



HAL
open science

Entre arts visuels et cinéma de Western. Une itinérance des genres

Quentin Faucomprez

► **To cite this version:**

Quentin Faucomprez. Entre arts visuels et cinéma de Western. Une itinérance des genres. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03888054

HAL Id: dumas-03888054

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03888054>

Submitted on 7 Dec 2022

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

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



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

Mémoire de seconde année de
Master «Pratiques et recherche en arts plastiques et visuels»

Entre arts visuels et cinéma de Western Une itinérance des genres

Mémoire présenté par
Quentin Faucomprez

Sous la direction de
Mme Émilie Goudal



Entre arts visuels et cinéma de Western. Une itinérance des genres

Mémoire présenté par
Quentin Faucomprez

Sous la direction de
Mme Émilie Goudal

Sommaire

Avant-propos et remerciements	.4
Introduction	.5
Partie I : À visage découvert. Jeu de masques, jeu de regards	.10
a. I Saved My Belly Dancer de Youssef Nabil	.11
b. L'exil au travers du regard cinématographique	.18
c. La figure de l'Autre. La question de l'identité dans un art multiculturel	.23
Partie II : Itinérance du Cowboy	.32
a. Les Cowboys de Richard Prince	.33
b. La masculinité dans le cinéma de Western	.39
c. Réécrire l'histoire. Imaginer de nouveaux récits	.46
Partie III : Vers un glissement des genres	.52
a. Les Amazones de Justine Pluinage	.53
b. Déplacement de la question du genre. Reprise des codes du Western au cinéma et dans l'art vidéo	.59
c. Transcender la notion de genre	.63
Conclusion	.72
Bibliographie	.74

Avant-propos et remerciements

Le travail de recherche que j'ai réalisé cette année a débuté dans la recherche des liens entre oeuvres d'art vidéo et cinéma. En parallèle de ce travail de recherche, j'ai eu la chance de pouvoir oeuvrer en tant que membre du commissariat sur l'exposition « Des futurs désirables » à la Condition Publique, produit de la collaboration entre le Labo 148, la Condition Publique et le FRAC Grand Large. Celle-ci nous a incité·e·s à travailler la question des liens entre genres et espaces publics. C'est au cours du travail sur cette exposition que j'ai pu découvrir l'oeuvre de Justine Pluinage. Alors que mon travail sur l'oeuvre de Youssef Nabil avançait, j'ai commencé à remettre en question la représentation des figures iconiques en images. En parallèle de notre travail sur l'exposition, mes questionnements ont évolué et les enjeux de mes recherches commençaient à se dessiner.

Ainsi, je souhaiterais remercier dans un premier temps mes camarades Dounia Laouar, Margaux Mullenders, Jean-Philippe Ogez et Sarah Van Melick pour leurs soutiens tout au long de l'année. Je tiens également à remercier les équipes du Labo 148 et celles du FRAC Grand Large pour cette opportunité très enrichissante. Je souhaite remercier l'artiste Youssef Nabil et le directeur adjoint de la galerie Nathalie Obadia à Paris Alexis Sarfati pour m'avoir permis de venir revoir *I Saved My Belly Dancer*. Je remercie Amande Gibier pour son grand enthousiasme, son soutien, et son aide à la relecture du texte. Enfin, je souhaite remercier ma directrice de mémoire, Émilie Goudal, pour ses précieux conseils et ses retours pertinents.

Introduction

À la fin du XIXe siècle, le cinématographe changea la manière dont nous capturons le réel en permettant de fixer une série d'images successives. Au milieu du XXe, la fabrication d'images en mouvement fut accessible à un plus large public. Financièrement abordable en comparaison à la mise en chantier d'un film de cinéma, la vidéo permit de laisser le champ libre à l'expérimentation. Ainsi, la vidéo fut rapidement investie par des artistes. Ayant eu un essor global, il est difficile d'établir une histoire de l'art vidéo¹.

Les premier·ère·s artistes vidéastes s'intéressaient à travailler sur l'image télévisuelle. Nam June Paik a proposé en 1963 lors de l'exposition « Music/Electronic Television », à la Galerie Parnass de Wuppertal en Allemagne, une installation vidéo considérée comme la première oeuvre d'art vidéo. L'installation était constituée de treize écrans, tous posés au sol, qui affichaient des rayures formant des images abstraites. Des artistes comme Bill Viola ont recherché·e·s dans leurs pratiques de la vidéo à rapprocher leurs travaux de forme d'arts plus traditionnelles, tels que la peinture ou la sculpture. Dans sa vidéo *The Greeting*², réalisée en 1995, l'artiste Bill Viola reprend directement un tableau de Jacopo Pontormo, *La Visitation*³, datant de 1528, qu'il présenta dans un lieu voisin à l'église Saints-Michel-et-François de Carmignano dans laquelle la peinture est entreposée. La scène du tableau représente la Visitation de la Vierge Marie à sa cousine Élisabeth telle qu'elle est décrite dans le Nouveau Testament. Le tableau maniériste représente en son centre un groupe de quatre personnages, Marie, Élisabeth, et deux spectatrices. La vidéo de Bill Viola reprend le même cadrage que le tableau dont il s'inspire et lui donne avec la vidéo un mouvement. Dans la vidéo de Bill Viola, le premier personnage arrive de la gauche

1 Je vous conseille l'ouvrage de Micheal Rush, *L'Art Vidéo*, qui revient sur les différentes histoires constituant la naissance de l'art vidéo et revenant sur certain·e·s artistes emblématiques du médium. (Michael Rush, *L'art vidéo*, Paris, édition Thames & Hudson, 2003, 224 p.)

2 Bill Viola, *The Greeting*, 1995, installation vidéo, Musée d'art moderne de Fort Worth, 10 min.

3 Jacopo Pontormo, *La Visitation*, huile sur bois, 202 × 156 cm, église Saints-Michel-et-François de Carmignano, 1528-1530.

du cadre afin de pouvoir prendre dans ses bras la personne de droite. La vidéo est en ralenti, elle se focalise donc sur cette action, celle de saluer quelqu'un. Une action d'environ une minute se voit dilater sur dix minutes de vidéo. Il reprend également du tableau de Jacopo Pontormo son utilisation des aplats de couleurs sur les vêtements des personnages, comme l'orange ou le jaune, qui attire l'œil. Le vidéaste représente une scène de tous les jours. En ouvrant le cadrage au·x ou à la spectateur·rice·s, il nous invite à entrer dans la scène, contrairement à *La Visitation* qui réservait l'action aux personnages représentés.

Bien que la vidéo devienne indépendante du cinéma, les artistes continueront d'investir l'image cinématographique, se questionnant sur ses procédés. L'artiste Pierre Huyghe est notamment connu pour être à l'origine de *Remake*⁴, reprise du film d'Alfred Hitchcock *Fenêtre sur cour*⁵. Pierre Huyghe réinvestit les procédés cinématographiques utilisés par Alfred Hitchcock. Filmant avec des acteur·rice·s oubliant leurs textes, le vidéaste déjoue la tension du film original. Dans son remake, l'artiste souhaite révéler les artifices du scénario en jouant le film avec des moyens accessibles.

Dans cette inspiration provenant du cinéma, les artistes contemporain·e·s réinvestissent les outils et les codes développés par les réalisateur·rice·s du grand écran. Par exemple, la théorie du montage vidéo a été développée dans le contexte cinématographique. Le cinéaste et théoricien soviétique Lev Koulechov avait théorisé avec le très célèbre « effet Koulechov » la manière dont le montage pouvait influencer notre manière de lire une séquence. Ainsi, par l'assemblage de deux images distinctes et parfois n'ayant aucun rapport l'une avec l'autre, il est possible de les associer et leur donner un nouveau sens, une nouvelle interprétation selon leur contexte. Dans son livre *Qu'est-ce que le cinéma ?*⁶, le célèbre critique de cinéma André Bazin définissait le montage comme « la création d'un sens que les images ne contiennent pas objectivement et qui procède de leur seul rapport. »⁷ Les outils développés au

4 Pierre Huyghe, *Remake*, vidéo, 100 min, Galerie Marian Goodman, 1995.

5 Alfred Hitchcock, *Fenêtre sur cour (Rear Window)*, Paramount Pictures, 1954, 109 min.

6 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du cerf, 2011, 376 p.

7 *Ibid.*, p. 65.

cinéma sont utilisés par les vidéastes.

Comme nous l'avons vu avec Pierre Huyghe et *Remake*, des vidéastes reprennent des œuvres de cinéma, qu'ils rejouent, ou réutilisent directement des images, ou s'inspirent du septième art de manière générale, alors que d'autres artistes tirent leurs inspirations de formes d'arts plus classiques ou trouvent leurs inspirations en dehors du domaine artistique.

Au cinéma comme en peinture, les œuvres sont classées selon des catégories. Au cinéma, les films sont catégorisés selon ce que l'on appelle le genre. Le genre au cinéma est un ensemble de catégories se basant sur différents critères permettant de classer les films. Certains genres, comme la comédie ou le dramatique, constituent des catégories générales pouvant se greffer à des genres de cinéma aux thématiques plus précises, comme le film fantastique, le film d'aventures, ou la comédie musicale, tous ayant des caractéristiques spécifiques. Le genre dans le cinéma d'exploitation permet d'offrir un repère au public qui souhaite voir ou revoir, dans ce cinéma, ces caractéristiques liées au genre. Analyser des images de cinéma sous le prisme des mouvements et genres permet de les analyser selon des caractéristiques communes, et de voir comment celles-ci les rapprochent. Le cinéma de Western est le genre le plus codifié du cinéma et est reconnaissable facilement par ses caractéristiques. Il est identifiable par l'époque qu'il représente, allant de la conquête de l'Ouest à la ruée vers l'or. Nous pouvons également le distinguer pour ses décors l'ouest des États-Unis comme les paysages désertiques, montagneux, les prairies comme les forêts, des environnements naturels ouverts et imposants par leurs immensités. Le Western est également connu pour regorger de lieux emblématiques comme les villes organisées autour d'une grande rue avec le saloon, la banque, l'hôtel, et le bureau du shérif dans lequel se trouve une cellule. Nous pouvons retrouver au centre de ces récits ces personnages emblématiques, avec en premier le Cowboy et sa panoplie, mais aussi les soldats, les journalistes, les banquiers, le shérif, ou le natif américain (appelé *Indien*) par exemple, tous masculin.

Bien que ces films se passent durant la seconde moitié des années 1800, le Western n'est pas considéré comme un genre historique puisque le contexte de la

conquête de l'Ouest ne sert bien souvent que de toile de fond. Cependant, les films de Western propageaient tout de même des valeurs états-uniennes, représentant une époque où le pays était encore en construction. Finie en 1890, cette période de conquête continua d'être narrée au cinéma dès 1903 avec le premier film de Western, *Le Vol du grand rapide*⁸ de Edwin Porter. Le succès immédiat du genre incita les grands studios à continuer à l'investir. Le cinéma de Western passa par plusieurs phases et continua d'évoluer au fil des années tout en restant attaché aux caractéristiques du genre. Dans les années 1960, le Western deviendra un genre populaire en Italie et sera porté par des réalisateur·rice·s comme le très célèbre Sergio Leone, reconnu pour sa mise en scène spectaculaire et ses plans resserrés au niveau des yeux. Le montage de ses films joue également sur la dilatation du temps, avec des séquences jouant sur la longueur, qu'elles mettent en place une ambiance ou le suspense, et va jusqu'à l'utilisation du ralenti. Des films du réalisateur Sergio Leone exacerbent certaines caractéristiques du film de Western. Dans le film *Le Bon, la Brute et le Truand*⁹, le personnage interprété par Clint Eastwood joue un personnage inexpressif. Avare de paroles, il se montre comme mystérieux et difficile à percer. Il ne fait confiance à personne et ne souhaite pas faire part de ses pensées. Ce détachement émotionnel lui permet de tuer de sang-froid ses adversaires ou de duper ses alliés. Le héros de Western incarne un archétype masculin.

Dans cette influence du cinéma dans l'art vidéo et en photographie, nous pouvons nous demander ainsi si ces archétypes survivent à la transition. Ces archétypes de cinéma sont-ils collés au genre ? Par la reprise de ces genres, n'est-il pas possible de déplacer la manière dont nous pouvons représenter ces figures et ainsi leur donner de nouveaux sens ? Comment l'hybridation des arts et des cultures permet-elle d'ouvrir le champ des représentations ?

Nous allons voir ensemble des œuvres d'art visuel s'appuyant sur l'image photographique comme l'image en mouvement et reprenant des codes de cinéma de

8 Edwin Porter, *Le Vol du grand rapide (The Great Train Robbery)*, Edison Manufacturing Company, 1903, 12 min.

9 Sergio Leone, *Le Bon, la Brute et le Truand (Il buono, il brutto, il cattivo)*, Produzioni

Western et de ces figures iconiques. Avec la vidéo *I Saved My Belly Dancer*¹⁰ de Youssef Nabil, nous allons voir ensemble comment l'artiste reprend à la fois l'art égyptien et l'art états-uniens afin de traiter de la question de l'identité culturelle. Nous allons également revenir sur le travail de Richard Prince et de sa série photographique *Untitled (Cowboy)*¹¹, reprise de publicités de cigarettes, à partir duquel nous analyserons comment la figure du Cowboy représente un idéal masculin imagé. Nous allons enfin revenir sur la vidéo *Amazones*¹² de Justine Pluinage qui allie les genres du documentaire et du Western, tout en faisant des allusions au mythe grec des Amazones, et allons voir ensemble comment l'artiste modifie les représentations du corps féminin en effectuant un glissement des représentations genrées par la reprise du Western.

10 Youssef Nabil, *I Saved My Belly Dancer*, film, 12 min, galerie Nathalie Obadia, 2015.

11 Richard Prince, *série Untitled (Cowboy)*, Tirage chromogène, 2015-2016.

12 Justine Pluinage, *Amazones*, installation vidéo, 12 à 14 min en boucle, FRAC Grand Large – Hauts-de-France, 2017.

Partie I :

À visage découvert.

Jeu de masques, jeu de regards

a. *I Saved My Belly Dancer* de Youssef Nabil

Youssef Nabil est un artiste d'origine égyptienne, né au Caire en 1972, il part vivre en 2006 à New York aux États-Unis. Il commença comme assistant-photographe pour des artistes comme David LaChapelle, situé à New York, entre 1992 et 1993. Il assista également des photographes comme Mario Testino, de 1997 à 1998, lui situé à Paris. Il développa en parallèle sa pratique de l'image et eu l'opportunité de présenter sa première exposition personnelle dans sa ville natale avec une petite galerie nommée la *Berlin Art Gallery*, connu pour mettre en avant des artistes locaux. À l'occasion de la Biennale de la photographie africaine en 2003, Youssef Nabil remporta le prix Seydou-Keïta. Il décida la même année de quitter l'Égypte pour Paris à l'occasion de la Cité internationale des arts, une résidence d'artistes. Il décida en 2006 de partir vivre à New York. Toute sa carrière, il va voyager entre Le Caire en Égypte, Paris en France, et New York où il vit principalement.

L'artiste est connu dans un premier temps pour son travail de la photographie, et notamment du portrait, qu'il façonne avec une technique particulière. Il prend des photographies argentiques en noir et blanc qu'il vient ensuite coloriser à la main à la manière des portraitistes égyptiens, dont les scènes jouées comme les figures représentées sont réminiscentes de l'âge d'or du cinéma égyptien.

Où que Youssef Nabil aille, il emmène l'Égypte avec lui. Son pays natal, bien après son départ, restera au centre de ses préoccupations artistiques. En 2008, soit deux ans après son exil aux États-Unis, l'artiste réalisa un autoportrait qu'il nommera *Self-portrait with Roots*¹³. Ce titre peut être simplement traduit par Autoportrait avec des racines et, comme son titre l'indique, représente l'artiste couché contre les racines d'un arbre. Comme nous pouvons le voir, le corps de l'artiste n'est présent que sur une petite partie de l'image et est coupé par le cadre. Les racines prennent alors une place préminente dans l'image. L'artiste traite explicitement de son rapport à ses propres

¹³ Youssef Nabil, *Self-Portrait with Roots*, tirage argentique colorisé à la main, 40 x 27 cm, 2008.

racines, et donc à son pays natal qui est l'Égypte, dont il ressent une nostalgie. De par la prise de vue argentique et les couleurs que choisit d'incorporer Youssef Nabil dans sa photographie, l'artiste évoque cette langueur par un rappel au cinéma égyptien, qui est pour lui comme nous pourrions le voir par la suite un point d'accroche important dans son lien à son pays. La couleur de l'image renforce également cet aspect irréel par sa forte saturation, mais qui pourtant une image très douce et vient ajouter à l'affection que nous pouvons ressentir dans la pose de l'artiste, blotti contre ces racines.

Inspiré par ses rêves de cinéma, c'est en 2010 que Youssef Nabil réalisa son premier film, *You Never Left*¹⁴. « J'ai toujours voulu faire un film, mais je voulais que ce premier film soit inspiré de ceux que je regardais quand j'étais enfant, et qu'il leur ressemble. J'ai donc décidé de tourner avec de la pellicule, et non en numérique. (...) Le film dure 8 minutes et les couleurs sont les mêmes que celles que j'utilise pour mes photographies peintes à la main. »¹⁵ Youssef Nabil fait ici référence au cinéma égyptien dont il était friand pendant son enfance. Le titre de la vidéo pourrait-être traduit par *Tu n'es jamais partie*. L'artiste met en place un parallèle entre l'histoire fictionnelle du personnage et son histoire personnelle. Il fait appel à Tahar Rahim, acteur français d'origine algérienne représentant l'Homme quittant son pays natal, et Fanny Ardant, actrice et cinéaste française, représentant le pays, les amis, la famille qu'il s'efforce de quitter. C'est ici l'histoire personnelle de l'artiste qui est racontée. *You Never Left* se pose comme un autoportrait qu'il met en scène en reprenant les caractéristiques de l'âge du cinéma égyptien. C'est ainsi qu'il fait appel à des acteurs majeurs de la scène cinématographique, et qu'il utilise des techniques comme le tournage en pellicule. Il ne se met pas encore en scène.

Il tisse un lien par la technique entre le cinéma égyptien de son enfance, et l'Égypte dont il est nostalgique. Ce lien entre cinéma et vie personnelle va s'amplifier avec son second court-métrage, *I Saved My Belly Dancer*¹⁶, dont nous allons revenir

14 Youssef Nabil, *You Never Left*, film, 8 min, 2010.

15 Conversation avec Marina Abramovic, 31 mars 2012, Dossier de Presse de l'exposition Youssef Nabil à l'IMA Tourcoing, 2019. Disponible sur le site de l'IMA Tourcoing, <https://ima-tourcoing.fr/institut-monde-arabe-tourcoing/archives-2019-i-exposition-i-youssef-nabil/>, consulté le 27 octobre 2021.

16 Youssef Nabil, *I Saved My Belly Dancer*, film, 12 min, galerie Nathalie Obadia, 2015.

plus en détail ici .

J'ai pu personnellement voir le film à deux occasions. J'ai eu l'occasion de découvrir l'œuvre de l'artiste lors de l'exposition monographique de l'artiste à l'Institut du Monde Arabe de Tourcoing en 2019. Après avoir contacté l'artiste à l'occasion de mes recherches, j'ai pu me rendre en 2021 à la galerie Nathalie Obadia et rencontrer le directeur adjoint Alexis Sarfati qui m'a permis de revoir le film. Cette analyse fait suite à cet entretien.

Le film commence sur le sable d'une plage égyptienne. L'horizon de la mer s'étend à perte de vue. Au premier plan apparaît un homme en djellaba allongé sur le sable, face à la mer. Il est joué par Tahar Rahim, acteur ayant également joué dans *You Never Left* de Youssef Nabil. Nous pouvons le voir rêvasser. La musique est calme¹⁷. Des hommes et des femmes apparaissent devant lui. Dans ce groupe, on peut y trouver des militaires portant un tarbouche, une coiffure typique des hommes du Moyen-Orient qui se compose d'un bonnet rouge. On peut voir à droite et à gauche deux militaires tenir le drapeau de l'Égypte islamique des années 20 à 50¹⁸. Nous pouvons également apercevoir dans le groupe des danseuses du ventre. Ce groupe représente l'Égypte du passé, iels se tiennent fièrement et nous font face, jusqu'à leurs déclin. Le personnage principal apparaît alors dédoublé : à la fois couché, pleurant la disparition de ces figures déchues, et debout, déambulant autour de leurs corps couchés. Une deuxième séquence débute, cette transition est marquée par un fondu au noir et par une nouvelle musique. Le personnage au sol n'a pas bougé, il est toujours en train de rêvasser au même endroit. Une danseuse du ventre, joué par Salma Hayek¹⁹, le rejoint

17 Le film n'utilise pas d'effets sonores. On peut entendre deux musiques distinctes au cours du film. Au début et à la fin, on peut entendre Nouvelle Vague, faisant partie de l'album *Le Voyage de Sahar* sortie en France en 2006, composée par Anouar Brahem (qui est crédité pour la musique du film). Anouar Brahem est un oudiste et compositeur tunisien. Il est connu pour avoir réalisé des musiques de film comme *Les Sabots en or*, un film tunisien sorti en 1989 et réalisé par Nouri Bouzid (Nouri Bouzid, *Les Sabots en or* (بهد حيافص), Ahmed Bahaeddine Attia, 1988, 104 min.).

