



HAL
open science

Hybridité et processus de fusion dans l'art contemporain

Franck Kemkeng Noah

► **To cite this version:**

Franck Kemkeng Noah. Hybridité et processus de fusion dans l'art contemporain. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-04012074

HAL Id: dumas-04012074

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04012074>

Submitted on 10 Mar 2023

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 4.0 International License



Université de Picardie Jules Verne Amiens
Département des Arts Plastiques

HYBRIDITE ET PROCESSUS DE FUSION DANS L'ART CONTEMPORAIN

Mémoire en vue de l'obtention du diplôme de Master en Arts plastiques

Présenté par :

Franck Kemkeng Noah

N° étudiant : **21711458**

Sous l'encadrement de :

Lise Lerichomme - Maitresse de conférence arts plastique, Co-responsable du département arts plastique UPJV Amiens.

Examinatrices :

Adroula Michael - MCF en histoire de l'art, UPJV Amiens

Fabiana De Moraes - Chargée de projets patrimoine et arts visuels à Amiens Métropole

Année Académique 2019/2020

Dédicace

à

Mon fils KEMKENG TCHINDA Victor Heroine

Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier mon encadreur de mémoire, Mme. Lise LERICHOME, sans qui ce mémoire n'aurait même pas existé. Je la remercie également pour sa présence tout au long de mon travail, pour sa disponibilité et sa motivation pour mon sujet et ma pratique artistique.

Je remercie également l'ensemble des enseignants qui m'ont orienté tout le long de mon parcours jusqu'ici : le corps enseignant de la faculté des arts de l'UPJV, de l'IBAF et de l'IFA. Un grand merci à Fabiana DE MORAES pour son attention et sa contribution à l'orientation de ma pratique.

Merci à toutes les personnes interrogés dans le cadre cette recherche, sans qui ce mémoire n'aurait pas été aussi riche.

Je tiens à remercier mes parents et tuteurs : Séverine ATANGANY ; Georges KEMDENG, Blanche Olive KEMDENG; Roger BOWEN KANGO, Christiane BOWEN. Pour leurs attentions et soutien.

en moi dans cette passion.

Un profond remerciement à ma fiancé Diane TCHINDA pour sa grande attention et pour m'avoir toujours accompagnée et particulièrement dans cette aventure

Un grand merci à ma tante Bertille ATANGANY sans qui cette expérience n'aurait été possible. Je remercie également professeur François ANOKKA qui n'a cessé de me soutenir et de m'encourager.

Un profond remerciement :

Aux grandes familles : KEMDENG, BOWEN, TANGNE et TCHINDA pour leur présence.

A tous mes frères et sœurs ainsi qu'à mes amis.

A mes camarades de classe et amis : Alain CARROUE et Louis LEROUFLAQUETTE qui ont toujours été disponibles pour moi.

Une pensée très profonde pour mon défunt papa Victor KEMDENG TSAFACK, qui a toujours eu confiance en moi.

Résumé

L'hybridité comme processus de création artistique est une approche de plus en plus expérimentée dans les pratiques artistiques de bon nombre d'artistes. Elle donne la possibilité d'aborder diverses notions telles que l'interculturalisme, la narration, le palais de mémoire ou encore l'œuvre d'art totale. C'est un processus qui offre aux artistes diverses visions, et approches artistiques mettant en valeur la fusion entre les moyens d'expression artistiques. Comprendre ce qui anime cette volonté des artistes à vouloir créer une fusion entre les formes d'expressions artistiques a été l'une des principales préoccupations de cette recherche. Une recherche basée sur la compréhension de ma propre pratique artistique. Partant, je me suis appuyé sur les travaux de certains artistes notamment Hervé Youmbi, Beatriz Gonzalez ou Étienne Martin, sur des écrits, et certains concepts comme l'anthropophagie brésilienne pour chercher à en savoir plus sur cette notion et de mieux l'orienter dans ma pratique artistique. Partant des différentes définitions, orientations et approches, une série d'œuvres, maquée principalement par le croisement entre la culture traditionnelle Bamiléké et la culture contemporaine plus précisément occidentale et allant de la peinture sur tapis à la performance interactive ont été réalisées. L'approche hybride, qui était jusqu'ici purement technique dans mes réalisations, est désormais abordée avec un regard également plus conceptuel et symbolique.

Abstract

Hybridity as a process of artistic creation is an increasingly experimented approach to the artistic practices of many artists. It gives the opportunity to address various concepts such as interculturalism, narration, the palace of memory or the total work of art. It is a process that offers artists various visions, and artistic approaches highlighting the fusion between the means of artistic expression. Understanding what drives this desire of artists to create a fusion between forms of artistic expression was one of the main concerns of this research. A research based on the understanding of my own artistic practice. As a result, I relied on the work of certain artists, including Hervé Youmby, Beatriz Gonzalez and Étienne Martin, on writings, and certain concepts such as Brazilian anthropophagy to seek to learn more about this concept and to better guide it in my artistic practice. Starting from different definitions, orientations and approaches, a series of works, marked mainly by the cross between traditional Bamiléké culture and contemporary culture more precisely Western and ranging from carpet painting to interactive performance were made. The hybrid approach, which until now was purely technical in my achievements, is now approached with a more conceptual and symbolic perspective.

Liste des Images

Image 1 : présentant une vue de l'exposition visage de masque d'Hervé Youmbi	22
Image 2 : Masque éléphant Bamiléké (Cameroun).	23
Image 3 : Scream mask (Chine – USA).	23
Image 4 : Masque hybride, née de la fusion entre le masque éléphant Bamiléké (Cameroun) à droite et scream mask (Chine – USA) à gauche.....	24
Image 5 : Masque Hybride, origine : Scream mask (Chine – USA) et Bamiléké (Cameroun).25	
Image 6 : Masque Kounga, origine Bamiléké (Cameroun).....	25
Image 7 : titre - Décoration d'intérieurs	39
Image 8 : Réalisation de l'artiste Beatriz Gonzalez	40
Image 9 : Spectacle résident de Mangueira dans un Oiticica Parangolé.	47
Image 10 : Le premier Parangolé d'Helio Oiticica.....	47
Image 11 : Transcendance spatiale et corporelle Vue de dos.....	51
Image 12 : Transcendance spatiale et corporelle profil droit.....	51
Image 13 :Transcendance spatiale et corporelle profil gauche.....	51
Image 14 : Transcendance spatiale et corporelle	52
Image 15 : Transcendance spatiale et corporelle	52
Image 16 : Transcendance spatiale et corporelle	52
Image 17 : Titre - Manteau (demeure 5).....	57
Images 18 : Présentation de l'œuvre de portée par l'artiste Etienne Martin	58
Images 19 : Présentation de l'œuvre de portée par l'artiste Etienne Martin	58
Image 20 : Une vue de l'œuvre 18 Happening in six parts (détail).....	69
Image 21 : Une vue de l'œuvre 18 Happening in six parts (détail).....	69
Image 23 : Une vue de l'œuvre 18 Happening in six parts (détail).....	70
Image 22 : Une vue de l'œuvre 18 Happening in six parts (détail).....	70
Image 24 : Titre - La Pluie a rendu cela possible (détail).....	78
Image 25 : Titre - Naming the Money (détail).....	79
Image 26 : Titre - Naming the Money (détail).....	79

Liste des œuvres réalisées

Œuvre 1: Titre- Le Louvre au rythme du Aka.....	29
Œuvre 2: Titre- Le Vatican en Majesté : « Chefs d'œuvres ».....	33
Œuvre 3: Titre - Sacrifice et Purification (le Kounga en Chine).....	36
Œuvre 4: Titre - De terre et de sang	43
Œuvre 5 : Titre -Transcendance spatiale et corporelle Vue de face	50
Œuvre 6: Titre - Manteau (souffle du trajet) vue de dos	62
Œuvre 7: Titre - Manteau (souffle du trajet).Vue de face	63
Œuvre 8: Croquis-Costume hybride né de la fusion de costume de danse traditionnel Bamilékés et dans de ballet occidental.....	64
Œuvre 9: Croquis costume hybride sur mannequin 1	65
Œuvre 10: Croquis costume hybride sur mannequin 2	65
Œuvre 11: Ebauche - Proposition costume pour la performance Nuit Blanche Paris 2019,...	73
Œuvre 12: Croquis présentant une disposition des différentes conceptions,	82

Liste des abréviations

CAPC : Musée d'Art Contemporain de Bordeaux

IBAF : Institut des Beaux-Arts de Foumban

IFA : Institut de Formation Artistique de Mbalmayo

MCA : Maison de la Culture d'Amiens

UNESCO : Organisation des Nations Unies pour la paix, l'Éducation et la Santé

UPJV : Université de Picardie Jules-Verne

TABLE DES MATIERES

Dédicace.....	ii
Remerciements.....	iii
Résumé	iv
Abstract	v
Liste des Images.....	vi
Liste des œuvres réalisées	vii
Liste des abréviations.....	vii
INTRODUCTION.....	10
CHAPITRE I : HYBRIDE, PROCESSUS D’INTERCULTURALISME ET NARRATION.....	18
I. L’HYBRIDITÉ, UN PROCESSUS D’INTERCULTURALISME.....	19
1. L’hybridité ; une démarche d’interinterculturalisme et réalisation artistique.....	19
2. Interculturalisme et création artistique.....	26
II. L’HYBRIDATION COMME ELEMENT DE NARRATION.	38
1. L’hybridité, une démarche de fusion entre mémoire, témoignage et histoire.....	38
2. L’hybridation comme élément de narration dans ma pratique artistique.....	41
CHAPITRE II : L’HYBRIDITÉ, PROCESSUS DE CRÉATION D’ŒUVRE CARNAVALESQUE ET DE CONCEPTION DE PALAIS DE MÉMOIRE.....	45
I. L’HYBRIDITÉ ET CRÉATION CARNAVALESQUE	46
1. Le carnaval, une conception hybride.	46
2. L’aspect carnavalesque dans mes conceptions et réalisations.	48
II. NOTION DE PALAIS DE MEMOIRE DANS LA CREATION ARTISTIQUE HYBRIDE	54
1. Notion de palais de mémoire.	54
2. Création artistique et palais de mémoire dans ma pratique artistique.....	59

