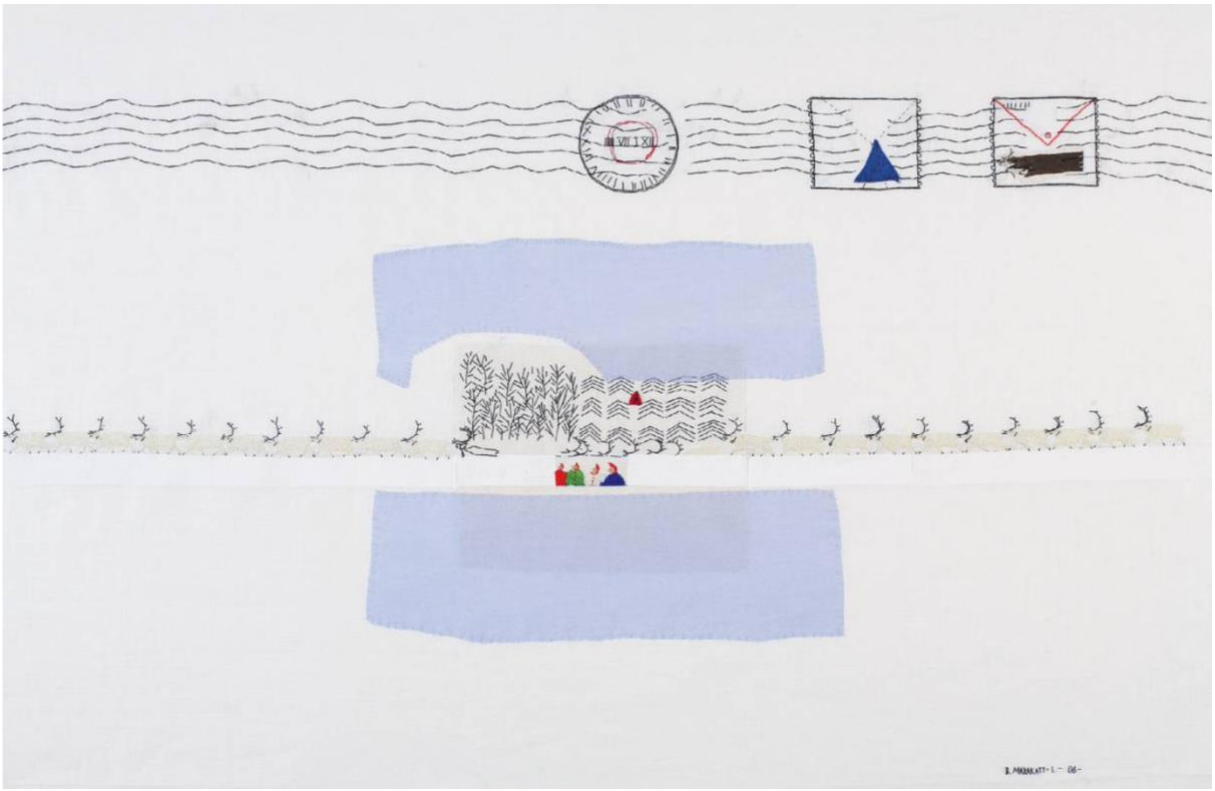


Figure 45 : Britta Marakatt- Labba, *Vaisseau Spatial II*, (*Gomuvuođafanas II*, 2006), 55 × 72 cm. Norrbottens läns landsting, Luleå © Hans-Olof Utsi

L'œuvre *Vaisseau Spatial II*, nous donne à voir cette poétique de l'enveloppe davantage comme une recherche de communication avec l'au-delà et nous parle de la relation que la mythologie samie entretient avec le ciel. Le critique d'art Anders Kreuger analyse l'œuvre sous cet angle. Il affirme que comme toutes les populations itinérantes, les Samis sont un peuple du ciel, compétence à la fois « éxotisée », crainte et admirée. Cette œuvre traite de la fusée de la Swedish Space Corporation, dont les champs de lancement ont été construits près de Kiruna dans les années 1960. Dans les mêmes années Sápmi était également le terrain des tests nucléaires suédois [125]. Dans la broderie, nous pouvons observer quatre petits personnages qui admirent l'immensité du ciel. L'ironie est que l'on ne sait pas s'ils attendent le décollage d'une fusée, comme l'annonce le titre, ou s'ils se prêtent à une contemplation du ciel et éventuellement à une interprétation de ses signaux. Selon Anders Kreuger : « cette broderie est aussi un exemple de la manière dont Marakatt-Labba utilise l'enveloppe comme une image de communication céleste : les timbres suspendus « dans le ciel » et le motif de la « longueur d'onde », qui évoque à la fois la technologie et la télépathie[126]. »

[125] Kreuger, Anders. "Britta Marakatt-Labba: 'Images Are Always Stories.'" Afterall 45.1 2018 P.16

[126] Kreuger, Anders. "Britta Marakatt-Labba: 'Images Are Always Stories.'" Afterall 45.1 2018 P.16, nous traduisons

Ces ouvrages « prêt-à-poster » qui se déclinent dans une grande diversité de thèmes nous apparaissent surtout comme un désir d'ouverture, une volonté de partager des visions du monde sami à l'étranger. L'œuvre brodée et timbrée nous donne à voir l'art comme une transmission de points de vue sur le monde et l'expérience esthétique comme une invitation au voyage. Peut-être que ces timbres brodés symbolisent aussi un circuit parallèle de diffusion de cet art sami, en marge des circuits des grands noms de l'art contemporain, qu'ils se posent comme une interrogation des modes de diffusion et de réception de l'art mineur.

3. Institutions de l'art et devenir mineur

L'art Sami, en tant qu'art mineur est exclu des récits officiels de l'histoire de l'art. Toutefois, il y a une volonté réciproque de donner une plus grande visibilité à ces pratiques de la part des institutions privées et publiques de l'art et des artistes samis. Cela se manifeste souvent par un désir de « décoloniser » les modes de diffusion de l'art, mais comment doit-on envisager cette intention dans des structures de l'art historiquement dominantes et intrinsèquement néocoloniales par leur fondement étatique ou leur logique commerciale ? De nombreuses réponses émergent dans l'étude de ce paradoxe entre la formulation d'un discours politiquement correct et une prétention à ce que les philosophes Gilles Deleuze et Felix Guattari nomment « ce rêve contraire : savoir créer un devenir mineur[127]. »

a. La documenta en 2017, le choc d'une reconnaissance internationale

L'œuvre de Britta Marakatt-Labba est rapidement diffusée en Norvège et en Suède, la décentralisation des œuvres et leur diffusion à travers le territoire y est facilitée par un système grâce auquel tous les lieux publics comme les universités, les hôpitaux, les mairies, etc., ont droit à des fonds pour organiser des expositions dans leurs bâtiments[128], même si ces collections d'art sont parfois difficile d'accès pour les personnes étrangères à ces lieux. La frise *Histoire (Historjá 2003-2007)* a, par exemple, fait l'objet d'une commande de la part de KORO, le Conseil national norvégien de l'art public. La demande fut réalisée en 2002 et l'œuvre achevée en 2007 pour être ensuite exposée au sous-sol de l'Université de Tromso, au niveau de la bibliothèque. Depuis le début des années 1980, l'artiste a participé à de très nombreuses expositions individuelles et collectives en Sápmi, Suède, Norvège, Finlande et au Danemark. Elle a aussi vu son œuvre voyager dans le monde à l'occasion d'expositions collectives avec, à notre connaissance, les événements suivants : l'exposition « Sami Daidda » organisée en 1981 organisée en par le Nordic Art Center d'Helsinki, qui s'est déplacée en Suède, en Allemagne et aux Etats-Unis. La « Nordic Triennial of Textile Art » a eu lieu en 1982-1983 entre la Scandinavie et l'Islande, en 1984, son œuvre voyage pour la première fois au Panama et au Groenland pour l'exposition

[127] Deleuze, Gilles et Guattari, Felix, Kafka, *Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de minuit, 1975. P.49

[128] Entretien avec Kristoffer Dolmen, conservateur du Sami Center for Contemporary Art à Karasjok, Norvège le 23 août 2021

« Samisk Kunstnerforbund », qui se déroule également au Danemark et en Norvège. Elle voyage aussi au Japon en 1987, à Tokyo, au Japan Folk Crafts Museum avec l'exposition « The Handicraft of the Reindeer People » puis en Chine, en 2003, lors de la « First Bejing International ART Biennale ». La même année, elle se rend en Lettonie pour l'exposition « Textile Art from the North » au musée des Arts Appliqués de Riga. Trois ans plus tard, en 2006, elle présente son oeuvre au Canada avec l'exposition « In the Shadow of the Midnight Sun ». L'année suivante elle est en Pologne pour la 12eme Triennale Internationale de la Tapisserie.[129] Nous manquons d'informations sur les expositions auxquelles elle a participé entre 2007 et 2015, année à laquelle elle voyage aux Etats-Unis pour l'exposition « Sami Stories » à la Scandinavian House de New Yorks et à la House of Sweden de Washington D.C pour l'exposition « Moving a City: A cabinet of curiosities from Kiruna ». En 2016, elle expose aux Pays Bas au musée Witte de With de Rotterdam et en Alaska au musée d'Anchorage.[130]

Malgré l'accès à cette visibilité internationale, c'est en 2017 que se produit le véritable tournant pour Britta Marakatt-Labba et son œuvre. La documenta est la plus grande manifestation d'art en Europe. Elle a été fondée lors de la reconstruction dans une volonté d'éloigner les mauvais souvenirs de la répression culturelle fasciste. La quatorzième édition s'est tenue du 8 avril au 16 juillet 2017 à Athènes et du 10 juin au 17 septembre 2017 à Cassel. Elle se déroule à un rythme quinquennal dans la ville de Kassel en Allemagne depuis 1955. En 2013, le critique d'art et commissaire d'exposition Adam Szymczyk a été sélectionné pour être le directeur artistique de l'exposition qu'il a décidé de déployer sur deux lieux, non plus seulement à Cassel mais aussi à Athènes. Le projet éponyme était celui « d'apprendre d'Athènes » et de proposer de faire entrer la démarche dans une position « décoloniale », c'est-à-dire de mettre en crise la *doxa* ancrée dans l'européocentrisme. Il décrit de projet en ces mots :

> « Nous pourrions commencer à réapprendre à voir le monde sans préjugés, en désapprenant et en abandonnant le conditionnement culturel prédominant qui, silencieusement ou explicitement, présuppose la suprématie de l'Occident, de ses institutions et de sa culture, sur les "barbares" et les "autres" supposés indignes de confiance, incapables, non éclairés et toujours à dominer [...] En faisant appel à des pratiques et à des techniques de connaissance indigènes du monde entier, nous voulons remettre en question cette façon d'être et de penser suprématiste, blanche et masculine, nationaliste et colonialiste qui continue à construire et à dominer l'ordre mondial[131]. »

Le projet est donc celui de rompre, autant que possible avec les dialectiques et hiérarchies académiques de l'histoire de l'art occidentale. L'accent est mis sur l'aspect collaboratif et

---

[129] Expositions recensées dans l'ouvrage suivant : Lundström, Jan-Erik, Britta Marakatt- Labba: Broderade berättelser/Embroidered Stories/ Sággon muitalusat, Kiruna: Koncentrat, 2010. P.164

[130] Elderton, Louisa et Morrill, Rebecca, *Vitamin T: Threads and textiles in contemporary Art*, London, Phaidon Press Limited, 2019.

[131] Szymczyk, Adam "Iterability and Otherness: Learning and Working from Athens" in Latimer, Quinn et Szymczyk, Adam, The Documenta 14 Reader, München, Prestel, 2017, nous traduisons

transdisciplinaire d'une recherche polyphonique. La quatorzième édition de la documenta a exposé les œuvres de six artistes samis : Joar Nango (1979), Máret Ánne Sara (1983), Iver Jaks (1932 – 2007) (images en annexe 2) et le Maze Groupe avec Synnøve Persen , Britta Marakatt-Labba et Hans Ragnar Mathisen. La commissaire canadienne Candice Hopkins avait proposé à Joar Nango de faire partie de la documenta lorsque la critique et commissaire Katya García-Antón (actuelle directrice du Office for Contemporary Art of Norway à Oslo) a pensé qu'il serait intéressant de proposer à d'autres artistes samis. Joar Nango a ensuite initiée Katya García-Antón à l'art sami, puis elle s'est elle-même investie dans ces recherches[132]. Suite à cet intérêt, la documenta 14 a donc exposé le travail de deux jeunes artistes Joar Nango, qui travaille autour de l'architecture samie et plus généralement des modes de vies nomades indigènes[133], et Máret Ánne Sara qui dénonce par ses sculptures les abattages obligatoires des troupeaux de rennes et défend l'activité de l'élevage de rennes comme la condition de survie du peuple sami[134]. Durant cette exposition, on pouvait trouver également des œuvres de l'artiste décédé Iver Jaks, figure majeure de l'histoire de l'art sami. Il a participé à décloisonner les champs du *duodji* en réinvestissant ses savoir-faire, du bois notamment, dans la création de sculptures aussi bien monumentales que minuscules. Sa présence, ainsi que celle du Maze Groupe offraient un regroupement historique pour la création artistique samie. La documenta 14 a, en un sens, donné comme un nouveau souffle à la scène artistique samie. Cet événement a réactivité la puissance contestataire des œuvres et l'attention qu'elles méritent tant sur le plan des propositions formelles qu'au niveau du contenu politique. Georgios Papadopoulos, chercheur grec en économie, art et philosophie juge de l'efficacité de l'exposition comme diffusion d'un art contestataire pour les Samis :

« Le cas des artistes samis, par exemple Britta Marakatt-Labba, Hans Ragnar Mathisen, Joar Nango, Synnøve Persen, Máret Ánne Sara et la façon dont ils ont contribué à la cause de l'autodétermination culturelle et politique de ce peuple est le plus marquant de la documenta 14[135]. »

Le travail de diffusion a effectivement été radical. Beaucoup de personnes, même parmi celles appartement au monde de l'art scandinave, déclarent avoir découvert l'art de Britta Marakatt-Labba seulement lors de la double exposition de la documenta 14. Anders Kreuger confie : « Beaucoup d'entre nous, suédois, professionnels de l'art, ont découvert ses captivantes compétences narratives et visuelles seulement à la documenta 14 d'Athènes et de Kassel l'année dernière » puis « Les institutions artistiques et les médias suédois, après le choc de la rencontre avec son travail à la documenta 14, lui accordent

[132] Entretien avec Joar Nango, artiste, à Tromso, Norvège, le 21 juillet 2021

[133] Hopkins, Candice, « Joar Nango », documenta 14, disponible en ligne en 2017 sur : https://www.documenta14.de/en/artists/1405/joar-nango

[134] García-Antón, Katya, « Máret Ánne Sara », documenta 14, disponible en ligne 2017 sur : https://www.documenta14.de/en/artists/13491/maret-anne-sara

[135] Papadopoulos, Georgios, « Documenta 14 and the question of colonialism: defending an impossible position between Athens and Kassel » JOURNAL OF VISUAL ART PRACTICE, 2019, VOL. 18, NO. 4, 305–322 Disponible en ligne sur : https://doi.org/10.1080/14702029.2019.1676996 P.319

enfin la reconnaissance qu'elle mérite. (Pour mémoire, je fais aussi partie de toutes ces personnes qui ne lui ont pas prêté beaucoup d'attention avant 2017)[136].».

La notoriété de la documenta a véritablement transformé le regard du spectateur sur l'œuvre de Britta Marakatt-Labba. Cet événement a eu un rôle performatif, métamorphose le regard posé sur l'artiste, de celle d'abord perçue comme femme indigène, attachée à sa culture et travaillant avec un médium artisanal ancestral sur des thèmes vernaculaires, vers celle dont l'œuvre participe désormais à la scène de l'art contemporain. Si cela peut engendrer un sentiment ambivalent, entre satisfaction de cette reconnaissance et risque de dilution de la puissance subversive de l'œuvre, ce en quoi la documenta 14 est véritablement salutaire, c'est dans la mise en évidence de la pauvreté conceptuelle de ces oppositions hiérarchiques occidentales entre art/artisanat, colon/indigène, homme/femme, et vernaculaire/véhiculaire. Avec plus d'un million de visiteurs dans les deux villes, la documenta 14 devient en 2017, l'exposition artistique la plus fréquentée de l'histoire[137]. Grâce à l'exposition de la frise *Histoire (Historjá 2003-2007)* à Cassel et la conquête d'un public plus étendu, la documenta 14 est comme une deuxième naissance de l'œuvre dix ans après sa création. L'artiste semble soulagée par l'arrivée d'une reconnaissance visiblement bien attendue et surtout méritée :

> « Il n'a pas été facile d'être les premiers à se faire connaitre en tant qu'artistes samis. Les gens se moquaient de nous. Le stéréotype des artistes à l'époque était que nous ne faisions que fumer et que nous buvions beaucoup. Mais ça n'était pas vrai : nous travaillions incroyablement dur. Nous avions confiance en nous et nous estimions que nous pouvions faire quelque chose de bien pour la société samie. Aujourd'hui, nous pouvons enfin voir les fruits de ce travail. Il y a beaucoup de gens dans le monde entier qui s'intéressent à notre art[138]. »

Toutefois, cette joie semble être teintée d'un peu d'amertume, le bouleversement que représente un tel événement dans la carrière de Britta Marakatt-Labba est révélateur du pouvoir que les méga-institutions ont de faire la pluie et le beau temps face à des artistes dépendants de ces mêmes institutions pour obtenir une visibilité, elle confie à ce propos :

> « Ce n'est pas facile d'être dans ma situation en ce moment. Si cet intérêt s'était manifesté il y a 20 ans, cela aurait été beaucoup plus facile pour moi car j'étais beaucoup plus jeune. Maintenant, j'ai presque 69 ans et il n'y a que 24 heures dans une journée. C'est difficile de répondre aux demandes constantes. Après la présentation de *Histoire (Historjá 2003-2007)* à la documenta en 2017, ce fut

[136] Kreuger, Anders. "Britta Marakatt-Labba: 'Images Are Always Stories.'" Afterall 45.1 2018 P.17, nous traduisons

[137] « documenta 14, April 8–September 17, 2017, in Athens, Kassel, and beyond, has reached more people than ever before », 2017, Disponible en ligne sur : https://www.documenta14.de/en/news/25596/closing

[138] Hugill, Alison, *Cyclical storytelling an interview with Britta Marakatt-Labba*, 2020. Disponible en ligne sur : https://www.berlinartlink.com.

un véritable choc pour moi d'avoir autant d'attention internationale. Les gens ont vraiment pris à cœur cette pièce[139]. »

La documenta 14 est décisive pour l'œuvre de Britta Marakatt-Labba et cela nous permet de prendre la mesure du pouvoir d'institutions comme celle-ci. Bien que comme lors de l'édition de 2017 de la documenta, certains grands acteurs de l'art cherchent à examiner la construction d'une histoire de l'art consacrée et légitime, à opérer des décentrements dans le désir de défier un néocolonialisme pourtant ancré, il semblerait que par son échelle, son pouvoir, son *officialité*, cet effort réformiste soit vain. Les institutions de l'art, par leur dépendance financière et politique fondent des récits où il n'y a que très peu de place pour le désaccord, et ou même, au contraire, dans cet univers colonial, les problématiques dissensuelles se voient lissées pour devenir un argument marketing ; un rachat d'une *bonne conscience*, assurant la pérennité de l'institution. Gayatri Spivak affirme que ceux qui prétendent entendre les voix subalternes font seulement semblant[140], en ce sens, que penser de la quatrième de couverture du livre de la documenta 14 où la question est soulevée : « Qui, ou quel, est le lecteur ? », « Comment entendre leur voix, comment écouter ? » ? Car l''intention semble sincère et l'effet – rétablir une justice envers des arts mineurs – accompli[141]. Toutefois, à la fin de l'aventure, la difficulté de mettre en crise l'institution est révélée[142]/[143] : à partir de 2017, Adam Szymczyk et son équipe se sont fait peu à peu écarter des rencontres politiques qui réunissaient les politiciens de l'Etat de Hesse et ceux de la ville de Cassel (dont le maire est automatiquement le directeur de la documenta), afin de diriger la narration de la documenta selon leurs intérêts.