18 A l'époque, le drapeau était de couleur verte et affichait un croissant ainsi que trois étoiles blanches en son centre. Aujourd'hui, ce drapeau a été remplacé par un drapeau aux bandes rouge, blanc et noir avec au centre représenté l'Aigle de Saladin.

19 Salma Hayek est une actrice, réalisatrice et productrice mexicano-américano-libanaise. Nous avons pu notamment la voir dans le rôle de Frida dans le film biographique du même nom, réalisé par Julie Taymor et qui est sorti en 2002 (Julie Taymor, *Frida*, Studio Canal, 2002, 123 min.). On a pu aussi la voir danser avec un serpent dans le film *Une nuit en enfer* de Robert

et danse pour lui. Le rouge saturé de sa tenue contraste avec les couleurs jaune et bleu de la plage. D'abord accroupie, dansant autour de lui comme pour le consoler, elle se lève ensuite pour performer. Chaque mouvement est amplifié par le ralenti. Le rythme par la suite s'accélère et les valeurs de plans se resserrent afin de mettre l'accent sur les mouvements de certaines parties du corps. Après une transition en fondu enchaîné, on peut désormais voir les deux personnages s'embrasser devant un soleil couchant. Nous passons désormais à la troisième et dernière séquence, marquée une nouvelle fois par un fondu au noir. Nous abandonnons le désert égyptien afin de retrouver celui du Far West américain. Les couleurs sont moins vives, le sable est plus orangé. La plage égyptienne est remplacée par les buttes typiques de l'ouest des États-Unis²⁰. On retrouve nos deux personnages sur un cheval, l'homme a troqué sa djellaba pour une tenue de cowboy, la danseuse se tient à lui en enlaçant dans ses bras. Iels se regardent et sourient. À deux, iels disparaissent dans le paysage, laissant derrière eux le personnage couché. Fin.

La vidéo est très bien résumée par son titre, *I Saved My Belly Dancer*, en français *J'ai sauvé ma danseuse du ventre*, qui représente plus particulièrement la fin du film. Il est intéressant de voir ici la narration que développe Youssef Nabil et les outils cinématographiques qu'il réemploie. Il reprend avec trois séquences distinctes une structure d'histoire en trois actes. Chaque séquence est clairement identifiable, car elles sont marquées par un changement de décors, de musique, de personnages, et par une transition en fondu au noir. L'histoire peut donc ainsi être résumée en quelques lignes. Nous avons une situation initiale : nous suivons un personnage qui est en train de rêvasser. Son rêve est la manifestation de la crainte du personnage de voir disparaître l'Égypte tel qu'il l'a connu, représenté par ces différentes figures. On a ensuite les péripéties : une danseuse vient lui offrir une dernière danse, iels tombent amoureux. On a dans la troisième séquence la résolution : il choisit de la sauver en la ramenant avec lui aux États-Unis. Ainsi, l'artiste choisit d'offrir une forme de récit

Rodriguez sorti en 1996 (Robert Rodriguez, *Une nuit en enfer (From Dusk till Dawn)*, A Band Apart, Miramax, Dimension Films, Los Hooligans Productions, 1996, 108 min.).

²⁰ Youssef Nabil reprend d'ailleurs ici directement *The West and East Mitten Buttes* (les deux buttes en formes de mitaines) dans la Monument Valley, situé à la frontière entre l'Arizona et l'Utah.

reprenant les codes du cinéma classique, donc la structure narrative et en y emprunte également des éléments de mise en scène. On a notamment l'exemple dans le film de l'utilisation du plan taille, ou plan américain, une valeur de plan utilisé dans le cinéma de western consistant à cadrer un cowboy de la tête à la taille²¹. Ce cadrage permet notamment avec le choix du ratio de l'image de filmer les personnages de près lors de la séquence finale tout en permettant de montrer l'environnement de la scène. L'artiste emprunte d'autres codes du cinéma traditionnel. Lors de la première séquence, il choisit de filmer les différentes figures égyptiennes déchuées en plan zénithal. Le plan zénithal consiste à filmer une action, un décor, un personnage, en hauteur. La caméra est placée directement au-dessus des personnages. Cette technique est symboliquement associée au regard divin, il symbolise plus largement une forme de fatalité s'abattant sur les personnages d'un film. Youssef Nabil retranscrit par ce simple choix de mise en scène le sentiment d'impuissance que lui-même ressent face aux traditions égyptiennes qu'il craint de voir disparaître et qu'il cherche à sauvegarder par son œuvre.

Une autre reprise du cinéma dans son travail est liée à la colorisation à la main des images argentiques qu'il reprend du cinéma des années 40, qui donne à son film esthétique empreinte à un art d'une autre époque. Youssef Nabil a appris cette technique en recherchant des portraitistes qui pratiquaient encore cette technique, qui était toujours d'actualité au début des années 90, avant l'avènement du numérique. À l'époque du cinéma des années 40 - 50, il existait plusieurs manières de rendre des films couleurs : la première manière, la plus couteuse, consiste à filmer avec trois pellicules noir et blanc en même temps. Dans la caméra, après que l'image traverse l'objectif, un miroir multiplie l'image afin de la projeter sur les trois pellicules, l'une est sensible au rouge, l'autre au vert, l'autre au bleu. Il faut ensuite déposer de manière délicate de l'encre de couleur correspondante sur les pellicules qui seront ensuite superposées lors de la projection²² ; la deuxième technique consiste à appliquer du colorant

²¹ Le plan américain permet dans les westerns de cadrer les personnages de près tout en laissant en évidence leurs armes.

²² Durendal1, « Les Bases du Cinéma #1 - Les Supports de Captation », 19 juin 2015, Youtube, 11 min. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=mxrbTXtLEe4>> ; consulté le 29 octobre 2021.

directement sur la pellicule argentique. Cette technique se veut chronophage. Elle a été utilisée au cinéma pour apporter des touches de couleurs à certaines séquences de film, pour des restaurations de films prévus pour le noir et blanc, ou pour rendre des couleurs à des images d'archives dans le cadre de documentaires²³. En Égypte, cette technique était utilisée pour les affiches de cinéma, mais également par les portraitistes prenait des photographies en noir & blanc avant de peindre directement sur l'image. La colorisation à la main est un outil qui permet à Youssef Nabil de se réappropriier les images qu'il capture avec un appareil, ici filmé par Erik Sohlström²⁴. Dans *I Saved My Belly Dancer*, Youssef Nabil pratique comme pour ses photographies la technique de la colorisation à la main. Ainsi, l'image que nous voyons dans la vidéo et un mélange de captation filmique et de peinture. Il donne ainsi à ces images un aspect suranné dont on comprend directement l'affiliation à une autre époque. De cette manière, il renforce la mélancolie qu'il convoque dans ses projets.

Le titre du film signifie que l'artiste sauve sa danseuse du ventre. Comme nous pouvons le voir dans le film, le personnage principal a peur de voir disparaître la danseuse du ventre. Cette histoire rejoint les réalités actuelles en Égypte. Dans l'article « Les danses « orientales » en France du XIXe siècle à nos jours : histoire d'images, regards d'histoire »²⁵, l'autrice Ann-Laure Garrec nous explique pourquoi l'art de la danseuse orientale en Égypte est en danger. Ainsi dès la fin des années 1950, la danse orientale est délaissée au profit des danses traditionnelles, étant vue comme un art

23 La colorisation d'images peut poser problème dans la présentation d'images inédites dans un contexte d'archivages. Je vous renvoie ici vers l'article de Benjamin Stora, « 1 : La France et l'Algérie dans les pièges de la mémoire » publié en 2007 dans *L'Europe et ses passés douloureux*. L'auteur prend pour exemple le film documentaire *Quand l'Algérie était française : 1830-1962* de Serge de Sampigny et Jean-Jacques Jordi, sorti en 2006, racontant l'Algérie coloniale dans un contexte d'occupation française, d'un point de vue colonisateur. Le film fait preuve de « colonisation positive », par le montage vidéo et la colorisation. (Benjamin Stora, « 1 : La France et l'Algérie dans les pièges de la mémoire », dans : Georges Mink éd., *L'Europe et ses passés douloureux*. Paris, La Découverte, « Recherches », 2007, p. 39-49. URL: <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/l-europe-et-ses-passes-douloureux--9782707151971-page-39.htm>)

24 Erik Sohlström est directeur de la photographie, il est notamment connu pour avoir travaillé sur des publicités pour Calvin Klein, mais aussi pour avoir tourné des clips comme *Save Your Tears* de The Weeknd et *POV* d'Ariana Grande, tous deux réalisés par Micah Bickham.

25 Anne-Laure Garrec, « Les danses « orientales » en France du XIXe siècle à nos jours : histoire d'images, regards d'histoire », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 03 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cel/656>

attaché à une vision vieillissante. Dans le journal *Combat* publié en 1963, Farida Fahmi déclare ceci : « l'avenir est au folklore, aux danses obéissant à des règles techniques, exprimant des idées, des images, des histoires de notre vie passée et présente ». Les danseuses délaissent les danses orientales pour les danses traditionnelles qui sont vues comme moins vulgaires et qui obéissent à des modes de pensées égyptiens plus récentes, puisqu'il est désormais moralement inacceptable pour une femme égyptienne de se dénuder partiellement dans le cadre d'une pratique telle que la danse orientale. Dans le livre autobiographique *Ma Liberté de danser : la dernière danseuse d'Égypte*²⁶, Dina raconte comment la montée de la religion au gouvernement égyptien a affecté son travail. Ainsi les femmes égyptiennes n'osent plus s'engager dans des carrières de danseuses orientales sous peine d'être marginalisées aux yeux du public. Dina qui était réputé à travers le monde fait désormais la cible de vives critiques de partisans à l'interdiction de la danse orientale. Seules les danseuses de nationalité étrangères sont autorisées à la pratiquer dans les cabarets, car n'étant pas soumises au même jugement de regard de la part de la communauté égyptienne. Nous pouvons donc comprendre pourquoi Youssef Nabil s'est senti affecté par la disparition progressive de la danse du ventre égyptienne. Ainsi c'est par le cinéma, médium qui a vu la danse orientale égyptienne fleurir, que l'artiste va renouer avec cet art.

Inspiré de ses inquiétudes et mais également de sa quête de sérénité par son voyage aux États-Unis, Youssef Nabil place donc l'exil au centre de son récit. Nous allons revenir sur la manière dont l'artiste investit le cinéma états-unien afin de traiter de son ressenti personnel.

26 Dina, *Ma Liberté de danser : la dernière danseuse d'Égypte*, Paris, Michel Lafon, 2011, 186 p.

b. L'exil au travers du regard cinématographique

Youssef Nabil met en place une fiction dont il tire inspiration de son propre vécu. Son travail à un aspect autobiographique. Pour mettre en image son travail, il tire visuellement inspiration du cinéma égyptien et des couleurs des films des années 40, évoquant son passé. Cependant, l'artiste s'inspire également de genre de cinéma américain et particulièrement celui dont il reprend la figure du cowboy, le Western, qui va représenter son présent et son avenir. Par des références au cinéma, Youssef Nabil traite de son propre exil d'une façon très personnelle.

Ainsi, nous pouvons nous demander pourquoi choisir le cinéma de Western afin de représenter son avenir ? Le genre du western est un genre ancré dans la culture américaine et est étroitement lié à l'histoire des États-Unis. Le genre du western joue sur le processus d'identification du spectateur envers le personnage qu'il va suivre. Au travers de diverses histoires, le héros ou l'antihéros va poursuivre des aventures qui vont le conduire à réfléchir à la nature de ses actes. Le genre du Western joue en partie sur la catharsis qu'il va procurer. Cinéma de divertissement, le western fait partie de ces grandes aventures que l'on a pu suivre étant enfant et qui constituent pour beaucoup un de leur premier grand souvenir de cinéma. Le plaisir procuré par ce genre est l'un des éléments qui en font son grand succès et qui explique qu'il a été beaucoup repris²⁷. Dans *L'Alliance Brisée, le Western des années 1920*²⁸, Jean Louis Leurat se questionne sur les raisons de son succès.

« Le Western ou le cinéma de l'enfance... La piste est fraîche, les sous-bois sont tranquilles où rôdent des adversaires sanguinaires. Les rêveries de l'enfance, l'aventure toute proche, c'est d'abord cela le Western. Et nous retourner vers lui, c'est-à-dire vers

27 On peut trouver des exemples comme *Retour vers le futur 3* de Robert Zemeckis, sortie en 1990, qui s'amuse à mélanger le genre du western et de la science-fiction. (Robert Zemeckis, *Retour vers le futur 3 (Back to the Future Part III)*, Universal Pictures, Amblin Entertainment, U-Drive Productions, 1990, 118 min.

28 Jean Louis Leurat, *L'Alliance Brisée, le Western des années 1920*, Presses Universitaires de Lyon, 1985, 450 p.

nos premières expériences cinématographiques, c'est essayer de cerner pour nous un certain plaisir lié aux images mouvantes, aux fils du récit qu'elles tissent [...]. »²⁹

Youssef Nabil évoque dans *I Saved My Belly Dancer* ce plaisir enfantin qu'il ressent devant ces films de cinéma qui l'ont marqué. Le western représente ce sentiment d'aventure, cette épopée dans laquelle on prend plaisir à se perdre. Un plaisir de s'imaginer dans un ailleurs. «... le western apparaît -cela même est cause de son succès populaire - comme le récit des aventures d'une époque regrettée que l'on aime voir avec un peu de nostalgie.»³⁰ Dans cette définition du western donné par Gérard Mairet dans *Politique du western*³¹, publié en 2018, le genre représente le plaisir de se plonger un moment presque figé dans le temps. Nous ne pouvons nous empêcher d'effectuer un lien avec Youssef Nabil. On retrouve dans le western une nostalgie d'un temps passé et regretté, ce qui trouve résonance avec la relation qu'entretient l'artiste avec son pays natal. C'est par la fiction que l'artiste trouve un remède à ses maux.

Nous pouvons effectuer un lien avec une notion traitée par Edward Saïd, une figure emblématique des études postcoloniales, celle de la géographie imaginaire. Dans son livre *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*³² publié à l'origine en 1978, il explique comment des lignes imaginaires, les frontières, séparent les êtres humains géographiquement, mais aussi socialement. Ces lignes deviennent un outil de pouvoir. Tout ce qui est à l'intérieur de notre espace nous est familier, ce qui est au-delà de notre espace nous est exotique. Cette barrière imaginaire amplifie ce sentiment de division. Dans l'histoire de l'artiste Youssef Nabil mais également celle de l'auteur Edward Saïd, l'exil leur a apporté un nouveau regard sur le monde. Ayant connaissance d'au moins deux cultures, les personnes exilées sont constamment rappelées au quotidien du changement d'une culture à une autre, que ce soit par de simples habitudes ou par le langage. Iels vivent dans un monde entre-deux. Comme le dit Edward Saïd, ce sentiment est amplifié par l'imaginaire. « Il ne fait aucun doute que la géographie et l'histoire imaginaire aident l'esprit à intensifier sa propre perception de soi en dramatisant la

29 *Ibid.*, p. 9.

30 Gérard Mairet, « Chapitre 4. Éthique de la conquête », *Politique du western*, Presses universitaires de Vincennes, 2018, p. 99-120.

31 Gérard Mairet, *Politique du western*, Presses universitaires de Vincennes, 2018, 176 p.

32 Edward Saïd, *Orientalism*, Penguin Books, 2019, 406 p.

distance et la différence entre ce qui lui est proche et ce qui lui est éloigné. »³³ Ainsi, il est très facile de ressentir le mal du pays, mais il peut aussi à l'inverse aider à retrouver une connexion et apaiser ce sentiment. Ce sentiment a été théorisé par Stuart Hall qu'il nomme le « Voyage sans retour », notamment dans « Les Moi assiégés ». Ce sentiment d'être « toujours ailleurs » : doublement marginalisé, toujours déplacé ailleurs que là où [l'on] se tient, que là d'où [l'on] peut parler »³⁴. Mais dans le cas de Youssef Nabil, la rupture n'est pas simplement géographique, elle est aussi temporelle. En réalisant ces œuvres, c'est à l'Égypte du passé, celle dont les traces sont encore visibles dans le cinéma de l'époque.

Nous pouvons ici effectuer un lien avec Youssef Nabil et la théorie de l'articulation qui est au cœur des *cultural studies* dont Stuart Hall en est l'une des figures centrales. Né en 1932 en Jamaïque, Stuart Hall a grandi en Angleterre et a dans l'ensemble de ses recherches travaillé sur la notion d'identité culturelle et des rapports entre les différentes cultures en croisant différents champs de recherches. Maxime Cervulle, maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication à l'Université de Paris VIII, s'est lancé dans la mise en chantier d'un livre sélectionnant et traduisant en langue française certains parmi les textes les plus emblématiques de Stuart Hall³⁵. *Politique des cultural studies*³⁶ est sorti en 2007. Dans l'introduction du livre, Maxime Cervulle nous relate l'histoire de Stuart Hall et de la naissance des *cultural studies*. Comme le dit Maxime Cervulle sur le travail de Stuart Hall, « Penser en termes d'articulation revient à étudier le processus par lequel des connexions sont créées et maintenues et, ainsi, à penser l'hétérogénéité que recouvre toute unité apparente »³⁷.

33 «For there is no doubt that imaginative geography and history help the mind to intensify its own sense of itself by dramatizing the distance and difference between what is close to it and what is far away.» traduction par Quentin Faucomprez. Edward Saïd, *Ibid.*, p.55.

34 Stuart Hall, « Les Moi assiégés » (1987), in *Identités et cultures 2. Politiques des différences*, éd. établie par Maxime Cervulle, trad. fr. A. Blanchard et F. Vörös, Paris, Editions Amsterdam, 2013, p. 20-21.

35 Le livre est divisé en trois parties thématiques. La première partie est consacrée aux régimes de représentation de l'autre dans un contexte de mondialisation, la seconde partie s'intéresse à l'évolution du rapport de Stuart Hall au marxisme, et la troisième partie s'intéresse aux cultures visuelles et à l'identité.

36 Stuart Hall, *Identités et cultures. Politique des cultural studies*, éd. établie par Maxime Cervulle, trad. fr. Christophe Jaquet, Paris, Editions Amsterdam, 2017, 568 p.

37 Maxime Cervulle, « Introduction » dans *Politique des cultural studies*, *Ibid.*, p 38.

Une manière de penser qui selon Maxime Cervulle vient à Stuart Hall par sa double culture. « Cette pensée de l'articulation - cette volonté lorsque l'on navigue entre plusieurs mers et en eaux troubles, d'établir une connexion entre les différents points de vue que le voyage nous a conduits à adopter - prend donc corps dans une expérience vécue »³⁸. Dans *I Saved My Belly Dancer*, cette pensée de l'articulation se retrouve chez l'artiste Youssef Nabil par la fiction qu'il met en place, brouillant les assignations entre les cultures et les représentations liées aux figures comme les cowboys. Au cinéma, le cowboy est un homme blanc, héroïque, qui résout ses problèmes par la violence. Le premier film de Western de l'histoire du cinéma, *Le Vol du grand rapide*³⁹, représente l'histoire d'un groupe de hors-la-loi qui braque s'enfuit à bord d'une locomotive, avant de finalement se faire arrêter et vaincre par un groupe de locaux. Réalisé par Edwin Stanton Porter et sorti en 1903, ce premier film transporte l'image du Western d'abord affilié aux romans dans le cadre cinématographique. Dans le livre *Native Recognition. Indigenous Cinema and the Western*⁴⁰, Joanna Hearne raconte le processus d'invisibilisation des Natifs américains dans le cinéma de Western, et également comment celui-ci se destinait à un public blanc. « Pendant des décennies, les costumes et accessoires du genre du Western ont été le signe même de la jeunesse blanche américaine. »⁴¹ Le cinéma du western promeut une histoire romancée de cowboys, vue en héros, qui promeut une version de la conquête des territoires de l'ouest des États-Unis. Le cowboy est ainsi devenu le symbole de la conquête de l'ouest. Youssef Nabil prend le contrepied de cette image. *I Saved My Belly Dancer*, littéralement *J'ai sauvé ma danseuse du ventre*, est un titre indiquant un sauvetage et évoque si l'on pense au Western des séquences de fusillades héroïques. Au contraire, il met en scène une séquence en douceur, les deux protagonistes semblent être paisibles. Bien que le Cowboy porte une arme, elle n'est jamais utilisée ni mise en avant. En utilisant le décor du Far West américain, Youssef Nabil fait appel à un imaginaire que décrit très bien Stuart Hall dans ses écrits.

38 Maxime Cervulle, « Introduction » dans *Politique des cultural studies*, *Ibid.*, p. 14.

39 Edwin Porter, *Le Vol du grand rapide (The Great Train Robbery)*, Edison Manufacturing Company, 1903, 12 min.

40 Joanna Hearne, *Native Recognition. Indigenous Cinema and the Western*, State University of New York Press, 2012, 408 p.