CHAPITRE III : L’HYBRIDE, PROCESSUS D’INTERACTION ET DE CRÉATION D’ŒUVRE D’ART TOTALE.....	66
I. HYBRIDATION, UN PROCESSUS DE CREATION DE PERFORMANCE INTERACTION ARTISTIQUE.....	67
1. Performance interaction	67
2. De la Performance interactive.....	71
II. L’HYBRIDE, ESPACE DE CREATION D’ŒUVRE D’ART TOTALE	74
1. Hybridité et conception d’œuvre d'art totale.....	74
2. L’œuvre d’art totale dans ma pratique artistique	81
CONCLUSION.....	83
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	85
Sources écrites.....	85
Sources orales.....	88
ANNEXES.....	89

INTRODUCTION

En faisant des recherches sur les pratiques artistiques hybrides de ces dernières années, en visitant des expositions, en consultant des catalogues, je me suis rendu compte que l'hybride dans le domaine des arts plastiques était vaste, diversifiée et spécifiquement dynamique. Cette notion est abordée sous plusieurs angles en fonction des artistes. Certains l'utilisent pour envisager l'interculturalisme (Hervé Youmbi), d'autre comme élément de narration (Beariz Gonzalez). L'hybridité est également convoquée par certains artistes pour parler d'œuvre d'art totale dans l'espace en général, ou encore d'une inter-action artistique (Julien Creuzeth). Certains l'utilisent pour être en connexion avec les pratiques traditionnelles carnavalesques de retournement ou de renversement (Helio Oiticica). L'hybridité est également abordée par d'autres artistes comme notion (espace de création) de palais de mémoire (Étienne Martin).

On constate que l'hybridité permet de traduire diverses visions et approches plastiques très particulières mettant en valeur le mélange, la fusion. En effet, il a été remarqué que « les artistes actuellement ne croient pratiquement plus à la pureté d'un seul médium¹. ». Ils ont de plus en plus besoin de créer une communication, une collaboration entre différents médiums, diverses formes d'expressions artistiques. Cette remarque et cette façon de procéder, est une thématique autour de laquelle différents artistes, chercheurs en art, curateurs, et même des écrivains se rassemblent aujourd'hui. Par exemple le récent un appel à communications « **L'hybridité : pratiques et perspectives** », des Journées doctorales du Laboratoire Litt&Arts, 15 et 16 avril 2020 de l'Université Grenoble Alpes. Un appel qui de manière générale portait sur cette pratique de l'hybridité dans le domaine artistique et littéraire. Cette approche était marquée par une volonté de mêler différents moyens d'expressions artistiques ensemble. « On pense aussi aux œuvres qui mêlent différents supports artistiques (texte et image, développements numériques de textes publiés, théâtre et vidéo, installations artistiques ou pièces contemporaines mêlant texte, vidéo, musique, peinture, danse...)² ». Cette volonté va même au-delà des formes d'expressions et finit même par impliquer l'espace. Cela est particulièrement présente dans l'exposition de Daiga Grantina organisée en 2018 au Palais De

¹Panayotis Papadimitropoulos, "Poétique du métissage, art(iste)s plu/inter/poly/disciplinaires", Carnet de recherche, en ligne, dernière consultation le 20 mai 2020 : https://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no=20177&no_artiste=18796

²« L'hybridité : pratiques et perspectives » Journées doctorales du Laboratoire Litt&Arts, 15 et 16 avril 2020, Université Grenoble Alpes.

Tokyo et que j'ai eu la possibilité de visiter en avril. Cette (installation) titrée *Toll*, qui peut à la fois se traduire de l'allemand par « fou » et « épatant », marquée par l'exploration de diverses matières, fusionne avec l'espace grâce à sa disposition, son volume imposant, le reflet des lumières et finit par engouffrer le spectateur.

Ce constat m'emmène à me poser une série de questions à savoir : Qu'est-ce qui peut bien amener certains artistes à fusionner les formes d'expressions artistiques qui pour la plupart sont opposées ? Que visent-ils au juste par cet acte ? Cette recherche de l'hybridation entre les catégories artistiques va-t-elle plus loin qu'une simple volonté de décloisonnement ? Quelles contraintes technique y-a-t'il dans cette recherche de l'hybridation ? À quelle époque cela a-t-il commencé ?

Les différents angles d'approches, questionnements, thématiques soulevées autour de l'hybride dans le domaine de la création plastique me permettront d'en savoir plus sur cette notion, de mieux la comprendre, de connaître ses complexités, ou contraintes ; ceci afin d'essayer de bien me l'approprier, d'orienter ma pratique artistique. Dans l'optique d'aller plus loin, je m'appuierais également sur les questions soulevées par Panayotis Papadimitropoulos³ extraites de son article titré « *Poétiques du métissage, art (istes pluri/inter/multi/poly/disciplinaires)* ». « Quelles significations peut-on tirer pour les sciences humaines de ces pratiques ? Qu'apportent-elles de nouveau à la question de l'artiste-en-tant-qu'homme ? Comment nous aident-ils à comprendre les mutations auxquelles est confronté l'homme en ces débuts du XXI^e siècle ? ». Ces questions permettent selon moi d'aborder l'hybridation en rapport avec l'évolution scientifique, la mondialisation, et l'homme. Cela me conduira à une autre préoccupation de mon travail de recherche, celle de savoir : En quoi est-ce que mon travail artistique est une rencontre entre mémoire traditionnelle, culture moderne et contemporaine, la mondialisation et l'art ?

Dans l'optique d'étayer mon travail, j'ai eu recours à plusieurs sources issues des études effectuées précédemment par d'autres chercheurs, traitant en intégralité ou en partie de l'art hybride, de la pratique artistique contemporaine, ou des croisements culturels. Je me suis également appuyé sur divers corpus à savoir : les sources écrites (qui m'ont permis de prouver certains éléments, d'avoir plus de certitudes quant à mes propos et de mieux construire ma pensée) telle la presse artistique spécialisée dans l'analyse de la sculpture, les catalogues d'expositions récents parlant de nouvelles visions de l'art contemporain, et également des ouvrages, des mémoires et des revues mis à disposition dans les bibliothèques telle celles de

³Panayotis Papadimitropoulos : docteur en Esthétique, science et technologie des arts. Maître de conférences en photographie au département des beaux-arts de l'Université d'Ioannina en Grèce.

la Faculté des Arts de l'Université de Picardie Jules Verne Amiens, le Centre Documentaire du FRAC de Picardie, à la bibliothèque Mériadeck à Bordeaux. Les sources orales par des échanges avec des artistes, des commissaires d'exposition ou des médiatrices d'expositions. Certains entretiens, présentés à la fin de ce mémoire en annexe, ont permis de vérifier mes intuitions, d'engager de nouvelles pistes de recherche notamment des artistes que je ne connaissais pas jusqu'ici, d'avoir une bonne inscription de ma pratique dans le champ contemporain notamment par l'orientation vers certaines œuvres ou expositions. Mes visites dans certains lieux culturels tel Doual'art (centre d'art contemporain) au Cameroun, le CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, le Centre d'art et de recherche Bétonsalon, et le *Palais de Tokyo* à Paris, ou j'ai parcouru des expositions distinctes les unes des autres, ont été des véritables éléments déclencheurs de cette recherche. Aussi, l'observation des images de certaines œuvres telles que les réalisations de Korakrit Arunanondchai caractérisée par la fusion entre la peinture, la sculpture et l'installation m'a permis de mieux décliner mes propos et les orienter vers l'analyse de ma pratique.

Afin de mieux cerner les enjeux de ma recherche, une définition du terme hybride, orienté dans le domaine des arts plastiques est indispensable car l'on ne peut ignorer que c'est une notion qui renvoie à d'autres registres tels que la chimie, la physique, l'anthropologie, la génétique etc. Par ailleurs, un passage rapide à travers ces différentes épistémès « permet de nous rendre compte que l'hybridation fait partie intégrante des processus et comportements naturels, qu'elle relève de l'authentiquement vivant et que la vie est en soi générée par la dynamique du métissage et de l'enfantement par hybridation⁴. »

Le thème «hybride» provient du latin *ibrida*, « sangs mêlés », altéré en « hybrida » en raison de sa similitude avec le grec *hybris*, « excès, violence, orgueil, démesure ». Issu du domaine de la biologie et de la botanique, ce terme désigne un « croisement de variétés, de races, d'espèces différentes ». En linguistique, le vocable est également employé pour désigner un terme « formé d'éléments empruntés à des langues différentes ». Par extension, il signifie communément ce qui est « composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis, qui participent de deux ou plusieurs ensembles, genres, styles⁵ ». Les mots « hybridation, hybridité sont des dérivés du thème hybride et ont pratiquement les mêmes significations. L'hybridité, très commune parmi les animaux et les végétaux, provient du croisement naturel

⁴Poïétiques du métissage, art(iste)s pluri/inter/multi/poly/disciplinaires. https://www.eme-editions.be/auteurs/article_pop.asp?no=20177&no_artiste=18796

⁵ » (Petit Robert 2010) Littératures et arts contemporains : l'hybridité à l'œuvre, https://www.fabula.org/actualite-appels_poste.php. Consulté le 23 mai 2017

ou artificiel de deux individus, d'espèces de races ou de variétés différentes. « Depuis le début de ce siècle, l'on assiste à une prolifération du terme hybride employé dans des domaines fort divers – tels que l'économie et la finance, les nouvelles technologies, l'industrie automobile, la téléphonie, l'aménagement du territoire ou encore la sociologie pour désigner tout phénomène qui allie plusieurs techniques ou procédés de création⁶. » L'hybridité, dans notre recherche, est abordée dans le champ des arts plastiques.