---

[139] Hugill, Alison, *Cyclical storytelling an interview with Britta Marakatt-Labba*, 2020. Disponible en ligne sur : https://www.berlinartlink.com/2020/06/23/cyclical-storytelling-an-interview-with-britta-marakatt-labba/

[140] « les subalternes, dans la mesure même où ils sont en position de subalternité, ne peuvent pas parler. Et ceux qui prétendent les entendre ne font en fait que parler à leur place. » Spivak, Gayatri, *On n'est pas subalterne parce qu'on le ressent !*,Philosophie Magazine, 30/03/11, Disponible en ligne sur : https://www.philomag.com/les-idees/entretiens/gayatri- spivak-on-nest-pas-subalterne-parce-quon-le-ressent-2082

[141] Note de terrain : A ce propos, les personnes du monde de l'art sami que nous avons rencontrées estimaient sans exception que la documenta fut un événement très important et nécessaire, le bilan serait donc surtout positif.

[142] Notons que l'exposition a quand même été très critiquée pendant son établissement, notamment par les Grecs à Athènes qui ont taxé la documenta d'opportunisme, d'impérialisme, de tourisme de crise et ont eu le sentiment de ne pas être suffisamment considérés sur place : « Lors d'une des premières manifestations de la documenta, l'un des commissaires nous a dit : « Mais vous devriez monter un réseau d'échanges et de services ! » On a été estomaqués, parce que ce sont des choses que l'on fait ici depuis au moins sept ans ! Je me demande en fait dans quelle mesure le cadre de la documenta lui-même n'est pas un malentendu ! Un cadre institutionnel de financement allemand, c'est-à-dire le pays qui nous a mis sous tutelle, et ce n'est un cadre où l'on peut développer une pratique artistique directement ancrée dans la résistance. Ce qui fait que cette documenta d'une certaine façon, dans sa tentative de formuler un discours est condamnée à l'échec. »
Sfez, Zoé, *Entre Athènes et Cassel, la très politique et déjà polémique Documenta 14*, Le journal de la culture, Paris, France Culture, 2017. Disponible en ligne sur : https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-culture/entre-athenes-et-cassel-la-tres-politique-et-deja-polemique/

[143] « Malgré ces initiatives et propositions, l'ensemble de l'édition de la documenta fut amèrement critiquée, notamment dans les médias, mais aussi sur les murs de la capitale grecque. Un collectif athénien, OI I8AGENEIS, diffusa le message : « Dear documenta, it must be nice to critique capitalism etc. with a 38 (70?) million euro budget. Sincerely, OI I8AGENEIS » (« Chère documenta, cela doit être plaisant de critiquer le capitalisme etc. avec un budget de 38 (70?) million d'euros. Sincèrement, OI I8AGENEIS »). La bonne volonté de l'édition fut remise en question, avec des messages exposés sur la voie publique tels que : « The crisis of a commodity, or the commodity of crisis ? » (« Une crise de denrées, ou la commodité d'une crise ? »). Et elle se vit même renommée « crapumenta 14 » (« crasseuse documenta 14 »). »
Amsalem, Laurence, « Biennales et société : documenta (1/2) », L'art de muser, 2020, Disponible en ligne sur : http://www.formation-exposition-musee.fr/l-art-de-muser/2077-biennales-et-societe-documenta-1-2

> « Cette prise de contrôle politique de la documenta ne se fait pas en demandant à la documenta de servir explicitement des agendas politiques spécifiques, mais plutôt, de manière plus subtile mais tout aussi efficace, en demandant à une institution culturelle publique de devenir avant tout une institution économique soumise aux exigences du profit et du succès[144]. »

La direction artistique et son équipe dénoncent la manière dont sur cette fin de parcours, l'institution étatique s'est peu à peu soumise aux intérêts capitalistes qui cherchent à produire un espace de consommation et d'auto-publicité générant des conditions de travail exploitantes et mettent également en péril la possibilité pour l'exposition de rester un site d'action critique et d'expérimentation artistique[145]. Ces conflits peuvent être interprétés comme le signal d'une menace de subversion qui a émergé par la publication de ces récits subalternes. Adam Szymczyk estime que pour une exposition, l'épreuve qui consiste à révéler les conditions de sa création est un devoir, et que le souci de son succès doit être secondaire[146] Il cherche en un sens à sortir l'institution de ses limites et à les éprouver. En ce sens le succès de cet documenta est peut-être, comme le décrit l'artiste Andreas Angelidakis, celui d'avoir réussi à créer un chaos :

> « L'une des propriétés des hyperobjets est que nous sommes toujours en eux, comme Jonas dans la baleine. Tout ce que nous faisons devient une partie de cet hyperobjet. C'est ce que j'ai trouvé le plus fascinant dans la documenta 14. Toutes les critiques, qu'elles soient justifiées ou motivées par des considérations politiques, ont été intégrées dans l'hyperobjet de la documenta 14 et ont contribué à attirer l'attention sur la ville. Le chœur des plaintes a donné la parole à des personnes qui ne faisaient pas partie de l'organisation officielle. Il a inclus tous ceux qui étaient exclus, à travers le défilé d'articles et de protestations sur les réseaux sociaux et les sessions de trolling hilarantes, comme celles produites par les organisateurs de la Biennale d'Athènes sur la page Facebook Verstopfte Maschine, qui publiait des remixes satiriques de photos et de vidéos publiées par la documenta. »[147]

b. Les paradoxes du Nordnorsk Kunstmuseum à Tromso

---

144 Russeth, Andrew, « Documenta 14 Curatorial Team Fires Back Against "Speculations" and "Half-Truths" of Financial Mismanagement », Artnews, 2017 Disponible en ligne sur : https://www.artnews.com/art-news/market/documenta-14-curatorial-team-fires-back-against-speculations-and-half-truths-of-financial-mismanagement-8984/, nous traduisons

145 Russeth, Andrew, « Documenta 14 Curatorial Team Fires Back Against "Speculations" and "Half-Truths" of Financial Mismanagement », Artnews, 2017 Disponible en ligne sur : https://www.artnews.com/art-news/market/documenta-14-curatorial-team-fires-back-against-speculations-and-half-truths-of-financial-mismanagement-8984/,

146 Perlson, Hili, « Adam Szymczyk Pushes Back Against documenta's Financial Audit, Accusing the Board of 'Fabricating' a 'Controlled Scandal'», Artnet, 2017. Disponible en ligne sur : https://news.artnet.com/art-world/adam-szymczyk-replies-to-documenta-14-audit-report-1154420

147 Angelidakis, Andreas, « Critical eye: Athens: chorus of complaint », Art in America, 2017. Disponible en ligne sur : https://www.artnews.com/art-in-america/features/critical-eye-athens-chorus-of-complaint-63293/, nous traduisons

Un autre cas qui nous semble très révélateur des paradoxes qu'une institution muséale nationale peut présenter en cherchant à « œuvrer » à l'émancipation d'une minorité telle que le peuple sami est celui du Nordnorsk Kunstmuseum (NNKM)[148]. Ce musée situé à Tromso est un haut lieu de la culture du « Northern North », entre terre Sápmi et culture norvégienne, il apparaît de ce fait comme un lieu hybride et de rencontre entre ces cultures à la fois communes et distinctes. Ainsi du 2 mai au 29 août 2021, le Nordnosrk Kunstmuseum présentait une rétrospective du peintre français Jean-Auguste Biard (1799-1882) intitulée « Lives of Others » dont plusieurs œuvres font partie des collections du musée de Tromso. Durant cette exposition, il était possible d'observer de grandes peintures exotiques et romantiques représentant le mode de vie des Samis vu par un occidental et représenté par un style et dans un médium très académique. Le musée décrit l'événement en ces mots : « Cette exposition est le fruit d'une collaboration avec le musée de la Maison de Victor Hugo à Paris, France, et constitue une présentation complète et large de la vie et de l'œuvre de Jean-Auguste Biard. L'exposition rassemble une large sélection d'œuvres d'art provenant de collections publiques françaises, d'institutions internationales et nationales et de collections privées, souvent inédites, en plus des œuvres de la collection du NNKM », et poursuit « Mais nous inclurons également des œuvres contemporaines et historiques d'autres artistes qui contextualisent l'art de Biard dans une perspective nordique, comme Aslaug Juliussen, Tomas Colbengtson, John Savio et Marja Hellander. L'artiste samie Raisa Porsanger a réalisé plusieurs installations uniques pour cette exposition, en dialogue direct avec les œuvres de Biard. » Cette exposition prétend mettre à nu la manière dont le regard romantique oriente la représentation d'un peuple autochtone, et celle dont on peut recevoir cela dans le contexte actuel : « L'exposition pose la question suivante : comment Jean-Auguste Biard dépeint-il la vie des autres, les terres et les cultures étrangères, les peuples indigènes du nord et du sud, les animaux polaires et leur monde ? Que nous disent ces représentations sur son époque ? Et comment pouvons-nous les comprendre aujourd'hui ? ». Toutefois, une fois dans l'exposition, la scénographie reste dédiée à la célébration d'un art dominant, où l'art sami reste second, dans un décalage quantitatif étonnant : il y a une très grande proportion d'œuvres de Jean-Auguste Biard dont les qualités plastiques sont détaillées, contrairement aux œuvres samies et nordiques contemporaines qui ne sont que très peu commentées. S'il y a un effort de « contextualisation[149] », il se situe davantage dans un récit de Biard comme un peintre apprécié à son époque, voyageur et aventurier. Très concrètement, le type de contextualisation opéré dans l'exposition est la reconstitution d'un mur central, dans le style des Salons académiques français, qui consiste à rappeler que Jean-Auguste Biard exposa pour la première fois à 25 ans et qu'il y exposera au total 170 tableaux[150]. Ce parti pris, éloigné

[148] Note de terrain : On nous a confié à plusieurs reprises que le musée avait récemment connu de grands bouleversements dans la direction, liés à un conflit entre l'équipe de la direction artistique et les membres administratifs du bureau et que le choix de la programmation en a été atteint. Il a été difficile de saisir quels étaient les enjeux réels et politiques de ces remaniements au-delà des querelles superficielles. Nous savons que l'exposition de l'artiste, musicien et écrivain Nils-Aslak Valkeapää a été annulée dans ce contexte.

[149] Ces ambitions du musée nous ont été confirmées lors d'un entretien avec Tiina Portti, assistante curatrice du Nordnorsk Museum à Tromso, Norvège, le 19 juillet 2021.

[150] Skytte, Kim, « Lifes of Others », booklet, Nordnorsk Kunstmuseum, 2021. P.9

des préoccupations samies, semble participer de la défense des modes académiques de l'histoire de l'art, comme mode de validation d'une reconnaissance artistique sans prise de distance avec la construction de ces discours. Le faste de la grande culture semble à l'ordre du jour dans le NNKM, alors que Tromso se trouve en Sápmi et que beaucoup d'artistes samis vivent et travaillent dans cette ville ou aux alentours.



Figure 46 : Vue de l'exposition « La vie des autres » au Nordnorsk Kunstmuseum, © Nordnorsk Kunstmuseum

Le choix du titre est justifié ainsi : « L'exposition a été baptisée "Vies d'autrui" parce que nous voulions montrer comment l'art de Biard éclaire diverses questions liées à la vie d'autrui. » Dans l'exposition peu de place semble accordée à cette vie des autres, et on trouve au contraire une relativement grande partie consacrée aux relations amoureuses de Jean-Auguste Biard. On apprend même par la brochure de l'exposition qu'il a fait condamner son épouse à l'emprisonnement pour infidélité et cela est banalement intitulé « drame amoureux[151] ». Le commissariat nous renseigne davantage sur sa vie personnelle, avec une la présentation d'une large collection de carnets, d'extraits de critiques et de récits de voyages que sur les sujets représentés – à savoir les populations nordiques. Les tableaux *Le duc d'Orléans reçu dans un campement de Lapons* (1941) et *Campement en Laponie* (1840) représentent des personnes samies dans des *lávvu.* Ils donnent à voir des habitant assis directement sur le sol, et non sur des peaux de rennes, dans des dispositions qui ne respectent pas du tout celles qui sont réglementaires dans un *lávvu*. Ainsi sont-ils présentés comme sauvages ou malpropres. De la même manière, dans *Campement en Laponie* (1840), il nous est donné à voir une tente d'été alors que la scène semble se dérouler en hiver, la présence du renne à l'intérieur de la tente est également le fruit d'une fantaisie de l'artiste. Les animaux ne rentrait habituellement pas à

[151] Skytte, Kim, « Lifes of Others », booklet, Nordnorsk Kunstmuseum, 2021. P.29

l'intérieur[152]. Cette vision un tant soit peu dénigrante des Samis n'est pas signalée comme telle à l'attention du visiteur non averti[153], donc celui-ci, pensant être dans une exposition qui s'attacherait à signaler ce genre de *romantisation*, est comme grugé.



Figure 47 : *Campement en Laponie*, François-Auguste Biard, 1840, 61x46 cm, huile sur toile © Nordnorsk Kunstmuseum

La participation des artistes nordiques était très timide tandis que l'intégrité de l'œuvre de Jean-Auguste Biard était respectée, il n'y avait pas de mise en crise, la confrontation directe était globalement évitée. Le travail très intéressant de Raisa Porsanger qui consistait en la construction d'une réflexion de ce que Jacques Derrida nomme le *parergorn*, comme ce qui n'est « ni dedans ni dehors ». L'artiste a réalisé des cadres pour les peintures exposées selon les techniques du *duodji*. Par ce geste elle parvient à résumer cette relation d'inclusion-exclusion entre un art marginal comme le *duodji* et une institution comme le Nordnorsk kunstmuseum. Ces installations étaient accessibles seulement aux étages, et arrivait assez tardivement dans l'exposition. Si le NNKM avait cherché à véritablement contextualiser

[152] Google Arts and Culture, Campement en Laponie, François-Auguste Biard, 1840 » Disponible en ligne sur : https://artsandculture.google.com/asset/sami-camp-françois-auguste-biard/VAERu9blW2DgMw?hl=fr

[153] Entretien avec Sonia Yasmine Hedhili, masterante en histoire de l'art et employée à la billetterie du Nordnorsk Museum à Tromso, Norvège, le 19 juillet 2021. Elle était chargée d'être guide pour les visites avec les Samis (car elle est l'un des seuls membres de l'équipe à parler une langue samie) et certains visiteurs lui ont signalée la manière dont cette représentation différait avec leurs habitudes.

l'œuvre de Jean-Auguste Biard dans une perspective nordique, cette œuvre aurait pu être bien plus centrale dans l'exposition, et révéler un parti pris[154].



Figure 48 : Vue de l'exposition « La vie des autres » au Nordnorsk Kunstmuseum. © Nordnorsk Kunstmuseum

C'est l'événement « There is no » dont l'étude de cas réalisée par l'historienne de l'art Hannah Hosberg Hansen, nous semble résumer intelligemment les enjeux qui se cristallisent entre l'art sami et sa reconnaissance par les circuits officiels de l'art. Cette exposition « performance » qui a eu lieu du 21 avril au 27 aout 2017 a transformé le NNKM en musée sami, pour attirer l'attention sur l'absence d'un tel musée et sur le besoin qui existe face à la production d'art sami. L'exposition est présentée en ces termes :

> « Nous sommes heureux de vous inviter à l'exposition There Is No, une exposition du musée inexistant Sámi Dáiddamusea. Plus de 60 artistes de Sápmi sont représentés dans cette exposition, qui présente une sélection de notre collection de plus de 1 300 œuvres - la plus grande collection d'art sami au monde. L'exposition a pour but d'initier les visiteurs à la grande diversité de l'art sami, la variété des matériaux, des formats et des supports utilisés correspondant à l'éventail des motifs et

[154] Entretien avec l'artiste Raisa Porsanger via Instagram le 3 septembre 2021 : « Je pense que que le commissariat pourrait être fait différemment, avec le grand tableau de Laestadius (propriété du musée - une raison pour faire une grande exposition romantique française) comme pièce centrale, plutôt que dans la dernière salle de l'exposition. Le thème décolonial est abordé en montrant des œuvres d'artistes contemporains samis et norvégiens, dont je fais partie, qui commentent de diverses manières les œuvres et les thèmes des tableaux de Biard. Mais les œuvres choisies pourraient peut-être être plus critiques, ou plus nombreuses pour équilibrer la grande présentation solo de Biard. Cela dit, j'ai trouvé ses portraits d'indigènes très respectueux, notamment les portraits de Sami que mes œuvres ont recadrés. Les personnes portraiturées semblent être des individus plutôt que de simples représentants ou caricatures, bien qu'elles ne soient pas présentées par leur propre nom, et elles agissent comme des documents historiques. »

> des concepts communiqués. Les figures centrales de l'art sami sont incluses, depuis les pionniers comme John Savio (1902-1938) et Iver Jåks (1932-2007), en passant par Synnøve Persen (né en 1950), Britta Marakatt-Labba (née en 1951) et d'autres membres du groupe Máze, jusqu'à la génération actuelle comme Joar Nango (né en 1979) et Hanne Grieg Hermansen (née en 1984). »

A priori, cette intention de la part de l'institution d'être alliée des artistes samis, de *décoloniser* et d'*indigéniser* les collections est louable, toutefois, Hannah Hosberg Hansen, dans un article intitulé « The sámi art museum: there is no – or is there ? », remet en question le positionnement du Nordnorsk kunstmuseum qui affirme l'absence, « il n'y a pas » de musée de l'art sami, affirmation qu'elle renverse par la question « ou bien, y a-t-il ? ». Selon elle, cette exposition aurait mis l'accent sur une prétendue absence d'initiatives et des structures, plutôt que de valoriser celles qui, bien que petites, existent déjà. En un sens, par cette omission le NNKM s'y serait même substitué. Hannah Hosberg Hansen rappelle dans son article l'existence du musée culturel et historique sami de Karaskok, le Samiid Vuorká-Dávvirat (SVD) qui nuance l'affirmation « There is no ». Ce musée a été créé en 1972, et fut un vrai lieu politique de résistance face à l'assimilation culturelle. Dans la même ville, le RiddoDuottatMuseat se charge de conserver les 1400 œuvres d'artistes samis réalisées depuis lors. Ces œuvres qui ont rarement l'occasion de sortir des réserves, sont en suspens dans une discussion pour la fabrication d'un musée qui serait dédié à leur monstration, depuis les années 1980. (Hannah Hosberg Hansen détaille ces différentes projections dans son article.)