41 “For decades, Western genre costumes and accessories were the very sign of white American boyhood.” traduction par Quentin Faucomprez. Joanna Hearne, *Ibid.*, p. 11.

« C'est parce que le Nouveau Monde (les États-Unis) est constitué à nos yeux comme un lieu, un récit de déplacement, qu'il donne naissance, de façon si profonde, à une certaine plénitude imaginaire, recréant le désir incessant de revenir aux « origines perdues », d'être à nouveau avec la mère, de revenir au commencement. Qui pourra jamais oublier, une fois qu'il les a vues s'élever au-dessus de l'océan bleu vert des Caraïbes, ces îles enchantées ? Qui n'a jamais connu, à ce moment, ce sentiment d'une bouleversante nostalgie des origines perdues et des « temps passés » ? Et pourtant, ce « retour au commencement » est comme l'imaginaire chez Lacan: il ne peut être ni accompli ni récompensé, et c'est pourquoi il est le commencement du symbolique et de la représentation, la source infiniment renouvelable du désir, de la mémoire, du mythe, de la quête, de la découverte en un mot, le réservoir de nos récits cinématographiques. »⁴²

Les États-Unis nourrissent l'imaginaire. Il donne à penser un monde dans lequel nous nous aimons nous perdre. Les États-Unis permettent d'ouvrir le champ des possibles, et donnent l'inspiration nécessaire à inventer de nouvelles histoires. Ces histoires pourraient-être plus en phase avec la pluralité des identités culturelles possibles. Les assignations ne sont pas fixées, elles toujours évoluer, tout comme les cultures faisant l'objet d'un glissement perpétuel. L'expérience diasporique est définie par la nécessité d'un monde diverse dans lequel nous vivons à travers les différences. Cette expérience peut être résumée en un terme, celui de l'*hybridité*.

Nous pouvons retrouver cette notion d'hybridité notamment dans sa pratique du portrait, à la frontière entre photographie et peinture. Lorsqu'il prend le portrait de Catherine Deneuve⁴³, il s'inspire des tableaux de la renaissance. « Une fois qu'elle entrait dans la grande famille de mes œuvres alors, elle devenait orientale. Catherine Deneuve est une Madone méditerranéenne. »⁴⁴ La Madone dont fait référence Youssef Nabil est la peinture de la renaissance dont il reprend les codes, notamment l'utilisation du voile

42 Stuart Hall, *Identités et cultures. Politique des cultural studies*, éd. établie par Maxime Cervulle, trad. fr. Christophe Jaquet, Paris, Editions Amsterdam, 2017, p. 446.

43 Youssef Nabil, *Catherine Deneuve*, tirage argentique colorisé à la main, 75 x 50 cm, galerie Nathalie Obadia, 2010.

44 L'interview par Tewfik Hakem de Youssef Nabil est disponible sur le site de France Culture à cette adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-reveil-culturel/youssef-nabil-jai-vu-en-catherine-deneuve-une-madone-mediterraneenne>, consulté le 03 janvier 2022.

qui ici n'est pas lié au voile religieux. Lorsqu'il demande à Salma Hayek de rendre hommage à la danse orientale, il accepte que cet art puisse être porté vers d'autres horizons, notamment les États-Unis. Dans *I Saved My Belly dancer*, Youssef Nabil tire inspiration à la fois de la danse du ventre orientale, du cinéma égyptien et du cinéma américain, qu'il intègre dans une pratique vidéo destinée à être projetée dans des expositions d'art contemporain.

Nous allons revenir ici plus en profondeur sur la notion d'hybridité, signifiée dans le travail de l'artiste par l'utilisation de médiums et de pratiques diverses.

c. La figure de l'Autre. La question de l'identité dans un art hybride

Comme nous l'avons vu, Youssef Nabil joue sur la frontière entre différentes pratiques et différents champs artistiques. Entre photographie et peinture, entre art vidéo et cinéma, l'artiste puise dans diverses inspirations. En convoquant diverses médiums, l'artiste propose des œuvres d'art distinctes. Dans le livre *Remediation: Understanding New Media*⁴⁵, sorti en 2000, Jay David Bolter et Richard Grusin introduisent le concept de réinvention des médiums en introduisant le terme de *remédiation*. Selon les auteurs, chaque artiste ajoute aux médiums qu'il convoque dans ses projets tout en tirant des influences de projet de médiums différents. La *remédiation*, dont tire le titre du livre, consiste en la conscience de la part des artistes des possibilités leur étant offertes par les outils à leurs dispositions. « *Le processus de remédiation nous fait prendre conscience que tous les médias sont, à un certain niveau, un « jeu de signes »* »⁴⁶. Les nouveaux médias ne viennent pas en contradiction avec les médias plus traditionnels, ils viennent au contraire s'ajouter à ce réseau complexe en apportant leurs caractéristiques propres. Ces caractéristiques propres à chaque

45 Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, 2000, 282 p.

46 "The process of remediation makes us aware that all media are at one level a "play of signs", *Ibid.*, p. 20. ; traduction par Yanping Lu, source : <https://memoirednsepdeyanpinglu.pb.style/cinemaexperimentalvideoremediation>, consultée le 19 février 2021.

médium en font leurs différences. « *Il y a des médias parce qu'il y a de l'altérité. Le terme « altérité » renvoie à ce qui est « autre », à un autre dont l'accès nous est refusé. Il faut alors un tiers afin d'effectuer la « médiation ». Afin de le percevoir, cet autre, de se le figurer, de le symboliser, le conserver ou encore le transmettre ou le communiquer.* »⁴⁷ Les différents médias, ou médiums, sont des plateformes porteuses d'imageries chargées de sens. Il permet de garder ce sens et de le transmettre. C'est par le médium choisi qu'un artiste va pouvoir s'exprimer. Chaque médium à ses spécificités propres. Dans son livre, *Pourquoi aime-t-on un film ? Quand les sciences cognitives discutent couleurs*⁴⁸, Alessandro Pignocchi, chercheur en sciences cognitives et en philosophie de l'art, offre une approche sensorielle quant à notre appréciation d'un film, mais également de l'art en général. Ainsi il raconte : « *L'art ne fait qu'introduire des outils d'expression qui étendent les capacités de la communication floue ordinaire et nous permettent ainsi d'extérioriser et de reconstruire des états mentaux particulièrement réfractaires à la verbalisation directe.* »⁴⁹ En d'autres termes, les artistes dans leur pratique expriment des émotions, des ressenties de manières qui dépassent celle du simple langage en engageant des formes plastiques propres au médium. Ces outils deviennent des formes d'expression dépassant le simple langage, nous permettant de ressentir et comprendre différemment. Chaque médium a donc ses propres moteurs esthétiques, et nous touche tous-tes de façon différente selon nos sensibilités. Mélanger différents médiums permet de mettre en place des formes nouvelles.

Youssef Nabil emprunte le genre du cinéma de Western, genre typiquement associé au cinéma américain, qui a longtemps représenté l'histoire de son pays comme certaines valeurs véhiculées par les personnages. Ainsi, en se permettant de mettre au même niveau un art oriental égyptien et un genre de cinéma américain, l'artiste s'inscrit dans la théorie du Rhizome énoncé par Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Un rhizome est un type de plante se développant sans structure et donc qui ne se soumet pas à une hiérarchie, les pommes de terre par exemple sont des systèmes

47 Dieter Mersch, *Théorie des médias. Une introduction*, Dijon, Les presses du réel, 2018, p.7.

48 Alessandro Pignocchi, *Pourquoi aime-t-on un film ? Quand les sciences cognitives discutent couleurs*, Paris, Odile Jacob, 2015, 288 p.

49 *Ibid.*, p. 136.

rhizomiques. Dans le livre *Mille Plateaux*⁵⁰ de Gilles Deleuze et Félix Guattari, nous pouvons retrouver dans l'introduction un texte déjà publié, « Rhizome », qui explique le point de vue des deux philosophes. Ils donnent l'exemple du livre, mais cet exemple peut s'appliquer à tout objet d'étude. Un livre est constitué d'un agencement, il est une multiplicité de point de vue puisqu'il est le résultat d'articulations. Un livre existe par ses relations extérieures. Il est au centre d'un agencement et est relié à d'autres objets, quelles que soient leurs natures. « *Le monde est devenu chaos, mais le livre reste image du monde* »⁵¹, c'est ce lien chaotique qui est au centre de la définition du rhizome pour Gilles Deleuze et Félix Guattari.

« Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions. Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes. »⁵²

Cette multiplicité se définit par la capacité d'un objet à chercher en dehors. Le Rhizome est une forme de racines qui n'a pas de centre et donc la croissance n'a aucune hiérarchie. Appliquée à notre échelle, toute chose se trouve au même niveau et peut coexister. Une œuvre est le produit d'une multitude de références diverses qui peuvent pourtant en apparence ne pas avoir de lien évident. *I Saved My Belly Dancer* est le résultat d'un syncrétisme artistique dans le sens qu'il synthétise plusieurs traits de cultures différentes qui lui permettent de créer des formes culturelles nouvelles. L'œuvre de l'artiste fait preuve de codes culturels partagés. Il vient réhabiliter ces figures égyptiennes perdues dans un processus de reconstruction de sa propre identité. Cette reconstruction passe par son entreprise de sauvegarde et par la représentation. Ce processus est amorcé dans un processus de création d'une nouvelle identité culturelle, qui lui correspond, en travaillant sur l'hybridation des cultures, prenant une forme de réparation.

50 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, 642 p.

51 *Ibid.*, p. 12.

52 *Ibid.*, p. 15.

La théorie du rhizome se rapproche de la « pensée en articulation » dont parle Maxime Cervulle en regard du travail de Stuart Hall comme nous avons pu le voir précédemment, mais peut également se rapprocher de la manière dont Jacques Rancière définit le terme de fiction. Le terme de fiction provient du latin *fictio* qui signifie « action de créer », la fiction est une construction. Dans *Le partage du sensible*⁵³, Jacques Rancière définit la fiction comme un moyen de penser le réel. A ne pas confondre avec le récit qui oppose réel et artifice, cette définition invite à considérer la création de fiction plutôt comme une manière d'effectuer des connexions entre des faits et des manières de raisonner ces faits.

« Il ne s'agit pas de dire que tout est fiction. Il s'agit de constater que la fiction de l'âge esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d'intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction, et que ces modes de connexion ont été repris par les historiens et par les analystes de la réalité sociale. [...] La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des « fictions », c'est à- dire des réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire.»⁵⁴

La fiction telle qu'elle est énoncée par Jacques Rancière est un jeu d'assemblage. En créant de nouveaux liens entre des faits différents, nous pouvons ainsi créer de nouvelles histoires. Au cinéma, les films sont classés selon ce que l'on appelle le genre. Le genre filmique est une méthode de classification du cinéma. Les cinéastes doivent comprendre et jouer avec les codes des genres filmiques dans lequel s'inscrivent leurs films. Comme nous l'avons vu précédemment, un genre peut être défini par des effets de mise en scène, de montage, des décors, des personnages ou des histoires suivant un archétype. Le western par exemple peut être défini par différents éléments reconnaissables. Il peut être reconnu par ses costumes, par ses paysages de l'ouest des États-Unis, par ses musiques, par ses scénarios héroïques comme par sa mise en scène spectaculaire. Certains de ces éléments ont été réappropriés par Youssef Nabil dans *I Saved My Belly Dancer*, un court-métrage destiné à être projeté dans des expositions d'art contemporain, dans un besoin d'ouvrir ses possibilités de création. Certains tes

53 Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000, 78 p.

54 *Ibid.*, p. 61-62.

théoriciens du cinéma sont retissant au système de classification de films par genre dans le contexte d'un système de production cinématographique, le genre est vu comme un champ lexical permettant de structurer plus facilement la création d'un film autant que sa distribution. Du point de vue de la production, la consolidation des genres cinématographiques permet une communication plus claire au public. L'appartenance d'un film à un genre sollicite un jeu de mémoire chez le spectateur qui va avoir certaines attentes dans son expérience du film. Comme nous l'explique Raphaëlle Moine dans l'article « Film, genre et interprétation »⁵⁵ publiés dans *Le Français Aujourd'hui* en 2009, peu de chercheur·euse·s français·e·s se sont réellement lancé·e·s dans l'étude de la question du genre cinématographique comme réel outil d'analyse, privilégiant les études sur des auteurs de cinéma, des mouvements, ou des styles.

« Plusieurs facteurs expliquent les réticences de la recherche française sur le cinéma à inscrire le genre dans le champ de la théorie. À la prégnance de la tradition cinéphilique issue de la Nouvelle Vague qui accorde la prééminence à l'évaluation des œuvres en termes esthétiques et artistiques et se soucie plus de distinguer la singularité des films et de leurs auteurs que d'analyser les conventions partagées par les producteurs, les œuvres et leurs publics, il faut ajouter la jeunesse des études sur le cinéma dans le monde académique. »⁵⁶

Le genre comme sujet d'analyse dans les recherches cinématographique est donc encore mal vu. Il est considéré pour certains comme une entrave pour les créateur·rice·s. Il y a un débat sur la relation entre un·e auteur·rice et le genre de cinéma, considéré comme une entrave témoignant d'un système de productions en masse dans lequel chaque film se répète. À l'inverse, les critiques des Cahiers du cinéma ont cherché·e·s à démontrer que des auteur·rice·s pouvaient naviguer dans le système de studio, et que le système de genre est moins contraignant qu'il ne semble. Étudier les genres cinématographiques consiste à la fois à étudier un ensemble d'œuvres par ses points communs, au centre de la théorie du genre cinématographique, tout comme

55 Raphaëlle Moine, « Film, genre et interprétation », *Le français aujourd'hui*, 2009/2 (n° 165), p. 9-16.

56 *Ibid.*.

la manière dont certain·e·s auteur·rice·s arrivent à travailler autour de ces notions. Le travail d'un·e auteur·rice n'est pas incompatible avec la notion de genre de cinéma.

Pour aller plus loin dans le travail d'analyse sur la question de l'identité et de la question de mélange de genres cinématographique, en lien avec la théorie du rhizome, nous allons ici revenir sur la filmographie de deux réalisatrices Lana et Lilly Wachowski, à l'origine d'œuvres cinématographiques comme la saga *Matrix* mais également des films comme *Bound* ou *Speed Racer*.

Nous pouvons retrouver ce mélange de genre de cinéma dans un des films précédents de la carrière des réalisatrices, *Matrix*⁵⁷, sortie en 1999. Le premier film se présente comme un film de science-fiction, pourtant, il va également puiser dans plusieurs autres genres de cinéma, notamment le western, le cinéma d'art martial, mais aussi l'animation japonaise. Ainsi lorsque Neo découvre pour la première fois comment il peut détourner les codes de la matrice, c'est lors d'un combat d'entraînement avec Morpheus. Le film introduit donc un nouveau genre de cinéma lorsque Neo ouvre son champ de vision, les Wachowski jouent alors à en reprendre les codes, les éléments de mise en scène, de décors et de costumes. Plus tard lorsque Neo doit affronter l'agent Smith, son némésis tout au long de la trilogie, la séquence prend des tournures de duel digne d'un western américain. Les deux adversaires s'affrontent du regard, leurs mains à deux doigts de dégainer leurs armes alors que la séquence s'allonge. Les réalisatrices poussent plus loin l'analogie en faisant traverser l'écran une page de journal de la même manière que le ferait un virevoltant⁵⁸.

57 Lana Wachowski, Lilly Wachowski, *Matrix (The Matrix)*, Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership, Silver Pictures, 1999, 136 min.

58 Aussi appelé "tumbleweed" en anglais, les virevoltants sont des boules de branches sèches poussées par le vent.

Dans une interview proposée par la chaîne YouTube de Netflix, « Why The Matrix Is a Trans Story According to Lilly Wachowski | Netflix »⁵⁹, la réalisatrice raconte son importance de l'utilisation de plusieurs de cinéma dans la saga ainsi que le rapport entre son cinéma et sa transidentité. L'interview a été publiée à l'occasion de la sortie du film documentaire *Identités trans, au-delà de l'image*⁶⁰ qui parle de l'histoire de la représentation de la communauté trans au cinéma et de son impact sur la communauté. Dans cette interview, Lilly Wachowski parle de la manière dont elles ont choisi de tirer inspirations de plusieurs genres de cinéma. « C'est comme si vous essayez de concevoir au sein d'un cadre d'une imagination infinie »⁶¹. En mélangeant les genres de cinéma⁶², les réalisatrices ont ressenti une plus grande liberté de création. Elles mélangent les genres afin de s'en libérer de leurs codes, dont ceux de la représentation de genre, non pas de cinéma, mais du genre sexué. Dans le film *Matrix*, un des personnages est nommé Switch⁶³ et passe du sexe féminin à masculin quand iel passe du monde réel au monde virtuel de la matrice.

Afin d'approfondir notre analyse, nous allons parler du court-métrage *Me And The Matrix*⁶⁴ de la réalisatrice Cressa Beer, réalisé dans le cadre d'une commande de la chaîne de cinéma Alamo Drafthouse afin de le diffuser en préambule du film *Matrix Resurrections*⁶⁵ dans leurs cinémas. Le court-métrage réalisé en stop-motion raconte l'histoire personnelle de la réalisatrice en lien à sa transidentité et à la saga Matrix. Le film reconstitue visuellement le passé de la réalisatrice qui parle en voix off. On

apprend ici que le premier film Matrix a permis à Cressa Beer de mettre des mots sur
59 Netflix Film Club, « Why The Matrix Is a Trans Story According to Lilly Wachowski | Netflix », 4 août 2020, YouTube, 4 min 30s. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=adXm2sDzGkQ>> ; consulté le 23 décembre 2021.

60 Sam Feder, *Identités trans, au-delà de l'image (Disclosure: Trans Lives on Screen)*, Netflix, 2020, 100 min.

61 "It's just like trying to visualize within a much larger infinite scope of imagination." Traduction par Quentin Faucomprez. « Why The Matrix Is a Trans Story According to Lilly Wachowski | Netflix », disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=adXm2sDzGkQ>>

62 Lilly Wachowski utilise le terme de « genre bending », le fait de mélanger plusieurs genres de cinéma.

63 « Switch » est un terme anglais signifiant « interrupteur », il signifie également un caractère changeant.

64 Cressa Beer, « Me And The Matrix », 22 décembre 2021, Youtube, 1 min 40s. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=mZk9no85dI8>> ; consulté le 23 décembre 2021.

65 Lana Wachowski, *Matrix Resurrections (The Matrix Resurrections)*, NVP Entertainment, Silver Pictures, Village Roadshow Pictures, Warner Bros., 2021, 148 min.

le sentiment de déconnexion au monde extérieur qu'elle ressentait dès son plus jeune âge, étant née avec le sexe masculin qui ne lui correspondait pas. Comme le dit Pierre Cauvelle dont son article « Le queer au cinéma : un genre, un mouvement ou une interprétation » pour *Komitid* en 2014, « Être queer signifie s'interroger sur l'entre-deux, les frontières, le conditionnement de notre société. »⁶⁶ La saga *Matrix* parle de la découverte de soi, dans son court-métrage, *Cressa Beer* raconte comment la saga lui a permis de comprendre sa transidentité. « Comment il (le film *Matrix*) représente visuellement la différence entre le soi et la connaissance de soi, le soi que les autres t'ont conditionné à penser être et le soi que tu reconnais être. »⁶⁷ Tout comme Neo a suivi sa quête d'identité au cours des trois films, la découverte de sa transidentité a permis à *Cressa Beer* de se reconnecter à son être. Le personnage de la saga comme le film en lui-même a su se dégager des conventions de cinéma, des codes qu'il arrive à détourner en reprenant le concept du syncrétisme artistique, mélanger des formes de cultures différentes afin de donner naissance à une nouvelle. La mise en scène du film reflète l'émancipation du personnage. Pour revenir au rhizome, le cinéma des Wachowski est en parfait accord avec le concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui partage une vision de la culture sans hiérarchie, qui lui-même peut aussi être relié au syncrétisme artistique. C'est en confrontant différentes idées que nous pouvons donner naissance à de nouvelles fictions.

Créer des formes d'altérité passe par la distinction entre qui est notre, est-ce qui nous est Autre. En proposant de réunir plusieurs médiums et de reprendre plusieurs cultures différentes, placées à un même niveau, Youssef Nabil nous invite dans un univers dont ces frontières culturelles sont réduites. Pour lui, la frontière entre Orient et Occident n'est pas cloisonnée, témoin de son identité à la croisée de différentes cultures dont le thème le questionne. C'est ainsi qu'il choisit de travailler avec des acteur·rice·s

⁶⁶ Pierre Cauvelle, « Le queer au cinéma : un genre, un mouvement ou une interprétation », 27 novembre 2014, *Komitid*. Disponible sur <https://www.komitid.fr/2014/11/27/le-queer-au-cinema-un-genre-un-mouvement-ou-une-interpretation/> ; consulté le 30 décembre 2021.