Dans le champ des arts plastiques, le mot hybride désigne la formation d'un objet par l'action d'une multiplicité d'éléments et ; qui va aboutir à la création d'une nouvelle forme. « Cette dimension dépassant largement celle de l'emprunt, ou de la superposition pure est simple de techniques ou de pratiques ne recherche plus l'authenticité de l'art dans la forme pure mais bien dans la richesse de la rencontre ou la confrontation des contraires⁷ » Selon Appel à contribution de l'Université Jean Moulin Lyon 3 portant sur Littératures et arts contemporains : l'hybridité à l'œuvre, c'est « une notion qui remonte au IXe et XVe siècle avec la représentation dans l'art médiéval des animaux hybrides telle l'Hydre. ⁸» Ici (sur les représentations animales) l'hybridité est manifestée sur le sujet réalisé. Au fil du temps, la notion d'hybride va être plus marquée par la fusion entre les catégories ou les moyens d'expressions artistique. « Cette nouvelle forme de penser l'art induit une imbrication, une combinaison de gestes multiples qui s'additionnent et constituent l'œuvre... L'hybridité, plus qu'un processus, devient notion car elle intègre, insère une multiplicité de pratiques, de contenus, qui vont former de nombreuses œuvres contemporaines. ⁹» L'hybridité peut donc être prise comme processus de création, et résultat.

Avec les notions de perspective et surtout l'évolution de la technologique et de la science (par la photographie, le cinéma, la vidéo etc.), l'homme a fini par atteindre la représentation quasi parfaite du réel. Et, ceci en restant entièrement centré dans un domaine et évitant ainsi toute confrontation particulière avec d'autres disciplines. Mais, l'on remarquera de plus en plus une recherche de mélange, une volonté de rompre avec les limites : limites entre les mediums artistiques, limites entre les domaines, et aussi limites propres en temps qu'humain. Car il faudrait une certaine habileté, maîtrise, ou connaissance minimum d'un domaine et de l'autre

⁶ Hybridité comme espace d'émancipation, [www//abula.org/actualites-web-litteraire.php](http://www.abula.org/actualites-web-litteraire.php)

⁷ Emmanuel Molinet, L' hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques, <http://www.openedition.org/6540>. Consulté le 23 mai 2017

⁸ Appels à contribution Littératures et arts contemporains : l'hybridité à l'œuvre, Marge/Université Jean Moulin-Lyon 3, https://www.fabula.org/actualites/journee-d-etudes-litteratures-et-arts-contemporains-l-hybridite-l-oeuvre_65902.php

⁹ Emmanuel Molinet ; un processus décisif dans le champ des arts plastiques : de la figure à la culture hybride. Art et histoire de l'art. Université de Lorraine, <https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01750181/document>

pour pouvoir les fusionner. Ce qui n'est pas toujours chose facile puisque maîtriser une seule technique demande quelquefois de longues années d'apprentissage. « ...Il faudrait en effet plusieurs vies à un homme pour pouvoir entrer dans la maîtrise technique qu'exigent des médiums comme la peinture, la sculpture, la photographie ou le cinéma.¹⁰ » L'artiste doit donc faire preuve d'audace, d'habileté pour parvenir à maîtriser plusieurs techniques et à en créer une hybridation parfaite. L'hybridité va donc ainsi favoriser le métissage des techniques, la fusion des médiums et des catégories. L'on va donc assister à la naissance des nouvelles formes, genres ou espèces d'œuvres. Elle va inciter l'artiste à exploiter d'autres horizons, à désordonner et réordonner les éléments comme il le perçoit, l'emmenant « ainsi à échapper à toute logique préétablie afin d'explorer le potentiel de significations d'un monde toujours plus complexe que nous habitons et transformons à mesure qu'il nous fabrique lui-même.¹¹ » D'où cette idée d'explorer l'hybridité pour parler d'une rencontre, d'une fusion entre la culture traditionnelle et la culture contemporaine. Une rencontre qui a mon sens, favorise la connaissance de l'autre tout en favorisant ces propres identités. Ce qui aboutit à une ouverture et une acceptation de la culture actuelle ou contemporaine, et à la conservation de la culture traditionnelle.

Aujourd'hui, dans le domaine de l'art, l'hybridité se caractérise comme un enjeu fondamental, « depuis la fin des années 80, et se manifeste comme un processus courant et incontournable¹² » de l'art actuel. Il ouvre aux artistes la capacité de jouer avec les contrastes, la facilité de jumeler les contraires pour donner une grande homogénéité à l'œuvre. Mais, cela n'est pas toujours aussi évident car la bonne appréhension de la notion de l'hybride demande la prise en compte d'un certain nombre d'éléments. Malgré les multiples opportunités offertes, la notion d'hybride pose à l'artiste bon nombre de complexités qui sont généralement des contraintes liées aux disciplines utilisés par celui-ci, et peuvent être propre soit au processus, ou au résultat.

En effet, l'utilisation de deux à trois matières ou moyens d'expression artistique différents pour la réalisation d'une œuvre demande d'en avoir une certaine connaissance. Dans le domaine de l'art, il existe plusieurs disciplines (la peinture, la sculpture, la performance, la photographie, l'installation, la vidéo...) ayant des approches, des techniques, des contraintes propres à chacune d'elles. Comme nous l'avons noté plus haut, l'artiste devra faire preuve d'un certain nombre de temps de travail en atelier afin de développer une ou plusieurs méthodologies

¹⁰Poïétiques du métissage, art(iste)s pluri/inter/multi/poly/disciplinaires. <http://www.academia.edu/> consulté le 12/02/2019 à 9h.

¹¹Les presses du réel : <http://www.lespressesdureel.com/nouveautes.php> consulté le 22/02/2019 à 15h.

¹²Emmanuel Molinet. L'hybridation, un processus décisif dans le champ des arts plastiques : de la figure à la culture hybride. Art et histoire de l'art. Université de Lorraine, 2012. Page 6.

lui permettant une fusion assez facile. En plus du temps, l'artiste devra également fait preuve d'habileté. Et même, une fois l'œuvre achevée, elle est exposée à d'autres facteurs telle la résistance aux intempéries, la malléabilité, la durabilité. L'expérimentation de l'hybridation comme processus de création plastique demande donc une certaine maîtrise de la technique et surtout une certaine connaissance du ou des mediums utilisés.

Cette d'hybridité est expérimentée tout au long de mon travail de recherche autour d'un peuple où la culture traditionnelle porte fortement sur des *croyances*. Il s'agit des Bamilékés du Cameroun.

En effet, « chez les Bamilékés, le surnaturel influence tous les moments de la vie individuelle et collective. Toute l'organisation politique repose sur les conceptions religieuses qui sont intimement liés au terroir et aux ancêtres qui l'ont aménagé¹³ ». Cette tradition, marquée par des rites, des manifestations traditionnelles, résulte d'un héritage ancestral bien structuré et aménagé par des règles traditionnelles. Pour les Bamilékés, l'ancêtre est celui qui a posé de bons actes en faveur de sa communauté pendant son vivant. Les activités culturelles menées par ces derniers portent donc pour la plupart les traces d'une certaine croyance vouée aux ancêtres et par conséquent sont assimilables à une religion. Cette idée est confirmée par ces propos de Maurice Tematio qui dit qu' « En Afrique on parle de religion traditionnelle et le peuple bamiléké au Cameroun en est un exemple. La religion en pays bamiléké est une identité et un moyen de sécurité pour le peuple¹⁴.» Le contenu de cette culture traditionnelle ou cette religion regorge de plusieurs détails liés aux rites et coutumes qui sont marqués par les danses, les tenues d'apparat, les parures... Comme tous les autres, le peuple bamiléké va s'investit au quotidien dans les rites et coutumes pour surmonter ces déboires susmentionnés. Pour ce faire, sa culture traditionnelle qui est en même temps sa religion lui prescrit des rites comme la sortie de la forêt sacrée du chef *Lah Kam*, l'intronisation d'un chef ou d'un notable, la purification d'un lieu ou même d'un individu *suè*, la pose du tabouret *Letchog'kouo*, les rites de veuvage... pour ne citer que ceux-ci.

Ces rites sont pour la plupart liés à une croyance en les ancêtres qui veillent sur la communauté ou les populations et que ceux-ci doivent respecter pour éviter le *Ndoh* ou malédiction.

¹³Jean Paul NOTUE, BATCHAM : Sculptures du Cameroun ; 1993-1994.

¹⁴« Le caractère religieux des tradition bamiléké », [www,http://tematio.blogspot.com/2019/06/le-peuplebamiléke-origines-traditions.html](http://tematio.blogspot.com/2019/06/le-peuplebamiléke-origines-traditions.html) 08/05/2019.

Les Bamilékés croient à l'action des morts, en particulier des ancêtres sur les vivants. « Tous les rites qui constituent le culte des ancêtres sont imprégnés de cette crainte mystérieuse qu'apporte avec les morts et semble inspirée par la peur et le souci non pas de secourir, mais de désarmer la vengeance des défunts, on doit leur offrir des sacrifices en cas de maladies ou d'insuccès¹⁵.

Les malédictions ou *Ndoh* seraient donc des maux qui peuvent survenir du fait du manque d'accomplissement de certains rituels. Il faut donc dire qu'elles sont provoquées par certains actes antisociaux et des situations malsaines. On peut citer entre autre l'accomplissement d'un interdit social, la pendaison, la colère d'un parent ou d'un ancêtre face au comportement d'un individu, le suicide... Généralement leurs manifestations partent de certaines situations de vie ou d'un état de santé déplorable : les maladies, l'échec, ou d'autres problèmes très récurrents. Quoique l'on dise, les gardiens des traditions¹⁶ précisent qu'il est fort probable que ces malédictions n'arrivent dans la vie d'un individu qu'une seule fois et que le rituel du tabouret se présente comme l'une des principales voies de recours. Parlant des manifestations et de ces issues, Jean Paul NOTUE dit que le *Ndoh* « est considéré comme contagieux et dangereux entre agnats, ou entre les membres d'une communauté. Selon les cas, tout en ayant recours à des spécialistes, il faut donc « laver » ou « faire sortir » cette pollution de la malédiction et cela par des rites de purification appropriés¹⁷ ».