L'historienne de l'art analyse également la manière dont le NNKM a fait usage des concepts de *duodji* et de *daidda* d'une manière très occidentale et binaire, le résumant à une opposition entre artisanat et art. Ainsi elle décrit la sélection des objets *duodji* comme étant des pièces assez petites, toutes placées dans un cadre en bois, élevées ou suspendues comme en lévitation. Elle déclare :

> « Des sacs à café, des boîtes, des colliers en argent et des petits sacs étaient exposés côte à côte, sans aucune explication ni possibilité pour les spectateurs de relier les objets entre eux ou de les percevoir comme des œuvres d'art indépendantes. Au lieu de cela, ils flottaient dans l'air ou sur de minuscules perches, comme dans un cadre intemporel, à distance de nous. Quinze *duojárát* ont participé à l'exposition avec des œuvres, mais aucune d'entre elles n'a été incluse dans le "canon" présenté dans le texte d'introduction. Le fait que chaque petit morceau de duodji porte une histoire sur l'origine ou le lien familial du *duojárát* a été ignoré. Il n'y avait pas non plus d'informations sur l'histoire unique qui se déroule dans chaque pièce à travers l'ornementation sculptée, les motifs des bandes tissées, les différentes techniques et la façon dont elles sont menées[155]. »

[155] Hansen, Hanna Horsberg, « The Sámi Art Museum: There Is No – Or Is There? », *Nordlit December 2020*, 2020. P.235, nous traduisons



Figure 49 : Vue de l'exposition « There is No » au Nordnorsk Kunstmuseum © Hanna Horsberg Hansen

Hannah Hosberg Hansen nous rappelle que l'exposition a été un véritable succès pour le NNKM, qui a attiré de nombreux visiteurs et a reçu de nombreux prix incluant celui du musée de l'année en Norvège[156]. Elle dénonce une attente de la part de l'institution d'une définition de l'art sami enfermant les productions dans une dimension identitaire, car si cette approche est pertinente à certains égards, elle entretient l'idée d'un art indigène autocentré. L'historienne de l'art estime en ce sens que la partie de l'exposition « portrait et identité » générait un regard stéréotypé correspondant à ce que le regard occidental et dominant attend. A en croire ses propres mots, le musée semblait « fictionnaliser une fissure dans la production culturelle au lieu de permettre une représentation plus nuancée d'une culture vivante, continue et florissante[157] » Pour le NNKM, le Sámi Dáiddamusea reste une manière d'encadrer la marge. Selon Hannah Horsberg Hansen, la diversité de l'art sami n'était pas aussi bien démontrée que le musée le prétend et cela est un problème. Il s'agissait davantage de célébrer des artistes qui étaient déjà reconnus comme participants à « une tentative de construire un canon d'artistes samis ». Le musée norvégien se situe dans une sorte de militantisme consensuel, plutôt que dans une prise de risque qui serait la preuve d'un véritable souci de provoquer les modes d'écriture de l'histoire dominante (au même moment quatre des artistes exposés prennent part à la plus grande manifestation d'art de l'histoire). La conclusion d'Hannah Hosberg Hansen est que *There is No* a échoué dans sa tentative d'être une

[156] Hansen, Hanna Horsberg, « The Sámi Art Museum: There Is No – Or Is There? », *Nordlit December*, 2020. P.223

[157] Hansen, Hanna Horsberg, « The Sámi Art Museum: There Is No – Or Is There? », *Nordlit December*, 2020. P.236, nous traduisons

proposition pour un musée d'art sami. Elle rappelle, comme l'a souligné la directrice de RDM, Anne May Olli, que le NNKM et ses membres ont sans doute eu une approche différente de celles qu'aurait eue une institution et un conservateur samis auraient utilisées mais qu'elle aura eu le mérite d'attirer l'attention sur le besoin urgent d'un lieu de monstration pour la collection d'art sami[158].

Le bilan est de nouveau assez ambivalent mais vient souligner le pouvoir indéniable qui se trouve entre les mains des institutions officielles de l'art. Nous pouvons imaginer que l'arrivée de Katya García-Antón - initiatrice de la transformation du pavillon de la Norvège en pavillon sami pour la biennale de Venise en 2022 - comme nouvelle directrice du NNKM, s'accompagnera de changements significatifs dans les organisations et le choix des sujets des nouvelles expositions. Elle exprime en ces mots sa conviction :

> « Le tournant indigène mondial est là pour durer. Cela signifie qu'on ne peut plus accepter que les institutions d'art moderne ignorent l'art indigène. Cela signifie également qu'elles doivent faire davantage que simplement les inclure dans leurs collections et leurs programmations. Elles doivent placer les perspectives indigènes au centre de leur politique, en offrant des postes fixes à des commissaires, des médiateurs, des conservateurs, des chercheurs indigènes... En parallèle, je pense que nous allons assister à la création de nombreux musées et institutions entièrement dédiées aux Indigènes, comme le Musée sami de Karasjok (Kárášjohka), en Sápmi / Norvège du Nord, promis depuis les années 1980, et toujours pas construit. Le fait qu'il n'ait pas été construit dans les années 1980 est à la fois une tragédie et une chance. Aujourd'hui, les discours muséologiques et artistiques des Samis sont puissants et peuvent conduire à la création d'un nouveau musée qui prenne véritablement en compte les perspectives samies. Cela signifie que le monde de l'art en général, et le monde de l'art norvégien en particulier, doivent reconnaître que l'épistémologie moderne et l'épistémologie samie / indigène, si elles partagent des points communs, sont fondamentalement différentes et ne peuvent être abordées en même temps. Le respect vient d'actions qui mènent à la souveraineté des visions indigènes, et pas seulement des mots, qui sonnent bien sur le papier mais qui n'ont pas d'impact de transformation réel. Nous avons tous le pouvoir et la responsabilité d'être véritablement des agents actifs de ce futur-là[159]. »

c. Sur la situation linguistique en Sápmi

La situation linguistique en terre samie est assez révélatrice de la façon dont les Samis en général circulent entre les institutions étatiques et le rejet de celles-ci. Peu d'entre eux parlent les langues samies lesquelles, au nombre de neuf, sont très différentes les unes des autres. Du sami du nord, défini comme langue samie officielle, au sami du sud il y a autant de différence que du norvégien à l'islandais ou de

---

[158] Hansen, Hanna Horsberg, « The Sámi Art Museum: There Is No – Or Is There? », *Nordlit December*, 2020 P.237

[159] García-Antón, Katya in. García-Antón, Katya et Gullickson, Charis et Ljøgodt, Knut et Persen, Synnøve, *« L'art sami »*, *Perspective*, 2019 Disponible en ligne sur : http:// journals.openedition.org/perspective/12809. P.114

l'anglais à l'allemand, par exemple[160]. Il semblerait que les Samis de la génération actuelle soient souvent polyglottes [161], ils peuvent parler une ou plusieurs langues nationales (finlandais, norvégien ou suédois), l'anglais et une ou plusieurs langues samies. Cependant, ces langues souvent intégrées par héritage familial ne sont pas parfaitement maitrisées. Les langues samies se situent alors dans une situation de diglossie tout à fait ancrée. L'artiste et écrivain Johan Turi rappelle qu'en 1914 le directeur des écoles du Finnmark déclarait que la langue scolaire devait être exclusivement le norvégien et que le sami était considéré comme une langue « inférieure et condamnable[162] », il poursuit : « En effet, la seule promotion possible pour les Lapons est d'acquérir la maîtrise d'une langue étrangère, celle de la majorité du pays où ils se trouvent et, ce faisant, de renoncer de manière presque inévitable à leur culture dont très longtemps les Scandinaves leur ont fait grief[163]. »

Cette discrimination est parfois responsable d'insécurités linguistiques, d'un rejet de la culture samie, d'une « peur » d'être identifié à une culture jugée minoritaire ou au contraire de s'y enfermer[164]. Dans cette mesure, l'anglais pour les Samis apparaît comme une langue partenaire, son caractère hégémonique lui est retiré par la puissance de la réappropriation qui en est faite, c'est une langue non pas neutre mais extérieure à l'histoire coloniale de Sápmi[165]. Et si l'anglais est associé à une culture mondiale globalisée, il devient pour les Samis – associé à la reconquête de leurs langues maternelles – un moyen de communiquer leur indignité au monde, d'articuler vernaculaire et véhiculaire sans passer par l'échelle nationale. Britta Marakatt-Labba semble se réclamer de ce rapport libéré au langage qu'elle compare à la liberté de l'artiste dans la création :

> « [La langue samie] est ma langue maternelle. Nous parlons le sami du Nord tous les jours. Je l'ai également enseigné à mon fils. L'anglais est ma cinquième langue. La langue, pour moi, c'est comme faire de l'art : si vous mettez des murs devant vous, vous cesserez d'essayer de parler. Je dis toujours : « Parle simplement ! Fais de l'art ! Rien de ce que tu fais n'est mal. »[166] »

L'usage de l'anglais chez les Samis révèle d'un esprit de détournement associé à une volonté d'être en partage avec le reste du monde. Pour Britta Marakatt-Labba, la broderie reste un moyen de ne pas

---

[160] Gaski, Harald, and Thomas A. DuBois. Myths, Tales, and Poetry: From Four Centuries of Sámi Literature. 2020. P.12

[161] Observation de terrain

[162] Turi Johan, Mériot Christian, and Nesheim Asbjørn. Récit de la vie des Lapons. Paris: F. Maspero, 1974. Print. p.37

[163] Turi Johan, Mériot Christian, and Nesheim Asbjørn. Récit de la vie des Lapons. Paris: F. Maspero, 1974. Print. p.37

[164] Cela est justement mis en scène dans le film d'Amanda Kernell « *Sami, une jeunesse en Laponie* », 2016 : le film se déroule dans les années 1930. Deux soeurs d'origines samies subissent le racisme dans leur école et internat suédois. La sœur aînée décide de rompre les liens avec sa famille et sa culture pour appartenir à une culture dominante tandis que la plus jeune rejette cette assimilation et attend impatiemment de pouvoir retourner parmi les siens.

[165] Note de terrain : nous avons constaté qu'une nouvelle génération d'enfants samis, issus de parents ayant voyagé de par le monde, et qui ont parallèlement un désir de retourner aux langues locales, parlent peu à travers les langues nationales mais plutôt anglais et sami. Par ailleurs, comme il est difficile de se comprendre entre les différentes langues samies, l'anglais joue un rôle très important et opère une forme de créolisation des langages. Il tient une place centrale dans la diffusion de la littérature samies, les publications sont très souvent bilingues anglais/langue samie.

[166] Hugill, Alison, *Cyclical storytelling an interview with Britta Marakatt-Labba*, 2020. Disponible en ligne sur : https://www.berlinartlink.com/2020/06/23/cyclical-storytelling-an-interview-with-britta-marakatt-labba/ nous traduisons

avoir à choisir entre la langue vernaculaire (les langues samies), et les langues véhiculaires et référentiaires (les langues nationales et l'anglais), auxquelles elle préfère la langue mythique :

> « S'appuyant sur les recherches de Ferguson et de Gumperz, Henri Gobard propose pour son compte un modèle tétralinguistique : la langue vernaculaire, maternelle ou territoriale, de communauté rurale ou d'origine rurale ; la langue véhiculaire, urbaine, étatique ou même mondial, langue de société, d'échange commercial, de transmission bureaucratique, etc., langue de première déterritorialisation ; la langue référentiaire, langue du sens et de la culture, opérant une reterritorialisation culturelle ; la langue mythique, à l'horizon des cultures, et reterritorialisation spirituelle ou religieuse. Les catégories spatio-temporelles de ces langues diffèrent sommairement : la langue vernaculaire est ici ; véhiculaire, partout ; référentiaire, là-bas ; mythique, au-delà[167]. »

C'est bien la langue de l'au-delà qui permet à Britta Marakatt-Labba d'éviter les décalages de sens qu'impliquerait une traduction dans une langue de « déterritorialisation » entre la conception samie et la conception occidentale. C'est en mêlant ses récits à la mythologie samie et même en les écrivant à travers eux que l'artiste peut transmettre une épistémologie et une philosophie samie.

[167] Deleuze, Gilles et Guattari, Felix, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de minuit, 1975. P.45

Chapitre III – Éclater la grande histoire, ode à l'imaginaire et à la poésie

Britta Marakatt-Labba offre des broderies qui font le récit d'une histoire alternative et contestataire. Si pour accéder à une plus grande diffusion, l'artiste doit exposer dans des institutions qui capitalisent sa démarche, elle redouble de résistance en formulant un récit inviolable. La réactivation de la mythologie samie participe à la réactivation d'un imaginaire subalterne qui rivalise avec la grande histoire. Ce sont des récits hybrides et poétiques, en un sens opaque pour l'étranger colonisateur. Ils sont impossibles à consommer ou à piller tout en étant profondément généreux. Les broderies de Britta Marakatt-Labba invite à l'échange, à la participation et à la transmission.

1. Un imaginaire sami pour des récits samis

a. *Árbevierru* et natalité, contre une conception linéaire du temps

Pour se démarquer des discours dominants, il faut en fuir les modes d'existence et les formes d'écriture institutionnalisées ; il faut penser autrement, réviser le fondement de la transmission et de la mise en mémoire. En ce sens, l'œuvre de Britta Marakatt-Labba entre en rupture avec la conception occidentale et dominante de l'histoire. La frise *Histoire* (*Historjá* 2003-2007) peut être lue aussi bien de gauche à droite que de droite à gauche, il n'y pas de début ni de fin définis, elle ne doit pas être envisagée comme une frise chronologique. Il n'y a pas d'expérience prédéterminée de l'œuvre mais le regard vagabonde. Si effectivement, nous commençons par lire la frise par la deuxième partie, l'œuvre commence non pas par la forêt et les animaux mais par une naissance, l'avènement d'un monde spirituel. Nous découvrons sur une partie des mots brodés qui sont des noms d'étoiles, que la langue samie apparaît curieusement comme désormais autorisée et libérée dans cet espace protégé de l'imaginaire sami.

> « L'ancienne religion des Sami était basée sur une perception animiste du monde et un culte de forme chamanique (…) On considérait que la nature possédait une âme vivante, de sorte que les montagnes et les collines, les rochers ronds et les lacs étaient vivants et capables d'aider les gens qui leur adressaient des prières et leur offraient des sacrifices[168]. »

L'hybridation est totale : la tenture est baignée dans un espace bleu constellé de mots et d'images dont des éléments majeurs de la culture samie comme les couteaux ou les rennes. Un peu plus loin, le motif du tambour, instrument traditionnel religieux, représenté par de grands cercles jaunes apparaissent tels des œufs cosmiques. Le premier d'entre eux réunit un groupe d'humains observant le ciel, dans

[168]Hoetta, Odd Mathis, *L'ancienne religion et les croyances populaires des Sami*, Musée d'Alta, 2001. P.7

lequel se dessine un renne et un traineau, et sous-eux, comme en négatif, leurs ombres. Dans la seconde forme ovale, nous trouvons de petites tentes, ou sortes de couchages, dans lesquelles dorment des enfants. Ces tambours sont une déclinaison graphique du motif de la forme circulaire, essentielle dans la culture sami. Cet autre chemin donne à voir un entrelacs non plus seulement fait des figures humaines et d'éléments de l'environnement mais également de motifs issus des croyances animistes, s'entremêlant au langage, au *duodji* aux activités humaines et animales. L'œuvre de Britta Marakatt-Labba fait sienne une conception samie du décloisonnement, d'une mentalité de l'hybridité très étrangere aux dichotomies occidentales. La conception samie de l'histoire est cyclique, le concept *árbevierru* est en ce sens éclairant :

> « Dans le concept *d'árbevierru*, « mode /coutumes » et « patrimoine/héritage » sont interconnectés de manière réciproque. *Vierru* a une variété de significations et de connotations : normes et valeurs, schémas coutumiers de pensée, d'action ou de comportement, jugements de valeur (critères de bien/mal, beau/ laid, utile/inutile etc.) et questions éthiques (compréhension de l'acceptable/inacceptable). L'*Árbi* exprime au moins les idées suivantes : la transmission du patrimoine culturel d'une génération à l'autre, la succession des générations, le lien entre le passé, le présent et le futur, et la continuité[169]. »



Figure 50 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá* 2003-2007) détail. © Ola Røe

169 Porsanger, Jelena, *The Problematisation of the Dichotomy of Modernity and Tradition in Indigenous and Sami contexts* dans Working with Traditional Knowledge: Communities, Institutions, Information Systems, Law and Ethics, Helsinki, Sámi allaskuvla et Sámi University of Applied Sciences, 2011. P.240, nous traduisons



Figure 51 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá* 2003-2007) détail. © Ola Røe



Figure 52 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá* 2003-2007) détail. © Ola Røe

Ce principe de continuité ne conçoit pas la tradition et la modernité, le passé et le futur comme deux concepts distincts dans une relation hiérarchique ou progressiste. Au contraire, dans la mythologie samie, chaque entité double est plutôt à envisager comme une sphère divisée en deux parties

interconnectées[170]. La forme circulaire porteuse du concept d*'árbevierru* est omniprésente dans l'œuvre de Britta Marakatt-Labba. L'univers graphique de Britta Marakatt-Labba et la composition de son œuvre relèvent d'une démarche épistémologique au sens qu'en donne le philosophe Gilles Gaston Granger : « La tâche propre de l'épistémologie est donc herméneutique et historico-critique ; elle consiste à faire apparaître des organisations de concepts, qu'elles soient achevées ou imparfaites, des difficultés, ou obstacles, ou incohérences, des ouvertures, des points "sensibles".[171] » Britta Marakatt-Labba par ses broderies, nous donne à voir ces « ouvertures » et le dévoilement d'une disposition de l'esprit sami, à travers ses propres concepts. L'image cosmogonique de la naissance porte, à travers la représentation des figures mythologiques une conception propre du temps, de l'histoire et de l'humanité.