⁶⁷ “How it visualize the difference between perception of the self and the self-knowledge, the you that others have conditioned you to think you are and the you that you know yourself to be.” Traduction par Quentin Faucomprez. « Me And The Matrix », disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=mZk9no85dI8>

dans ses films, tels que Tahar Rahim et Salma Hayek, tout·tes deux émanant de cette pluralité culturelle et amène à traiter de cette question. Nous avons pu voir également que ce travail du mélange se retrouve dans des travaux cinématographiques comme la filmographie des Wachowski qui travaille également la question de l'identité, que l'on peut ici rapporter l'identité de genre, dans des films reprenant différents genres cinématographiques afin de se défaire de leurs normes préconçues.

Ainsi, il est tout naturel pour Youssef Nabil d'avoir une pratique dont les outils de création sont si divers, car témoignant de cette recherche sur sa propre identité culturelle. Tirailé entre Les États-Unis et l'Égypte, il met en place une fiction qui lui est plus adéquate, en mettant en place des figures canoniques d'une Égypte dont il est nostalgique qu'il sauvegarde par le film, et un Far West américain, terrain d'imagination sans limites, et terre qui l'a accueilli. C'est ainsi qu'il choisit de représenter son exil. Non sans oublier sa mélancolie, il exprime tout de même une forme de joie. En conclusion, nous pouvons voir que Youssef Nabil a un rapport à son pays fortement lié au cinéma, à la culture, et à l'art qu'il va réemployer de diverses manières afin de parler de ses ressentis personnels et de son vécu. Le personnage du film devient un miroir dans lequel l'artiste projette ses peurs, mais également ses joies. Afin de résumer le travail de Youssef Nabil et son rapport particulier à l'Égypte, nous pouvons nous référer au poème de Cavafy, *Ithaque*, qu'il cite dans un interview mené par Natasha Morris pour le magazine *ReOrient* en 2016⁶⁸, et que je mets ici dans une version traduite du grec par Marguerite Yourcenar :

Ithaque t'a donné le beau voyage :

sans elle, tu ne te serais pas mis en route.

Elle n'a plus rien d'autre à te donner.

⁶⁸ L'interview de Youssef Nabil par Natasha Morris est disponible sur le site de l'artiste en anglais : https://www.youssefnabil.com/info/texts/#/article_i_saved_my_belly_dancer/i_saved_my_belly_dancer_english, consulté le 29 octobre 2021

Partie II : Itinérance du Cowboy

a. Les Cowboys de Richard Prince

Après avoir vu ensemble la figure du cowboy chez Youssef Nabil, et la notion d'identité culturelle dans un art pluridisciplinaire. Nous allons maintenant continuer en voyant ensemble la reprise de cette figure dans le travail d'un autre artiste, Richard Prince, et voir comment celui-ci travaille une imagerie proche de celle du cinéma de Western.

Richard Prince est un artiste états-unien né en 1949 dans la zone américaine du canal de Panama. Il vit et travaille actuellement à New York. Il est l'une des figures emblématiques de l'appropriation, pratique artistique consistant à reprendre des objets ou des images préexistantes que les artistes vont se réapproprier avec plus ou moins de modifications. Les artistes de ce mouvement produisent des œuvres que l'on peut appeler œuvres composites. Richard Prince est connu pour réutiliser des images photographiques préexistantes. Pour sa série *Untitled (Cowboy)*⁶⁹, l'artiste rephotographie des images de magazines qu'il va recadrer, en retirer le texte, et qu'il va imprimer en grand format. Il sort ces images du contexte qui leur a été donné, passant de la publicité à la salle d'exposition, et permet ainsi de donner un nouveau regard à ces images.

Richard Prince a commencé sa série de Cowboys dans les années 1980 et représente la figure du *Marlboro Man*⁷⁰, icône de la campagne de publicité de la marque de cigarette Marlboro. Le *Marlboro Man*, campagne publicitaire qui a commencé en 1955 et pris fin en 1999. Cette campagne eut un grand impact aux États-Unis. Elle met en scène des cowboys dans des situations diverses et variées qu'il galope à cheval dans l'Ouest américain, qu'ils gèrent leurs troupeaux, où qu'ils se reposent. De nombreux photographes sont derrière cette campagne, avec des photographes comme Sam Abell ou Norm Clasen, qui sont allés prendre ces images dans la nature. L'idée de la marque

⁶⁹ Richard Prince, *série Untitled (Cowboy)*, Tirage chromogène, 2015-2016.

⁷⁰ L'article "Who Actually Shot Richard Prince's Iconic Cowboys" d'Alina Cohen pour le site Artsy est disponible à cette adresse : <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-richard-prince-stole-marlboro-man>, consulté le 11 avril.

Malboro était de cibler un nouveau public, plus masculin, qui depuis sa création en 1924 ciblait avec ses cigarettes à filtre un public féminin. A l'époque de la mise en place de la campagne, il n'y avait que 3 000 cowboys encore en activité, cependant, Leo Burnett arriva à convaincre la marque d'utiliser cette image. La campagne a permis à la marque en l'espace d'une année de devenir la marque de cigarette la plus vendue au monde. Ces publicités étaient très populaires à la télévision. Elles avaient en commun un slogan, « Venez là où se trouve la saveur, venez dans le pays de Malboro. »⁷¹ Dans les années 1970, alors que les publicités de cigarette ont été bannies de la télévision, elles ont investi les médiums imprimés chez des magazines comme Times. C'est d'ailleurs dans les années 1970 que Richard Prince travailla chez Time magazine. Lors de cette période, il a été longuement exposé aux images de publicités du magazine. Il réalisa en parallèle ses premiers collages.

Dans les années 1980, il réalisa ses premières œuvres de la série qu'il photographiera. Le mouvement artistique de l'*appropriation art* a posé plusieurs problèmes et questionnements sur le plan juridique. Une reproduction d'œuvre réalisée sans l'accord de l'auteur·rice est frauduleuse. Ainsi, l'artiste se doit de demander l'accord de l'auteur·rice ou des ayants droit. Richard Prince s'est retrouvé à plusieurs reprises poursuivi en justice pour la raison qu'il produit parfois ses œuvres sans le consentement des ayants droit, considérant selon l'article L123-1 que certaines des images qu'il reprend ne sont pas assujetties au droit d'auteur, car elle manque d'originalité. Selon le code de la propriété intellectuelle, c'est le critère d'originalité d'une œuvre qui permet d'accorder son droit d'auteur au créateur ou à la créatrice d'un objet. Certain·e·s avocat·e·s dont notamment Agnès Tricoire⁷², avocate à la Cour de Paris depuis 1989, condamne la pratique de Richard Prince. D'autres au contraire, comme ici Melynda J. Seaton, doctorante en philosophie à l'université d'Oklahoma, traitent dans sa thèse publiée en 2015 « It's not about Cowboys : The Cowboy as Subject

71 "Come to where the flavor is, come to Malboro Country." Traduction par Quentin Faucomprez. Il est possible de trouver des publicités pour les cigarettes Malboro sur la chaîne Youtube *TelevisionVanguard*.

72 L'entretien par Claire Moulène d'Agnès Tricoire est disponible sur le site internet d'Agnès Tricoire : http://agnestricoire-avocat.fr/medias/image_impossible.pdf, consulté le 17

in Contemporary Art »⁷³ de l'aspect juridique du travail de l'artiste.

« Au fil des années, Prince a fait l'objet d'accusations de violation des droits d'auteur, notamment de plaintes de la part des photographes originaux de Marlboro après que les images de cowboys de l'artiste ont commencé à rapporter beaucoup d'argent sur le marché de l'art. Prince a argumenté avec succès que les publicités pour les cigarettes étaient sans auteur, car les noms des photographes originaux n'apparaissent pas dans les publicités. À travers l'appropriation, il est devenu l'auteur et, à son tour, la connotation de la photographie est passée d'une publicité de bas étage à un art de haut niveau. »⁷⁴

Ici, Melynda J. Seaton donne l'argument que parce que les photographes des images qu'utilise Richard Prince ne sont pas cités, et donc que ces images sont sans auteurs. Le débat reste ouvert. Bien que nous n'allons pas ici argumenter sur l'aspect juridique de ses œuvres, nous allons garder à l'esprit que ces images sont à la fois issues du travail de Richard Prince et des photographes embauchés par Marlboro.

Ainsi, nous allons revenir sur quelques images de la série *Untitled (Cowboy)* de Richard Prince. Ces quelques images nous serviront de base afin de réfléchir sur la signification de la figure du Cowboy dans la culture populaire. Pourquoi la figure du Cowboy a-t-elle été utilisée d'une manière aussi considérable par la marque de cigarette ? Que transmet l'image du Cowboy dans ces publicités et de manière générale ?

Sur la première image, à gauche, est représenté un homme à cheval sur un couple de chevaux. Le cowboy, en train de fumer sa cigarette semble vivre une vie paisible et ne semble pas ressentir de difficulté quant à la tâche à accomplir, il semble alors que les chevaux sont déjà apprivoisés et qu'il ne s'agit donc pas de chevaux sauvages. Nous sommes dans la nature, le cadre foisonnant de végétation

73 Melynda J. Seaton, *It's Not About Cowboys: The Cowboy As Subject In Contemporary Art*, Norman, Oklahoma, 2015.

74 "Over the years Prince has been plagued by accusations of copyright infringements including complaints from the original Marlboro photographers after the artist's cowboy imagery started to bring high prices on the art market. Prince argued successfully that the cigarette advertisements were authorless, because the original photographers' names did not appear in the ads. Through appropriation he became the author and, in turn, the photograph's connotation changed from low-brow advertisement to high-brow fine art." traduction par Quentin Faucomprez. *Ibid.*, p. 117.

dont la couleur jaunâtre remplit le cadre et donnant une atmosphère très chaude et chaleureuse à l'image. La photographie donne un aspect documentaire par son cadre large, dont les sujets sont légèrement décentrés, à la limite de dépasser du cadre. Le point de vue est en plongée, la ligne d'horizon n'est pas visible dans l'image, pouvant suggérer que le cowboy soit concentré sur sa tâche.

L'image située au centre représente un groupe de cowboy s'étant posé devant un feu de camp. La couleur bleue de l'horizon, bien que brumeux, suggère que la scène se passe de nuit, ou du moins en fin de journée et donc indique qu'ils vont dormir sur place. Le cadre large permet au centre de cadrer le groupe et de laisser sur la moitié haute de l'image le ciel embrumé qui encadre la scène. Ici, la couleur semble particulière, puisque l'utilisation du bleu semble artifice et fait penser à une technique utilisée au cinéma, la nuit américaine. La nuit américaine est un procédé utilisé au cinéma, répandu à l'époque où il était difficile de tourner des séquences sous faible luminosité, consistant à filmer une séquence de jour et de lui appliquer un filtre bleu, qui bien utilisé permet de faire penser que la séquence se produit durant la nuit. La lumière émise par le feu de camp ne permet pas d'éclairer l'ensemble de la séquence, notamment le cowboy habillé en rouge situé à gauche de l'image. L'image semble avoir été retouchée.

La troisième image nous montre deux cowboys, chacun sur leurs chevaux se déplaçant au lever ou au coucher du soleil. La palette de couleur vacille toujours entre les teintes bleues et orangé, avec une plus grande présence de couleurs froides. Les couleurs ainsi que la source lumineuse, qui semble basse permettent de comprendre qu'il est tôt, ou tard. Les personnages sont en contre-jour, ce qui nous permet de ne pas discerner distinctement leurs visages tout en dessinant leurs silhouettes, nous permettant de comprendre qu'il s'agit de cowboy. Le cowboy de gauche fume une cigarette, action qui est rendue claire par le geste de son bras droit. La photographie est réminiscente des plans larges cinématographiques typiques du cinéma de Western et est cadrée de manière minutieuse. Contrairement à la première image qui se voulait plus documentaire et moins centrée, cette image place chaque cowboy au tiers de l'image à droite et à gauche, et également place la ligne d'horizon en centre, créant

ainsi une image symétrique. Le lien entre l'Homme et la nature est un thème revenant dans chacune de ces trois photographies.

Les cowboys sont utilisés dans ces images afin de représenter l'homme libre, vivant au plein air. Ces images se veulent à la fois réalistes, à la fois empreintes à une imagerie cinématographique, et donc forgées par le récit. En rephotographiant ces images, les recadrant afin d'en extraire le texte, Richard Prince donne un deuxième regard sur ces images préexistantes. En les recadrant, il leur donne un aspect différent qui n'a pas été pensé par le photographe original ou par l'agence de publicité. Lorsque Richard Prince reprend ces images, dont il laisse d'ailleurs apparents les artifices en prenant en image les déchirures et bouts de scotch, il leur offre à chacun le même cadre, horizontal, alors que les images proposées par la marque sont de ratio et d'orientations différentes. Il harmonise par le cadrage chacune des images qu'il choisit de reprendre. Également, il choisit de reprendre des images très cinématographiques. Là où l'ensemble des photographies du *Malboro Man* proposent un catalogue d'images très diverses, allons du simple portrait en passant par des images documentaires de la vie quotidienne de ces personnes, Richard Prince sélectionne les images les plus marquantes. L'artiste sélectionne des images qui viennent du premier regard captiver l'œil. Plutôt que de choisir de reprendre des plans resserrés, il choisit de présenter ces Cowboys dans des plans larges. Il est difficile de voir leurs visages, on ne peut pas les personnifier. Seule reste d'eux cette silhouette iconique, clairement définie, et une cigarette allumée, parfois mis en avant par le geste de fumeur du personnage.

Richard Prince s'intéresse avec ces images publicitaires sur les stéréotypes que les marques et les agences de publicité utilisent et partagent. L'artiste s'intéresse à la manière dont ces publicités jouent sur des figures iconiques et majeures dans l'histoire des États-Unis dont notamment le Cowboy.

Certaines associations, comme la *Truth Initiative* ont cherché comment les publicités détournent la masculinité que représente le Cowboy afin de promouvoir leurs produits. La *Truth Initiative*, ou anciennement l'*American Legacy Foundation* est une organisation à but non lucratif de lutte antitabac. À partir des années 2000, l'organisation a mis en place des campagnes de préventions destinées à un jeune

public. Reprenant directement les codes des publicités de cigarettes, l'organisation a proposé une contre version du Marlboro Man qui a fait son apparition dans des magazines comme *American Journal of Public Health*. « *Et si les publicités de cigarette disaient la Vérité ?* »⁷⁵, c'est le titre présent sur ces images. En bas à droite est encadré sur cette image un plus petit texte, « *YEE HAW (cri d'exclamation typique du Cowboy) ! Vous aussi pouvez être un homme mort, indépendant, robuste, au look macho.* »⁷⁶ Le texte est incisif et attaque de front les images produites et présentées dans les publicités de la marque de cigarette. La photographie en reprend directement les codes visuels en s'autorisant des libertés dans la représentation. Les chevaux suivant le Cowboy portent des sacs sur lesquels est noté « *Bodybag* », des sacs mortuaires dont le texte ne laisse aucun doute sur l'utilité de l'objet. La mort est omniprésente dans cette image.

La photographie, reprenant les codes du Marlboro Man qu'elle cherche à inverser, ne détonnerait pas avec les images de Marlboro et par extension de Richard Prince. Le regard distant au loin du Cowboy, la horde de chevaux, le décor naturel de Far West. Par son texte, l'antipublicité relie la publicité de cigarette avec l'image machiste du Cowboy. En très petit, sous le texte encadré est écrit : « 16 mg de goudron cancérigène, 200 mg de fausse confiance en soi, 2500 mg d'une attitude « personne ne va me dire ce que je dois faire » ! »⁷⁷ En reprenant une composition factice de la cigarette, l'antipublicité associe la cigarette avec l'acquisition d'une assurance démesurée. Ce que pointe du doigt l'organisation, c'est que ces produits vendent plus que des cigarettes. Marlboro, en vendant ses cigarettes, vend de la confiance en soi que la marque associe avec le mythe du Cowboy.

Richard Prince avec sa série de photographie n'est pas dans la critique. Son travail consiste à la reprise d'image préexistante qu'il va placer dans un nouveau contexte, et ainsi permettre aux spectateurs et spectatrices d'avoir le recul nécessaire pour la lecture de ces images et ces figures, évoquant spontanément un certain imaginaire. En analysant les images de Richard Prince, on peut se rendre compte que

75 "What if cigarette ads told the Truth?" Traduction par Quentin Faucomprez.

76 "YEE HAW ! You too can be an independent, rugged, macho-looking dead guy." Traduction par Quentin Faucomprez.

77 "16 mg of cancer-causing tar, 200 mg of false self-confidence, 2500 mg of Giddy-up, nobody gonna tell me what to do!" Traduction par Quentin Faucomprez.

ces images représentent une vie idéalisée du Far West des États-Unis, mais aussi un modèle de citoyenneté. Comme la pointée l'antipublicité de la *Truth Initiative*, l'image utilisée par Marlboro évoque une certaine masculinité. Attaché au Cowboy, l'archétype de l'homme solitaire, fort et viril reste indissociable de ce personnage. Par la suite, nous allons revenir sur la création du Cowboy, comment cet archétype s'est formé, et comment celui-ci a eu un impact réel sur les individus.

b. La masculinité dans le cinéma de Western

Le cinéma de Western américain, est né dans les années 1915, pendant la Conquête de l'Ouest⁷⁸. La conquête de l'Ouest désigne la période où les États-Unis d'Amérique, située à l'Est nord-américain, cherchaient à s'étendre en conquérant les territoires de l'Ouest, pour certains appartenant à la France, à l'Angleterre, ou d'autres au Mexique. La conquête de l'Ouest a débuté en 1803 avec l'achat de la Louisiane par les États-Unis à la France. En 1812, les États-Unis et le Royaume-Uni sont en guerre, les États-Unis veulent en finir avec la domination des Britanniques sur l'Amérique du Nord. Les États-Unis obtiennent le droit d'occuper l'Oregon. C'est dans cette période que la frontière du Canada et que celle de la Nouvelle-Espagne, désormais le Mexique, fut modifiée. En 1830 à Washington est signé l'*indian removal act*, un traité visant à faire déporter les Amérindiens afin de laisser la place aux colons. En 1834, des milliers d'Amérindiens sont déplacés dans une réserve en Oklahoma, car occupant les terres proclamées par les colons. L'agriculture se développe rapidement tout comme les transports ferroviaires et maritimes. La découverte d'or au Texas et ensuite dans d'autres états a incité des gens du monde entier à venir. De nouvelles ressources étaient régulièrement découvertes, il y a eu donc beaucoup de migrations dans le pays. Les trains ont beaucoup facilité la traversée des États-Unis. D'autres lois ont également été

78 Je vous invite à regarder la vidéo de la chaîne Youtube Nota Bene, « La conquête de l'ouest - Nota Bene #23 », qui raconte de manière succincte les éléments qui constituent la Conquête de l'Ouest. (Nota Bene, « La conquête de l'ouest - Nota Bene #23 », 3 janvier 2017, Youtube, 18 min. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=Wt7Qa5uivwQ>> ; consulté le 22 janvier 2022.)

signées afin de faciliter cette conquête l'*homestead act* voté en 1862 par exemple stipule que quiconque de pouvoir revendiquer l'appartenance d'un terrain après y avoir vécu pour plus de 5 ans. Cette loi a incité de nombreuses personnes à se diriger vers l'Ouest américain et notamment près des voies ferrées. La ruée vers l'or a duré jusqu'à la fin des années 1880. Entretemps, la guerre de Sécession éclata en 1861. L'un des enjeux est l'abolition de l'esclavagisme dans les territoires du sud. Le nord emporte la victoire en 1865, ce qui a facilité la conquête du territoire de l'ouest. L'Oklahoma réservé dans un premier temps aux Amérindiens, après leur déportation, fut ouvert à la fin du XVIIIe siècle à tous. Bien que certains Amérindiens étaient amicaux avec les colons, de nombreux conflits ont éclaté entre les deux parties. Une guerre éclata entre les Sioux et les colons qui sont venus chercher de l'or dans les réserves réservées aux Sioux dans les Black Hills, brisant ainsi le traité de Fort Laramie signé en 1868, garantissant la possession des Amérindiens de la région. À la suite de cette rupture d'accord, les Sioux prennent les armes pour défendre leur terre et leurs droits. L'armée américaine prend de force la réserve, et en fait sa possession avant de l'ouvrir aux colons. Un traité de paix a été signé, et de nombreux Amérindiens ont été tués s'il ne se soumettait pas à la conversion afin de devenir « civilisé ». Ces situations de tensions ont créé des conflits à travers la région et ont mené à de nombreux massacres.

Dans cette histoire, où se place le Cowboy ? Le terme de Cowboy se traduit littéralement par vacher. Il désigne celui qui s'occupe du bétail. Les cowboys sont les héritiers des vaqueros mexicains. Puisque le Texas appartenait d'abord au Mexique, on trouvait dans un premier temps en majorité les cowboys au Texas. Les cowboys étaient des personnes appartenant majoritairement à des minorités raciales. Loin de l'image que l'on se fait des cowboys, ils n'étaient généralement pas armés. Ils déplaçaient le bétail jusque dans les grandes villes et rassembler le bétail était très difficile. Le métier était méprisé pour ces conditions de travail. Très peu de Cowboys également portaient une arme pour se protéger, où alors celle-ci était payée par leur employeur, et les chevaux coûtaient chères. Ils n'étaient des ni bandits ou des héros. L'image du Cowboy des histoires et le métier de cowboy sont deux choses séparées.