La vie quotidienne des peuples bamilékés est également caractérisée par de nombreuses autres cérémonies traditionnelles qui malgré leurs caractères quelquefois triste sont plus de l'ordre festif : les funérailles, l'intronisation d'un chef, d'un notable ou d'un héritier. Il est à noter que chez les Bamilékés, les funérailles sont des cérémonies traditionnelles organisées en la mémoire d'un ancêtre et au cours desquelles est généralement présenté son héritier. Cette cérémonie est différente de l'enterrement et a généralement lieu bien après celui-ci. Parfois même cinq à dix ans après. L'on comprend que les Bamilékés tout le long de leurs vies vont continuer à entretenir d'une manière ou d'une autre une relation avec leurs ancêtres.

Tous ces rites, coutumes, cérémonies traditionnelles qui sont de formes de croyances, constituent la quasi-totalité de la vie des peuples bamilékés de l'ouest Cameroun. Ils sont généralement marqués par des danses très particulières qui sont accompagnées de masques, de

¹⁵Louis Perrois et Jean Paul Notue, Les Roi sculpteurs de l'Ouest Cameroun, (1997 : 42).

¹⁶Entretien avec Lesieur TIAKOU Martin, gardien des traditions Batcham à Yaoundé le 20 Décembre 2012.

¹⁷ Jean Paul Notue, *la symbolique des arts Bamiléké (Ouest-Cameroun) : Approche historique et anthropologique*,. Vol. 1. Paris: Université de ParisI-Panthéon Sorbonne, 1988.

parures, d'accessoires, d'instruments de musique, de pas de danse, de chants et même de « récits ». Elles se déroulent dans des lieux très précis tels les cours des chefferies, les espaces sacrés, ou tout autres places aménagées pour la circonstance. Sur un plan artistique, l'on remarque l'intervention pendant une même manifestation chez les Bamilékés de plusieurs formes d'arts à savoir la sculpture (par les masques, les instruments de musiques), la broderie, la gravure (par les accessoires), le costume, la danse, le chant et même l'espace architectural. La culture traditionnelle Bamiléké, caractérisée par ses croyances, ses différentes manifestations marquées par un ensemble d'éléments spécifiques, constitue pour les Bamilékés une véritable richesse, un patrimoine culturel qui est transmis de génération en génération.

Mais, avec l'effet de la mondialisation, des nouveaux médias, de l'immigration, la transmission et la conservation de cette culture est de plus en plus menacée et par conséquent mal assurée. Partant de ce constat, la question de savoir comment l'art, en cette période peut contribuer à la transmission, la sauvegarde et la valorisation des cultures traditionnelles et celle des Bamilékés en particulier ?

Dans l'optique de mieux orienter ma recherche, je vais organiser mon travail autour de trois chapitres. Le premier chapitre, intitulé « HYBRIDE, PROCESSUS D'INTERCULTURALISME ET DE NARRATION », aborde dans un premier temps l'hybridité comme processus d'interculturalisme. Il sera développé en prenant un appui sur le travail « *Visage de Masque* » de Hervé Youmbi. Puis, cette étude sera par la suite orientée dans ma propre pratique. Dans un second temps, il abordera l'hybridation comme élément de narration, ceci sera orienté par les travaux de Beatriz Gonzalez. Une approche que je vais ensuite rechercher dans mes conceptions. Le chapitre deux intitulé : L'HYBRIDITÉ, PROCESSUS DE CRÉATION D'ŒUVRE CARNAVALESQUE ET DE CONCEPTION DE PALAIS DE MÉMOIRE, présente l'hybridité comme création carnavalesque et ceci grâce aux créations « Parangolé » de Helio Oiticica. Cette analyse sera par la suite explorée dans ma pratique. Ensuite grâce à l'œuvre « Manteau (Demeure 5) » d'Étienne Martin, je vais chercher à comprendre la notion de palais de mémoire dans la création artistique hybride, puis à faire une déclinaison dans ma propre pratique. Enfin, le chapitre trois, intitulé : L'HYBRIDE, PROCESSUS D'INTERACTION ET DE CRÉATION D'ŒUVRE D'ART TOTALE, je vais tout d'abord chercher à comprendre grâce au travail d'Allan Kaprow l'hybridation comme processus de création de performance inter-action artistique. Une étude que sera par la suite expérimentée dans mes réalisations. Je vais par la suite chercher à comprendre grâce aux travaux de Julien Creuzet et de Lubaina Himid, l'hybride comme espace de création d'œuvre d'art totale. Une étude que va être également explorée dans ma pratique.

**CHAPITRE I : HYBRIDE, PROCESSUS D'INTERCULTURALISME ET
NARRATION**

I. L'HYBRIDITÉ, UN PROCESSUS D'INTERCULTURALISME

1. L'hybridité ; une démarche d'interinterculturalisme et réalisation artistique.

En 2016, j'ai visité l'exposition de l'artiste Camerounais Hervé Youmbi à Doual'Art (centre d'art contemporain.) au Cameroun. Cette exposition, titrée *Visages de masques*¹⁸, était marquée par un rapport entre l'hybridité et l'interculturalisme. Cette façon de procéder, d'utiliser et d'aborder l'hybridité comme corrélée à l'interculturalisme est un élément qui m'a particulièrement interpellé et m'a poussé à réfléchir au rapport qui existe entre ces deux notions.

L'interculturel est un terme utilisé pour faire référence aux rapports et échanges entre cultures et civilisations distinctes. Le mot *acculturation* est un terme qui va dans le même sens qu'*interculturel*. Il désigne le processus par lequel un groupe humain assimile tout ou une partie des valeurs culturelles d'un autre groupe humain en remplacement ou au détriment de celles de son groupe d'origine. La notion d'interculturalisme peut être prise comme une volonté, un processus d'adaptation, d'intégration d'un individu à une culture avec laquelle il est en contact. Ainsi, les immigrants s'investissent dans l'apprentissage de la langue, l'adaptation aux conditions climatiques, aux habitudes alimentaires, aux styles et rythmes de vie... Et, dans ce processus d'adaptation, l'étranger est contraint de renoncer à certains éléments de sa culture d'origine

En effet, les immigrants sont porteurs comme tout le monde d'un ensemble de codes de leur société de départ. Ainsi, penser l'interculturalité, c'est imaginer « un processus qui met en interaction des individus ou des groupes appartenant à des systèmes culturels hétérogènes¹⁹ ». Mais, sans même le vouloir, au fil du temps de cette cohabitation, l'immigré ou le groupe colonisé se retrouve confronté à un risque d'oubli total ou partiel de sa culture d'origine. En effet, avec les mécanismes de mondialisation, d'évolution scientifique, mais aussi de colonisation et de domination, la perte d'identités et d'imaginaires culturels est une menace à laquelle sont confrontés différents groupes. La domination de certains pays sur le plan économique, a permis et permet encore d'imposer leurs cultures et leurs visions du monde auprès d'autres groupes ceci pour des raisons politiques, sociales, religieuses, ou économiques. Cet état de fait est favorisé par un certains nombres d'éléments propres au secteur culturel, entraînant une hégémonie cinématographique, musicale, littéraire, artistique. Face à cette situation, pour ne pas demeurer dans une admiration ou domination de la culture de l'autre vers

¹⁸ L'exposition s'est tenue du 21 octobre au 10 décembre 2017

¹⁹ MUNZELE MUNZIMI. J.M, « Africains ou Bounties », in *L'arbre à palabres*. Culture et Développement, n°15, mai 2004, pp. 8-14.

soi, certaines théories qui peuvent être prises ou adaptées comme stratégies de résistance, ont été ou sont mises en place par des écrivains et des artistes.

L'un des textes marquants à ce titre est pensé autour de l'anthropophagie. Il a été développé pour la première fois par le poète Brésilien Oswald de Andrade en 1928 dans son ouvrage *Manifesto antropofago*. Son récit, « prescrit donc la dévoration des modèles importés et leur digestion dans l'hybridation au nom de l'identité brésilienne²⁰ ». Suite à la colonisation du Brésil, afin de ne pas subir la culture imposée par le colon comme une culture supérieure qui viendrait se substituer aux imaginaires culturels indigènes, il fallait devenir anthropophage. Ceci, non en mangeant l'être humain mais plutôt sa culture. Il était possible de l'ingérer, s'en nourrir et devenir puissant grâce à cette culture supplémentaire initialement imposée. Donc pour bien comprendre l'autre et mieux s'approprier sa culture, il ne fallait pas être dans une fascination ou dans un rapport de crainte, mais plutôt être dans un rapport de contact profond sur le plan physique et surtout intellectuel. L'anthropophagie devient un parcours intellectuel qui consiste à s'accaparer une culture initialement imposée pour en faire une création unique, originale, un processus d'hybridation culturelle. Cette notion, développée en 1928 représente toujours un repère important pour les artistes brésiliens contemporains qui utilisent des stratégies de réappropriation et de déconstruction dans leur travail.

Toujours dans cette démarche de résistance face aux cultures imposées, les processus de réappropriation et de déconstruction sont largement utilisés par d'autres artistes tels Hervé Youmbi. Ceci est visible dans ses réalisations pour *Visages de masques*, un projet réalisé dans le cadre d'une résidence de création à Bandjoun Station à l'ouest Cameroun. Dans cette conception, « j'interroge l'impact de la colonisation sur la production des masques rituels et culturels en Afrique aujourd'hui. Il nous invite aussi à la découverte d'une réalisation hybride qui associe les visions traditionnelles et modernes de la culture du masque dans un monde de plus en plus globalisé. C'est une idée qui se veut une passerelle érigée entre les réalités antagonistes de l'Afrique dans le but de mettre en dialogue son passé et son présent. Ceci, dans l'espoir de susciter une continuité indispensable à l'expression du visage d'une Afrique autonome, dynamique, fière et debout sur un socle pétrit des réalités de ses valeurs de tout temps²¹ ».

²⁰Thèse : 1914-2014, un siècle d'anthropophagie féminine dans l'art Brésilien : pertinence et actualité ? Carnet de recherche, en ligne, dernière consultation le 6 Juin 2020, <https://scanr.enseignementsup-recherche.gouv.fr/publication/these2014AGUY0766>

²¹Propos de l'artiste Hervé Youmbi extraire d'une conversation écrite que nous avons eue via internet le 17 Juillet 2019 à 14H.