> « Les déesses Mattarahkka, Sáráhkká, Uksáhkká et Juoksáhkká jouaient des rôles-clés dans la conception et la naissance d'un être humain. Mattarahkka était l'ancêtre, et la « femme chef » qui jouait un rôle vital dans la procréation d'un être humain. Elle recevait l'âme humaine de Raddiahkka, créait le corps pour recevoir l'âme et puis le remettait à Sáráhkká qui permettait à l'âme dans l'utérus de devenir un foestus. Elle avait trois filles. Sáráhkká était l'aînée la plus distinguée des filles. Le mot sami *sárrat* peut signifier créer, séparer ou délivrer en ouvrant l'utérus. Sáráhkká protégeait le fœtus et était la sage-femme qui aidait l'être humain à entrer dans ce monde. Elle résidait dans le « arran », le foyer de la hutte de tourbe, et on l'appelait aussi la mère du feu. Plusieurs traditions sont en rapport avec elle, entre autres celle d'après laquelle elle était la déesse gardienne des femmes. […] Uksáhkká (la femme de la porte) résidait en dessous du seuil. Elle gardait l'entrée en surveillant ceux qui entraient et sortaient, et assumait la responsabilité de la mère et de l'enfant après la naissance. Elle protégeait la mère de la maladie et permettait à l'enfant de grandir et de se développer. Juoksáhkká exerçait de l'influence sur le sexe de l'enfant et avait le pouvoir de changer une fille en garçon. Selon les anciennes croyances tous les enfants étaient créés pour devenir des filles, mais Juoksáhkká était en mesure d'intervenir et de changer le sexe en fœtus[172]. »

La broderie de Britta Marakatt-Labba semble être très fidèle à cette description du mythe de la naissance. Nous pouvons imaginer que les trois femmes représentées sont Sáráhkká, Uksáhkká et Juoksáhkká. Le cercle apparaît comme une forme protectrice et symbolique du *lávvu*. Cette cosmogonie rejoint la conception de la natalité centrale pensée par Hannah Arendt :

> « L'action, dans la mesure où elle se consacre à fonder et maintenir les organismes politiques, crée la condition du souvenir, c'est-à-dire de l'Histoire. Le travail et l'œuvre, de même que l'action,

---

[170] Porsanger, Jelena, *The Problematisation of the Dichotomy of Modernity and Tradition in Indigenous and Sami contexts d*ans Working with Traditional Knowledge: Communities, Institutions, Information Systems, Law and Ethics, Helsinki, Sámi allaskuvla et Sámi University of Applied Sciences, 2011. P.240

[171] Granger Gilles Gaston. « A quoi sert l'Epistémologie ? ». In: *Droit et société*, n°20-21, 1992. Une science sociale pour la pratique juridique ? P.40 Disponible en ligne sur. : https://www.persee.fr/doc/dreso_0769-3362_1992_num_20_1_1134

[172] Hoetta, Odd Mathis, *L'ancienne religion et les croyances populaires des Sami*, Musée d'Alta, 2001. P.20

s'enracinent aussi dans la natalité dans la mesure où ils ont pour tâche de procurer et sauvegarder le monde à l'intention de ceux qu'ils doivent prévoir et avec qui ils doivent compter : le flot constant des nouveaux venus qui naissent au monde étrangers. Toutefois, c'est l'action qui est le plus étroitement liée à la condition humaine de natalité ; le commencement inhérent à la naissance ne peut se faire sentir dans le monde que parce que le nouveau venu possède la faculté d'entreprendre du neuf, c'est-à-dire d'agir. En ce sens d'initiative un élément d'action, et donc de natalité, est inhérent à toutes les activités humaines. De plus, l'action étant l'activité politique par excellence, la natalité, par opposition à la mortalité, est sans doute la catégorie centrale de la politique, par opposition à la pensée métaphysique[173]. »

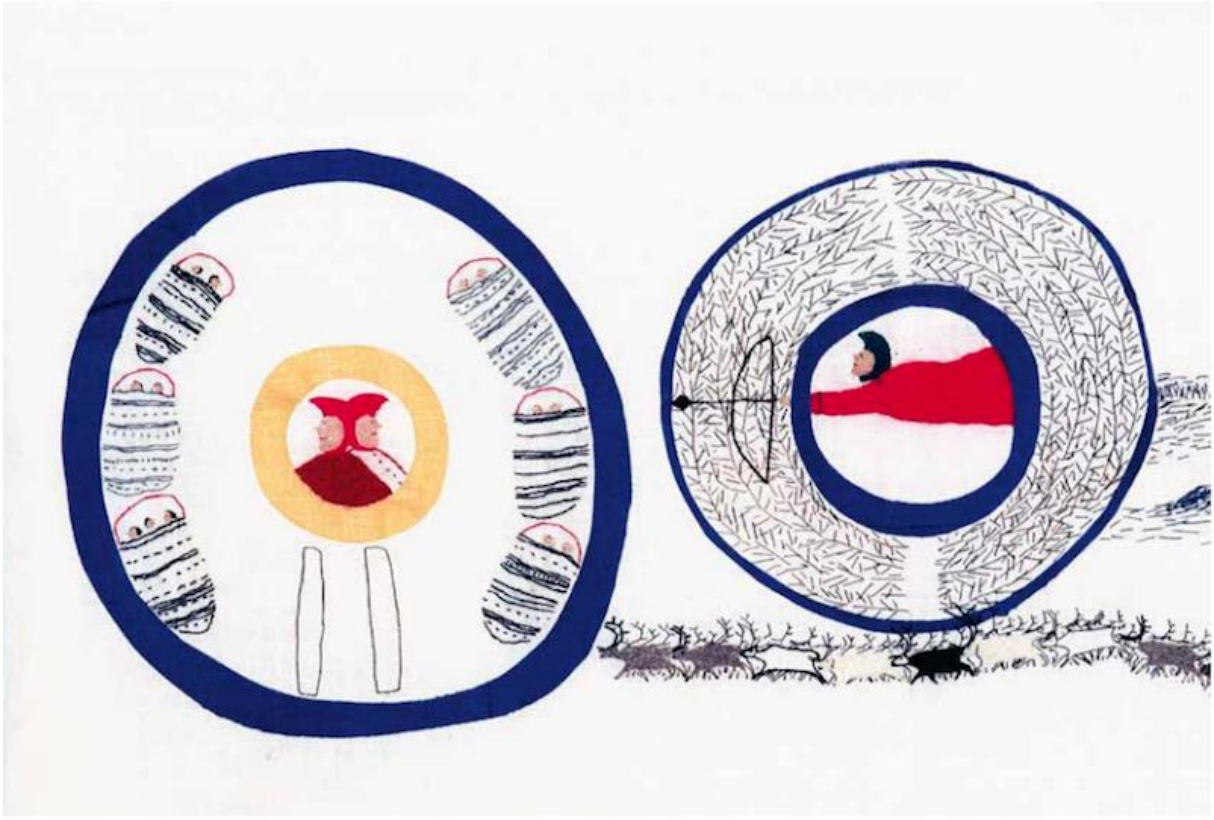


Figure 53 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá* 2003-2007) détail. © Ola Røe

La naissance apparaît comme concept premier dans la partie cosmologique d'*Histoire (Historjá 2003-2007)*, c'est le moment de l'entrée au monde, comme condition nécessaire à l'action dans celui-ci. Naître signifie trouver son origine dans un monde, *a priori* avec une histoire. Et pour connaître celle-ci, il faut entrer dans une relation intersubjective avec les plus anciens, comme il faudra faire avec les plus jeunes pour la transmettre. Au cœur du concept de natalité se trouve le souci du passé, du présent et du futur, et du lien qui les unit. C'est un concept qui redonne à chacun sa puissance vitale d'action et

[173]Arendt, Hannah. La crise de la culture : Huit exercices de pensée politique, Traduit de l'anglais sous la direction de Pattrick Lévy, Gallimard, 1972 P.43

sa capacité à créer du nouveau dans cette cyclicité. La naissance c'est la création d'un monde, et de l'humain comme être de ce monde.

> « Les récits mythologiques contiennent beaucoup de sagesse. Dans mon travail, je souhaite mettre l'accent sur la façon dont nous gérons mal nos ressources naturelles, à l'encontre de l'intention du Créateur. Comment élever la prochaine génération pour qu'elle devienne sensible à la situation critique de notre monde fragile ?[174] »

Nous pouvons, sans extrapoler, envisager les broderies de Britta Marakatt-Labba et leur processus de réalisation comme une allégorie de cette naissance. Son désir de transmission et de présence au monde lui offre cette persévérance dans le labeur qui lui permettra de faire trace. Cette philosophie du geste artisanal minutieux s'accomplissant hors de toute notion de profits de temps et d'argent est assimilable à un amour du monde ; nous tombons ainsi d'accord avec l'intuition formulée par le poète Paul Valéry lorsqu'il dit : « On dirait que l'affaiblissement dans les esprits de l'idée d'éternité coïncide avec le dégoût croissant des longues tâches[175]. »

Par la mobilisation de références à tout un système de croyances, cette œuvre brodée nous dit l'histoire autrement : en dépassant l'opposition occidentale entre vérité et fiction, elle donne à voir des récits « historiques » ou l'univers métaphoriques et mythologiques trouvent entièrement leur place et se révèlent même comme des outils euristiques révélant, les « points sensibles » évoqués par Gilles Gaston Granger.

b. Transmettre la complexité du rapport à la croyance

Dans les broderies de Britta Marakatt-Labba, il est difficile de manquer les nombreuses figures féminines aux bonnets rouges, ces accessoires, les *ládjogahpir* sont au moins aussi présents que le motif du renne. Dans *Histoire* (*Historjá* 2003-2007), elles sont, dès le début de la frise, nichées dans les grands arbres. Ce chapeau, qui est celui des déesses samies, a disparu avec l'arrivée des chrétiens vers 1800. Le chapeau était considéré comme quelque chose de diabolique puisqu'il avait des cornes. La présence de ces divinités féminines en fil rouge symbolise l'espoir que les femmes pourront partager leurs connaissances sur la façon dont la nature doit être traitée. Nous retrouvons ces femmes un peu plus loin, après la scène de la révolte de Kautokeino, en train de prier pour ce souhait de préserver leur culture et

---

[174] Marakatt- Labba, Britta in. Lundström, Jan-Erik, *Britta Marakatt- Labba: Broderade berättelser/Embroidered Stories/ Sággon muitalusat*, Kiruna: Koncentrat, 2010. P.8, nous traduisons

[175] Valéry, Paul "Les broderies de Marie Monnier ». *Pièces sur l'art*, in Œuvres, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade", 1960, p.1244. in Benjamin, Walter, Cédric Cohen Skalli, and Élise Pestre. *Expérience et pauvreté: suivi de Le conteur ; et de La tâche du traducteur*. 2018. P.74

la nature[176], ou dans la partie du cosmos où de nombreuses femmes sont réunies, comme protégées par une voûte céleste.

Les croyances samies sont complexes et se sont construites sur de nombreux siècles dans un syncrétisme entre mythologies ancestrales et christianisme issu de l'évangélisation coloniale. Le christianisme est aujourd'hui la religion dominante parmi les Samis[177].

> « Chez les Samis, le changement de religion prit beaucoup de temps. Ce fut un changement « duratif ». Dans la saga d'Olav Trygvassaon (chap 78-80), il est dit que le roi tua un grand sorcier, Raudr, qui était accompagné par une « forte troupe de Finnois ». La « mission » ne commença qu'au XIème et au XIIème siècle dans le Nord, mais ne prit de l'ampleur qu'au XVIIIème siècle. La christianisation des Samis prit ainsi plus de sept siècles[178]. »



Figure 54 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá* 2003-2007) détail. © Koro

[176] Britta Marakatt-Labba, *berättar om 24 meters broderi "Historien"* [vidéo en ligne]. Mise en ligne le 4 mai 2019. Disponible en ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=nvPzRqxuQ8E&t=766s

[177] Kuhn, Gabriel, *Liberating Sápmi: Indigenous resistance in Europe's far north*, Oakland, PM Press, 2020. P.10, nous traduisons

[178] Hoetta, Odd Mathis, *L'ancienne religion et les croyances populaires des Sami*, Musée d'Alta, 2001. P.9



Figure 55 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá* 2003-2007) détail. © Koro

Le début du XIXème siècle est une période particulièrement décisive et complexe dans l'histoire de l'évangélisation des Samis. Dans les années 1830, le prêtre piétiste Lavignes Laestadius (1800-1861) engage une transformation du christianisme sami. L'auteur Gabriel Kuhn précise :

> « Laestadius, lui-même d'origine samie, connaissait bien la mythologie samie et utilisait ses connaissances pour atteindre le public sami, ce qui, ironiquement, a retourné ses adeptes contre des aspects centraux de la culture samie, notamment le *joik* [chant sami]. Le succès de Laestadius, qui prône l'abstinence, l'anti-mondanité et le repentir, est largement attribué à l'état de désarroi dans lequel se trouvait la société sami à l'époque. Le consensus moral qui avait assuré la cohésion de la société sami pendant des siècles avait été sapé, le vol de rennes était monnaie courante et de nombreux Sami étaient tombés dans l'alcoolisme. La promesse de Laestadius de ne pas seulement échapper à la misère par l'adhésion à un code moral strict, mais aussi de former une avant-garde de la droiture capable de purifier ce qui était considéré comme un monde de péché, a séduit une minorité de Sami, petite mais enthousiaste. En ce qui concerne l'identité sâme, le laestadianisme était une épée à double tranchant : tout en éradiquant efficacement certaines parties de la tradition sâme, il procurait à de nombreux Sâmes un sentiment de fierté et de respect de soi[179]. »

[179] Kuhn, Gabriel, Liberating Sápmi: Indigenous resistance in Europe's far north, Oakland, PM Press, 2020. P.10, nous traduisons

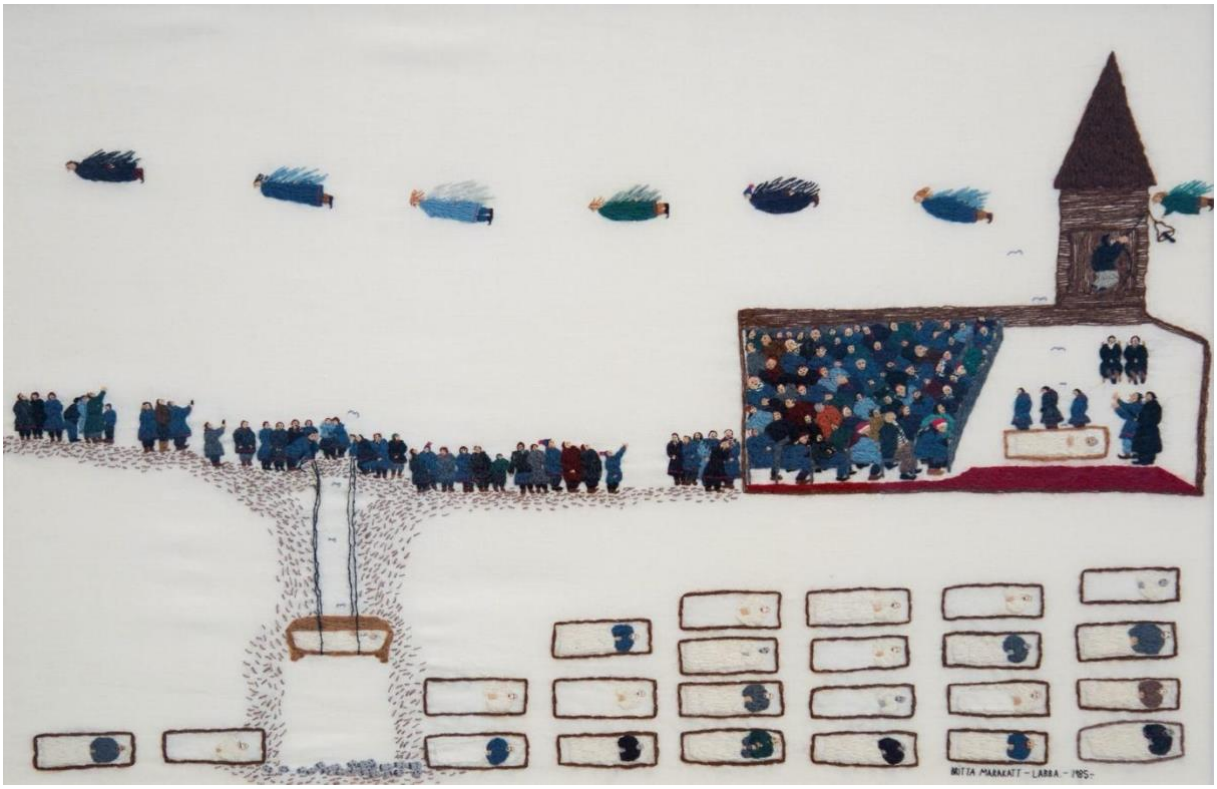


Figure 56 : Britta Marakatt-Labba, *Le séjour* (Mátki, 1986), RiddoDuotarMuseat, Karasjok © Jussi Tiainen

Dans l'œuvre *Le séjour* (*Mátki*, 1986), Britta Marakatt-Labba propose une intérprétation métaphorique du laestadianisme. Dans cette œuvre, les trois espaces de croyances – sous-sol, terre et ciel- sont donnés à voir sur le même plan. Lorsque les croyants samis, rangés en file pour entrer dans l'église, entravent les règles morales et piétistes indiquées, ils sont aspirés vers l'espace sous-terrain, et leur corps sont entreposés dans des cercueils[180]. Mais il faut sans doute lire l'œuvre de manière circulaire, le sous-terrain communique avec le ciel où leurs âmes peuvent s'envoler et peut-être se réincarner. L'artiste semble s'amuser de ce retournement de situation, les personnages qui s'envolent dans la partie supérieure de l'œuvre semble légers et libérés.

L'artiste textile samie Outi Pieski place le *ládjogahpir*, la petite coiffe rouge, au cœur de sa pratique. Elle a, à ce sujet, mené des recherches historiques (figure 57) et publié un livre avec la chercheuse Eeva-Kristiina Harlin *Ládjogahpir - Le chapeau de la fierté des mères ancestrales* (*Ládjogahpir - Máttaráhkuid gábagahpir*, 2020). Elles font remarquer que l'essor du laestadianisme a entraîné un changement des mœurs, notamment sur le plan vestimentaire, il était désormais attendu que les gens portent des vêtements sobres et humbles. Les femmes ont dû abandonner le *ládjoghpir*, non seulement car on lui prêtait un pouvoir maléfique, soupçonnant que le diable se cachait dans sa corne, la *fierra*,

[180] Gayer, John, *Britta Marakatt-Labba: History in Stitches*, this is tommorow, contemporary art magazine, 2019, Disponible en ligne sur : http://thisistomorrow.info/articles/britta-marakatt-labba-history-in-stitches

mais aussi plus simplement car elles avaient pour instruction de porter des chapeaux plats et bas, moins fantasque[181].



Figure 57 : Outi Pieski, *Sujet d'étude* (*Subjeavttat dutkamuša vuolde*, 2019), photographie, 150 x 200cm. ©

C'est pourquoi la sociologue samie Sanna Valkonen envisage cette période du laestadianisme comme une colonisation de l'esprit et du corps. La première, celle de l'esprit, consiste pour un individu en l'intégration de conceptions coloniales qui lui sont étrangères, de traditions modifiées et de nouvelles structures de pouvoirs. La seconde, pour un contrôle de la liberté du corps, s'exerce notamment par des contraintes sur la tenue vestimentaire contrôle la liberté du corps[182]. Un vêtement selon ses propriétés, ses couleurs, ses formes, sa taille, sa symbolique influe grandement notre relation au monde. Retirer le *ládjoghpir* c'est priver les femmes de leurs pouvoirs.