La campagne de publicité du *Malboro Man* est née en partie d'un article publié

dans Life Magazine en 1949 nommé « Cowboy : A Texan holds to the traditions of an older west »⁷⁹ et des images ayant été produite pour la publication par le photographe Leonard MacCombe. L'article s'intéresse à la vie de Clarence Hailey Long, un jeune texan d'une vingtaine d'années. Il présente ainsi son quotidien au ranch, avec ses chevaux et son bétail. Une vie faite de travail difficile durant laquelle il pouvait travailler de tôt au matin jusqu'à tard le soir. Une vie dans laquelle s'installe une forme de routine. Clarence Hailey Long était au courant des histoires de Cowboy dont il était lui-même fan. « *Même si C.H. Long était l'incarnation vivante d'une culture aimée, bien qu'en voie de disparition, il faisait partie d'un mythe forgé par Hollywood et les romans de gare, non pas par la réalité. Il savait que l'image du Cowboy que le monde célébrait était parfois plus attrayante que les libertés les plus gratifiantes de la vie sur les sentiers du bétail.* »⁸⁰ Lorsqu'il sortait en ville, il s'arrêtait au cinéma afin de voir si un film de Western y était projeté. Il achetait régulièrement des magazines pulpes. Lui-même était attiré par ces récits. « *Il parle avec mépris des bêtises qu'il y trouve et pourtant il les dévore avec enthousiasme, oubliant sa vie d'aventurier pour chercher l'aventure dans des récits d'aventures spectaculaires qui n'ont jamais eu lieu.* »⁸¹ Lui-même était attiré par ces récits, malgré le fait qu'il les méprisait pour s'éloigner de la réalité de son travail. Lui-même cherchait l'aventure de ces histoires. Clarence Hailey Long était conscient que l'image qu'il dégageait faisait appel à un imaginaire de cinéma. Cet imaginaire est accolé à l'image du Cowboy.

Les images présentées dans cet article font penser dans les photographies de Richard Prince, en particulier les quelques images où l'on peut les voir fumer des cigarettes. C'est à partir de ces quelques images, prises par Leonard McCombe, que les

79 L'article « Cowboy : A Texan holds to the traditions of an older west » est aujourd'hui disponible sur le site de Life : <https://www.life.com/history/vintage-photos-american-cowboy/>, consulté le 08 mai 2022.

80 “Even as C.H. Long was a living embodiment of a beloved, but endangered culture, he was already part of a myth forged by Hollywood and dime-store novels, not reality. He knew that the cowboy image that the world celebrated was sometimes more appealing than even the most rewarding liberties of life on the cattle trail.” Traduction par Quentin Faucomprez. L'article “LIFE's Loving Look at the Vanishing Cowboy, 1949” de Lily Rothman et Liz Ronk pour le site de Life à cette adresse : <https://www.life.com/history/vintage-photos-american-cowboy/>, consulté le 08 mai 2022.

81 “He talks scornfully of the claptrap he finds in them and yet he devours it eagerly, forgetting his adventurous life to search for adventure in lurid accounts of wild affairs that never happened.” Traduction par Quentin Faucomprez. Life Magazine 1949, p. 72

équipes publicitaires de Marlboro décidèrent que de lancer une campagne publicitaire avec l'image du Cowboy dans le but de cibler un public plus masculin. Ainsi, lorsque les photographes de Marlboro capturent la vie de Cowboy, que représentent-ils réellement?

Ce que montre les images de Richard Prince, copie décontextualisée des images de campagne du Marlboro Man, c'est que ces images correspondent à la fois à la réalité du métier et à la fois appel dans sa mise en scène aux Cowboys des films hollywoodiens. Ces images spectaculaires renvoient à un imaginaire né d'une envie de vivre une vie palpitante. Le Cowboy représente une envie de liberté et un certain goût du risque, un fantasme qui dépasse de loin l'idée du *vacher*. C'est à travers la fiction que l'image du Cowboy a pu se construire dans l'imaginaire collectif, au travers d'histoire de récits spectaculaire. Les films hollywoodiens ont su capturer l'apparence du Cowboy, jusque dans les lieux dans lesquels ils vivent, sans réussir ou sans vouloir réussir à capturer l'essence de ce qui fait ce travail.

Récemment, le cinéma de Western commence à prendre une nouvelle tournure. Des films comme *The Power of the Dog*⁸² notamment utilisent la figure du Cowboy pour traiter des sujets importants comme ici la masculinité toxique. D'autres réalisateur·rice·s, comme Chloé Zhao, réalisent des films souhaitant dessiner un nouveau récit plus en phase avec la réalité de la vie dans l'ouest des États-Unis.

Chloé Zhao est une réalisatrice et scénariste chinoise. Née à Pékin en 1982, elle quitta la Chine pour partir étudier en Grande-Bretagne. Elle partira ensuite aux États-Unis pour étudier les sciences politiques au Mount Holyoke College puis le cinéma à la New York University. Après avoir vécu plusieurs années aux États-Unis et avoir passé du temps dans les réserves à la rencontre des gens, elle a réalisé plusieurs films sur le quotidien de ces personnes. *The Rider*⁸³ est un film s'inscrivant dans les genres du Western et du documentaire. Réalisé donc par Chloé Zhao et sorti en 2017, le film raconte l'histoire d'un jeune cowboy et star montante du rodéo, Brady qui, après un accident de rodéo, apprend qu'il ne pourra plus monter à cheval. La réalisatrice décida pour raconter l'histoire de Brady Jandreau de le faire jouer lui ainsi que son

82 Jane Campion, *The Power of the Dog*, See-Saw Films, 2021, 126 min.

83 Chloé Zhao, *The Rider*, Highwayman Films, 2017, 104 min.

entourage dans le film dans leurs propres versions fictives. Le film est donc un Western contemporain et nous montre la vie de Cowboy dans les années 2010. Le film mélange séquences purement documentaires et des séquences rejouées de moments réels. La réalisatrice souhaite réaliser un film avec le moins d'artifice possible, au plus près des personnes qu'elle représente. Elle leur laisse alors la liberté à ces personnes de pouvoir s'exprimer à travers sa caméra, et se montrer sans filtre. Chloé Zhao raconte l'impact psychologique que peuvent donner les blessures du métier à de jeunes hommes comme Brady et montre une image vulnérable du Cowboy d'une façon qui peut sembler inédite. Le film raconte comment il pourra éventuellement accepter ses blessures et l'idée qu'il ne pourra plus faire de rodéo de sa vie. Une séquence au milieu du film représente le cœur du propos du film, une séquence où Brady et des amis à lui se posent autour du feu durant une soirée afin de parler ensemble. Durant cette séquence, ces cowboys se montrent vulnérables, ils racontent leurs modes de vie, leurs blessures, leurs douleurs. Ils racontent aussi leurs goûts du risque, l'adrénaline que leur procure le rodéo, le sentiment de liberté que leur procure monter à cheval. Bien qu'ils ne vivent pas les récits des films hollywoodiens, ils aiment leurs vies simples bien que tout de même éprouvantes physiquement. C'est à ce moment du film que Brady s'ouvre également, et raconte qu'il souhaitait égaler dans l'esprit de ses fans l'image du Cowboy. Maintenant qu'il ne peut plus exercer sa profession, il se demande qui il est. Le film explore comment l'image du Cowboy va également jouer sur la construction de la masculinité chez les spectateurs de ces histoires. Chloé Zhao représente avec justesse la vulnérabilité de ces personnes, qui à travers sa caméra, se montre remplie d'incertitude et de questionnement.

Visuellement, cette séquence se rapproche de l'image présentée par Richard Prince que nous avons pu voir ensemble plus tôt. Ainsi, que donne à voir les images reprises par Richard Prince ? Raconte-t-elle de la même manière que *The Rider* le simple quotidien de ces cowboys, ou perpétue-t-elle un imaginaire ?

Comme nous avons pu le voir plus tôt avec le Cowboy Clarence Hailey Long, l'image du Cowboy est ancrée à cet imaginaire collectif. Marlboro joue de cet imaginaire afin de créer faire vendre facilement ses produits. Ces images, sans contexte, sans

histoires, sans présentation de ces individus au-delà de l'image qu'ils renvoient, va automatiquement appeler à ce mythe moderne. Le travail de Richard Prince consiste à sortir ces images de leurs contextes et de permettre cette réflexion sur la construction du mythe du Cowboy, crée durant la période de la Conquête de l'Ouest, à l'époque où les États-Unis construisaient une identité nationale propre, et perpétuée par les films, mais aussi par les marques jouant de ces images.

Ce que nous montre Richard Prince, c'est comment ces images qui se veulent documentaires enferment la figure du Cowboy dans un archétype. Ils sont caucasiens, masculins, et sont souvent des hommes d'âges murs. Ces archétypes enferment ces cowboys dans une image définie de la masculinité, emprunt aux récits racontés dans les histoires de Western. Ils sont forts et savent encaisser, vivent des aventures en plein air, et représentent la justice. Comme nous l'avons vu avec l'histoire de Clarence Hailey Long et celle de Brady Jandreau, cette image s'éloigne de ces récits individuels et les enferme à leurs tours dans une narration fantaisiste qui alors peut les contraindre. L'image du Cowboy et le métier de Cowboy sont deux choses séparées et différentes qui n'ont de cesse de s'influencer. Comme nous avons pu le voir avec Richard Prince, l'image du Cowboy de cinéma est collée à celle du Cowboy réel.

Lorsque Youssef Nabil dans *I Saved My Belly Dancer* utilise la figure du Cowboy, il invite à un imaginaire de cinéma de Western. Pourtant, le Cowboy de Youssef Nabil ne se contraint pas aux archétypes définis du genre, et offre une vision nouvelle de ce mythe revisité. Youssef Nabil reprend l'image du Cowboy construite dans le cinéma de Western dans il détourne les archétypes. Dans les récits de Western, le Cowboy est un personnage solitaire, froid, qui semble avoir du mal à être avec les autres. Cet archétype se retrouve dans la plupart des films de Western et se retrouve dans l'éducation des petits garçons dès leurs plus jeunes âges. Les enfants se retrouvaient dans ces figures qu'ils pouvaient incarner en jeu. Il est communément admis que les hommes sont associés à la violence, à des métiers manuels, ils ne doivent faire percevoir aucune émotion, vue comme une faiblesse. Le Cowboy de Western rentre cette vision de la masculinité, vision qu'il aide à entretenir et à diffuser. Pour les femmes, il leur est demandé de rentrer dans un certain archétype. Dans le Western,

cela peut être celui de la demoiselle en détresse, celle qui doit être sauvée ou celle qui accompagne le héros moralement. Passive dans le récit, elle reste souvent en arrière-plan et souvent ne participe pas à l'action. Dans le film *I Saved My Belly Dancer*, aucun de ces archétypes n'est appliqué. Le Cowboy présent durant la dernière séquence du film contredit certain de ces clichés. Alors que le Cowboy est une figure solitaire dans le cinéma de Western, dans *I Saved My Belly Dancer* au contraire, c'est quand le personnage de Tahar Rahim tombe amoureux avec le personnage de Salma Hayek qu'il prend l'apparence d'un cowboy. À deux, ils chevauchent paisiblement au cœur du Far West. Il la regarde avec le sourire. Le personnage joué par Tahar Rahim, qu'il soit en djellaba ou en Cowboy, montre ses émotions. Il pleure, il est apeuré, il sourit, il montre sa joie. Youssef Nabil se représente à travers ce personnage et montre une masculinité loin des stéréotypes ou des archétypes de cinéma.

Youssef Nabil, de la même manière que Richard Prince, laisse apparents les artifices de la construction de son travail. Chez Youssef Nabil, les artifices se trouvent dans plusieurs aspects. Dans un premier temps, le film a été tourné dans un studio en Angleterre, c'est-à-dire que les paysages en arrière-plan sont artificiels. Dans un second temps, les couleurs du film, dont la pellicule a été peinte à la main, sont réminiscentes d'une certaine époque du cinéma et rappellent les méthodes de construction de ces mythes et figures canoniques dans le paysage cinématographique. Richard Prince de son côté laisse apparents des détails rappelant le support de diffusion de ces photographies à l'origine. L'artiste laisse donc apparentes sur certaines de ces images au milieu les traces d'un déchirement de la page ainsi que formes s'apparentant à des bouts de scotchs. On peut ainsi imaginer que l'artiste a découpé ces photographies afin de les assembler avant de finalement les prendre à nouveau en image. En laissant apparents les artifices de construction de ces œuvres, ces artistes nous donnent à penser les artifices de la construction des figures représentées.

c. Réécrire l'histoire. Imaginer de nouveaux récits

Le cinéma de Western est ancré dans le contexte qui la vue naître. La conquête de l'Ouest c'est fait au détriment des natifs américains qui ont été pour la plupart déporté et placé dans des réserves qui leur était dédié. A l'époque, des auteur·rice·s ont écrit sur leurs ressentis par rapport à ce fait et notamment Louis Simonin. Louis Simonin est un ingénieur français. Il a été chargé en 1859 d'aller en Californie pour y étudier les mines. De son voyage est né en 1868 un ouvrage nommé *Le Far West américain*⁸⁴, qui compte son voyage à travers les États-Unis et ses diverses opinions. Il y vante notamment les rapides innovations technologiques et la rapide expansion des villes, mais est également touché par la colonisation américaine et par l'histoire des natifs américains dans cette conquête de l'Ouest. Il va alors partir à leur rencontre en parallèle. Pour lui, le sort réservé aux Amérindiens est omniprésent aux États-Unis.

« Là où naguère errait l'Indien du désert, le terrible Cheyenne et l'indomptable Arrapahoe, où le Yute soumis des Montagnes Rocheuses, l'homme civilisé, le blanc, a surgi tout à coup ; il a établi des villes florissantes, des routes, des canaux, des usines ; il a fécondé le sol par le labour ; il a exploité les forêts, les prairies ; il a extrait des entrailles de la terre les trésors qu'elles recelaient par milliers. Et tout cela ne s'est pas fait sans peine. Il a fallu conquérir la place sur l'Indien nomade, et lui disputer sa vie. La victoire est restée enfin à l'intrépide pionnier. »⁸⁵

Aux États-Unis, chaque ville, chaque route, reflète cette histoire. L'histoire des États-Unis s'est construite aux dépens des natifs qui sont les victimes de la conquête de l'Ouest. La dénigration du peuple amérindien est également passée par le cinéma américain et notamment le genre du Western qui donne à voir des représentations stéréotypées et invisibilise les natifs dans l'histoire américaine. Pour ce qui est de la représentation dans les films de Western, les Amérindiens sont généralement représentés comme des tribus habitant dans des tipis au clair de lune, chassant le

⁸⁴ Louis Simonin, *Le Far West américain*, Le Tour Du Monde, 1867.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 241-242.

bison et portant une plume. Pourtant, cette image ne représente qu'une partie seulement des Amérindiens. Tous n'étaient pas nomades. Nous pouvons par exemple citer les Amérindiens pueblos vivent dans des maisons sur plusieurs étages et des pièces séparées, ils sont sédentaires. Également, les films invisibilisent les Amérindiens dans les films de Western. Dans le livre *Native Recognition: Indigenous Cinema and the Western*⁸⁶, Joanna Hearne traite de la naissance de la question de la représentation des natifs au cinéma et sur la manière dont la participation de natif dans la production de film peut éviter leur invisibilisations. Les films de Westerns n'incluent pas dans leurs récits des natifs américains ou leurs modes de vies, on ne voit également pas où très rarement des enfants ou des familles amérindiennes. Selon Joanna Hearne dans le livre *Native Recognition: Indigenous Cinema and the Western*, cette absence de représentation de natifs est réalisée dans le but de dessiner une identité nationale blanche. En ne souhaitant pas représenter la jeunesse amérindienne, les films hollywoodiens vont indirectement planter l'idée que les natifs sont voués à disparaître. Le cinéma de Western américain était destiné aux familles et aux jeunes enfants et selon, le livre, avis pour but de représenter le mythe américain selon un récit occidental dont la violence devient une métaphore de l'expérience américaine. Dans cette optique, nous pouvons nous demander s'il existe au cinéma des exemples de film mettant en scènes des natifs américains, racontant une histoire sortant des canons de représentations habituelles.

Plus tôt nous avons parlé du film *The Rider* de Chloé Zhao. Avant de réaliser ce film, Chloé Zhao a réalisé un autre film, *Les Chansons que mes frères m'ont apprises*⁸⁷, mettant en scène des descendant·e·s des Oglala Sioux dans la réserve de Pine Ridge. Chloé Zhao a engagé des acteur·rice·s non professionnels, des personnes vivant dans les réservations dont la réalisatrice leur a laissé la liberté d'improviser. Avec un style frôlant le documentaire, Chloé Zhao recherche la sincérité dans ces histoires qu'elle veut les plus authentiques possible. Comme pour *The Rider*, les personnages principaux possèdent les mêmes prénoms que les personnes les interprétant, John

⁸⁶ Joanna Hearne, *Native Recognition. Indigenous Cinema and the Western*, State University of New York Press, 2012, 408 p.

⁸⁷ Chloé Zhao, *Les Chansons que mes frères m'ont apprises (Songs My Brothers Taught Me)*, Diaphana, 2015, 94 min.

Reddy interprète Johnny Winters, Jashaun St. John interprète Jashaun Winters, et Travis Lone Hill interprète Travis.

Ce long-métrage a été filmé à la Pine Ridge Reservation, réserve créée en 1889 lors du démantèlement de la Grande Réserve sioux pour la tribu des Oglalas. L'histoire est celle de la relation entre Jashaun et John, deux frères et sœurs vivant avec leur mère, Lisa. Leur frère, Cody, est en prison. John aide à subvenir aux besoins de la famille en vendant de l'alcool illégalement. Alors qu'il va bientôt finir le lycée, il souhaite quitter la réserve et rejoindre sa petite-amie Aurelia qui souhaite continuer ses études à Los Angeles pour devenir avocate. La mort de leur père, un cowboy qu'ils connaissaient peu, vient bousculer ses projets. Le manque d'argent est une réalité qu'il va devoir affronter. Les deux frères et sœurs vont rencontrer leurs demi-frères et demi-sœurs. Certains d'entre eux sont des Cowboys et participent à des spectacles de Rodéo.

Le film pose aussi la question du *chez-soi*. Qu'est-ce qui constitue notre chez-nous, est-ce que c'est un endroit, est-ce que c'est une communauté, une famille ? Qu'est-ce qui nous pousse à quitter un territoire ou au contraire à y rester ? Pour la réalisatrice Chloé Zhao, la question est centrale. Ayant quitté la Chine jeune, ayant étudié en Angleterre puis aux États-Unis où elle est restée vivre, elle n'a pas eu d'endroits où s'installer. Elle n'a jamais eu l'occasion de s'attacher réellement à un endroit au point de ne pas pouvoir s'en détacher. Dans une interview conduite par Valentina Valentini pour le magazine *Beyond Cinema*, la réalisatrice Chloé Zhao raconte à l'occasion du festival de film Sundance de 2015 son rapport au terme *home*.

« J'ai tellement dérivée, je ne me suis jamais sentie attachée à un endroit au point de me dire : « je ne peux pas quitter cet endroit ». Je ne comprenais pas cet attachement des gens à un lieu, à une communauté et à une famille jusqu'à ce que j'aie à *Pine Ridge*. Lorsque je suis allée à *Pine Ridge* pour la première fois, la chose qui m'a le plus frappée est que ces gens ont un lien fort et complexe avec cette terre et cette communauté. Il y a des avantages et des inconvénients à cela. J'étais très curieuse de comprendre ces questions que les gens posent toujours : « Pourquoi ne partent-ils pas si la vie est dure ? Pourquoi ne partent-ils pas ? »⁸⁸

À la fin du film, Johnny décide de rester auprès de sa famille, de trouver du travail près de chez lui, malgré avoir rêvé toute sa vie d'un ailleurs. Le film, sans donner de réponse précise à cette question, nous met à la place de ces personnes et nous permet de ressentir d'une nouvelle manière cet attachement émotionnel. Ces questionnements sur notre attachement à une terre, à une manière de vivre ou à une culture n'est pas sans rappeler le travail de Youssef Nabil qui traite de son attachement, mais aussi sa prise de recul quant à la culture égyptienne. Chacun et chacune entretient un rapport différent à ses origines et la culture d'un pays ou d'une communauté. Là où Johnny ne ressentait aucun problème à quitter la réserve, si ce n'est les problèmes d'argent, Jashaun a développé au long du film au contraire des relations avec des gens de Pine Ridge. Elle se plaît dans ces événements, ces fêtes, cette communauté, tout en ayant conscience des problèmes des habitants qu'elle cherche à aider. Johnny à l'inverse se sent déconnecter de ce monde, cherche un moyen de défier l'ennui, rêve d'un autre mode de vie. Avec ces deux frères et sœurs, le film nous donne deux points de vue différents. Ultiment, Johnny décide de rester pour sa sœur et sa vision optimiste.