J'ai eu le privilège de participer au vernissage de cette exposition présentée à Douala Art au Cameroun. J'y ai noté que bien que cette exposition était marquée par un côté dynamique et original de par la qualité des réalisations, la variété des formes d'arts, des moyens d'expressions et la disposition des éléments dans l'espace, je n'aurais jamais imaginé ce jour-là, bien avant que je ne m'engage dans cette recherche, que ce travail et plus particulièrement cette exposition deviendrait par la suite une référence principale de mon projet de recherche.

Comme je l'ai noté, l'un des éléments marquant de cette exposition *Visages de Masques* est la variété des moyens d'expressions artistiques utilisées. L'on retrouvait par exemple la peinture avec notamment une grande fresque rurale de plus de 2,5 mètres de hauteur sur 3 mètres de largeur présentant une scène de danse traditionnelle avec les masques hybrides née de cette fusion entre les masques africains et les masques issus de la culture chinoise et américaine. Très imposante, elle était présentée tout juste à l'entrée de l'exposition et permettait ainsi au visiteur d'entrer immédiatement dans cet univers de rencontre et de fusion entre cultures différentes.

La Sculpture et l'installation étaient sensibles par la présence de plus d'une vingtaine de masques hybrides, née de la fusion entre les masques traditionnels issus de plusieurs peuples de certains pays d'Afrique notamment le masque éléphant ou le masque *Kounga* des Bamilékés au Cameroun avec les masques cagoules marqués par des caractéristiques chinoises et américaines. Ces masques étaient disposés dans l'espace de manière spécifique, à des hauteurs variées, sur toute la surface de l'exposition. Ils étaient suspendus dans l'espace grâce à des fils transparents. En plus des masques hybrides, un ensemble de caisses en bois étaient disposées dans l'espace et harmonisées avec les masques. Certaines étaient inclinées grâce à des fils transparents, d'autres superposées. Par l'utilisation de ces caisses en bois, l'artiste évoque également la question des transports et des déplacements. Il montre probablement le moyen par lequel les objets d'arts africains ont été transportés, et évoque aussi l'idée, d'une démarche de restitution ou de retour ces objets dans leurs milieux d'origine.

L'image ci-dessous présente un des espaces de l'exposition *Visages de masques* d'Hervé Youmbi où l'on peut apprécier le montage de l'exposition, la disposition des masques et des coffres dans l'espace.



Image 1 : présentant une vue de l'exposition visage de masque d'Hervé Youmbi

Source : Image extraite du catalogue de l'exposition Visage de Masque

Enfin, la photographie et la vidéo marquaient également cette exposition par une série de cinq reproductions photographiques. Elles illustrent de par leurs compositions le titre de l'exposition *Visages de masques*. En Afrique et plus particulièrement chez les Bamiléké, le masque n'est pas utilisé pour se voiler le visage et danser. Il est porté pour danser au rythme d'une musique très particulière « afin de permettre à l'assistance de voir un esprit invisible. Et dans cet exercice, le danseur contribue à mettre à nu le masque car il doit relever l'esprit du masque. C'est pour cette raison que les porteurs de masques dans les photographies d'Hervé Youmbi sont nus. Et, l'esprit du masque est révélé ici au niveau du ventre. Le ventre parce qu'en Afrique de manière générale, le ventre est le siège de la puissance. Dans le même espace, il y avait également une réalisation vidéo appréciable sur un écran d'environ 116 centimètres de largeur sur 90 centimètres de hauteur, et présentant d'une manière générale l'atmosphère, l'ambiance de certaines danses traditionnelles Bamiléké accompagnées par des sons d'instruments de musique traditionnelle et les chants. L'artiste voulait présenter ici la fonction de ces masques qui sont utilisés pour être performés lors de manifestations très particulière et qui, plus loin sont même assimilées à certains rites, cultes, bref croyances.

Le caractère hybride de ces masques repose principalement sur leurs aspects anthropomorphes et zoomorphes. De même, le côté hybride de ces masques réside également sur l'association en une pièce, des propriétés de masques issus de différentes régions du continent Africain et du monde. L'on a par exemple un masque éléphant hybride, constitué d'une cagoule quelconque *made in china*, destinée au marché Américain où il a préalablement servi pendant les festivités d'Halloween. Ce masque est donc investi des caractéristiques propres à la Chine, aux États Unis d'Amérique et au Cameroun. Ces caractéristiques entraînent, englobent, renferment les éléments culturels de chaque pays. Ainsi, les cultures camerounaises, chinoises et américaines sont associées en une seule et même œuvre. Ce mélange, cette fusion entre les cultures diverses, qui rend visible les processus d'interculturalisme, constitue un aspect très important dans mes réalisations également. Hervé Youmbi, traduit cela dans ses œuvres en utilisant les masques issus de ces différents coins du monde, qu'il croise et uniformise pour obtenir un masque hybride.



Image 3 : Scream mask (Chine – USA).
Source : Image extraite du catalogue de l'exposition Visage de Masque.



Image 2 : Masque éléphant Bamiléké (Cameroun).
Source : Image extraite du catalogue de l'exposition Visage de Masque.

L'image 2 présente un masque de festivités d'Halloween : il est constitué au centre de la silhouette d'un crâne humain. La stylisation de ce crâne, l'expression qu'il dégage font penser au *Cri* d'Edvard Munch autant qu'au masque du tueur dans la série des films d'horreur hollywoodiens *Scream*. Les espaces réservés aux yeux, au nez et pour la bouche sont vides, creux. Il est recouvert aux bordures par une sorte de cagoule de couleur noire. Le masque éléphant, présenté à droite, a une très grande symbolique chez les Bamilékés, peuple habitant la région de l'Ouest Cameroun. Il est la stylisation d'une tête d'éléphant où l'on distingue la trompe (très longue), les oreilles et l'espace du crâne. L'espace des yeux en principe creux, est garni de tissus noir, le nez et la bouche sont suggérés, la limite entre le menton et la trompe est marquée par une bande rouge. Le sommet est marqué par de petites sphères de couleur blanche et noire. Les contours du masque et de chaque détail sont faits de couleur rouge. L'espace interne du masque éléphant du Cameroun est marqué par des motifs perlés de diverses couleurs (bleu, blanc, orangé).



Image 4 : Masque hybride, née de la fusion entre le masque éléphant Bamiléké (Cameroun) à droite et scream mask (Chine – USA) à gauche.

Source : image extraite du catalogue de l'exposition Visage de Masque

Le masque ici présenté est le résultat d'un croisement entre le masque éléphant bamiléké (Cameroun) et le *Scream mask* (Chine – USA). Pour le mariage de ces deux masques, l'artiste a maintenu la morphologie du masque d'éléphant Bamiléké (Cameroun). Puis, il a encastré au centre le *Scream mask* (Chine – USA). Par la suite, il a recouvert les oreilles et une partie de la trompe du masque éléphant par la cagoule noire du *Scream mask*. Et, il a par la suite perlé les oreilles de motifs, de même que les bordures avant de la cagoule.



Image 6 : Masque Kounga, origine Bamiléké (Cameroun)



Image 5: Masque Hybride, origine : *Scream mask* (Chine – USA) et Bamiléké (Cameroun).

Sur ces deux images, nous avons à gauche le masque original *Kounga*, qui est faite de cornes d'animal (de bœuf) au sommet, enroulées de morceaux tissus rouge, des cauris blanc et de mèches de chevelure noire, et à droite un masque hybride née du croisement entre le masque *Kounga* et le *Scream Mask*. L'artiste sur cette réalisation, a utilisé la structure d'un *Scream*

Mask ou sur le sommet il a reproduit et donné l'allure des cornes de bœuf, puis il a harmonisé l'ensemble avec des perles blanches (en remplacement des cauris) et rouges. Là aussi, il a finalisé l'ensemble en ajoutant les mèches de cheveux noirs.

Au final, l'on ne pourrait vraiment dire à quel imaginaire appartient précisément ces deux masques hybrides (même si l'on peut en distinguer les éléments de base). L'artiste créé par ces œuvres hybrides un croisement entre une fabrication qui est propre à la Chine, marquée par une création industrielle, une destination étrangère, et une culture de masse ; et, un mode de création et de production qui est plus artisanale, faite pour être utilisé dans son milieu d'origine. Ce mode de fabrication est propre ici aux Bamilékés du Cameroun. De même, il croise sur cette même œuvre une culture traditionnelle voire ancestrale chez les Bamilékés associée aux manifestations rituelles, aux croyances ancestrales et à la religion ; et la culture de masse avec Hollywood aux États-Unis qui une fois de plus est lié à l'industrialisation, et surtout à la diffusion et la propagation de films et de références culturelles dans le monde entier.

2. Interculturalisme et création artistique

Aborder l'hybridité pour parler de la notion d'interculturalisme est une approche que j'ai expérimentée dans mon travail de recherche. Cette orientation est caractérisée dans mes conceptions artistiques par le croisement entre la culture traditionnelle africaine et plus précisément celle des peuples « Bamilékés » de l'ouest Cameroun, et celle de l'occident qui s'est ouverte à moi par les effets combinés de la mondialisation (via les nouveaux médias notamment) mais surtout par ma présence en France depuis ces dernières années. Ce croisement est effectué par une immortalisation des caractères tels les coutumes, les rituels propres à la culture traditionnelle Bamiléké, dans des espaces géographiques propre à la culture occidentale.