[181] Harlin, Eeva-kristiina et Biret, Čiske-jovsset et Pieski, Outi, Ládjogahpir, « *Rematriated : Sámi Women and the Influence of Colonialism* », 13th Gwangju biennale — minds rising spirits tuning, mis en ligne sur https://13thgwangjubiennale.org/minds-rising/harlin-pieski/

[182] Sanna Valkonen, "Lestadiolaisuuden jäljet saamelaisnaisten elämässä" [The traces of Laestadianism in the life of Sámi women], in Poliittinen lestadiolaisuus, eds. Taipo Nykänen and Mika Luoma-Aho (Vaanta: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2013), 206–245, here 208, 235 Harlin, Eeva-kristiina et Biret, Čiske-jovsset et Pieski, Outi, Ládjogahpir, « *Rematriated : Sámi Women and the Influence of Colonialism* », 13th Gwangju biennale — minds rising spirits tuning, mis en ligne sur https://13thgwangjubiennale.org/minds-rising/harlin-pieski/

Britta Marakatt-Labba, elle, décide, dans cet héritage de croyances, de ce qu'elle souhaite transmettre. Si elle réalise notamment des textiles et vêtements liturgiques, elle se bat également pour redonner une place centrale au *ládjogahpir* qui est le symbole d'une violence coloniale. A ce titre l'artiste représente tout à fait comment la majorité des Samis ont adopté une double vie religieuse avec le christianisme comme religion officielle ef leurs anciennes croyances entretenues secrètement[183]. Dans ses broderies Britta Marakatt-Labba choisi de transmettre des croyances menacées par l'oubli et en même temps l'histoire des conflits qu'elles contiennent. Outi Pieski et Eeva-Kristiina Harlin font le récit de la manière dont le *ládjogahpir* est peu à peu devenu un symbole de résistance[184] et de lutte des femmes samies au fil de la défense des croyances samies, notamment d'un rapport sacré à la terre, que l'on pourrait rapprocher de ce que l'on nomme l'écoféminisme, et d'un engament contre les différentes formes de dominations et d'exploitations systémiques telles que la colonisation, le capitalisme, la transphobie, le sexisme, le racisme, l'épuisement des ressources naturelles, etc. :

> « Nous soutenons que le *ládjogahpir*, comme d'autres chapeaux féminins samis, était un symbole de fertilité, un symbole du pouvoir féminin de se reproduire, un symbole de Sáráhkká. Il était utilisé parce que la femme avait encore la possibilité de manifester la cosmologie sami par des vêtements et des accessoires. Le changement de la vision du monde et de la spiritualité des Samis, qui sont passés des divinités féminines Uksáhkká, Juoksáhkká et Sáráhkká au christianisme et à la trinité masculine de Dieu, le Père, le Fils et le Saint-Esprit, a relégué l'ancien symbole au rang de symbole honteux, voire interdit. Le folklore sami contient des récits d'ancêtres possédant des trésors cachés dans la nature. Dans la langue sami du Nord, mère est *eadni* et terre est *eana*. Ces deux mots ont une étymologie et une sémantique communes. Comme de nombreux autres peuples indigènes, les Samis considèrent la terre comme sacrée et féminine - leur mère. […] La connaissance et la sagesse résident dans notre mère la terre et il est de notre devoir de l'écouter. Si nous l'écoutons, elle nous dira comment suivre notre chemin, comme elle l'a dit à nos ancêtres avant nous. Lorsque nous embrasserons l'égalité des sexes et la réalité bioculturelle plus large, nous comprendrons également que la terre, en tant qu'être féminin, doit être respectée. Le caractère sacré est présent dans tous les genres, mais nous vivons dans un monde où l'équilibre entre eux a été rompu. Nous devons retrouver cet équilibre et parvenir à la réciprocité avec tous les êtres. La violence envers les femmes est synonyme de violence envers la terre et de pillage de celle-ci[185]. »

---

183 Kuhn, Gabriel, Liberating Sápmi: Indigenous resistance in Europe's far north, Oakland, PM Press, 2020. P.10, nous traduisons

184 Un autre facteur est que dans la communauté sami, les hommes étaient responsables des contacts avec les étrangers, tels que les marchands et les prêtres. Par conséquent, la religion et les dieux masculins ont disparu plus rapidement parce que les femmes ont maintenu l'ancienne cosmologie en vie au grand jour pendant plus longtemps, simplement parce que les missionnaires n'avaient aucun contact avec les femmes.16 Les ládjogahpirs peuvent peut-être être considérés comme un signe de la cosmologie samie qui a perduré malgré le christianisme, même face à une grande destruction culturelle.

185 Harlin, Eeva-kristiina et Biret, Čiske-jovsset et Pieski, Outi, Ládjogahpir, « *Rematriated : Sámi Women and the Influence of Colonialism* », 13th Gwangju biennale — minds rising spirits tuning, mis en ligne sur https://13thgwangjubiennale.org/minds-rising/harlin-pieski/, nous traduisons

Pour Outi Pieski comme pour Britta Marakatt-Labba, se réapproprier le symbole du *ládjogahpir* est l'occasion de défendre des valeurs qui prônent le respect de la pluralité, de l'interdépendance et de l'intersubjectivité. Dans *L'heure du loup* (*Gumppiid áigi fas, 2009-10)*, Britta Marakatt-Labba donne à voir l'apparition d'un loup, surveillé au loin par trois figures féminines, peut-être les déesses samies, couronnées du *ládjogahpir*. Les troncs des bouleaux, sur lesquels elles se sont hissées, se sont substitués à leur corps. Britta Marakatt-Labba explique à propos de cette œuvre : « L'heure du loup : Les humains chassent et le loup chasse. Mais qui poursuit qui ? Avec leur sagesse, les déesses veillent sur les hommes et les animaux et assurent le maintien de l'équilibre de la nature[186]. » Redonner une place au *ládjogahpir*, c'est revaloriser une perception du monde différente des hiérarchies établies en Sápmi depuis la christianisation et l'industrialisation, qui ont apporté avec elle un ensemble de dichotomies et de hiérarchies entre les genres, les croyances, qui a donné lieu à des déséquilibres humains et des dérèglements écologiques irréversibles.

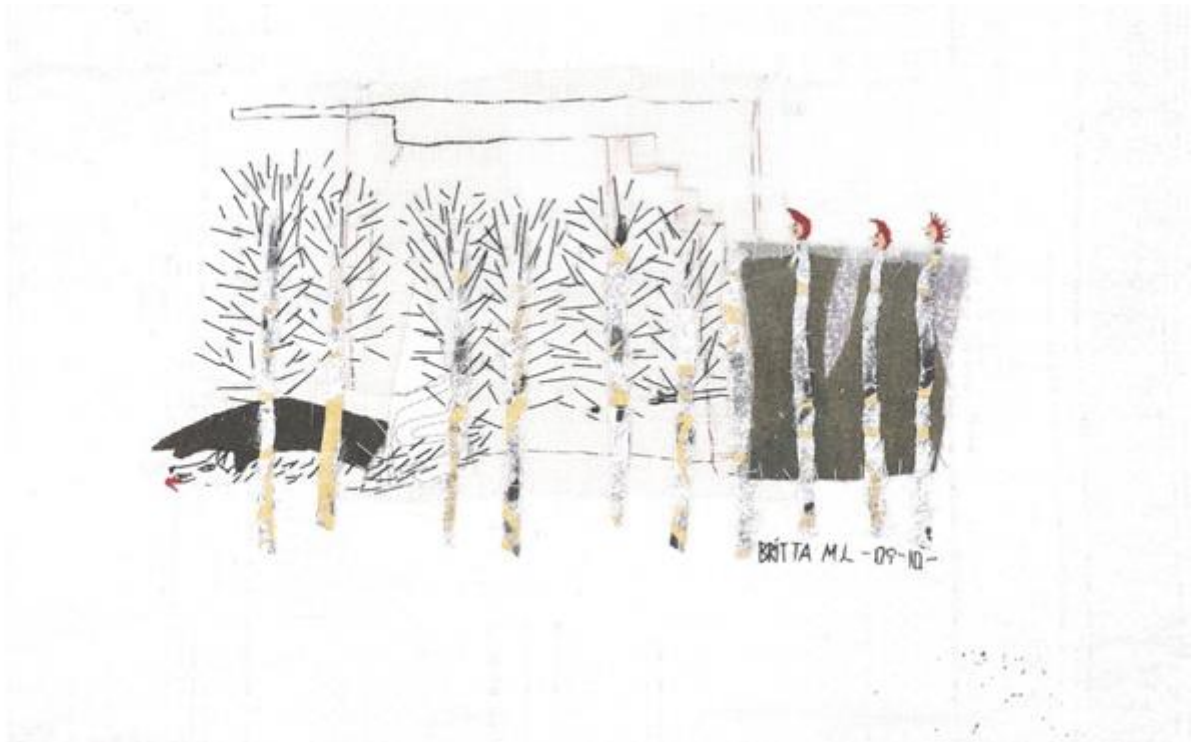


Figure 58 : Britta Marakatt-Labba, *L'heure du loup* (*Gumppiid áigi fas*, 2009-10), 30x28cm, collection privée © Hans-Olof Utsi

c. Faits et fictions, une recherche de la vérité par la poésie

> « Les textes narratifs de *joik* [chant sami] inclus dans cette anthologie racontent l'histoire des Samis sous une forme littéraire orale qui a reçu relativement peu d'attention de la part des chercheurs.

[186] Lundström, Jan-Erik, Britta Marakatt- Labba: Broderade berättelser/Embroidered Stories/ Sággon muitalusat, Kiruna: Koncentrat, 2010. P. 106

> Souvent, ces œuvres ont été considérées comme des fictions plutôt que comme des histoires de Samis racontant comment les Sami sont arrivés et se sont installés à Sápmi[187]. »

Britta Marakatt-Labba, dans la même dynamique que le *joik*, tel qu'il est évoqué par Harald Gaski, propose des récits hybridant les genres, et qui, pour cette raison, ne sont pas estimés comme « sérieux » ou ne méritent pas d'être érigés en objets d'étude. Si une hybridation entre mythologie et fait réel n'est pas une nouveauté, pour Britta Marakatt-Labba il ne s'agit aucunement d'une démarche historiciste ou d'une recherche d'autorité, comme pouvait l'être celle des peintres académiques de la Renaissance ou du néo-classicisme dans leur admiration pour la mythologie antique. La relation entre faits vérifiables et inspiration mythique n'est pas de la même nature dans les broderies de Britta Marakatt-Labba : l'histoire a été gardée muette et la mobilisation d'un imaginaire indigène s'apparente plutôt à un outil qui décloisonne les types de récits et offre une possibilité de réécriture.

> « Dans la culture samie, cependant, les frontières des genres ne sont pas aussi rigides, ou, pour le dire autrement, la communication expressive samie se limite rarement aux définitions étroites des manuels de genres particuliers dans son approche holistique de la vie et du monde. Ainsi, il est plus difficile de distinguer entre la fiction et le discours factuel, ou entre le portage et l'histoire livrée de manière poétique, dans la littérature samie que dans les autres cultures[188]. »

Dans l'œuvre *Histoire* (*Historjá* 2003-2007), Britta Marakatt-Labba décide de transformer les faits en histoire vécue, c'est-à-dire que dans l'épisode de la révolte de Kautokeino elle fait le choix de brûler l'église plutôt que le magasin où l'alcool était fourni et déclare : « J'ai choisi de brûler l'église[189] ». Au travers de ces mots, on sent la nécessité qu'il y a à réécrire cette histoire, presque à la revivre, l'artiste s'exprime comme si elle avait réellement brûlé l'église et non pas brodé une église en flamme, elle refait l'histoire d'une façon qui lui parait plus juste au service de sa poésie. Dans *Les Corbeaux*, c'est également par l'hybridation de l'imaginaire et du réel qu'elle parvient à écrire son point de vue, à entrer en dissidence avec l'événement factuel. La composition de l'œuvre donne à voir le conflit, ce qui est déjà une preuve d'engagement en soi, mais ce qui relève d'une réappropriation de l'écriture de cet événement se situe dans la partie fictive, mythologique, faisant intervenir des créatures corbeaux-policiers. Le fil lui permet de fabriquer cette hybridité, de matérialiser un récit onirique.

Britta Marakatt-Labba s'est beaucoup inspirée des tambours sacrés, instrument privilégié du chaman sami, dont la pratique pendant des générations, s'est substituée à la culture de l'écrit pour transmettre un grand héritage spirituel. Elle saisit la potentialité narrative du textile et va au-delà en effectuant des choix narratifs forts sur les images et les savoirs auxquels elle souhaite offrir une

---

[187] Gaski, Harald, and Thomas A. DuBois. *Myths, Tales, and Poetry: From Four Centuries of Sámi Literature*. 2020. P.11

[188] Gaski, Harald, and Thomas A. DuBois. *Myths, Tales, and Poetry: From Four Centuries of Sámi Literature*. 2020. P.18

[189] Sterk, Beatrijs, *Britta Marakatt-Labba*, Textile forum blog, 2017. Interview disponible en ligne sur : https://www.textile-forum-blog.org/2017/10/britta-marakatt-laba/

mémoire. Selon l'historienne Brita Pollan[190], Britta Marakatt-Labba ; dans sa représentation du conflit de Kautokeino (et de manière générale par les différents conflits représentés par l'artiste), rompt en ce sens avec la structure narrative du tambour qui, bien que pouvant évoquer des sujets tels que l'église chrétienne ou l'invasion norvégienne, se composait de mondes parallèles sans confrontation directe. Ici, une rupture est opérée, ce n'est plus l'harmonie qui triomphe mais plutôt une relation entre la beauté et la vérité.

D'après le philosophe, Michel de Certeau, la présence du merveilleux dans les récits populaires mineurs, doivent être analysés non comme absence de sens de la raison ou d'ignorance mais plutôt comme un pas de côté, un ensemble de déplacements dont le système de croyance serait un outil pour exprimer une pensée authentique :

> « Sans retirer quoi que ce soit à ce qui se voit quotidiennement, les récits de miracles y répondent « à côté », de biais, par un discours différent qu'on ne peut que croire – tout comme une réaction éthique doit croire que la vie ne se réduit pas à ce qu'on en voit. [...] A la manière des Laos vaudous, « esprits » et voix d'une autre référence, les récits de miracles sont aussi des chants, mais graves, relatifs non à des soulèvements mais au constat de leur permanente répression. Malgré tout ils offrent au possible un lieu imprenable, car c'est un non-lieu, une utopie. Ils créent un espace autre, qui coexiste avec celui d'une expérience sans illusion. Ils disent une vérité (le miraculeux), non réductible aux croyances particulières qui lui servent de métaphores ou de symboles. [...][191] »

En ce sens, la fiction est le moyen de dire plus ; la fictionnalisation ne s'apparente pas à une malhonnêteté ou à une falsification mais, au contraire, amplifie la sincérité de l'expérience dans le discours qui en est fait. Dans l'œuvre de Britta Marakatt-Labba, les éléments fictionnels sont dotés d'un pouvoir euristique où l'imaginaire est mis au service de la narration. Comme dans l'écriture poétique, ils se présentent comme une augmentation du réel plutôt que comme une déréalisation. L'écrivain Benjamin Péret prend la défense de ce monde magique et poétique qui est celui des croyances, non dans l'asservissement qu'elles peuvent impliquer mais au contraire comme possibilité de faille face à la standardisation d'êtres devenus interchangeables et l'aliénation à une pensée unitaire. Comme le décrit le poète Benjamin Péret, les superstitions restent des modes de déviation et de possibilité de constituer des communautés esthétiques :

> « D'un pôle à l'autre, le monde se hérisse de croyances en des signes fastes et néfastes que l'homme positif, d'une lèvre dédaigneuse, qualifie de superstitions. […] Un lien commun unit toutes les

[190] Pollan, Brita "A stitching for untold stories, Britta Marakatt-Labba's embroidered frieze" in.Torild, Gjesvik et Grøneng, Unni et Ubisch, Søren, *Kunst til stede = Art in place : the Teorifagbygget art collection at the University of Tromsø*, Oslo, Pax, 2008. P. 42

[191] Certeau, Michel de, L'Invention du quotidien T. I, Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990, p.33

superstitions : une conscience poétique du monde qui constitue la base même de la pensée humaine de son aurore jusqu'à nos jours puisque cette conscience poétique palpite sur toute la surface du globe, quelqu'effort qu'aient entrepris les civilisations modernes pour l'étouffer[192] »

2. La broderie comme un conte, raconter en biais

L'art de Britta Marakatt-Labba, dans un langage poétique et imagé, formule des récits comme des contes. Ses broderies s'apparentent à une écriture en mouvement où les récits se formulent dans la transmission. Figés dans la matière, ils deviennent des images qui rendent possible une relecture et une réécriture perpétuelle. Ces œuvres sont une mémoire vivante, se rejouant continuellement dans la relation du conteur à l'auditeur.

a. L'appel de la parole

Les broderies de Britta Marakatt-Labba apparaissent comme la trace matérielle d'une littérature et d'un folklore dont la transmission fut, pendant des siècles, principalement orale. Si la simple création et visibilité de cette œuvre suffit à assurer la transmission d'un patrimoine, elle se pose également comme support au commentaire, aux réminiscences, à la description, au décodage. Les œuvres de Britta Marakatt-Labba sont des broderies à observer mais aussi à activer dans leur valeur de trame narrative.

« En racontant des histoires, les nombreux rebondissements de la vie reprennent vie et nous font prendre conscience de la nécessité de chérir notre existence. Chaque spectateur interprète mes images d'une manière personnelle, et ajoute des pensées et des mots dans ce processus en suivant le rythme des points, un par un, jusqu'à ce qu'ils aient formé une nouvelle narration[193]. »

[192] Péret, Benjamin in. Gallais, Jean-Marie, and Marie-Charlotte Calafat. *Folklore: Artistes Et Folkloristes, Une Histoire Croisée.* , 2020. Print. P.16

[193] Lundström, Jan-Erik, Britta Marakatt- Labba: Broderade berättelser/Embroidered Stories/ Sággon muitalusat, Kiruna: Koncentrat, 2010. P.8



Figure 59 : Britta Marakatt-Labba, *Stallo et les trois sœurs* (*Stállu ja golbma oappáža*, 1978) 100x180x100 1978, 4 pièces © BONO, Oslo

Dès son projet de fin d'étude à l'École de design et d'artisanat de Göteborg en 1978, Britta Marakatt-Labba se fait conteuse, ou plutôt propose des œuvres qui font appel à l'art de raconter, à l'activation d'une culture dans sa vitalité. Elle réalise des marionnettes à partir du récit de « Stallo », *Stallo et les trois sœurs* (*Stállu ja golbma oappáža*, 1978). Le Stallo est unje figure majeure de la mythologie samie régulièrement représentée par Britta Marakatt-Labba. Il existe sous deux formes distinctes, la première est humaine et fait de lui un voleur d'enfant, la seconde s'apparente à une force violente invoquée par le *noaidi* (le shaman), pour blesser ou tuer ses ennemis[194]. Britta Marakatt-Labba s'est associée à Marry A. Somby, auteur de livres pour enfants et ont proposé le spectacle de marionnettes dans différents lieux en Sápmi . Avec cette œuvre, les poupées ont une existence propre mais sont aussi toujours le signe et une *affordance* au récit. Dans la vidéo qui présente la broderie de *Histoire*, les images sont accompagnées d'un *joik*. Cette œuvre audiovisuelle matérialise la manière dont l'œuvre plastique de Britta Marakatt-Labba est co-dépendant d'un réveil et d'une protection d'une culture orale et de la survivance d'une parole.