⁸⁸ “I have drifted so much, I never feel attached to a place enough that I say “I cannot leave this place”. I don't understand that attachment that people have with the place, the community and a family until I went to Pine Ridge. When I went to Pine Ridge for the first time, the one thing that hit me the most is that these people have such a complex and strong bond with this land and this community. There is pros and cons to that. I was very curious to understand the questions that people always ask : “Why don't they just leave if life is hard? Why don't they just leave?” Traduction par Quentin Faucomprez. *BeyondCinemaMagazine*, «Songs My Brother Taught Me's Chloe Zhao & Forest Whitaker - a Beyond Cinema Original», 23 février 2015, Youtube, 8 min 56s. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=nFwQuZ8_Bmg>; consulté le 5 mai 2022.

En permettant d'offrir le point de vue des habitant·e·s des réservations aux États-Unis, Chloé Zhao offre à voir des perspectives et des points de vue encore peu vus au cinéma. Comme la réalisatrice a pu le faire avec *The Rider*, Chloé Zhao représente avec les demi-frères des deux protagonistes des Cowboys contemporains vivant dans les réservations de *Pine Ridge*. Ils gardent une identité marquée par leurs origines Sioux. Les personnes que la réalisatrice Chloé Zhao a pu rencontrer sont à la fois des Oglala Lakota Sioux et à la fois d'authentique Cowboy. Certains portent sur leurs chapeaux des plumes afin d'honorer leurs ancêtres. Par le passé colonial du pays et du sort réservé aux natifs américain, ces Cowboys n'incarnent-ils pas une forme de contradiction ? Dans «Cowboys on the Reservation: The Growth of Rodeo as a Lakota National Pastime»⁸⁹, Alison Fuss raconte en 1999 comment des natifs américains ont adopté la tenue de Cowboy. «En 1920, la plupart des Lakotas étaient contraint·e·s par l'environnement de leur réserve. Beaucoup avaient travaillé·e·s comme éleveur·euse·s de bétail et agriculteur·rice·s et s'étaient produit·e·s dans des rodéos dans divers contextes.»⁹⁰ Les natifs américains ont très vite commencé à reprendre le métier le Cowboy et à l'inclure dans leurs vies sociales et économiques. Également, les shows tels que les Rodéos étaient déjà ancrés dans la culture. «Les racines du rodéo dans la culture Amérindienne remontent au XVIIIe siècle, lorsque les Amérindiens des plaines ont acquis des chevaux.»⁹¹ Beaucoup de ce qui constitue l'ADN du Cowboy est le résultat d'un mélange entre les héritages espagnol et Sioux. Comme nous l'avons vu, le métier de Cowboy est un dérivé du *vaquero*, qui sont restés au Texas lors les États-Unis les a acquis à la Nouvelle-Espagne. Le Cowboy est né du mélange culturel, tout comme les États-Unis se sont bâtis sur l'immigration, les conquêtes de territoire, et l'urbanisation.

Ce que nous montrent des œuvres comme la série de Cowboys de Richard Prince, c'est que l'image que l'on associe à celle du Cowboy est celle d'un caucasien. Alors que les histoires des Amérindiens ont été rendues invisibles, peu de Cowboys

89 Allison Fuss, «Cowboys on the Reservation: The Growth of Rodeo as a Lakota National Pastime», *South Dakota History*, Vol. 29, N°3, 1999, p. 211-228.

90 “By 1920, most Lakotas were products of their reservation environments, where many had worked as cattle ranchers and farmers and performed in rodeos in various settings.” Traduction par Quentin Faucomprez. *Ibid.*, p. 211.

91 “The roots of rodeo in Indian culture reach as far back as the eighteenth century when Plains Indians acquired horses.” Traduction par Quentin Faucomprez. *Ibid.*, p. 212.

d'origine native ne passent devant les caméras. Il devient difficile pour le grand public d'imaginer un Cowboy dont les traits du visage sont ceux des natifs américains.

Avec *I Saved My Belly Dancer*, Youssef Nabil met en scène Tahar Rahim, acteur de double nationalité Franco-Algérienne, qu'il habille d'un costume de Cowboy. Dans cette séquence, l'artiste ne craint pas d'embrasser cet aspect multiculturel, et de représenter cette figure d'une nouvelle manière, loin des conventions habituelles et des images comme celles que nous donne à voir Richard Prince.

À travers *I Saved My Belly Dancer* et *Untitled (Cowboy)*, nous avons pu voir ensemble deux exemples de travaux d'arts visuels, à la lisière entre Arts Contemporains et cinéma de Western, mettant en scène la figure du Cowboy. Ainsi, à partir du travail de Richard Prince, nous avons pu entreprendre une analyse de la manière dont cette figure, celle du Cowboy, a été construite. Détourné des réalités que représente le métier de vacher, le Cowboy représente des valeurs que cherchent à mettre en scène les réalisateurs et photographes de l'époque dans un contexte de construction d'identité nationale. Né dans une période frénétique es figures héroïques représentaient une vie d'aventure, d'action et par conséquent incarnait un modèle masculin viril. C'est cette image qui est restée, reprise encore aujourd'hui par des compagnies publicitaires, par des films, des séries, des jeux vidéo.

Cette image commence malgré tout à être bousculée. Des œuvres et projets cherchent à déconstruire cette image du Cowboy virile, que ce soit en montrant ses travers, où en montrant la réalité de ces personnes, elles-mêmes affectées par cette image. Dans cette recherche du spectaculaire, la mise en place de ces histoires laissait de côté, ou délaissait les natifs américains qu'elles cherchaient à effacer. Nous avons besoin aujourd'hui de raconter de nouvelles histoires, des histoires étant plus en phase avec la réalité des individualités.

Partie III : Vers un glissement des genres

a. Les Amazones de Justine Pluinage

Avec Youssef Nabil et Richard Prince, nous avons pu voir à la fois comment le Cowboy pouvait représenter une figure masculine issue d'un archétype précis venant du cinéma de Western, et comment celui-ci dans une œuvre d'art vidéo, en l'associant avec des arts de différents médiums, mais surtout de différentes cultures lui permettaient de s'émanciper de cet archétype. Ce glissement du genre du cinéma de Western permet aux artistes un glissement de la représentation du genre masculin. Ainsi, en se réappropriant les codes de ce cinéma, il n'est pas impossible de pouvoir l'emmener au-delà.

Dans cette dernière partie, nous allons voir le travail de Justine Pluinage, une artiste française qui, dans le cadre d'un voyage aux États-Unis, a produit une œuvre à la lisière entre documentaire et Western, sans investir la figure du Cowboy. L'installation vidéo *Amazones*⁹² raconte les récits d'un groupe de personne vivant à Chicago dont les histoires se croisent. Avant de revenir plus en détail sur *Amazones*, nous allons revenir sur le parcours de l'artiste et sur une autre de ses œuvres, *Cuisine Américaine*⁹³, afin de comprendre le lien dans sa pratique entre art vidéo et cinéma, et plus particulièrement son lien avec le cinéma documentaire. Nous allons ensuite revenir sur la vidéo *Amazones* et sur la liaison dans sa pratique entre le cinéma documentaire avec le genre du Western, dans un contexte qui n'est pas celui du Far West américain.

J'ai pu découvrir *Amazones* à l'occasion de mon travail sur le commissariat de l'exposition «Des futurs désirables», ouverte à la Condition Publique, dans une collaboration entre le Labo 148, la Condition Publique, et le FRAC Grand Large. Durant cette expérience, j'ai également eu l'occasion de rencontrer Justine Pluinage lors d'une conférence organisé par la Condition Publique et le FRAC Grand Large intitulé «C'est quoi l'esthétique de l'émancipation?» qui a eu lieu à l'Esä de Dunkerque. À

⁹² Justine Pluinage, *Amazones*, installation vidéo, 12 à 14 min en boucle, FRAC Grand Large – Hauts-de-France, 2017.

⁹³ Justine Pluinage, *Cuisine Américaine*, film, 17 min, Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains, 2015.

l'occasion, nous avons pu également rencontrer Isabelle Alfonsi, autrice du livre *Pour une esthétique de l'émancipation*⁹⁴. Mon argumentation ici émane des réflexions que nous avons pu avoir sur les relations entre genres et espaces publics, des rencontres avec des professionnels du métier sensibles et ces questionnements, et de notre travail collectif avec le reste de l'équipe du Labo 148 et des équipes du FRAC Grand Large.

Justine Pluvinage est une artiste née à Roubaix en 1983. Elle vit et travaille actuellement à Lille. Elle est diplômée en 2009 l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles. Elle poursuit ensuite ses études au Fresnoy à Tourcoing, dont elle est diplômée en 2015, et continue sa recherche sur l'image à travers l'image filmique. Elle déploie sa pratique au travers d'installations vidéo et de courts-métrages, en mettant en scène des personnes en nous immergeant dans leurs quotidiens. Elle a par exemple réalisé dans le cadre de ses études au Fresnoy le film *Cuisine américaine*, film sur le voisinage de la résidence Jeanne Leclercq à Lille. Ce film documentaire prend la forme d'un plan séquence⁹⁵. Le film navigue entre des séquences aériennes autour du HLM, des séquences au travers du bâtiment en 3D, et des séquences dans les logements des habitant·e·s. Le film utilise le plan en 3D pour effectuer des transitions en le superposant avec les images réelles. Des témoignages audios sont également présents pour laisser la parole à ces personnes. Iels racontent leurs vies dans le lieu et leurs expériences de la vie en communauté. Ainsi, par la mise en place de cette technique, les fragments d'histoires de vie s'entremêlent et se croise avec l'histoire du bâtiment dans une balade entre réel et virtuel.

« Aux mots des voisins se superposent des bribes de vie quotidienne. Cuisine américaine est une déambulation, une balade, une plongée dans un immeuble, mon HLM. De long en large, le film déroule son mouvement, il prend de la hauteur, appréhende le dédale, se faufile dans le bâti. Il pénètre les appartements, sonde l'architecture au regard de l'humanité qui la vit. »⁹⁶

94 Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation. Produire les lignées d'un art queer*, Éditions B42, 2019, 160 p.

95 Au cinéma, le plan séquence est un plan long dans lequel se succède plusieurs actions ou événements sans avoir de coupe au niveau du montage. Il peut constituer un plan long (*long shot* en anglais), une séquence entière, où l'entièreté d'un film.

96 Page sur le site du Fresnoy dédié à *Cuisine Américaine* : <https://www.lefresnoy.net/fr/Le-Fresnoy/production/2015/film/570/cuisine-americaine>, consulté le 10 mai 2022.

Le film met en perspective la création du bâtiment construit dans un projet urbanistique et la réalité des locataires. L'artiste offre par sa caméra virevoltante un point de vue au plus près de ces personnes, qu'elle laisse s'exprimer par la caméra et par les différents témoignages audios. Ainsi, Justine Pluvinage utilise le médium de la vidéo afin de permettre à des individus de s'exprimer en leur donnant la parole dans des films documentaires.

De cette manière, à la fois artiste et cinéaste, son travail se trouve entre art contemporain et cinéma. Justine Pluvinage a également réalisé des installations vidéo à multicanaux, c'est-à-dire que trois écrans sont projetés simultanément et se répondent entre elles. Plus récemment, elle a réalisé *Madisoning*⁹⁷, une installation vidéo multicanal durant 18 min. Cette œuvre vidéo met en scène un groupe de 4 personnes, 4 comédien·ne·s en situation de handicap. Ce film est le fruit d'une collaboration entre la réalisatrice, la chorégraphe Amélie Poirier, et la compositrice Léonore Mercier. La vidéo met en scène ce groupe qui effectue le même pas de danse dans plusieurs lieux différents, la plage, un gymnase, une piscine, un parc, une salle de théâtre. Les gestes sont répétés inlassablement, les bruits de pas résonnent avec toujours les mêmes rythmiques. L'installation en multicanaux permis de mettre côte à côte, ou face-à-face, des images de ces lieux dans lequel les pas de danse résonnent. Adapté de la pièce de théâtre du même nom, le film reprend des mouvements inspirés des danses de fêtes de famille.

Les films de Justine Pluvinage oscillent entre réel et onirique. Par la mise en scène terre à terre, prenant des allures parfois spectaculaires, et par le jeu de montage vidéo, l'artiste donne à voir différemment les histoires individuelles. L'immersion qu'elle met en jeu nous pousse à adopter le point des personnes représenté·e·s.

Dans le cadre de la résidence *Resilient Images Residency Exchange*⁹⁸, un programme d'échange entre l'Hyde Park Art Center et par le Centre Regional de la Photographie,

97 Justine Pluvinage, *Le Madisoning*, installation vidéo, 18 min, Ministère de la Culture, 2020. Le film *Madisoning* est visible en intégralité sur le site numéridanse : <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/le-madisoning?s>, consulté le 10 mai 2022.

98 Page dédié à l'œuvre *Amazones* de Justine Pluvineage et le projet *Resilient Images Residency Exchange* sur le site de l'Hyde Park Art Center : <https://www.hydeparkart.org/exhibition-archive/justine-pluvinage-amazons/>, consulté le 20 janvier 2022.

Justine Pluinage a été invitée à produire une œuvre à Chicago. Cet échange concerne à la fois Justine Pluinage, artiste française née à Lille, et David Schaliol, née à Chicago. Chaque artiste avait pour projets de travailler sur l'héritage industriel des deux lieux en se questionnant sur le thème de résilience, et donc les manières dont les habitant·e·s surmontent les obstacles liés aux aspects économiques et sociaux de ces deux territoires. C'est dans ce cadre que le film *Amazones* de Justine Pluinage a été réalisé. La vidéo peut être exposée de différentes manières. La vidéo a été exposée pour la première à l'Hyde Park Art Center, lieu qui a commandé l'œuvre. Projetée sur la façade digitale du bâtiment, et donc visible de l'extérieur, la musique était diffusée dans la rue. Au cours de l'exposition « Des futurs désirables » à la Condition Publique à Roubaix, le film a été projeté à l'intérieur. Un banc en forme d'abribus est placé en face de la vidéo, sur lequel est disposé un haut-parleur au son relativement faible ou des casques audios pour celles et ceux qui souhaitent entendre plus distinctement la musique. Comme pour *Madisoning*, l'installation vidéo est constituée de trois images projetées et tire parti de cette spécificité.

Comme nous l'avons juste évoqué, Justine Pluinage a travaillé avec des habitant·e·s de la ville de Chicago. Le film suit différentes femmes se déplaçant dans l'espace public. Le film nous présente donc un large panel de personnes toutes différentes les unes des autres.

« Le film met en scène une poète et militante pacifiste, une jeune artiste vivant avec de l'alopecie qui s'est créé un ornement fait d'émaille dans le but de se réapproprier son apparence physique, une culturiste, une artiste de voguing, une danseuse ayant un handicap physique, une philanthrope, une peintre d'origine latine, ainsi qu'une enfant âgée d'un an effectuant ses premiers pas. »⁹⁹

Leurs points communs sont qu'elles se retrouvent toutes face à des obstacles

⁹⁹ “The film features a notable poet-rapper and peace activist, a young artist living with alopecia who has created an ornate chainmail headdress to reclaim and adorn her physical appearance, a seasoned bodybuilder, a voguing performer, a dancer empowered by her own physical disability, a Latinx painter, an art and social justice philanthropist, as well as a one-year-old taking her first steps.” Traduction par Quentin Faucomprez. Brochure de l'œuvre *Amazones* de Justine Pluinage par l'Hyde Park Art Center disponible à cette adresse : https://www.hydeparkart.org/wp-content/uploads/2018/11/Justine-Pluinage_Brochure.pdf, consulté le 20 janvier 2022.

et le surmonte toutes à leurs façons. Le film suit un thème récurrent dans le travail de Justine Pluinage, la *résilience*, cette habilité que l'on a de pouvoir surmonter un choc émotionnel ou physique.

Le film ne présente pas d'histoire, il propose de suivre ce groupe de personnes alors qu'elles déambulent, par la marche ou par la danse, dans la ville de Chicago. Chacune se déplace à leurs manières dans cet espace qu'elles vont se réapproprier. Bien qu'elles ne se rencontrent jamais dans le cadre du film, la projection en simultané ainsi que le montage lient ces différentes histoires.

La vidéo se présente via trois écrans, tous projetés indépendamment. La vidéo est travaillée pour fonctionner en boucle et ne suit pas une action ou une histoire se déroulant dans un ordre chronologique, il suit un montage dit non linéaire. *Amazones* suit ainsi plusieurs actions, qui se suivent et/ou se déroulent en parallèle dans le montage. La boucle démarre avec la philanthrope marchant sur le *Nichols Bridgeway*, une passerelle. S'ensuivent les autres personnes entreprenant leurs marches, toutes à des endroits différents de Chicago. Le bébé se trouve au niveau de la zone portuaire de Chicago. Elle effectue ses premiers pas avec difficulté, et tombe. Malgré tout, elle essaie de nouveau. C'est à ce moment que la musique, inspirée des musiques de film de Western, se lance réellement et s'intensifie. À ce moment-là, l'artiste de voguing, vêtue d'une tenue de danse d'un rose éclatant et d'une perruque blanche, se met à danser. Par la suite, les trois projections sont investies par trois plans rapprochés au niveau du visage, avec la danse ayant un handicap physique, avec la bodybildeuse, avec l'artiste avec de l'alopecie. L'artiste se prépare et se pare de son ornement en émail. Ces plans sont réminiscent des cadrages serrés sur le visage de Cowboy lors de séquence de séquence de duel de Western. Elles regardent toutes dans le même sens, celui de la caméra, elles ne sont pas en confrontations les unes envers les autres. L'artiste sort du cadre et démarre sa marche. Chacune se lance dans la marche, d'un rythme effréné, chacune de leurs manières, mais toujours d'un pas assuré. La poète et militante écoute de la musique sous les voies d'un train, elle danse dans un premier temps de manière mesurée, avant de se lâcher à l'écran, dans un geste explosif. À cet instant, le plan se déploie sur les deux autres écrans projetés, avec un léger décalage,

afin de marquer le geste d'affirmation. En déployant ce geste libérateur sur ces autres écrans, il est signifié par le montage comment cet état d'esprit se déploie au travers de ces différentes histoires. Pour finir sur le film, deux chorégraphies de danses sont mises en parallèle, celle effectuée par l'artiste de voguing et celle effectuée par la danseuse ayant un handicap physique, dansant en fauteuil roulant. Ces deux personnes effectuent toutes deux des mouvements similaires des bras. La caméra tourne autour d'elles. La danseuse se laissant tourner lâche prise, son geste dégage une sensation de liberté.

Le film suit le thème de la *résilience*. Ce thème est lié à l'action de la marche. Comme nous avons pu le voir ensemble, le film montre les premiers pas d'une enfant. L'instant des premiers pas est important, mais difficile. On tente de marcher, on tombe avant de pouvoir réellement tenir sur ses deux pieds, et éventuellement, on arrive à marcher tous·tes seul·e·s sans aides. Le processus d'apprentissage de la marche est laborieux, mais est commun à tous·tes. La marche chez cette enfant représente le thème de la résilience, qui vient s'appliquer aux autres personnes présentes dans le film. Toute notre vie, nous faisons face à des difficultés que nous devons surmonter, quelles que soient leurs natures. Marcher représente cette première victoire, mais est également porteur de nombreux sens. La marche est à la fois un acte politique et un acte d'affirmation de soi dans l'espace public.

Avec le livre *Philosophie de la marche*¹⁰⁰, le journaliste Nicolas Truong a fait appel à différents professionnels notamment des sociologues. Le livre est divisé en plusieurs chapitres, tous écrits par les différent·e·s intervenant·e·s, chacun expliquant les différentes pratiques de la marche et leurs significations, notamment politiques. Chicago, la ville dans lequel se déroule *Amazones*, n'est pas étrangère aux marches de protestation. Dans le chapitre «Marcher, c'est faire preuve de dignité», Frédéric Gros, philosophe et écrivain, analyse le sens politique de la marche tant individuelle que collective. « *Organiser une marche collective, comme c'est le cas pour toutes les manifestations, c'est d'abord, je crois, mettre en scène l'occupation de l'espace public par son premier propriétaire légitime et naturel : le peuple.* »¹⁰¹ Marcher, comme geste politique,

100 Nicolas Truong (sous la dir. de), *Philosophie de la marche*, De l'aube, 2018, 128 p.

101 *Ibid.*, Frédéric Gros, p. 29.

est lié à l'histoire de la manifestation. Il est un symbole fort, celui du peuple qui se lève fièrement et qui s'oppose. Occuper l'espace public est un geste d'affirmation des individus. Il peut être un moyen de contestation silencieuse et parfois plus bruyante. Marcher sur la distance, c'est aussi faire preuve d'endurance. On se tient debout et on continue d'avancer. En France, nous pouvons prendre l'exemple de la « Marche pour l'égalité et contre le racisme ». Cette manifestation contre les crimes racistes s'est déroulée en France en 1983. Cette marche a commencé à Marseille le 15 octobre et c'est achevé à Paris le 3 décembre. Chicago n'est pas étrangère aux manifestations. Plus récemment par exemple, une marche en octobre 2021 pour le droit à l'avortement contre les récentes restrictions au Texas¹⁰². Cette marche a vu 500 personnes marcher dans le centre-ville de Chicago, incluant la maire Lori Lightfoot.