Les coutumes, les rites, et bien d'autres manifestations sont certains des éléments qui caractérisent et animent la culture traditionnelle bamiléké. Ces éléments caractéristiques des Bamilékés sont généralement marqués ou accompagnés par des danses très particulières. L'on distingue des danses telles que l'*Azeng* et le *Nteuh* (danses de victoires), le *Sie* (danses des mamans de jumeaux : *Magni*), l'*Aka* (danse de noblesse), le *Mezong* (danse des guerriers), le *Kougang* (danse secrète), l'*Ako' Ozang* (danse réservée aux femmes)... Toutes ces danses sont accompagnées par des accessoires et surtout des costumes et masques propres à chacune d'elle. Les masques utilisés pour ces danses ne sont pas uniquement destinées à se couvrir le visage

(bien que ce soit un élément fondamental). « Le masque est un objet d'art qui en Afrique est fondamentalement rattachés aux rites, les rites qui sont quant à eux rattachés aux modes de croyances, et le mode de croyances aux cranes, aux divinités²². » Ils sont donc chargés d'un certain pouvoir *spirituel*. Leurs fonctions varient généralement selon les rites, les contextes dans lesquels ils sont utilisés. Nous avons par exemple le masque *Kougang*, c'est un masque dont l'origine vient de la société secrète Kougang. « C'est une société à caractère religieux et magique. En font partie les gros notables et des féticheurs dont la fonction est héréditaire. Ils possèdent la puissance des sortilèges et auraient le pouvoir de planter un bananier et d'en cueillir les fruits le soir même... C'est à eux qu'incombent les incantations magiques pour la protection des récoltes, la pluie et la protection du pays, danses et feux pour écarter les maléfices²³ ». Le masque *Kougang*, comme la plupart des masques en Afrique serait donc chargé d'un certain pouvoir. Le masque *Éléphant* est lui un masque zoomorphe qui appartient à des sociétés secrètes telles que le *ka'a*, il est réservé uniquement à certains notables, personnes initiées ou chefs. Il est « associés à des rites agraires, funéraires, initiatiques²⁴ » et marque également la supériorité.

Ces aspects (rituels, manifestations traditionnelles, danses, masques, accessoires...) constituent ma principale source de conception et de création plastique. Pour la réalisation de mes œuvres dite *Hybrides*, je vais régulièrement puiser dans mes origines, me servir des éléments de ma culture traditionnelle à savoir celle des Bamilékés de l'Ouest-Cameroun que je vais fusionner avec les influences culturelles contemporaines occidentales.

En effet, par des phénomènes que j'ai cités plus haut notamment la mondialisation, l'immigration ou les nouvelles technologies, je suis de plus en plus confronté à d'autres cultures qui généralement contrastent avec celle de mes origines. Cette confrontation permanente et quotidienne à va me confronter à un risque de perte partielle et même totale dans le long temps de ma culture d'origine. Ne pouvant ignorer ou refouler cette culture qui s'impose à moi, refusant également d'abandonner d'origine au quelle je suis profondément attaché ; J'ai opté pour une stratégie d'adaptation et une politique de fusion : celle de l'anthropophagie brésilien de Oswald de Andrade. Ainsi, je me réapproprie philosophie d'anthropophagie pour immortaliser des scènes de certaines manifestations traditionnelles Bamilékés dans des paysages architecturaux, précisément ceux qui sont des marqueurs forts de la culture occidentale. Par cette confrontation, je cherche à créer un rapport et surtout une fusion entre ces

²²Interview Hervé Youmbi réalisée par Douala Art le 17 novembre 2017.

https://m.facebook.com/watch/?v=923674984436749&_rdr

²³Paxmundi.ch/2017/07/29masque-kounga-bamileke. Site consulté le 12 avril 2020 à 13h.

²⁴Jean Paul NOTUE dans sa These pour le Doctorat de l'Université de Paris 1 intitulé « la symbolique des arts Bamiléké (ouest-Cameoun) : Approche historique et anthropologique », 1984

deux cultures. Cette fusion, en plus d'être un point essentiel de mes réalisations artistiques, est pour moi une stratégie et un moyen qui me permettent de me rappeler immuablement les valeurs culturelles traditionnelles qui sont les miennes, de les valoriser et même d'en conserver une grande partie et les transmettre.



Œuvre 1: Titre- Le Louvre au rythme du Aka

Technique : Acrylique sur tapis,

Dimension : 110x160,

Date de réalisation : Mai 2019

Cliché : Franck KEMKENG NOAH

Réalisation de l'œuvre : Franck KEMKENG NOAH.

Titrée le *Louvre au rythme du Aka*, cette peinture présente la toute première œuvre d'une série depuis importante. Elle est principalement caractérisée par la fusion entre la pratique de la danse traditionnelle bamiléké *Aka* du Cameroun et le cadre iconique du Musée du Louvre en France.

En effet, un regard sur l'œuvre permet de reconnaître aussitôt une vue de la cour du Louvre avec sa grande pyramide, et une scène de danse qui s'en détache. L'on remarque également des personnages situés en arrière-plan qui observent cette danse. Aussi, un contraste très prononcé entre le paysage de la Cour du Louvre et les spectateurs qui sont représentés en grisaille, et les danseurs du *Aka* qui sont colorés est fortement perceptible.

L'utilisation de ce contraste entre le gris du paysage ou l'arrière-plan qui occupe pratiquement quatre cinquième de l'œuvre, et les couleurs de la scène de danse traditionnelle qui occupe le reste de la composition, permet paradoxalement de lier une composition qui est déjà saturée par l'ensemble des éléments utilisées. Aussi, cela permet d'accorder une priorité à la danse et de la mettre en valeur. Ce contraste donne également à l'œuvre une esthétique très particulière : celle d'une photographie imprimée en noir et blanc, telle une archive, sur laquelle je peins une scène contemporaine.

Le contraste entre le gris et les couleurs dans ces réalisations est le fruit d'une rencontre, d'un métissage entre ma manière de travailler il y a trois ans lorsque j'étais encore au Cameroun et ma pratique aujourd'hui en France. Il y a de cela trois ans, j'avais de grandes difficultés à travailler avec une palette réduite et le gris en était tout à fait absent. Ceci rendait les œuvres produites très saturées tant par la composition qui comportait de nombreux motifs ornementaux que par la multitude des couleurs employées. Une fois en France, j'ai été très marqué par l'utilisation du gris dans la quasi-totalité des œuvres réalisées par les étudiants de la formation que je suivais alors. Aussi, la visite d'une exposition de Nicolas Moulin organisée à l'Espace Camille Claudel à Amiens en 2018 m'a marquée et permis de porter une appréciation spécifique à la tonalité grise. Je me suis aussitôt interrogé sur l'utilisation de ce gris que je rencontrais avec force et que j'appréciais vraiment sans toutefois abandonner la dimension colorée de mes œuvres.

Les personnages, situés en arrière, sont probablement des visiteurs du musée du Louvre. Traités en grisaille, ils sont représentés de manière figurative avec plus ou moins de détails. Néanmoins, on peut reconnaître l'action ou l'attitude générale adoptée par ceux-ci : ils sont en pleine observation et immortalisation de la scène de danse qui se déroule devant eux. Cette captation faite avec des appareils numériques, montre que la scène d'ensemble représentée ici est très actuelle.

Les danseurs, représentés au premier et au second plan de l'œuvre, sont vêtus comme dans la réalité de costumes spécifiques très codifiés. En effet, l'une des principales caractéristiques de la danse *Aka* est le masque, le costume et l'ensemble des parures utilisées. Des éléments qui ont chacun des origines, fonctions, et symboliques bien précises. Sur la tête, les danseurs du *Aka* et en particulier les personnages du premier plan qui sont généralement les chefs et les notables très influents portent un large chapeau appelé *Nteng*²⁵. Sur le visage, un long masque éléphant qui est l'une des principales parures de cette danse. Sur le dos, certains portent la peau de lion et d'autres la peau de panthère. Les peaux de panthères sont portées par les princes tandis que la peau de lion est réservée au roi. Ils sont vêtus d'un style de boubou et de large pagne appelé *Ndop*²⁶ ou *Shuélékeu*, qui est constitué de motifs et noué à la hanche par une large ceinture. Ils tiennent une ou deux queues de cheval qui est un signe de bravoure et de victoire. Ils portent également d'autres petits éléments qui ne sont pas forcément obligatoires mais qui contribuent à donner au danseur du charisme et du rythme, comme les grelots attachés au niveau des chevilles ou des bracelets.

À travers cette œuvre, je veux montrer le rôle et la fonction principale de la plupart des masques Africains notamment le masque éléphant qui est l'un des masques le plus connus d'Afrique et qui est conservé dans bon nombre de Musées occidentaux notamment au Musée du Quai Branly à Paris. Comme bon nombre de masques Africains, le masque éléphant y est conservé et exposé dans des vitrines et est mis à la disposition des visiteurs qui dans la majorité des cas ne connaissent pas son véritable rôle. Conservé ainsi, ce masque sacré perd sa valeur, son rôle, sa fonction et est séparé de l'ensemble des éléments qui l'accompagnent. Il est détourné de ses origines. Je montre donc ici l'une des principales fonctions de ce masque, sa fonction performative, ainsi que celles d'un ensemble d'éléments qui l'accompagnent et ne peuvent en être séparés. Par cette œuvre, je viens appuyer les textes qui accompagnent ces masques dans les musées en occident. Ainsi, je contribue à faire comprendre aux visiteurs qu'il ne s'agit pas de simple objets ou œuvres de contemplation, mais d'œuvres sacrées, qui servent pour des rituels ou des manifestations...

Par cette confrontation et cette fusion, je montre également le

« Rapport de force, de domination de certains pays notamment des pays de l'occident sur les pays Africains entre 1880 et 1960 et même aujourd'hui. Un rapport de domination qui sera à l'origine du

²⁵Le *Nteng* est un grand chapeau sculpté, souvent fait de plumes de perroquets colorées. Il est porté à des occasions spéciales par le chef, certains notables, ou les personnes directement concernées.

²⁶C'est un tissu batik qui vient de l'Adamaoua où les tisserands l'échangeaient contre de la kola. Pendant de longues années, il était fait à la main et se vendait à un prix d'or. Bleu et noir sont les tons dominants de cette teinture sacrée. C'est l'identité la plus remarquable des Bamiléké. Symbole d'unité et de prospérité, c'est la reine des parures.

déplacement d'un très grand nombre d'objet : plus de 90 000 pièces venus de l'Afrique et conservé uniquement au Musée du Quai Branly en France. Des objets qui rapportent 9 à 12 par visiteurs faisant de ce Musée et de plein d'autres Musées d'Europe et d'Afrique ce qu'ils sont aujourd'hui. Et d'un côté, ces pays sont toujours plongés dans une pauvreté matériel total (pas de route, pas d'hôpitaux, pas d'écoles...) et aussi une pauvreté spirituelle car la plus par de ces objet étaient chargés d'une certaine spiritualité, d'un certain pouvoir...». ²⁷

Aussi, de par cette œuvre, je veux emmener l'observateur de l'œuvre à découvrir d'autres cultures et surtout à s'interroger sur la sienne.