A l'instar de son projet de diplôme, les récits brodés de Britta Marakatt-Labba sont pensés, comme dans la pratique du conte, dans une circularité, et une relation de réciprocité entre le spectateur et l'artiste, l'auditeur et le conteur. Britta Marakatt-Labba observe son environnement, les souvenirs de

[194] OCA Office for Contemporary Art, Oslo *"Let the River Flow. The Sovereign Will and the Making of a New Worldliness" ("La elva leve. Viljen til suverenitet og en ny verdslighet*") booklet, 2018 P.25

son enfance et ce qui l'entoure, elle s'ancre dans l'expérience vécue et s'en saisit pour formuler des récits qui s'adressent aux autres. Son processus correspond en ce sens à la définition que Walter Benjamin fiat du conteur : « Le conteur tire ce qu'il raconte avant tout de l'expérience, de la sienne propre et de celle qui lui a été rapportée. Et il en fait à nouveau une expérience pour ceux qui écoutent ses histoires[195]. ». L'art de Britta Marakatt-Labba, tout comme l'art du conte, apparemment naïf et enfantin, donne en réalité à voir une manière divergente et silencieuse de se raconter, tout en s'autodéterminant et en diffusant une conception samie du monde. Il apparaît discret et pourtant c'est un appel à un récit permanent, en mouvement, plutôt que l'*incarnation* ou la représentation d'une identité samie qui pourrait être récupérée. Ici elle échappe, elle se performe dans l'échange et dans l'expérience de l'œuvre. Ce sont des œuvres qui doivent être activées par la lecture, le conteur n'a pas d'histoire à raconter sans auditorat. Pour que l'histoire émerge, il faut les commentaires, la poursuite imaginaire de la broderie. Chaque expérience de l'œuvre et ce à quoi elle renvoie est inédite.

Cette conception du récit comme une circulation de la parole traduit un souci de la transmission appelé *árbediehtu* en sami. Hannah Hansen Hosberg fait remonter le premier usage de ce terme par Harald Gaski en 2003, en référence à la sagesse samie transmise de bouche à oreille d'une génération à l'autre[196]. Le concept d'*árbediehtu* recouvre à la fois l'information transmise et son processus de transmission, cette quête heuristique s'inscrit dans une perception cyclique du temps, le *Diehtu* est étroitement lié à un autre concept sami de connaissance, le *dovdat* « connaître personnellement ; sentir[197] ». Sur ce dernier point, l'éclairage qu'apporte le concept sami d'*árbediehtu* concorde parfaitement avec l'idée du conte ou du récit raconté de Walter Benjamin selon qui « Le conseil, quand il est tissé dans l'étoffe de la vie vécue, est sagesse[198]. »

b. Subterfuges

Les broderies de Britta Marakatt-Labba peuvent être rapprochées de la pratique du conte également dans ce qu'elles transmettent d'un esprit de détournement. Face à la difficulté de transmettre une histoire samie, ces broderies narratives apparaissent comme un moyen de transmettre une histoire mineure dans un processus de renversement de l'histoire. Ce que Michel de Certeau décrit à propos des contes et légendes dans leur capacité à transmettre un esprit de subversion, fait tout à fait écho avec l'œuvre de Britta Marakatt-Labba.

> « Contes et légendes semblent avoir le même rôle. Ils se déploient, comme le jeu, dans un espace excepté et isolé des compétitions quotidiennes, celui du merveilleux, du passé, des origines. Là

[195] Benjamin, Walter, Cédric Cohen Skalli, and Élise Pestre. *Expérience et pauvreté: suivi de Le conteur ; et de La tâche du traducteur*. 2018. P.63

[196] Hansen, Hanna Horsberg, « The Sámi Art Museum: There Is No – Or Is There? », Nordlit December 2020, 2020. P.223

[197] Hansen, Hanna Horsberg, « The Sámi Art Museum: There Is No – Or Is There? », Nordlit December 2020, 2020. P.223, nous traduisons

[198] Benjamin, Walter, Cédric Cohen Skalli, and Élise Pestre. *Expérience et pauvreté: suivi de Le conteur ; et de La tâche du traducteur*. 2018. P.61

> peuvent donc s'exposer, habillés en dieux ou en héros, les modèles des bons ou mauvais tours utilisables chaque jour. Des coups s'y racontent, non des vérités […]. Il n'est pas sûr comme le notait A. Régnier, que l'homologation de ces fonctions soit cohérente ni, comme l'ont montré tour à tour Lévi-Strauss et Greimas, que les unités découpées soient stables ; mais la nouveauté encore neuve de Propp tient dans l'analyse des tactiques dont les contes offrent l'inventaire et des combinaisons, sur la base d'unités élémentaires qui ne sont pas des significations ou des êtres, mais des actions relatives à des situations conflictuelles. Avec d'autres depuis, cette lecture permettrait de reconnaître dans les contes les discours stratégiques du peuple. D'où le privilège que ces contes accordent à la simulation / dissimulation. Une formalité des pratiques quotidiennes s'indique dans ces histoires, qui inversent fréquemment les rapports de force et, comme les récits des miracles, assurent au malmené la victoire dans un espace merveilleux, utopique. Cet espace protège les armes du faible contre la réalité de l'ordre établi. Il les cache aussi aux catégories sociales qui, elles, « font de l'histoire » parce qu'elles la dominent. Et là où l'historiographie raconte au passé les stratégies de pouvoirs institués, ces histoires « merveilleuses » offrent à leur public (à bon entendeur, salut) un possible de tactiques disponibles à l'avenir[199]. »

Le récit qui accompagne les poupées *Stallo et les trois sœurs* (*Stállu ja golbma oappáža*, 1978) est celui d'un renversement de pouvoir entre Stallo, qui enlève les enfants qui parviennent finalement à le tromper et s'échapper de leur kidnappeur[200]. L'intention de Britta Marakatt-Labba et Marry A. Somby était celle de « raconter aux enfants une histoire sur la décolonisation, pour installer chez les jeunes un sentiment d'autonomie et un désir de changement qui avait été interdit à leur génération[201]. » On retrouve la figure de Stallo dans la partie du cosmos dans *Histoire*[202]. Sa présence vient signifier l'importance des histoires racontées aux enfants, ce qui les fascine et les effraie. Ce qui doit être retenu par les enfants et que l'on peut facilement ruser avec Stallo, qu'ils sont suffisamment intelligents pour retourner le sort contre lui, qu'ils ont en capacité de renverser les relations de pouvoirs. Stallo qui est une figure menaçante, est transmise de génération en génération aux enfants samis dans un double rapport à l'autorité. A savoir, Stallo sera appelé s'ils ne font pas ceux que leur demandent leurs parents mais dans les mêmes histoires se trouve également un dénouement face à la transformation de l'autorité en autoritarisme, afin de rendre les enfants de respecter leurs parents et ancêtres se sentir toujours capables de se défendre contre un système oppressif. Il représente la figure de la menace pour les petits mais ainsi utilisé ici en dernière image, on peut l'envisager comme une invitation au détournement, à la *métis* face aux puissances autoritaires et destructrices.

---

[199] Certeau, Michel de, L'Invention du quotidien T. I, Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990, P.42-43

[200] OCA Office for Contemporary Art, Oslo *"Let the River Flow. The Sovereign Will and the Making of a New Worldliness" ("La elva leve. Viljen til suverenitet og en ny verdslighet*") booklet, 2018 P.25

[201] OCA Office for Contemporary Art, Oslo *"Let the River Flow. The Sovereign Will and the Making of a New Worldliness" ("La elva leve. Viljen til suverenitet og en ny verdslighet*") booklet, 2018 P.25

[202] Britta Marakatt-Labba, berättar om 24 meters broderi "Historien" [vidéo en ligne]. Mise en ligne le 4 mai 2019. Trad Paula Blanck Disponible en ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=nvPzRqxuQ8E&t=766s



Figure 60: Britta Marakatt-Labba, *Histoire (Historjá* 2003-2007*)*, détail © Ola Røe

Les pratiques spirituelles et les croyances des Samis étaient très redoutées, au XVIIIème siècle encore ils étaient suspectés de disposer de pouvoirs surnaturels[203]. Cette méfiance s'étendait au point que d'anciennes règles chrétiennes formulaient une interdiction absolue, par exemple de « menacer un Sami », « de rendre visite à un Sami », « de faire des voyages pour rejoindre des Samis » ou « de se rendre au Finnmark pour se faire dire la bonne aventure[204]. » En effet, la pratique du chamanisme, par les *noaiddit* fut interdite au XVIIème siècle[205]. La pratique consistait en une recherche de l'extase, les *noaiddit* pouvaient voyager à la recherche des âmes des morts et la rapporter à un être humain, elle pouvait également servir à s'orienter ou à lire l'avenir grâce au tambour magique le *meavrresgárri*. Avec le chamanisme les Samis ont un rapport actif à la croyance, avec la magie, contrairement à la religion où on prit, on exerce une pression sur les pouvoirs[206].

[203] Hoetta, Odd Mathis, *L'ancienne religion et les croyances populaires des Sami*, Musée d'Alta, 2001. P.21
[204] Hoetta, Odd Mathis, *L'ancienne religion et les croyances populaires des Sami*, Musée d'Alta, 2001. P.21
[205] Kreuger, Anders. "Britta Marakatt-Labba: 'Images Are Always Stories.'" Afterall 45.1 2018 P.11
[206] Hoetta, Odd Mathis, *L'ancienne religion et les croyances populaires des Sami*, Musée d'Alta, 2001. P.8



Figure 61: Britta Marakatt- Labba, *Shamans volants*, (*Girdi noaiddit*, 1986) 34 × 50 cm. Statens konstråd, Stockholm; and Lindbergs konst & ram, Luleå © Harry Johansen

Dans *Chamans volants* (*Girdi noaiddit*, 1986), on observe des êtres volants, qu'on devine d'après le titre être les *noaiddit* mettre à l'œuvre ce renversement du pouvoir, des policiers -figures de l'autorité- et des rongeurs – souvent symbole d'envahissement et d'indésirables dans les broderies de Britta Marakatt-Labba - sont attrapés par la peau du cou puis jetés dans l'eau. La chute semble longue et fatidique. L'espace est divisé dans l'horizontalité – les chamans et la mer – et la verticalité avec les *noaiddit* justiciers de la loi. L'imaginaire des voyages chamaniques devient une puissance de résistance.

c. L'œuvre de Britta Marakatt-Labba, entre opacité et générosité

L'ensemble de ces considérations qui pourraient être résumée à une recherche esthétique d'une mise en forme d'un *vouloir-dire*[207], comme une articulation entre partage et mutisme ou plutôt entre don et mystère, font de l'art de Britta Marakatt-Labba une œuvre à la fois poétique et politique. Ses broderies dépouillées sont un espace de concentration, une manière de capturer des récits en puissance, de dire le *plus* avec le *moins*.

[207] Derrida, Jacques, *La forme et le vouloir-dire: Note sur la phénoménologie du langage*, Revue Internationale de Philosophie , 1967, Vol. 21, No. 81 (1), Forme et Pensée (1967), pp. 277-299 Disponible en ligne : http://www.jstor.com/stable/45104521

« Chaque matin nous rapporte les nouvelles du globe. Et pourtant, nous sommes pauvres en histoires remarquables. Il en est ainsi parce qu'aucun événements ne nous parvient qui n'ait été truffé d'explications. En d'autres termes : bientôt, plus rien de ce qui se produira ne servira le récit ; bientôt, tout sera au profit de l'information. La moitié déjà de l'art de conter consiste en effet à garder une histoire vierge d'explication lors de sa restitution. Leskov est un maître en la matière […]. L'extraordinaire, le merveilleux, est raconté avec la plus grande précision ; par contre, le cadre psychologique de l'événement n'est pas imposé au lecteur. Il est libre d'arranger la chose comme il l'entend, et ainsi, ce qui est raconté atteint une amplitude qui fait défaut à l'information[208]. »



Figure 62 : Britta Marakatt-Labba *Rêver* (*Niegadeapmi*, 1999) peinture sur bois © Hans-Olof Utsi

[208] Benjamin, Walter, Cédric Cohen Skalli, and Élise Pestre. *Expérience et pauvreté: suivi de Le conteur ; et de La tâche du traducteur*. 2018. P.66

Comme Walter Benjamin le décrit à propos de l'auteur Leskov, Britta Marakatt-Labba comprend les dangers de l'information, de sa capacité à être engloutie, consommée dans un continuum de données. C'est à notre imaginaire qu'elle s'adresse, et pour cela le récit ne peut-être limpide, la capacité de projection, de rêve, de curiosité, d'ouverture du spectateur doit être à l'œuvre pour accéder aux récits qui sont les siens. Cela vient briser toute possibilité de récit univoque et monosémique. Britta Marakatt-Labba sauve les énigmes de l'histoire plutôt que de chercher à les résoudre dans une démarche journalistique. L'histoire est en questionnement et est parfois inaccessible au spectateur occidental, nous mettant face à notre propre extériorité à certains récits, à l'opacité que cela implique, et l'histoire qui se joue dans cette exclusion. Même si l'on ne comprend pas tous les détails de l'œuvre, sa beauté, ses qualités techniques artistiques et narratives nous sont accessibles. Même si l'œuvre n'est pas transparente, nous pouvons être habités par elle. Cette dialectique entre la générosité et l'opacité, le don et la retenue, déclenche chez le spectateur un désir d'en savoir plus mais aussi un espace de liberté, un espace qui lui permet d'habiter l'œuvre en retour, de lui répondre.

La *duojár* et chercheuse samie Guttorm Gunvor analyse selon cette perspetcive l'œuvre *Rêver* (*Niedadeapmi*, 1999) :

> « Prenez par exemple la scène de *Niedadeapmi*. L'espace est divisé en trois sections, comme dans la cosmologie sami : dans la partie supérieure de l'image, des rennes se déplacent dans l'obscurité et la neige, dans la partie inférieure se trouvent des poissons, et au centre, la vie d'une habitation traditionnelle sami organisée selon des buts et des tâches, le goahti, est vue d'en haut à travers le trou de fumée, et d'en bas vers le ciel rempli d'étoiles. Les enfants dorment dans le "coin salon", tandis que quatre femmes se trouvent dans la "cuisine", la partie la plus sacrée, la plus éloignée de la porte ; l'une d'entre elles, peut-être la mère du foyer, la plus proche du feu, porte le ladjogahpir. L'artiste a peut-être utilisé ici les déesses samies comme modèles : Mattarahkka, Mère de tous, assise le plus près de la " cuisine ", la place de la matrone, elle dirige et commande tout dans la maison, ainsi que les événements passés et futurs ; Sarahkka, Uksahkka et Juoksahkka sont assises derrière elle, assurant bonheur et chance. L'œuvre représente une cosmologie tripartite, avec un tambour en son centre. Cet instrument est un outil permettant au chaman d'évoluer entre les états de rêve et les pronostics. De la même manière, le contenu de l'image brodée de l'artiste se déplace entre le quotidien et le monde du mythe. Le titre implique les différents points de vue du spectateur : à un moment donné, à l'intérieur du goahti, à un autre moment, à l'intérieur du tambour du chaman. S'agit-il d'une vision d'une vision samie antérieure qui ne peut être comprise que par ceux qui ont l'expérience de la vie samie, ou l'image apporte-t-elle au spectateur un monde dans lequel chacun peut trouver un sens ? C'est les deux. L'image est un travail cousu d'une main assurée. Les points

précis informent l'œil et obligent le spectateur à regarder à nouveau, à enquêter, à prendre conscience, à se souvenir ou simplement à ressentir[209]. »

Les récits brodés de Britta Marakatt-Labba ne sont donc pas transparents. Ils ne doivent et ne peuvent pas être envisagés comme des livres d'histoires et à ce titre, *Histoire* n'est pas une frise chronologique car sa temporalité est d'une autre nature. Ces récits répondent *à côté* de nos repères habituels : par l'hybridité des genres, par l'apparition du merveilleux, ils formulent un discours hors des catégories de la raison, constituante de l'Histoire dominante. C'est une écriture qui ouvre une autre voie, pour relater des choses sérieuses, pour laisser entendre la voix de ceux qui dans ce monde n'en n'ont pas. Le spectateur doit être éveillé et prêt à fournir un travail de lecture, d'analyse et de curiosité pour la culture samie (qu'elle lui soit familière ou non). L'artiste joue d'une opacité du symbole, elle travaille le motif pictural dans sa potentielle richesse à construire une iconographie pour son peuple. Si le spectateur veut s'aventurer au-delà de l'expressivité immédiate du motif brodé, il doit s'ouvrir plus amplement à ce monde et à ces signes, à cette iconologie propre. Ce souci de construction de l'image est corrélé à un désir de transmission : vouloir laisser une « trace » est en partie lié au fait que la culture samie se transmet traditionnellement par l'oralité. La broderie apparaît alors ici pour l'artiste comme une nouvelle fois, la possibilité de transcender nos catégories. Entre oralité et écriture, elle propose un récit imagé, secret mais aussi inscrit dans la matière. Il conserve toutes les qualités oniriques, mouvantes de l'oralité, tout en devenant diffusable et résistant au temps. Comme le conte, il requiert des clés culturelles pour être lisible, sinon nous n'accédons qu'à une première couche du sens, et, comme la broderie, nous le jugeons naïf, populaire et enfantin car le contenu critique nous est crypté.