Avec *Amazones*, Justine Pluinage représente un groupe de personnes se réappropriant leurs espaces. Lorsqu'elle représente ces personnes marcher, elle convoque le genre de cinéma de Western. Nous allons revenir sur des éléments de mise en scène que l'artiste met en place et ce qu'il lui permet de mettre en place.

b. Déplacement de la question du genre. Reprise des codes du Western au cinéma et dans l'art vidéo

Dans *Amazones*, installation vidéo de l'artiste Justine Pluinage, le cinéma de Western est utilisé par l'artiste. La vidéo ne se passe pas dans le décor du Far West, ne présente pas les personnages ou les accessoires iconiques du genre. Elle en reprend uniquement certains codes cinématographiques, liés à une mise en scène proche du documentaire, et à un montage complexe, intercalant les histoires présentées de manière complexe au travers des différents écrans, spécifiques ici aux installations vidéo multicanaux.

102 Article web écrit par Angeli Mittal pour le journal *the daily northwestern*, disponible à l'adresse : <https://dailynorthwestern.com/2021/10/04/city/captured-march-to-defend-abortion-access-assembles-in-downtown-chicago/#>, consulté le 15 mai 2022.

Plusieurs valeurs de plan sont reprises du cinéma sur la conquête de l'ouest. Nous pouvons voir par exemple le plan rapproché réminiscent des duels de Cowboy, des plans taille comme nous vivons pu le voir avec *I Saved My Belly Dancer* utilisé également couramment dans le Western. Le film, tourné caméra à l'épaule, est filmé au ralenti, ainsi à la fois, elle nous permet de suivre ces personnages aux plus prêts et de ressentir chacun de leurs pas avec une grande force. Leurs démarches, remplies de force, rappellent l'assurance des Cowboys. Le film en effet reprend du Western ces personnages dont la posture fait preuve d'assurance. L'artiste reprend cette tension électrique qu'elle insuffle d'une nouvelle manière en laissant ce groupe d'individus s'exprimer à travers la caméra, marchant sans réelle destination, mais se réappropriant l'espace public. Elles prennent corps, s'investissent et s'affirment dans cet espace. Également, la musique composée pour la vidéo par Maxence Vandeveldé fait directement référence aux westerns italiens et notamment au début du thème principal du film de Sergio Leone, *Le Bon, la Brute et le Truand*, composé par Ennio Morricone, musique mélangée à de la musique électronique. Sans jamais directement utiliser les décors et costumes, ni même les figures iconiques telles que les Cowboys, l'utilisation des outils de narration du Western sont utilisés par l'artiste Justine Pluinage.

Chicago est une ville écrasante. La taille écrase les individus. Suivant un rythme de vie rapide, les rues et les routes sont construites pour favoriser les déplacements en voiture. Ainsi, les déplacements à pied ou à vélo sont longs et ne sont pas favorisés. Lors de la rencontre avec Justine Pluinage à l'occasion de la conférence « C'est quoi l'esthétique de l'émancipation ? », l'artiste racontait qu'elle se perdait lors ses balades à vélo à Chicago. La ville n'est pas faite pour les piétons ou les vélos, ainsi sans prendre la voiture, il est chronophage de vouloir sortir d'un quartier. Dans *Amazones*, certaines des personnes représentées marchent près du métro ou des rails de train, sans les emprunter. La marche, c'est aussi résister à la modernité, à la vitesse. Prendre son temps en opposition à la frénésie des grandes villes.

Également, bien qu'une ville comme Chicago puisse sembler écrasante, elle n'est pas représentée comme telle dans *Amazones*. La caméra filme souvent les personnes

en légère contreplongée. La contreplongée, en filmant de plus bas les protagonistes, permet de leur donner une forme de puissance. Lorsque nous voyons le bébé à l'écran, l'enfant est aussi filmé à sa hauteur. Également, plutôt que de filmer avec une courte focale, grand angle qui amplifie les distances, la réalisatrice choisie de filmer en longue focale, zoom écrasant les distances, ce qui donne au bébé et aux gratte-ciels à l'écran une la même taille. Par le choix de la focale et des axes de prises de vues, Justine Pluinage ne représente pas ce sentiment d'oppression, mais au contraire une forme d'émancipation. La marche devient ici dans ces espaces un moyen de prendre sa place dans la société. Elles marchent avec confiance dans cette espace, de la même manière qu'un cowboy de Western, dont la réalisatrice reprend les codes de mises en scène, comme le ralenti ou la contreplongée. Bien que son utilisation reste subtile, puisque ces références visuelles ne reprennent pas les décors et costumes du genre, l'artiste parvient à reprendre et à détourner le genre du Western. Nous avons toutes et tous des façons différentes de s'exprimer dans l'espace public, le film *Amazones* de Justine Pluinage donne corps à ces différentes marches, inspirantes par leurs forces.

Amazones de Justine Pluinage entretient de nombreux points communs avec *I Saved My Belly Dancer* de Youssef Nabil, comme possède des différences notables. *Amazones* de Justine Pluinage, comme *I Saved My Belly Dancer* de Youssef Nabil, se déroule entièrement au ralenti. Les deux vidéos sont dépourvus de dialogues ou d'effets sonores, laissant une plus grande place à la musique. D'un point de vue formel et plastique, les deux films sont très différents. Youssef Nabil privilégie un tournage en studio, avec des comédien·ne·s, Justine Pluinage privilégie un tournage en extérieur avec des personnes du quotidien qui ne sont pas des comédiennes. Le film de Youssef Nabil raconte une histoire personnelle, dans une structure narrative classique en trois actes, dans une vidéo avec un début et une fin bien définie. Le film de Justine Pluinage raconte des histoires personnelles, dans une vidéo sans structure narrative apparente, dans une vidéo tournant en boucle et dont il est le début n'est pas définissable.

Dans le film de Youssef Nabil, nous pouvons retrouver les mélanges de différents arts et médiums. Il reprenait le cinéma des États-Unis comme celui

d'Égypte, et représentait également la danse du ventre avec l'actrice Salma Hayek. Ce mélange de différentes formes d'arts de différentes cultures signifiait son sentiment d'appartenance à ces mêmes cultures, et voyait donc dans le Western et le Cowboy une manière de signifier son exil vers les États-Unis, tout en gardant avec lui son appartenance à l'Égypte. Nous avons ensuite vu que le genre de cinéma du Western, ayant un lien avec la Conquête de l'Ouest, a un lien étroit avec la colonisation, vu comme un modèle pour les jeunes enfants blancs. Comme nous avons pu le voir avec Richard Prince, le Cowboy est présenté dans le cinéma de Western comme un idéal masculin. Il est solitaire, il est froid, et il est fort. Cette image, Youssef Nabil l'a comprise et nous montre avec son film *I Saved My Belly Dancer* une image différente, calme, chaleureuse et ouverte aux autres.

Réutiliser le cinéma dans l'art vidéo, le changer de contexte, et le mêler avec d'autres formes d'art permet à ces genres de se confronter à d'autres manières de faire. Cette hybridité permet un glissement des genres de cinéma, qui ici comme nous avons pu le voir, permet un glissement des genres sociaux et un glissement des représentations des genres comme le masculin. Ce glissement permet de transcender les notions de genres. Avec *Amazones*, Justine Pluinage se réapproprie le Western d'une manière originale afin de représenter un féminin fort, contrairement à l'image que l'on donne du féminin dans notre société, que ce soit culturellement ou socialement. Le Western n'est pas connu pour ses personnages féminins forts. Relégués aux seconds plans, pour des rôles n'ayant aucun impact sur le déroulé de l'histoire, le genre de cinéma a toujours mis en avant des corps masculins et majoritairement blancs. Le genre du Western est intrinsèquement lié à l'époque et au contexte dans lequel il a été créé.

Ainsi comme son titre l'indique, Justine Pluinage fait appel à la figure des Amazones, troupes de guerrières issues de l'antiquité grecque dont l'image est liée à la mythologie. Nous allons voir comment Justine Pluinage alors investit la figure de l'Amazone dans une vidéo tirant inspiration du Western, mais également la manière dont le mythe a été réapproprié dans la culture populaire ainsi que dans les mouvements féministes.

c. Transcender la notion de genre

Le mythe des Amazones est multiple. Leurs premières apparitions remontent à l'Antiquité grecque dans les récits mythologiques avec *L'Illiade*¹⁰³. Les Amazones vivent dans une société composée uniquement de femmes. Des découvertes tendent à prouver que ces récits mythologiques étaient inspirés par la société de pays d'Eurasie¹⁰⁴, notamment les Scythes, peuplent nomades qui voyageait à travers le continent asiatique. Au 7^e siècle avant notre ère, le peuple grec a établi des colonies autour de la mer Noire, c'est à ce moment qu'ils prirent connaissance de ce peuple. Le peuple scythe ne faisait pas de distinction de genre, chaque personne devait contribuer aux tâches. Chacun·e·s contribuaient à la chasse, et chacun·e·s s'entraînaient à se battre afin de pouvoir se battre ou se défendre contre d'autres tribus. Les Scythes montaient à cheval et tiraient à l'arc. Bien que l'origine du terme soit incertaine, il semblerait que le terme d'Amazone proviendrait du préfixe « a » (sans) et « mazos » (sein) en grec ancien, qui se traduit par « sans sein ». Cette étymologie est réminiscente des légendes racontant que les Amazones se brûlaient la mamelle droite afin d'empêcher le développement du sein droit et ainsi leur permettre de tirer à l'arc plus facilement. D'autres légendes racontent qu'elles se sectionnaient le sein. Afin de pouvoir chasser et pouvoir se battre, elles se retiraient le sein droit.

Récemment, des artistes remettent en cause l'idée que la féminité est liée aux corps pourvus de seins. Dans l'article « Seins, reconstruction, et féminité. Quand les Amazones s'exposent »¹⁰⁵ publié dans *Droit et cultures* en 2020, Corinne Fortier parle de femmes atteintes d'un cancer du sein ayant subi une mastectomie. Dans ces cas-là, les médecins conseillent une reconstruction mammaire, parfois immédiate. L'argument donné à ces personnes est de réparer leurs images, la reconstruire.

103 Homère, *L'Illiade*, Le Livre de Poche, 1972, 572 p.

104 <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2020/06/mythologie-les-fieres-amazones-ont-bel-et-bien-existe>, consulté le 15 mai 2022.

105 Corinne Fortier, « Seins, reconstruction, et féminité. Quand les Amazones s'exposent », in *Réparer les corps et les sexes. vol. 2. Intersexuation, transidentité, reconstruction mammaire, et surdité*, L'Harmattan, 2020, 23 p.

78% des personnes atteintes du cancer du sein ne souhaitent pas avoir recours à la reconstruction chirurgicale. Avec le traumatisme lié à la perte d'une partie du corps se rajoutent les regards, ceux que ces personnes peuvent porter sur elles-mêmes, et ceux des autres, ou du moins la manière dont elles peuvent l'imaginer. Dans son article « Du traumatisme de l'ablation d'un sein après cancer à la reconstruction réparatrice : une traversée »¹⁰⁶, Françoise Brullman raconte les questions qu'elle s'est posées après sa mastectomie. « Se regarder dans le miroir est presque toujours une épreuve qui tient de l'effroi. Impossibilité de regarder ce qui manque, impossibilité de toucher aussi. Peut-on parler de corps ? Une femme sans sein est-elle encore une femme ? »¹⁰⁷ Le sein signifie-t-il le genre féminin ? Si l'on revient sur la définition du genre, celui-ci n'est pas dépendant de notre sexe biologique. Notre corps est perçu d'une certaine manière pour différentes raisons comme l'éducation, la culture que nous appliquons plus ou moins consciemment dans des contextes sociaux, détermine la manière dont nous nous comportons avec les autres et dont nous percevons les autres comme nous-mêmes. Notre corps ne définit pas notre genre. Nous avons pu notamment voir avec la figure du Cowboy comment celle-ci représente un idéal du masculin, contraignant les individualités. Avec les Amazones, nous pouvons au contraire voir, comme cette figure mythologique permet libérer les représentations du corps féminin et aider les personnes ayant subi une mastectomie. Des projets comme l'exposition « Les Amazones s'exposent » proposés dans les salons de l'Hôtel de Ville de Paris en 2007, proposent des images photographiques représentant des personnes ayant subi une mastectomie après un cancer du sein, et comment iels ont vécu·e·s avec cette réalité. L'exposition est conçue par Annick Parent, également autrice du livre *Itinéraire d'une amazone : cancer du sein, l'intime partagé*, elle a vécu également cette histoire. Une fois surmontée l'épreuve du cancer, et passé le deuil du sein perdu, il vient le temps de l'acceptation. Chaque récit individuel est différent et chacun·e·s le gère à sa manière. Pour certaines personnes, la reconstruction chirurgicale est nécessaire, pour d'autres, se sentir soi consiste à adopter ce buste. L'exposition consiste alors à montrer ces personnes, torsos nus, et de montrer ces personnes, ces récits individuels. Elle

106 Françoise Brullmann, « Du traumatisme de l'ablation d'un sein après cancer à la reconstruction réparatrice : une traversée », *Le Carnet PSY*, 2007/6 (n° 119), p. 46-51.

107 *Ibid.*, p. 47.

permet de montrer une alternative à la chirurgie, montrer des personnes s'affirmant, épanouies. La réappropriation de ces personnes de la figure des guerrières amazones leur a permis d'affirmer leurs identités et de bousculer les visions d'un corps féminin unique. Représenter en image ces vécus permet d'aider faire prendre conscience à d'autres personnes de la manière dont iels voient leurs propres corps.

Dans la Grèce antique, le concept de parité entre masculin et féminin n'était qu'un rêve qui semblait inaccessible. Inspiré·e·s du peuple scythe, nomade à la communauté paritaire, les auteurs grecs souhaitaient explorer au travers de récits l'idée d'un peuple de guerrières qu'ils pouvaient considérer égales aux hommes. C'est ainsi que sont nées les Amazones. Chez Homère, Amazones se traduisait par « les égales des hommes ». Alors que la société grecque de l'époque n'était pas paritaire, les femmes des foyers devant rester à la maison, les hommes aux théâtres mêmes jouant le rôle de personnages féminins, les artistes s'imaginer dans des récits à un monde grec où la femme serait égale à l'homme. Le mythe des Amazones a permis de mettre en place un récit dans lequel le concept de parité entre les genres a pu être exploré. Platon par exemple, célèbre philosophe, questionnait la différence de traitement entre les hommes et les femmes.

« Si j'en suis cru, la loi prescrira aux femmes les mêmes exercices qu'aux hommes ; et je ne crains pas que la course à cheval et la gymnastique ne conviennent qu'aux hommes et point du tout aux femmes. Je suis persuadé du contraire sur d'anciens récits [...]. »¹⁰⁸

Platon remettait en cause l'idée que les femmes sont moins capables physiquement que les hommes. Comme il le dit ici, ce sont les récits, réels comme imaginaires, qui permettent d'attester de cette égalité. En racontant ces différentes histoires, en les représentant, nous pouvons par les récits influencer la manière dont nous pouvons percevoir les autres, et dont nous pouvons nous percevoir nous-mêmes. Dans son livre, *Trouble dans le genre*¹⁰⁹, Judith Butler parle de la notion de représentation et pourquoi elle est importante. « *La représentation est une notion qui prend effet dans*

108 Platon, *Les Lois, Livre VII*, traduit du grec par Victor Cousin.

109 Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation. Produire les lignées d'un art queer*, Éditions B42, 2019, 160 p.

un processus politique cherchant à donner plus de visibilité et de légitimité aux femmes en tant que sujets politique. »¹¹⁰ Par la représentation, les différents récits donnent de la légitimité et permettent de pouvoir aider à changer la perception des lecteur·rice·s, spectateur·rice·s, des publics concernant les questions de genres par exemple.

Dans la culture populaire, la figure des Amazones a de nombreuses reprises été réinvestie. Son utilisation la plus populaire se retrouve dans la figure super-héroïque de Wonder Woman, créée pour la bande dessinée par le psychologue et écrivain William Moulton Marston en 1941¹¹¹, que l'on a pu voir plus récemment dans des films comme *Wonder Woman*¹¹² de Patty Jenkins. Sa conscience des différences de traitement sociales entre les hommes et les femmes l'a encouragé à rejoindre le mouvement féministe et à travailler sur cette question dans ces travaux. C'est en 1941 que naquit Wonder Woman, l'une des premières superhéroïnes de l'histoire et reste encore aujourd'hui une figure iconique de la culture populaire et porte en elle des valeurs que lui a transmis son créateur. Il s'inspira des deux femmes avec qui ils menaient ensemble une vie commune, Elizabeth Holloway Marston, et d'Olive Byrne, ainsi que du mythe des Amazones.

Apparu pour la première fois dans *All Star Comics #8* en 1941, l'auteur tire son inspiration première des amazones et de la mythologie gréco-romaine qu'il mixe avec des éléments actuels et notamment la guerre, puisque la bande dessinée est née alors que la Seconde Guerre Mondiale faisait rage. Dans la première itération du personnage Wonder Woman, ou Diana, est la princesse d'une communauté de guerrières amazones peuplant l'île de *Paradise Island*. L'île est gardée par Aphrodite, déesse grecque de l'amour, depuis l'époque de la Grèce antique. Durant la période de la Seconde Guerre Mondiale, un pilote états-unien, Steve Trevor, s'échoue sur l'île. Diana décide de l'accompagner dans le monde extérieur afin de l'aider à combattre les nazis.

La bande dessinée *Wonder Woman* est née dans un contexte de tension important dans la cause féministe. Aux États-Unis, les femmes obtenaient le droit de vote en

110 *Ibid.*, p. 59-60.

111 Karen M. Walsh, *Geek Heroines: An Encyclopedia of Female Heroes in Popular Culture*, Greenwood Publishing Group, 2019, 347 p.

112 Patty Jenkins, *Wonder Woman*, Warner Bros. Pictures, DC Films, 2017, 141 min.

1920 après la ratification du dix-neuvième amendement. Les années 1910 voient se développer le mouvement des suffragistes. Cette période est considérée comme l'une des premières actions du mouvement féministe. Une première marche eut lieu en 1913 à Washington, suivie par des manifestations, des grèves, aux États-Unis comme à travers le monde entier, comme en Angleterre. Le 22 octobre 1908, le magazine *l'éclair* faisait la comparaison entre le mythe des Amazones, et le mouvement des suffragettes, en publiant en titre de couverture *Le procès des Amazones. Les suffragettes de Londres voulaient envahir le parlement.*

À l'époque, plusieurs auteur·rice·s ont travaillé·e·s sur la liaison entre le mythe des Amazones et les mouvements militants pour l'égalité des genres. Dans son livre *Le droit Maternel*¹¹³, Johann Bachofen traite du concept d'« amazonat », qu'il définit comme le refus pour une femme de relations avec des hommes et qui correspond au mythe transmis par les récits mythologiques. Ce concept se retrouve dans d'autres écrits comme *L'enfant des amazones*¹¹⁴, écrit par le poète Max Eastman et publié en 1913, dans un récit d'inspirant des suffragettes et racontant l'histoire d'une amazonienne forcé d'abandonner sa romance avec un homme. La loi des Amazones interdit cet amour. La guerrière déclare ne plus chercher l'amour avant la fin de la tyrannie des hommes, contre laquelle elle va se battre. Le mythe des Amazones est lié au refus du patriarcat. En créant *Wonder Woman*, William Moulton Marston en est conscient et joue de cette esthétique afin de raconter une histoire permettant de mettre en jeux des thématiques ses idées. Ainsi le numéro 7 du comics *Wonder Woman*, intitulé «Wonder Woman for president» raconte un futur utopique où une femme était à la Maison Blanche. D'ailleurs, le magazine féministe *Ms.*, fondé par la journaliste et militante Gloria Steinem, fait directement référence à ce numéro en reprenant le titre et en représentant l'héroïne en couverture. *Wonder Woman* fait également la couverture du journal militant *Sister, Los Angeles Womens center* dans les années 1970, défendant l'accès à la gynécologie contre un opposant au droit à l'avortement. Depuis sa création, *Wonder Woman* a aidé à contribuer à la lutte féministe. Le comics *Wonder Woman* inverse également certains stéréotypes comme celui de la « demoiselle en détresse ».

113 Johann Bachofen, *Le droit Maternel (1861)*, L'Age d'Homme, 1996, 1373 p.

114 Max Eastman, *Child of the Amazons, and Other Poems*, HardPress, 2012, 82 p.

Dans les comics, le soldat Steve Trevor se retrouve en situation de danger, il est sauvé par Wonder Woman. Inverser ces rôles permet de diversifier les manières dont nous représentant les genres dans les histoires, et ainsi aider les jeunes lectrices à se percevoir différemment. La figure de l'Amazone aujourd'hui, comme nous avons pu le voir avec le comics *Wonder Woman*, est réappropriée par le mouvement féministe dans le but de montrer une vision du féminin ne correspondant pas aux idées associées au corps féminin. Le mouvement féministe tend à vouloir réduire les inégalités de genres, combattre les stéréotypes genrés.

Avec le film *Amazones* de Justine Pluinage, la réalisatrice utilise ce titre afin de signifier la lutte des personnes qu'elles représentent contre ces stéréotypes de genres voulant que la femme doive se conformer à une vision unique mise en place par le regard masculin, conceptualisé par Laura Mulvey sous l'expression du *male gaze*¹¹⁵. En reprenant la figure de l'Amazone, mélangé au cinéma du Western, genre représentant une vision du masculin, l'artiste tend à éclater les représentations des genres.