En évoluant dans mon travail de recherche et dans mes créations, je me suis rendu compte que l'expérimentation de l'hybridité comme élément d'interculturalisme ne se limitait pas exclusivement à la fusion entre les culture humaine mais aussi à une fusion entre les croyances religieuses que l'on peut appeler interculturalismes religieux, entre les époques et les aires géographiques, entre les imaginaires artistiques ou encore entre les artistes eux-mêmes. Cette fusion entre créations artistiques me permet de rendre un hommage artistique hybride comme lors de la représentation d'une scène traditionnelle royale *Bamoun* dans le Musée du Vatican. Une vue du Musée du Vatican met en valeur deux fresques de Raphaël. Raffaello Sanzio, dit Raphael (1483 – 1520) est l'un des artistes modernes dont le travail va me marquer profondément tout au long de mon parcours académique. C'est particulièrement le cas pour ces deux fresques (*le Parnasse* à gauche et *l'École d'Athènes* à droite) réalisées sur cette vue de la Chambre de la Signature. Deux fresques que j'ai choisi d'immortaliser en y ajoutant une scène royale *Bamoun*. Le peuple Bamoun occupe avec les Bamilékés la région de l'ouest Cameroun. Comme les Bamelékés, les Bamouns sont très attachés à leurs cultures traditionnelles. Construit en 1917, sous le règne du Roi Njoya Ibrahima, 12ème de la dynastie (1889 – 1933) Bamoun et classé patrimoine mondial de l'UNESCO²⁸. Le palais du Roi Bamoun, est marqué par une présence permanente des notables, conseillers du Roi, des serviteurs et autres chefs qui sont tous aux services du *Sultan Roi des Bamouns*. Ce sont eux que l'on voit sur cette œuvre.

²⁷ Mwawulu Diyabanza Siwa Lemba : Activiste africain manifestant au musée du Quai Branly à Paris pour le retour des œuvres d'art en Afrique. <https://youtu.be/jyjH-ZIvBDo> Consulté le 13 juin 2020.

²⁸ (Bossardet 1985) UNESDOC - Bibliothèque Numérique



Œuvre 2: Titre- Le Vatican en Majesté : « Chefs d'œuvres »

Technique : Acrylique sur tapis,

Dimension : 133 x 186,

Date de réalisation : Septembre 2019

Cliché : Franck KEMKENG NOAH

Réalisation de l'œuvre : Franck KEMKENG NOAH.

Les murs de la Salle des Signatures font ressortir une organisation architecturale très particulière faite d'arc de cercles, de sculptures ou d'un plafond à caissons. De même, le sol est également constitué de motifs composés de diverses formes géométriques. La façade droite du mur présente une porte qui est habillée ici avec un morceau du tissu *Ndop*, utilisé pour cerner, habiller les espaces sacrés. Sur ce même tissu est également posé le trône du roi. Sur l'extrémité gauche du mur, l'on remarque un système de tableau qui présente un texte écrit en ocre jaune. Il s'agit de l'alphabet Bamoun. Les Bamouns est l'un des rares peuples du Cameroun et même d'Afrique à avoir développé sa propre écriture. Sur l'initiative du Roi Njoya Ibrahima, sa création débute en 1895. « Composé au départ d'idéogrammes et de pictogrammes, l'alphabet Bamoun est simplifié au fil des années pour que les signes soient liés à des syllabes. En 1918, après trois grandes transformations l'alphabet du royaume atteint sa version finale et passe de 500 signes à 80 et est Utilisé dans les 47 écoles ouvertes par le roi à travers le royaume ²⁹ ». Aujourd'hui, malgré les efforts faits par certaines structures – notamment le Musée du palais Bamoun – ou quelques individus pour sauvegarder et surtout la promouvoir cette écriture, elle ne cesse de se dégrader et cours de plus en plus le risque de disparaître. L'association de la Salle des signatures du Vatican avec la mise en valeur de la langue et la culture Bamoun est pour moi une stratégie de valorisation et de conservation de ce patrimoine intellectuel. La scène royale présentée ici est une salutation et un dialogue entre le roi et un notable. Le roi est entouré d'un ensemble d'éléments à savoir : les notables, les serviteurs, le tissu *Ndop*, la peau de lion ainsi que son trône qui est constitué de statues, l'ensemble contribue à sa protection physique autant que mystique. Le personnage, posté en face du Roi et qui apparemment dialogue avec lui, est excentré sur le côté gauche. En effet, dans la culture Bamoun, il est pratiquement interdit de se tenir face au roi et l'on doit toujours être excentré sur le côté.

Le trône du roi, chez les Bamilékés comme chez les Bamouns est un objet qui incarne la puissance du roi. C'est un objet sacré sur lequel est intronisée la dynastie royale et seul le roi a le droit et même le pouvoir de s'y asseoir. Mais, l'original du siège Bamoun ici représenté se trouve depuis 1908 à Berlin période durant laquelle Cameroun était une colonie allemande. Bénédite Savoy nous révèle que le siège avait été donné par le Roi Njoya Ibrahima sous la proposition d'un officier allemand en poste au Cameroun à l'Empereur allemand Guillaume II. « Le 20 mai 1908, le gouvernement impérial de l'Allemagne au Cameroun va envoyer une liste

²⁹La naissance de l'écriture bamoun, Carnet de recherche, en ligne, dernière consultation le 26 mars 2020 <https://afrilangues.com/blog/lalphabet-bamoun/>

d'objet comportant un trône, une épée, une coiffe et une très grande pipe³⁰», tous ces objets précieux donnés comme cadeau. Le trône du Roi Bamoun a fait et fait encore l'objet de nombreuses polémiques à Berlin. C'est l'un des principaux objets que les Africains et bon nombre de personnes aimeraient voir quitter le territoire berlinois. La restitution est au centre des débats car : « Est-ce que l'on est libre de faire un vrai cadeau lorsque l'on est une région colonisée ? L'on ignore les conditions exactes dans lesquelles ont été faits ces cadeaux³¹ ».

C'est l'ensemble constitué de ces chefs d'œuvre (fresques, écriture, trône royal) et de cette scène Royale en elle-même qui a donné le titre : *Le Vatican en Majesté : « Chefs d'œuvres »*.

Cette expérimentation de l'hybridité comme questionnement de l'interculturalisme dans la création artistique me donne également la possibilité de m'exprimer à travers des sujets qui sont très actuels. En effet, l'idée d'associer ces recherches à l'actualité naît à la mi-février lorsque sur toutes les chaînes télévisées et les réseaux sociaux, on ne montrait et ne parlait pratiquement que des conséquences explosives de la COVID-19 en Chine et de sa propagation à venir dans d'autres pays du monde. Malgré les recherches dans de nombreux laboratoires, malgré les précautions, le virus a continué à se propager faisant de nombreuses victimes.

Face à cette situation tragique, je suis allé puiser dans ma culture traditionnelle des rites qui sont exécutés lorsqu'un malheur semblable à celui-ci s'abat sur une population. Chez les Bamilékés du Cameroun, je suis prince et grand frère de l'actuel chef Fotsa-Tola, d'où ma bonne connaissance de ce rituel de sacrifice et de purification. Ce rituel est toujours exécuté par les membres du *Kounga*, l'une des sociétés secrètes la plus puissante chez les Bamilékés, afin d'atteindre la source du problème. Ce rite permet de faire des recherches sur le plan spirituel et mystique afin de trouver l'origine du problème, mais aussi de trouver des solutions, de purifier l'espace pour que cela ne se reproduise plus jamais. Ceci explique l'importance de l'exécution de ce rite sur la muraille de Chine.

³⁰Bénédicte Savoy, À qui appartient la beauté ? Arts et cultures du monde dans nos musées. Cours du 21 juin 2017, Amphithéâtre Marguerite de Navarre – Marcelin Berthelot. Collège de France <https://www.college-de-france.fr/site/benedicte-savoy/course-2017-06-21-16h30.htm>

³¹Bénédicte Savoy, À qui appartient la beauté ? Arts et cultures du monde dans nos musées. Cours du 21 juin 2017, Amphithéâtre Marguerite de Navarre – Marcelin Berthelot. Collège de France <https://www.college-de-france.fr/site/benedicte-savoy/course-2017-06-21-16h30.htm>



Œuvre 3: Titre - Sacrifice et Purification (le Kounga en Chine)

Technique - Acrylique sur Toile,

Dimensions -160X130

Réalisation : Février 2020

Cliché : Franck KEMKENG NOAH

Réalisation de l'œuvre : Franck KEMKENG NOAH

Cette œuvre est principalement marquée par la présence des danseurs de la société secrète *Kounga*, au milieu d'un rituel sur la Muraille de Chine. Ce rite est exécuté ici pour tous les continents, ce qui explique les cinq tas de morceaux de bambous dressés contre le mur. Chaque tas est tacheté d'une couleur bien précise qui correspond à un anneau Olympique. Il est à noter également que chez les Bamilékés, ces tas de bambous, pratiquement toujours présent dans les cuisines, correspondent au nombre d'enfants de la famille et parfois même indiquent son rang. Une bonne quantité de sel de cuisine, d'huile rouge de cuisson, quelques morceaux de banane plantain brûlés, du sang de chèvre très frais et du vin de palme sont les éléments utilisés pour l'exécution du rituel. Ce rituel consiste à demander pardon et donner à manger et à boire aux ancêtres qui doivent être en colère contre l'humanité à cause de tout ce que celle-ci fait subir à ses semblables ou encore à la nature.

Cette orientation, appréciation et même analyse des choses avec un regard d'Africain et de Bamiléké en particulier, me permet de toujours garder au plus profond de moi une bonne part de ma culture traditionnelle tout en acceptant celle qui s'ouvre à moi aujourd'hui.