En formulant des histoires hybrides où mythologie et fait réels se rencontrent, Britta Marakatt-Labba redonne une place à l'imaginaire et à l'écriture poétique comme dernier cri face à la disparition d'une culture. Il y a en ce sens une résistance inhérente à l'œuvre de Britta Marakatt-Labba, comme une force qu'on ne peut pas lui enlever, une résistance incorruptible, de la même manière que l'affirmait l'artiste Joar Nango « tant qu'il y aura du *duodji*, il y aura un esprit sami[210]. »

Elle formule un langage poétique et politique qui va au-delà de la langue sami, mais sans jamais le trahir. Elle ne cherche pas la solution dans les langues scandinaves ou avec anglais, mais dans un langage sensible et visuel de l'image brodée. Britta Marakatt-Labba, par ses frises brodées, arrache une expressivité à l'oppression. Elle saisit le potentiel du textile à préserver une *vérité intérieure*[211] tout en pouvant s'adresser au monde. Le fil brodé crée un espace visuel à l'endroit mais également à l'envers,

---

[209] *Guttorm, Gunvor*, « Stories Created in Stitches », *Afterall Issue 45 Spring/Summer 2018*. 2018. P.23, nous traduisons

[210] Entretien avec Joar Nango, artiste, à Tromso, Norvège, le 21 juillet 2021

[211] « En nous éjectant du confortable regard de l'Autre, la vision intérieure nous renvoie à la sollicitation de notre originel chaos. » p. 39 « Il ne s'agit point de décrire ces réalités sur le mode ethnographique [...] mais bien de montrer ce qui, au travers d'elles, témoigne à la fois de la Créolité et de l'humaine condition. Vivre revivre et faire vivre tout cela intensement [...] arpenter notre géographie interne afin de la mieux percevoir et de la mieux comprendre. » *Eloge de la créolité*, Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau Raphël Confiant, Gallimard, 1989. P.41

à l'extérieur et à l'intérieur. Toute une partie de la matérialité reste secrète et protégée. A chaque geste, seulement la moitié s'adresse au monde extérieur, l'autre est un don intime, une exploration fragile, une transmission d'une vérité qui peine à exister comme telle, mais qui doit surtout survivre.

Conclusion

> « Lorsque je faisais mes études à Göteborg, nous avions la plus belle bibliothèque du monde, avec les livres les plus étonnants, mais j'ai décidé très tôt de ne pas y entrer, car je me disais : Je n'ose pas regarder ces livres alignés parce qu'alors je vais déchirer mon propre livre d'art. Celui que j'ai à l'intérieur. Mais aujourd'hui, après quarante ans, je peux apprécier le travail des autres d'une manière différente. J'ai sécurisé le monde des images que je porte[212]. »

Le travail de Britta Marakatt-Labba, celui d'une vie, apparaît dans sa manière de l'exprimer comme une vocation à protéger et prendre soin d'un monde déconsidéré voire maltraité. Elle lui apporte l'attention qu'il mérite indépendamment de la reconnaissance extérieure qu'elle obtient pour cet art. Jusqu'à aujourd'hui, Britta Marakatt-Labba a passé quarante ans de sa vie à broder, comme empressée de perdre son temps. Afin de protéger ce désir fragile de documenter et de transmettre la vie des Samis, l'artiste fait preuve d'une radicalité, dans son processus de lenteur, et de détermination par son souci du détail. Ses broderies révèlent une conscience de faire partie de la matière du monde et de l'importance de célébrer une vérité intérieure pour résister aux discours dominants. A la question posée en exergue par l'historien des couleurs Michel Pastoureau, à savoir si les soupçonnées puissances surnaturelles du blanc devraient nous réjouir ou nous inquiéter, nous pourrions dire que celui de la palette de Britta Marakatt-Labba provoque intensément les deux états. Dans toute la patience et l'urgence qui animent l'artiste pour sécuriser ses images intérieures, se dégagent aussi bien des scènes de vies heureuses, chaleureuses et enthousiasmantes que des réalités graves et parfois même sidérantes. Britta Marakatt-Labba engage une quête active de la vérité et de réappropriation des récits, telle que la décrit Maurice Merleau-Ponty : « Si l'histoire nous enveloppe tous, c'est à nous de comprendre que ce que nous pouvons avoir de vérité ne s'obtient pas contre l'inhérence historique, mais par elle. Superficiellement pensée, elle détruit toute vérité ; pensée radicalement, elle fonde une nouvelle idée de la vérité[213]. » Lorsque l'on prend la mesure de l'œuvre de Britta Marakatt-Labba, l'attendrissement face aux petites figures brodées laisse place au trouble : son œuvre éblouit autant qu'elle alarme, et pour accéder à cette expérience il est nécessaire de mettre en crise les conceptions occidentales de la modernité et de l'art. Ainsi, par sa singulière entreprise, Britta Marakatt-Labba participe-t-elle à alimenter tout à la fois un discours esthétique sami et la construction culturelle d'une identité jusque-là difficilement entendue.

[212] Dahlman, Pontus, *Britta Marakatt-Labba målar med samiska stygn*, 2019, interview disponible en ligne sur : https://vi.se/artikel/s0879PLx-a0Ev3DKW-93032.
[213] Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, 1960, p.137

Table des illustrations

Figure 1 : Britta Marakatt-Labba, *Le brochet dévore* (*Hávga njiellá*, 1986), 75 x 65 cm, collection privée © Harry Johansen 13
Figure 2 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Lou Belbèze 14
Figure 3 : Britta Marakatt-Labba, *Prise* (*Darvánan*, 2009), 56 x40cm, collection privée © Hans-Olof Utsi 14
Figure 4 : Johan Turi, *Déménagement vers et depuis la Norvège* (1910), © Turi, Johan et Mériot, Christian et Asbjørn, Nesheim, Récit de la vie des Lapons, Paris, F. Maspero, 1974 17
Figure 5 : Britta Marakatt-Labba, *Conférence*, (*Čoahkkin*, 1990), 62 x 47 cm, collection privée © Harry Johansen 18
Figure 6 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Lou Belbèze 19
Figure 7 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Ola Røe 20
Figure 8 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Ola Røe 21
Figure 9 : Nils Skum, *Troupeau de rennes* (1900) , dessin au crayon et à la mine de plomb, 26x35 cm. © Bukowskis 21
Figure 10 : John Savio, *Homme au renne* (*Mann med reinokse*, date inconnue), gravure sur bois © Wikipedia 22
Figure 11 : Britta Marakatt-Labba *Les Corbeaux* (*Kråkorna*, 1981), 83x 60cm, Université de Tromso © Ola Røe 28
Figure 12 : Britta Marakatt-Labba, *Les Corbeaux* (*Kråkorna*, 1981), détail, Université de Tromso © Afterall Magazine 29
Figure 13 : Britta Marakatt-Labba, *Les Corbeaux* (*Kråkorna*, 1981), détail, Université de Tromso © Afterall Magazine 30
Figure 14 : Synnøve Persen, Drapeau sami (1977), sérigraphie, Oslo, National Museum © Wikipedia 33
Figure 15 : Hans Ragnar Mathisen, *Sábmi*, (1974-75), crayon de couleur sur papier, 88 × 73 cm © Afterall Magazine 35
Figure 16 : Britta Marakatt- Labba, *La pêche* (*Guolásteapmi*, 1979), détails, commune de Tromso © Ola Røe 40
Figure 17 : Britta Marakatt- Labba, *La pêche* (*Guolásteapmi*, 1979), 32 × 53 cm, commune de Tromso © Ola Røe 40
Figure 18 : L'abattage, (*Njuovvan* 1986) 20x23cm Université de Tromso © Ola Røe 42
Figure 19 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Ola Røe 44
Figure 20 : Figure 20 : Britta Marakatt-Labba, Histoire (Historjá, 2003-2007), détail © Ola Røe 45
Figure 21 : Britta Marakatt-Labba, Histoire (Historjá, 2003-2007), détail © Ola Røe 46
Figure 22 : Britta Marakatt-Labba, Histoire (Historjá, 2003-2007), détail © Ola Røe 46
Figure 23 : Britta Marakatt-Labba, Histoire (Historjá, 2003-2007), détail © Lou Belbèze 47
Figure 24 : *Souvenirs* (*Muittut*, 1977-78), 110x 38cm, collection privée © Marja Helander 49
Figure 25 : *Contre le vent Vuostebiegga*, 1986 23x20 cm, collection privée, détail © Hans-Olof Utsi 51
Figure 26 : *Vague Bárru* 56x 40cm, collection privée © Hans-Olof Utsi 52
Figure 27 : Histoire (Historjá 2003-2007), détail © KORO/Cathrine Wang 54
Figure 28 : *Tu aurais dû rester Don it livčče galgan vuolgit* 1991 59,5x 41,5cm © Harry Johansen 55
Figure 29 : *Histoire (Historjá 2003-2007)*, détail 57
Figure 30 : Britta Marakatt-Labba, Histoire (Historjá, 2003-2007), détail © Lou Belbèze 57
Figure 31 : Britta Marakatt-Labba, Histoire (Historjá, 2003-2007), détail © Lou Belbèze 58
Figure 32 : Britta Marakatt-Labba Le déménagement (Johtin, 2016) © Prallan Allste 60
Figure 33 : Britta Marakatt-Labba Le déménagement (Johtin, 2016), détail © Hans-Olof Utsi 60
Figure 34 : Britta Marakatt-Labba, Cauchemar (*Deattán*, 1984) Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, The Fine Art Collections ©: Børre Høstland 55x 55 cm 62
Figure 35 : Britta Marakatt-Labba, Réchauffement climatique 2007 © 63
Figure 36 : Britta Marakatt-Labba, *La glace fond Jieknasuddan 2009, 36x20 cm collection privée* © Hans-Olof Utsi 64
Figure 37 : *Antarctique ‚Antarktis 21x 20cm collection privée* détail (2009) © Hans-Olof Utsi 65
Figure 38 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Ola Røe 68
Figure 39 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Lou Belbèze 69
Figure 40 : Britta Marakatt-Labba, *Histoire* (*Historjá*, 2003-2007), détail © Lou Belbèze 69
Figure 41: Britta Marakatt- Labba, *Oaiveskálžžut* (*The Skulls*), 2009, print and wool embroidery on linen, 20 × 22 cm. Courtesy the artist and Lindbergs konst & ram, Luleå © © Hans-Olof Utsi 70
Figure 42 : Britta Marakatt-Labba, *Un événement dans le temps*, 2013 © 71
Figure 43 : Britta Marakatt-Labba, Un événement dans le temps, 2013 (detail) © 72
Figure 44 : Britta Marakatt-Labba, Kiruna *Giron/* (detail, right section), 1989, triptych, collage and embroidery, 140 x 150 cm, Raiotjänst, Kiruna © Ola Røe 74

Figure 45 : Britta Marakatt- Labba, *Gomuvuođafanas II* (*Spaceship II*), 2006, 55 × 72 cm. Courtesy the artist and Norrbottens läns landsting, Luleå © Hans-Olof Utsi 75
Figure 46 : Vue de l'exposition « La vie des autres » au Nordnorsk Kunstmuseum, © Nordnorsk Kunstmuseum 83
Figure 47 : *Campement en Laponie*, François-Auguste Biard, 1840, 61x46 cm, huile sur toile © Nordnorsk Kunstmuseum 84
Figure 48 : Vue de l'exposition « La vie des autres » au Nordnorsk Kunstmuseum. © 85
Figure 49 : Vue de l'exposition « There is No » au Nordnorsk Kunstmuseum © Hanna Horsberg Hansen 87
Figure 50 : *Histoire* (*Historjá* 2003-2007), détail © Ola Røe 93
Figure 51 : Histoire (Historjá 2003-2007), détail © Ola Røe 93
Figure 52 : *Histoire* (*Historjá* 2003-2007), détail © Ola Røe 93
Figure 53 : *Histoire (Historjá 2003-2007)*, détail © Ola Røe 95
Figure 54 : Histoire (Historjá 2003-2007) détail. © Koro 98
Figure 55 : Histoire (Historjá 2003-2007) détail. © Koro 98
Figure 56 : Britta Marakatt-Labba, Mátki (The Journey), 1986, embroidery, wool on linen, 46 × 70 cm, courtesy RiddoDuotarMuseat, Karasjok. Photo: Jussi Tiainen 99
Figure 57 : Outi Pieski, *Sujet d'étude* (Subjeavttat dutkamuša vuolde), 2019, photographie, 150 x 200cm. 100
Figure 58 : Britta Marakatt-Labba, *L'heure du loup* (*Gumppiid áigi fa*s, 2009-10), 30x28cm. 103
Figure 59 : Britta Marakatt-Labba, *Stallo et les trois sœurs* (*Stállu ja golbma oappáža*, 1978) Mixed media, puppets, 100x180x100 1978 4 pièces 106
Figure 60: Britta Marakatt-Labba, *Histoire (Historjá* 2003-2007*)*, détail 109
Figure 61: Britta Marakatt- Labba, *Girdi noaiddit* (*Shamans volants*), 1986, wool embroidery on linen, 34 × 50 cm. Courtesy the artist, Statens konstråd, Stockholm; and Lindbergs konst & ram, Luleå 110
Figure 62: Britta Marakatt-Labba, *Niegadeapmi*, 1999, peinture sur bois 112

Bibliographie

Aamold, Svein et Angkj Aer Jorgensen, Ulla et Haugdal, Elin (dir.), *Sámi Art and Aesthetics : Contemporary perspectives*. Aarhus, Aarhus university press, 2017.

Amsalem, Laurence, « Biennales et société : documenta (1/2) », L'art de muser, 2020, Disponible en ligne sur: http://www.formation-exposition-musee.fr/,

Arendt, Hannah*, Condition de l'homme moderne*, Traduit de l'anglais par Georges Fradier, Calmann-Lévy, Paris, 1983

Arendt, Hannah, *La crise de la culture : Huit exercices de pensée politique*, Traduit de l'anglais sous la direction de Pattrick Lévy, Paris, Gallimard, 1972.

Barnabé, Jean et Chamoiseau, Patrick et Confiant, Raphël (dir.), *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

Benjamin, Walter, Cédric Cohen Skalli, and Élise Pestre. *Expérience et pauvreté: suivi de Le conteur* ; et de La tâche du traducteur. 2018.

Bjørklund, Ivar, *Sápmi - Becoming a Nation: The Emergence of a Sami National Community*, Tromsø, Tromsø Univ. Museum, 2003.

Blodgett, Jean et Snarby, Irene et Art Gallery of Hamilton (dir.), *In the Shadow of the Midnight Sun : Sami and Inuit art : 2000-2005*, Hamilton Ontario Canada, Art Gallery of Hamilton, 2007.

Brinckerhoff, Jackson John, Préface de Besse, Jean-Marc et Tiberghien, Gilles, *À la découverte du paysage vernaculaire*. Arles, Actes Sud ENSP, 2003.

Ceccarelli, Paola, *Le tissage, la mémoire et la nymphe : Une récente lecture de l'Odyssée*, *in*: Dialogues d'histoire ancienne, vol. 21, n°1, 1995. pp. 181-191. Disponible en ligne sur : https://www.persee.fr,

Coupry, Claude. *Lumières sur le blanc. Une facette de l'aventure textile*. Saint-Maur: Sepia Editions, 2015.

Custers, Raf, *LBKA déplace la ville minière de Kiruna*, Gresea, 2018, Disponible en ligne sur : http://www.gresea.be/spip.php?article1755,

Dahlman, Pontus, *Britta Marakatt-Labba målar med samiska stygn*, 2019, interview disponible en ligne sur : https://vi.se/artikel/s0879PLx-a0Ev3DKW-93032

De Certeau, Michel, *L'Invention du quotidien T. I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

Deleuze, Gilles et Guattari, Felix, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de minuit, 1975.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. Capitalisme Et Schizophénie, Mille Plateaux. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

Delève, Élise, *Utoya, dix ans après : Des rescapés racontent leur reconstruction dans une Norvège menacée par l'extrémisme, Le reportage de la rédaction*, Paris, 2021. Disponible en ligne sur : https://www.franceculture.fr/emissions/le-reportage-de-la-redaction/utoya-dix-ans-apres-des-rescapes-racontent-leur-reconstruction-dans-une-norvege-menacee-par,

Derrifa, Jacques, *La forme et le vouloir-dire: Note sur la phénoménologie du langage*, Revue Internationale de Philosophie, 1967, Vol. 21, No. 81 (1), Forme et Pensée (1967), pp. 277-299, Disponible en ligne sur: http://www.jstor.com/stable/45104521

Elderton, Louisa et Morrill, Rebecca, *Vitamin T: Threads and textiles in contemporary Art*, London, Phaidon Press Limited, 2019.

Ferber, Andrea L., « Indigeneity at Documenta 14 », *First American Art 17*, 2017, p. 28–35.
García-Antón, Katya et Gullickson, Charis et Ljøgodt, Knut et Persen, Synnøve, *« L'art sami »*, *Perspective*, 2019, Disponible en ligne sur :
http:// journals.openedition.org/perspective/12809

Gallais, Jean-Marie, and Marie-Charlotte Calafat. *Folklore: Artistes Et Folkloristes, Une Histoire Croisée*. , 2020.

Gaski, Harald et DuBois, Thomas A., *Myths, Tales and Poetry : From four centuries of sámi*, Fitnodatgeaidnu, ČálliidLágádus, 2020.

Gayer, John, *Britta Marakatt-Labba: History in Stitches*, this is tommorow, contemporary art magazine, 2019, Disponible en ligne sur: http://thisistomorrow.info/articles/britta-marakatt-labba-history-in-stitches

Geving, Bente, et Pedersen, Viggo et Halbertsma, Maaike et Gabrielsen, Leif et Anttonen, Kaija et Anti, Lill Hege et Andersen, Jon Ole, *Being a Part: Sámi Dáiddacehpiid Searvi 30 Jagi = Sami Artists' Union 30 Years*. Norway, Samisk Kunstnerforbund, 2010.

Granger Gilles Gaston. « A quoi sert l'Epistémologie ? ». In: *Droit et société*, n°20-21, 1992. Une science sociale pour la pratique juridique ? P.40 Disponible en ligne sur. :
https://www.persee.fr/doc/dreso_0769-3362_1992_num_20_1_1134,

Grov Berger, Randi et Kjellevold, Tonje et Verlagsanstalt, Arnoldsche, *Earth, Wind, Fire, Water Nordic Contemporary Crafts : A Critical Craft Anthology,* Stutgart, Arnoldsche Verlagsanstalt GmbH, 2020.

Gunvor Guttorm , « Sami craft, a shadow of art in the art discourse? »,*WINHEC Journal* , mis en ligne le 01/10/2019 sur :https://www.winhec.org

Guttorm, Gunvor, « Stories Created in Stitches », *Afterall Issue 45 Spring/Summer 2018*. 2018.

Hætta, Susanne et Finbog, Liisa-Rávná et García-Antón, Katya et Moulton, Kimberley, *Mázejoavku indigenous collectivity and art*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2020.

Håkan, Stenlund, *Britta Marakatt-Labba, The Embroidered Resistance Art:* A swedish lapland story, Disponible en ligne sur: https://www.swedishlapland.com/stories/britta-marakatt-labba/

Hansen, Hanna Horsberg, « Constructing Sami National Heritage : Encounters between tradition and modernity in sami art », Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History, Volume 8 5 - Issue 3: The Making of National Heritage Value, 2016.

Hansen, Hanna Horsberg, « The Sámi Art Museum: There Is No – Or Is There? », *Nordlit December 2020*, 2020.

Hauan, Marit et Gullickson, Charis et Lorentzen, Charis, et Tromsø museum. Et Nordnorsk kunstmuseum., *Exhibition book of Sami Stories: Art and Identity of an Arctic People Sámi Stories*, Orkana, Tromsø Norway et Tromsø Museum et Northern Norway Art Museum et Stamsund, Norway, 2014.