Afin de mieux comprendre comment Justine Pluinage arrive à effectuer un glissement, à la fois des genres de cinéma et des normes genrées collées à ces cinémas, nous allons revenir sur la définition du genre, et sur la manière dont la différence sexuelle a été utilisée afin de créer des formes d'altérité.

Dans son livre, *Le Trouble du genre* publié en 1990 Judith Butler travail la question du genre lié aux questions de féminisme et des identités de genres. L'autrice explique la différence entre le genre et le sexe biologique. Le sexe biologique, c'est celui qui nous a été attribué à la naissance. Le genre est une construction culturelle et sociale. La construction du genre masculin ne s'applique pas exclusivement aux corps masculins comme la construction du genre féminin ne s'applique pas exclusivement aux corps féminins. Autrement dit, le genre n'est pas associé au corps de la personne. Culturellement et socialement, nous sommes contraint·e·s par des normes, des lois, des constructions imagées. Dans ces constructions culturelles et sociales, le corps masculin se veut universel, et le corps féminin, vu comme «Autre» et est pensée comme son négatif. Cette pensée binaire créer une forme de distinction qui hiérarchise les individu·e·s selon leurs corps, et les attributs liés aux corps sexués. La pensée de «

115 Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, n°16 (3), 1975, p. 6-18.

Être deux », comme le théorise Luce Irigaray¹¹⁶, en divisant l'humanité en deux sujets différenciés. La solution ne consisterait pas à dire qu'il n'existe pas de différence entre le corps féminin et le corps masculin, mais de ne pas voir le corps féminin comme un négatif du corps masculin. Également, il consisterait à penser le genre au-delà des rapports binaires globalement admis. Énoncer les différences de genre, c'est créer des formes d'altérité entre les individus. De la même manière qu'avec l'identité culturelle comme nous avons pu le voir avec Youssef Nabil, vivant dans un monde entre-deux, se sentant à la fois Égyptien et États-unien, l'identité de genre n'est pas aussi cloisonnée. Comme le dit Judith Butler, le « *sexe* » n'est pas un facteur à prendre en compte comme vérité, aux niveaux sensible, charnel, mental et même social, elle est restée intérieure concernant l'identité d'un·e individu·e. Dans le champ des arts visuels, comprenant l'art contemporain et le cinéma, il faudrait représenter des personnes en dehors des normes genrées établies. Chez Youssef Nabil, cette hybridité des genres passe une nouvelle représentation de la figure du Cowboy et de la danseuse du ventre. Chez Justine Pluinage dans le film *Amazones*, cela passe par la représentation diverse du genre féminin. La vidéo, en s'inspirant des Westerns états-uniens, reprend des traits associés dans ces films au genre masculin qu'elle applique au genre féminin. Par cette vidéo, l'artiste contribue à montrer par la représentation que la force, la détermination, la robustesse peuvent également s'appliquer au genre féminin. Justine Pluinage vient donc à l'encontre des représentations usuelles du féminin dans les films de Western, montrant des personnages faibles et sans défense. En invoquant le mythe des Amazones, l'artiste s'inscrit dans le courant féministe, ayant à maintes reprises investi cette figure.

Avec *Amazones* de Justine Pluinage, nous avons pu voir ensemble une œuvre d'art vidéo s'inspirant des codes cinématographiques du Western dépourvu de ces figures iconiques ou de ces décors. Au contraire, elle choisit d'investir un lieu contemporain moderne, la ville de Chicago, dans lequel elle suit des personnes dans leurs marches. En reprenant les codes du Western, l'artiste donne du poids à ces personnes, marchant avec assurance, s'imposant dans l'espace public. En investissant la figure des Amazones, une icône aujourd'hui appropriée par le féminisme, Justine

116 Luce Irigaray, *Être deux*, Grasset, 1997, 216 p.

Pluinage reprend une figure liée avec la contestation et détourne le genre du Western de ses représentations classiques. Elle donne ainsi place à ce groupe de personnes diverses la place pour s'exprimer.

Conclusion

Comme nous l'avons vu ensemble, le genre codifié du Western engage des représentations d'archétypes des individu·e·s, comme la figure héroïque du Cowboy. Le genre du Western est lié à la période de la Conquête de l'Ouest, et le Cowboy placé au cœur de ces histoires, représente un modèle pour la jeunesse états-unienne qui se projetait dans ces récits. Ces représentations idéalisées ne permettent pas de manière authentique de dépeindre l'histoire des États-Unis à cette période.

Dans le contexte de l'art contemporain et dans cette inspiration au cinéma, nous nous demandions si par la reprise de ces codes, il n'était pas possible pour les artistes contemporain·e·s de déplacer les représentations de ces figures et de leur donner de nouvelles significations ?

Comme nous avons pu le voir avec Youssef Nabil, dont l'hybridation culturelle et artistique est au centre de son œuvre, le Cowboy devient autre. Il ne représente plus le personnage froid, solitaire qu'il a été. Le mélange entre le cinéma égyptien, le cinéma états-unien et art de la danse du ventre permet à l'artiste de proposer un nouveau type de Cowboy. Le Cowboy chez Youssef Nabil représente une autre forme de masculinité, une qui n'est pas présente dans le cinéma de Western. Les codes du Western sont repris et utilisés dans une hybridation des arts de sorte à représenter de nouvelles histoires. Les images de *Cowboy* de Richard Prince, semblant tout droit sorties d'un film hollywoodien ou d'un Western italien, nous ont permis de mieux comprendre les constructions de la figure du Cowboy au travers d'images spectaculaires. Parce que ces images sont fortes, elles sont aujourd'hui irrémédiablement collées à ce mythe moderne et à ces archétypes. Des cowboys réels comme Clarence Hailey Long ou Brady Jandreau ont souffert de cette image dans leurs vies quotidiennes, très différentes de celles des films et des romans spectaculaires. Certains films comme *The Rider* de la réalisatrice Chloé Zhao, à la frontière entre documentaire et Western, mettent en place des récits plus en adéquation avec ces histoires individuelles. Des

artistes vidéastes comme Justine Pluvineage, dans une pratique de l'installation vidéo, ont choisi également de reprendre les codes du genre du Western, mélangé au genre documentaire, dans une vidéo bousculant les représentations liées au genre. Dans *Amazones*, Justine Pluvineage choisit de sortir des décors du Far West pour ceux de la ville de Chicago. Elle représente un groupe d'individus dont la lutte représentée par leurs marches prend un nouveau sens par une mise en scène inspirée par le Western. Par l'utilisation de ralenti, de plans taille en contre-plongée, ou de plans resserrés sur le visage, l'artiste leur donne l'assurance d'un Cowboy et ainsi effectue un glissement des représentations genrées en l'appliquant au féminin et nous propose à voir des Amazones modernes. En passant du cinéma à l'art contemporain, le cinéma de Western garde ses codes mais change de signification. Par l'hybridation du genre avec des arts et des cultures différentes ; le genre perd certaines de ses caractéristiques, parfois la violence, parfois ses décors, ses costumes et ainsi se voit pourvu de nouveaux sens. La figure du Cowboy de cinéma également se voit devenir autre et est modifiée selon les besoins des artistes. Bien que le genre du Western propose des représentations selon un modèle établi ; l'itinérance du genre vers l'art contemporain permet de nouvelles représentations et de raconter de nouvelles histoires plus en adéquation avec les récits individuels.

Bibliographie

Œuvres :

- HUYGHE, Pierre, *Remake*, video, 100 min, Galerie Marian Goodman, 1995.
- NABIL, Youssef, *Catherine Deneuve*, tirage argentique colorisé à la main, 75 x 50 cm, galerie Nathalie Obadia, 2010.
- NABIL, Youssef, *Self-Portrait with Roots*, tirage argentique colorisé à la main, 40 x 27 cm, 2008.
- NABIL, Youssef, *You Never Left*, film, 8 min, 2010.
- NABIL, Youssef, *I Saved My Belly Dancer*, film, 12 min, galerie Nathalie Obadia, 2015.
- PLUVINAGE, Justine, *Amazones*, installation vidéo, 12 à 14 min en boucle, FRAC Grand Large – Hauts-de-France, 2017.
- PLUVINAGE, Justine, *Cuisine Américaine*, film, 17 min, Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains, 2015.
- PLUVINAGE, Justine, *Le Madisoning*, installation vidéo, 18 min, Ministère de la Culture, 2020.
- PONTORMO, Jacopo, *La Visitation*, huile sur bois, 202 × 156 cm, église Saints-Michel-et-François de Carmignano, 1528-1530.
- PRINCE, Richard, *série Untitled (Cowboy)*, Tirage chromogène, 2015-2016.
- VIOLA, Bill, *The Greeting*, 1995, installation vidéo, Musée d'art moderne de Fort Worth, 10 min.

Films :

- BOUZID, Nouri, *Les Sabots en or* (بهدج افس), Ahmed Bahaeddine Attia, 1988, 104 min.
- CAMPION, Jane, *The Power of the Dog*, See-Saw Films, 2021, 126 min.
- FEDER, Sam, *Identités trans, au-delà de l'image (Disclosure : Trans Lives on Screen)*, Netflix, 2020, 100 min.
- HITCHCOCK, Alfred, *Fenêtre sur cour (Rear Window)*, Paramount Pictures, 1954, 109 min.
- JENKINS, Patty, *Wonder Woman*, Warner Bros. Pictures, DC Films, 2017, 141 min.
- LEONE, Sergio, *Le Bon, la Brute et le Truand (Il buono, il brutto, il cattivo)*, Produzioni Europee Associati, 1966, 161 min.
- PORTER, Edwin, *Le Vol du grand rapide (The Great Train Robbery)*, Edison Manufacturing Company, 1903, 12 min.

- RODRIGUEZ, Robert, *Une nuit en enfer (From Dusk till Dawn)*, A Band Apart, Miramax, Dimension Films, Los Hooligans Productions, 1996, 108 min.
- TAYMOR, Julie, *Frida*, Studio Canal, 2002, 123 min.
- WACHOWSKI, Lana, Wachowski, Lilly, *Matrix (The Matrix)*, Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership, Silver Pictures, 1999, 136 min.
- WACHOWSKI, Lana, *Matrix Resurrections (The Matrix Resurrections)*, NVP Entertainment, Silver Pictures, Village Roadshow Pictures, Warner Bros., 2021, 148 min.
- WHITE, James, *Fatima, danse du ventre (Fatima, Muscle dance ou Fatima's Coochee-Coochee Dance)*, Edison Studios, 1896, 1 min.
- ZEMECKIS, Robert, *Retour vers le futur 3 (Back to the Future Part III)*, Universal Pictures, Amblin Entertainment, U-Drive Productions, 1990, 118 min.
- ZHAO, Chloé, *Les Chansons que mes frères m'ont apprises (Songs My Brothers Taught Me)*, Diaphana, 2015, 94 min.
- ZHAO, Chloé, *The Rider*, Highwayman Films, 2017, 104 min.

Ouvrages :

- AGACINSKI, Daniel, *Politique du western : ce que le cinéma fait au mythe*, Presses de l'Université Saint-Louis, Bruxelles, 2012, 284 p. Disponible en accès libre sur le site OpenEdition <<https://books.openedition.org/pu/sl/2399>> ; consulté le 1er novembre 2021.
- ALFONSI, Isabelle, *Pour une esthétique de l'émancipation. Produire les lignées d'un art queer*, Éditions B42, 2019, 160 p.
- BACHOFEN, Johann, *Le droit Maternel (1861)*, L'Age d'Homme, 1996, 1373 p.
- BARTHOLEYNS, Gil, *Politiques visuelles*, Les presses du réel, 2016, 464 p.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du cerf, 2011, 376 p.
- BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, 2000, 282 p.
- BRISELANCE, Marie-France, MORIN, Jean-Claude, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, coll. « Cinéma », 2010, 588 p.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, La Découverte, Paris, 2005 (1ère édition en 1990), 281 p.
- DELLEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, 642 p.
- DINA, *Ma Liberté de danser : la dernière danseuse d'Égypte*, Paris, Michel Lafon, 2011, 186 p.

- DUBOIS, Philippe, *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Yellow Now - Côté cinéma, 2011, 352 p.
- EASTMAN, Max, *Child of the Amazons, and Other Poems*, HardPress, 2012, 82 p.
- EL SAHN, Marwa, *Pour une cinémathèque égyptienne. Préalable théoriques, méthodologie, faisabilité*, Paris, L'Harmattan, 2019, 520 p.
- FRODON, Jean-Michel, *Le cinéma à l'épreuve du divers. Politiques du regard*, Paris CNRS Editions, 2021, 256 p.
- HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politique des cultural studies*, éd. établie par Maxime Cervulle, trad. fr. Christophe Jaquet, Paris, Editions Amsterdam, 2017, 568 p.
- HEARNE, Joanna, *Native Recognition. Indigenous Cinema and the Western*, State University of New York Press, 2012, 408 p.
- HOMERE, *L'Illiade*, Le Livre de Poche, 1972, 572 p.
- IRIGARAY, Luce, *Être deux*, Grasset, 1997, 216 p.
- LEUTRAT, Jean Louis, *L'Alliance Brisée, le Western des années 1920*, Presses Universitaires de Lyon, 1985, 450 p.
- MAIRET, Gérard, *Politique du western*, Presses universitaires de Vincennes, 2018, 176 p.
- MERSCH, Dieter, *Théorie des médias. Une introduction*, Dijon, Les presses du réel, 2018, 280 p.
- NOYER, Aurélien, ORSZULIK, Yoan, PAVAGEAU, Julien, *L'Œuvre des Wachowski. La matrice d'un art social*, Toulouse, Third Editions, 2021, 226 p.
- PIGNOCCHI, Alessandro, *Pourquoi aime-t-on un film ? Quand les sciences cognitives discutent couleurs*, Paris, Odile Jacob, 2015, 288 p.
- PINEL, Vincent, *Genres et Mouvements au Cinéma*, Paris, Larousse, 2017, 240 p.
- Platon, *Les Lois, Livre VII*, traduit du grec par Victor Cousin.
- RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000, 78 p.
- RUSH, Michael, *L'art vidéo*, Paris, édition Thames & Hudson, 2003, 224 p.
- SAÏD, Edward, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Editions du Seuil, 2005, 590 p.
- SAÏD, Edward, *Orientalism*, Penguin Books, 2019, 406 p.
- SEATON, Melynda, *It's Not About Cowboys: The Cowboy As Subject In Contemporary Art*, Norman, Oklahoma, 2015, p. 117.
- SIMONIN, Louis, *Le Far West américain*, Le Tour Du Monde, 1867.
- SOLNIT, Rebecca, *Wanderlust: A History of Walking*, Penguin Books, New York, 2001. 324 p.
- SOURIAU, Etienne, *La Correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1996, 320 p.

- TRUONG, Nicolas (sous la dir. de), *Philosophie de la marche*, De l'aube, 2018, 128 p.
- VANCHERY, Luc (sous la direction de), *Images contemporaines. Arts, formes dispositifs*, Aléas éditeur, Lyon, 2009, 238 p.
- WALSH, Karen, *Geek Heroines: An Encyclopedia of Female Heroes in Popular Culture*, Greenwood Publishing Group, 2019, 347 p.

Articles :

- BRULLMAN, Françoise, « Du traumatisme de l'ablation d'un sein après cancer à la reconstruction réparatrice : une traversée », *Le Carnet PSY*, 2007/6 (n° 119), p. 46-51.
- CHAUDEVILLE, Pierre, « Le queer au cinéma : un genre, un mouvement ou une interprétation », 27 novembre 2014, *Komitid*. Disponible sur <https://www.komitid.fr/2014/11/27/le-queer-au-cinema-un-genre-un-mouvement-ou-une-interpretation/>; consulté le 30 décembre 2021
- FORTIER, Corinne, « Seins, reconstruction, et féminité. Quand les Amazones s'exposent », in *Réparer les corps et les sexes. vol. 2. Intersexuation, transidentité, reconstruction mammaire, et surdité*, L'Harmattan, 2020, 23 p.
- FUSS, Allison, «Cowboys on the Reservation: The Growth of Rodeo as a Lakota National Pastime», *South Dakota History*, Vol. 29, N°3, 1999, p. 211-228.
- GARREC, Anne-Laure, « Les danses « orientales » en France du XIXe siècle à nos jours : histoire d'images, regards d'histoire », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012. Disponible sur <http://journals.openedition.org/cel/656>, consulté le 03 janvier 2022
- MOINE, Raphaëlle, « Film, genre et interprétation », *Le français aujourd'hui*, 2009/2 (n° 165), p. 9-16.
- MULVEY, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, n°16 (3), 1975, p. 6-18.
- PIERSON, Mickaël, « Le cinéma dans les pratiques artistiques contemporaines : reproduire la salle obscure dans l'exposition » in *Marges*, 31, 2020, p. 26-44.

Webographie :

- Article web d'Adrienne Mayor pour le site de *National Geographic*, sur la mythologie des amazones, disponible à l'adresse : <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2020/06/mythologie-les-fieres-amazones-ont-bel-et-bien-existe> consulté le 15 mai 2022.
- Article web sur la marche de Chicago d'Octobre 2021, écrit par Angeli Mittal pour le journal *The daily northwestern*, disponible à l'adresse : <https://dailynorthwestern.com>.

- [com/2021/10/04/city/captured-march-to-defend-abortion-access-assemblies-in-downtown-chicago/#](https://www.hydeparkart.org/wp-content/uploads/2018/11/Justine-Pluvinage_Brochure.pdf), consulté le 15 mai 2022.
- Brochure de l'œuvre *Amazones* de Justine Pluvinage par l'Hyde Park Art Center disponible à cette adresse : https://www.hydeparkart.org/wp-content/uploads/2018/11/Justine-Pluvinage_Brochure.pdf, consulté le 20 janvier 2022.
 - Dossier de Presse de l'exposition Youssef Nabil à l'IMA Tourcoing, 2019. Disponible sur le site de l'IMA Tourcoing, <https://ima-tourcoing.fr/institut-monde-arabe-tourcoing/archives-2019-i-exposition-i-youssef-nabil/>, consulté le 27 octobre 2021.
 - L'entretien par Claire Moulène d'Agnès Tricoire est disponible sur le site internet d'Agnès Tricoire : http://agnestricoire-avocat.fr/medias/image_impossible.pdf, consulté le 17 mai 2022.
 - L'interview de Youssef Nabil par Natasha Morris est disponible sur le site de l'artiste en anglais : https://www.youssefnabil.com/info/texts/#/article_i_saved_my_belly_dancer/i_saved_my_belly_dancer_english, consulté le 29 octobre 2021.
 - L'interview par Tewfik Hakem de Youssef Nabil est disponible sur le site de *France Culture* à cette adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-reveil-culturel/youssef-nabil-jai-vu-en-catherine-deneuve-une-madone-mediterraneenne>, consulté le 03 janvier 2022.
 - L'article "Who Actually Shot Richard Prince's Iconic Cowboys" d'Alina Cohen pour le site *Artsy* est disponible à cette adresse : <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-richard-prince-stole-marlboro-man>, consulté le 11 avril.
 - L'article "LIFE's Loving Look at the Vanishing Cowboy, 1949" de Lily Rothman et Liz Ronk pour le site de *Life* à cette adresse : <https://www.life.com/history/vintage-photos-american-cowboy/>, consulté le 08 mai 2022.
 - Le film *Madisoning* de Justine Pluvinage est visible en intégralité sur le site *numéridanse* : <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/le-madisoning?s>, consulté le 10 mai 2022.
 - Page dédié à l'œuvre *Amazones* de Justine Pluvinage et le projet Resilient Images Residency Exchange sur le site de l'Hyde Park Art Center : <https://www.hydeparkart.org/exhibition-archive/justine-pluvinage-amazons/>, consulté le 20 janvier 2022.
 - Page sur le site du Fresnoy dédié à *Cuisine Américaine* : <https://www.lefresnoy.net/fr/Le-Fresnoy/production/2015/film/570/cuisine-americaaine>, consulté le 10 mai 2022.

Vidéos en ligne :

- BeyondCinemaMagazine, «Songs My Brother Taught Me's Chloe Zhao & Forest Whitaker - a Beyond Cinema Original», 23 février 2015, Youtube, 8 min 56s. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=nFwQuZ8_Bmg>; consulté le 5 mai 2022.
- Cressa Beer, « Me And The Matrix », 22 décembre 2021, Youtube, 1 min 40s. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=mZk9no85dI8>>; consulté le 23 décembre 2021.
- Durendal1, « Les Bases du Cinéma #1 - Les Supports de Captation », 19 juin 2015, Youtube, 11 min. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=mxrbTXtLEe4>>; consulté le 29 octobre 2021.
- Netflix Film Club, « Why The Matrix Is a Trans Story According to Lilly Wachowski | Netflix », 4 août 2020, Youtube, 4 min 30s. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=adXm2sDzGkQ>>; consulté le 23 décembre 2021.
- Nota Bene, « La conquête de l'ouest - Nota Bene #23 », 3 janvier 2017, Youtube, 18 min. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=Wt7Qa5uivwQ>>; consulté le 22 janvier 2022.