Hautala-Hirvioja, Tuija, Early Sámi visual artists : Western fine art meets Sámi culture, *Barents Studies: Peoples, Economies and Politics*, 2014, p.11-40, Disponible en ligne sur : https://lauda.ulapland.fi/,

Harlin, Eeva-kristiina et Biret, Čiske-jovsset et Pieski, Outi, Ládjogahpir, « *Rematriated : Sámi Women and the Influence of Colonialism* », 13th Gwangju biennale — minds rising spirits tuning, mis en ligne sur https://13thgwangjubiennale.org/minds-rising/harlin-pieski/

Heith, Anne, « *Enacting Colonised Space* », *Nordisk Museologi*, no.2, 2015, p.80. Disponible en ligne sur : http://umu.diva-portal.org/
Hoetta, Odd Mathis, *L'ancienne religion et les croyances populaires des Sami*, Musée d'Alta, 2001

Hopkins, Candice, « Joar Nango », documenta 14, disponible en ligne en 2017 surhttps://www.documenta14.de/en/artists/1405/joar-nango,

Horsberg, Hansen et Snarby, Irene, et Tangen, Leif Magne, et Tingvoll, Tone, *Beauty and Truth: Dialogues between Sami Art and Art Historical Research*. Orkana, Orkana Akademisk, 2014.

Hugill, Alison, *Cyclical storytelling an interview with Britta Marakatt-Labba*, 2020. Disponible en ligne sur : https://www.berlinartlink.com/2020/06/23/cyclical-storytelling-an-interview-with-britta-marakatt-labba/

Ingold, Tim, Hervé Gosselin, Hicham-Stéphane Afeissa. *Faire: Anthropologie, Archéologie, Art Et Architecture*. , 2017

Ingold, Tim, *Marcher avec les dragons*, Traduit par Pierre Madelin, Paris, Point, 2018.

Kreuger, Anders, « Britta Marakatt-Labba : Images are always stories »,*Afterall Journal, Issue 45 Spring/Summer 2018*. 2018

Kuhn, Gabriel, *Liberating Sápmi: Indigenous resistance in Europe's far north*, Oakland, PM Press, 2020.

Kuoljok, Sunna et Utsi, John E. et Dahl-Sandling , Margareta, *Les Saamis: Peuple Du Soleil Et Du Vent*. Jokkmokk, Ájtte, svenskt fjäll- och samemuseum, 1993.

Kuoljok, Sunna et Utsi, John-Erling, *Les Saamis : peuple du soleil et du vent*, Jokkmokk, Ajtte et Musée Suédois des Montagnes Boréales et de Laponie, 1993.

La tapisserie de A à Z, *Sept siècles d'histoire,* 2018 Disponible en ligne sur : https://tapisseries.monuments-nationaux.fr/

Latimer, Quinn et Szymczyk, Adam, *Documenta 14: Daybook: Athens, 8 April-Kassel, 17 September 2017*, München, Prestel, 2017.

Latimer, Quinn et Szymczyk, Adam, *The Documenta 14 Reader*, München, Prestel, 2017.

Lundström, Jan-Erik et Cirelli, Julie et Wang, Esther, *Contemporary Sami Art and Design*, Stockholm, Arvinius et Orfeus, 2015.

Lundström, Jan-Erik, *Britta Marakatt- Labba: Broderade berättelser/Embroidered Stories/ Sággon muitalusat*, Kiruna: Koncentrat, 2010.

Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964
Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

Marakatt-Labba, Britta et Dáiddačehpiid searvi, Sámi, *Sámi dáidda =: Sámi exposizion de arte = Sámi art exhibition = Samisk konstutställning*. Kiruna, Sámi Dáiddačehpiid Searvi, 1984.

Morrill, Rebecca, *400 femmes artistes,* Paris, Phaidon, 2019.

Nilsson, Emil, *Britta Marakatt-Labba : historia i stygn : 17 november 2018 - 13 januari 2019 = Britta Marakatt-Labba : history in stitches*, Lund, Lunds konsthall, 2019.

OCA Office for Contemporary Art, Oslo *"Let the River Flow. The Sovereign Will and the Making of a New Worldliness" ("La elva leve. Viljen til suverenitet og en ny verdslighet*") booklet, 2018 P.25

Ola, Røe, *Vidéo vue panoramique sur "History" - La broderie de 24 mètres de long de l'artiste textile Britta Marakatt Labba*, mis en ligne en 2017 sur : https://vimeo.com/201908843#

Persen, Synnøve et Holm, Geir Tore et Carlsson, Ulf et Sámi dáiddačehpiid searvi, *Mázejoavku : Sámi dáidojoavku 1978-1983 = Mázejoavku : Samisk kunstnergruppe 1978-1983 = Mázejoavku : Sami artist group 1978-198*, Kárášjohka, Sámi dáiddačehpiid searvi, 2004.

Petersens, Magnus et Konsthall, Bonniers, *Ny Materialism = New Materialism*, Stockholm, Art and Theory Publishin, 2018.

Pontus, Dahlman, *«Britta Marakatt-Labba målar med samiska stygn », Vi,* mis en ligne le 15/11/2019 sur :https://vi.se/artikel/s0879PLx-a0Ev3DKW-93032

Porsanger, Jelena, *The Problematisation of the Dichotomy of Modernity and Tradition in Indigenous and Sami contexts* dans *Working with Traditional Knowledge: Communities, Institutions, Information Systems, Law and Ethics*, Helsinki, Sámi allaskuvla et Sámi University of Applied Sciences, 2011.

Public Art Agency Sweden, débat avec la participation de (O. Pieski, G. Guttorm, E. Haugdal, S. Houby-Nielsen, P. Hagdahl, V. Gandy), *Public Art Agency Sweden and Nordiska museet welcomes you to a conversation on decolonising the museum and public art,* Public Art Agency Sweden et Nordiska museet, Stockhmon, 2020, Disponible en ligne sur: https://youtu.be/QAO7mrnVsPM

Radiotjänst i Kiruna, Wikipedia, 2020. Disponible en ligne sur : https://en.wikipedia.org/wiki/Radiotjänst_i_Kiruna

Rana, Matthew, *Opacity at the Bottom of the Mirror*, Kunstkritikk, 2019. Disponible en ligne sur : https://kunstkritikk.com/opacity-at-the-bottom-of-the-mirror/

Sfez, Zoé, *Entre Athènes et Cassel, la très politique et déjà polémique Documenta 14,* Le journal de la culture, Paris, France Culture, 2017. Disponible en ligne sur : https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-culture/entre-athenes-et-cassel-la-tres-politique-et-deja-polemique/

Skytte, Kim, « Lifes of Others » booklet, Nordnorsk Kunstmuseum, 2021

Spivak, Gayatri « On n'est pas subalterne parce qu'on le ressent ! » Philosophie Magazine, 2011, Disponible en ligne sur : https://www.philomag.com/les-idees/entretiens/gayatri-spivak-on-nest-pas-subalterne-parce-quon-le-ressent-2082

Stephansen, Maria Therese, « A Hand-Drawn Map as a Decolonising Document: Keviselie (Hans Ragnar Mathisen) and the Artistic Empowerment of the Sami Movement. », *Afterall, Issue 44 Autumn/Winter 2017*, 2017.

Sterk, Beatrijs, *Britta Marakatt-Labba*, Textile forum blog, 2017. Interview disponible en ligne sur : https://www.textile-forum-blog.org/2017/10/britta-marakatt-laba/

Svendsen, Morten Johan, *Britta Marakatt-Labba*, Övre-Soppero, B. Marakatt-Labba, 2000.

Svensk, Fredrik, « Fredrik Svensk on Britta Marakatt-Labba. », *Artforum, vol. 57*, 2019.

Sverigesradio, *Fredagsgäst Britta Marakatt Labba*, 2015, interview disponible en ligne sur https://sverigesradio.se

Teva, Meyer, *Comprendre la Suède en cartes [22]: Le sous-sol suédois, objet de convoitise*, 2017 Disponible en ligne sur : https://geoposvea.hypotheses.org/556

Torild, Gjesvik et Grøneng, Unni et Ubisch, Søren, *Kunst til stede = Art in place : the Teorifagbygget art collection at the University of Tromsø*, Oslo, Pax, 2008.

Trosell, Gabriel, *Britta Marakatt-Labba berättar om 24 meters broderi "Historien"*, 2019 Disponible en ligne sur https://www.youtube.com/

Turi, Johan et Mériot, Christian et Asbjørn, Nesheim, *Récit de la vie des Lapons*, Paris, F. Maspero, 1974.

Voigt, Friederike, *Le déménagement de Kiruna s'annonce comme l'un des plus gros projets de transformation urbaine,* Redshift, 2020. Disponible en ligne sur : https://redshift.autodesk.fr/demenagement-de-kiruna/

Annexe 1 : Lexique

árbediehtu : transmission d'un héritage et/ou de connaissances

árbevierru : principe de continuité entre le passé, le présent et le futur lié à l'héritage d'un ensemble de modes de vie, ou d'habitudes

dáidda: équivalent du mot « art », introduit dans les années 1970 à partir du mot finnois « taide ».

duodji : désigne à la fois le processus de création et l'objet fini. Pratique de la création liée à la vie quotidienne en Sápmi.

gakti : costume sami

gierdu : circularité

goavddis/ meavrresgarri : tambours sacrés

hávski : plaisant, concept sami de la beauté

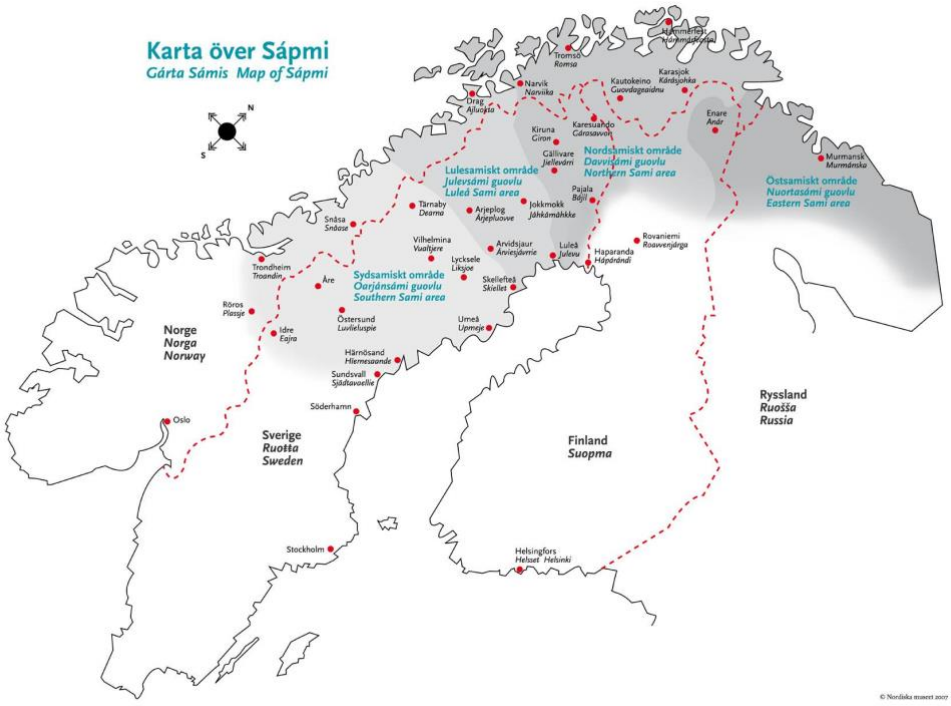
ládjogahpir : chapeau rouge porté par les femmes en forme de corne. Il a été interdit à différentes époques sous prétexte que le diable se cachait dedans.

lávvu : habitation semi-nomade samie

siida : désignation des groupes des familles de chasseurs ou d'éléveurs de rennes.

yoik/ joik : chant sami

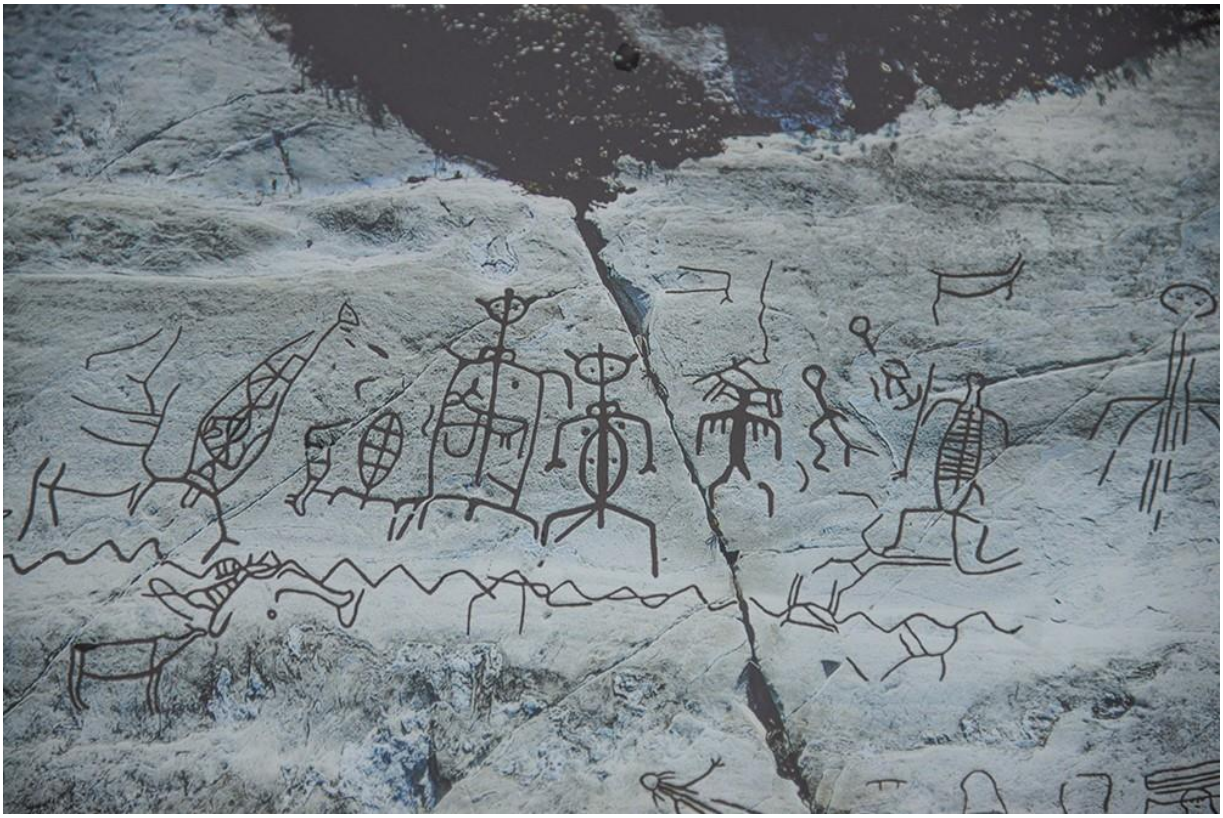
Annexe 2 : Images



Carte de Sápmi, © Ko Hon Chiu Vincent, Rock Art of Alta Unesco



Britta Marakatt-Labba © Håkan Stenlund



Les peintures rupestres d'Alta © Nordiskaa Museet



Ceinture de duojárat © anonyme



Goahti © anonyme



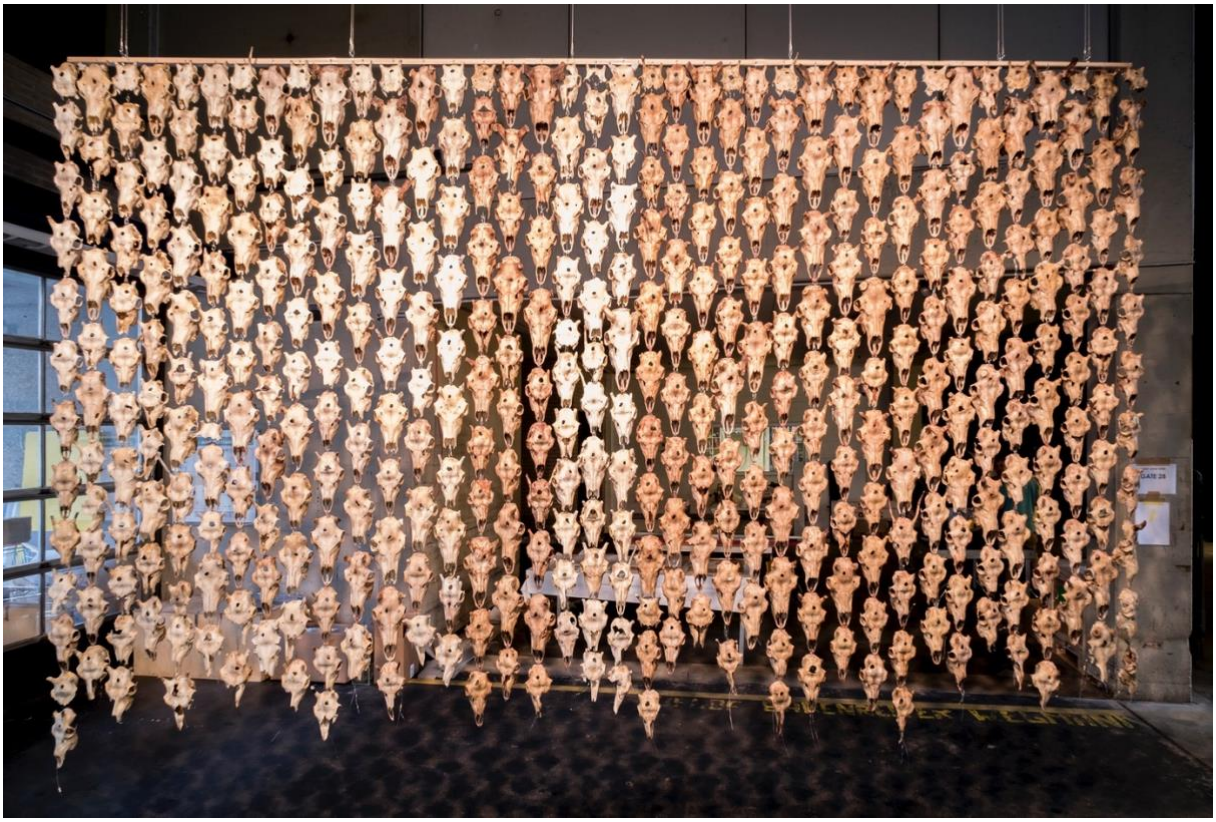
Lávvu © Emiliano Marin



Tapisserie de Bayeux © Musée de la Tapisserie de Bayeux



Joar Nango Girjegumpi, a nomadic sami architectural library © Ingrid Fadnes



Máret Ánne Sara, *Pile o' Sápmi*, 2017, various materials, installation view, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, documenta 14, photo: Mathias Völzke



Iver Jaks, sculpture, Karasjok © Lou Belbèze