Le *Ngonka* est la danse la plus puissante et la plus mystique dans danses Bamiléké. Sa majesté Kemkeng Donfack Joseph Cédric nous révèle que : « C'est une danse très fermée qui est réservée uniquement pour certains notables de sang, les personnes du village qui ont un certain pouvoir notamment le pouvoir de guérir. Le *Ngonka* est une danse de guérison, de protection et de purification du village...³²». En effet, chez les Bamilékés de l'Ouest Cameroun, lorsqu'un village est frappé par une série de morts, une tragédie, une épidémie ou tout autre phénomène surnaturel, le chef du village et les anciens font appel au *Nkongga* pour en trouver l'origine, purifier les lieux mais aussi le protéger pour que cela ne se répète plus jamais. C'est la raison pour laquelle afin d'éradiquer totalement le Coronavirus, par-delà les différentes recherches scientifiques et médicales, nous faisons également appel à une recherche mystique et spirituelle qui est celle du *Nkongga*.

³² Extraire d'une réponse à une question que j'ai posée par voix vocal le 20 février 2020 et qui n'a été répondu le 28 février 2020.

II. L'HYBRIDATION COMME ELEMENT DE NARRATION.

1. L'hybridité, une démarche de fusion entre mémoire, témoignage et histoire

La mémoire est la faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et qui s'y trouvent associé ; elle prend également sa source dans l'esprit, en tant qu'il garde le souvenir du passé. C'est un ensemble de fonctions psychiques grâce auxquelles nous pouvons nous représenter le passé en tant que tel (fixation, conservation, rappel et reconnaissance des souvenirs). La mémoire est un élément qui reste gravé dans notre esprit. C'est ce qui reste à la façon d'un témoignage, d'un souvenir que l'on aimerait ne pas oublier. Le mot mémoire peut aussi être pensé comme un lieu, on parlera donc de lieu de mémoire qui est l'endroit réel ou symbolique où l'on garde nos souvenirs dans lequel s'incarne la mémoire collective d'une communauté, ou même d'un individu. Nombreux sont les moyens que l'on utilise pour graver, conserver ou même transmettre ces souvenirs. L'art, permet ainsi à certaines personnes d'immortaliser les éléments de cette mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective. Certains artistes comme Beatriz Gonzalez utilisent l'art pour inscrire durablement et raconter les faits gravés dans leurs cœurs, appartenant à la société dont ils et elles sont issus.

En effet, l'art permet de transmettre des histoires ou des récits, et pour Beatriz Gonzalez, il sert à exprimer et à rapporter ce que l'histoire officielle ne peut pas raconter. L'art ou l'artiste, en fonction des moyens d'expression artistique employés (peinture, dessin, performance ou sculpture) cherche à représenter de façon la plus sensible possible les faits, et susciter de manière la plus profonde possible l'émotion. Cependant, l'art permet aussi de transmettre un témoignage, raconter des circonstances ou des actes. C'est un moyen d'extériorisation des événements gravés dans une mémoire collective. Il permet par-là de raconter ce qui est indicible, de témoigner de ce qui est passé ou de ce que l'on ne veut pas oublier ; il permet surtout de représenter ce que l'on aimerait transmettre à des générations futures. Cette liaison entre l'histoire, la mémoire et l'art est très présente dans les réalisations de Beatriz Gonzalez.

Beatriz Gonzalez est une artiste Colombienne, âgée de plus de quatre-vingt ans avec plus de soixante ans de carrière artistique internationale. Son exposition organisée au CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux fût la première rétrospective de l'artiste en France³³. C'est à cette période, que j'ai eu l'opportunité de visiter celle-ci et de découvrir son travail. Pendant ma visite, j'ai été particulièrement marqué par la thématique centrale de son travail, la

³³ Elle y présentait environ cent cinquante œuvres réalisées par l'artiste entre 1965 et 2017. Cette exposition s'est déroulée du 24 novembre 2017 au 25 février 2018 avec pour commissaire Maria Inés Rodriguez.

souffrance, la douleur, et la façon dont elle l'aborde. Son travail va être qualifié par l'historien Eric Hobsbawm de « protestation contre l'oubli³⁴ ». Il s'agit pour elle de ne pas oublier toutes ces violences, ces morts qu'a connus la Colombie. « La Colombie est un pays qui n'a jamais connu la paix³⁵ » répète-t-elle ainsi dans toutes ses interviews, évoquant le sort de tous les Colombiens : enfants, jeunes, adultes. Cette préoccupation est abordée dans ses réalisations à travers les motifs qui portent sur le monde politique et son organisation. Elle représente les hommes politiques de son pays et les Chefs d'état corrompus dans des postures bien précises qui dénonce les actes négatifs de ces derniers envers la population et la corruption latente ; là, elle matérialise la souffrance, la tristesse, et la violence portées sur les Colombiens. Elle représente également les événements et les scènes de malheur gravés dans une mémoire qu'elle partage avec toute la population colombienne. Chaque œuvre est le témoignage de ce qu'elle a vécu tout comme bon nombre de ses concitoyens, elle y met l'accent sur les conséquences terribles de cette violence : cadavres flottant dans la nuit colombienne, femmes seules éplorées, têtes de condamnés alignés au sol. Ces images, pour beaucoup issues de photographies de presse, sont une véritable source documentaire, des témoignages externes devenant les outils d'une expression intime sur la douleur engendrée par la violence et la mort. Beatriz Gonzalez crée donc une hybridité entre mémoire, histoire et témoignage.



Image 7 : titre - Décoration d'intérieurs

Technique : Acrylique sur rideau

Date de réalisation : 1978

Réalisation de l'œuvre : Beatriz Gonzalez

Cliché : .Franck Kemkeng Noah,

Date du cliché : 4 Janvier 2018 à au CAPC de Bordeaux

34 Entretien avec Solène Mannant, le 11 avril 2018 au CAPC de Bordeaux

³⁵Propos de Beatriz Gonzalez issus d'un entretien réalisé le 6 janvier 2018 à Bordeaux avec Solène Mannant, médiatrice de l'exposition de Beatriz Gonzalez.

Sur cette œuvre intitulée *Decoración de Interiores*, réalisée sur un grand rideau de plus de deux mètres de hauteur sur dix mètres de long, Beatriz Gonzalez, matérialise en série un président Colombien entouré de sa famille. L'utilisation d'un support d'une si grande dimension permet de montrer la domination du Chef d'état sur la population. Tandis que le rideau matérialise la séparation et le contraste qui existent entre la classe politique et la société. Les plis, quant à eux, démontrent les actes masqués, tordus ou pliés de l'État sur la société. Cette œuvre marque particulièrement à cause de son gigantisme, et du mouvement naturel donné par le support.

Sur l'œuvre ci-dessous, elle représente toujours en série, mais cette fois en séparant les éléments, une femme solitaire et triste assise sur un lit. Elle la représente avec des teintes sombres, sur un fond pratiquement de la même couleur. Ce côté obscur qui contraste avec la réalisation et les teintes vives du rideau, montre le degré de douleur et de souffrance que traverse le personnage. La dimension de la représentation est proche des miniatures, à la fois pour évoquer les coupures de presse et pour montrer le manque de force et de puissance face à l'état. Ce contraste existe également entre les personnages : d'un côté toute une famille, facilement identifiable et ici une femme seule et anonyme.



Image 8: Réalisation de l'artiste Beatriz González

Technique : Acrylique sur papier

Cliché : .Franck Kemkeng Noah

Date du cliché : 4 Janvier 2018 à au CAPC de Bordeaux

Pour cette réalisation, l'artiste a utilisé une image d'elle-même où elle se donne pour modèle de sa création, et se fait filmer nue. Elle incarne et se met dans la peau de toutes les victimes potentielles³⁶.

2. L'hybridation comme élément de narration dans ma pratique artistique.

Aborder l'Hybridité comme un moyen de narration est l'un des éléments qui m'a le plus influencé dans le travail de Beatriz Gonzalez, et l'une des orientations de mon travail de recherche. L'aspect narratif de mon travail, comme chez Beatriz Gonzalez, repose principalement sur

L'utilisation de photographies de presse, des images trouvées sur internet mais aussi sur des réflexions issues de documentaires, films ou reportages écouté sur internet. Il est à noter qu'à l'atelier, pendant mes réalisations, j'écoute souvent ces documentaires ou reportages. Ceci est très instructif pour moi et j'écoute certains, plus passionnant, touchant ou émouvant, à plusieurs reprises et constituent peu à peu des orientations de travail. Je pense par exemple l'exposition *Tromelin, l'île aux esclaves oubliés* présentée au Musée de l'Homme en 2019³⁷, à l'histoire de Chamseddine Marzoug qui dédie un cimetière aux *Inconnus de Zarzis* en Tunisie, ces migrants anonymes sans sépultures³⁸, ou encore la Grande Pyramide K 2019 de Fehmi Krasniqi qui ouvre les pistes et bouleverse les représentations liées à la construction de la Pyramide de Khéops.

Certaines sources de mes travaux sont des photographies, des extraits de vidéo que j'ai moi-même prises lorsque j'étais au Cameroun sans savoir qu'elles me serviraient cinq à sept ans plus tard. Bien d'autres me sont directement envoyées par les membres de ma famille qui sont au Cameroun et m'envoient des souvenirs des rituels et événements d'importance. Ceci tout d'abord pour me permettre de vivre l'événement à distance mais aussi pour mon travail.

Dans mes réalisations picturales, les personnes représentées le sont pour rendre compte à la fois d'une expérience individuelle et collective. Je fais partie de la communauté Bamiléké, et ces corps dansant, ces chefs, ces notables, me représentent moi tout autant qu'une mémoire collective. Cela est matérialisé sur l'œuvre titré *De terre et de sang* présentée ci-dessous. Une réalisation qui est caractérisée par la réalisation d'une scène du *Juju* danse dans une rue de New-York.

³⁶ Entretien réalisé le 6 janvier 2018 au CAPC, Bordeaux, avec la médiatrice d'exposition Solène Mannant.

³⁷ *Tromelin, l'île aux esclaves oubliés Paris, Musée de l'Homme, DU 13 FÉVRIER AU 3 JUIN 2019*

³⁸ <https://blogs.mediapart.fr/itzel-marie-diaz/blog/050719/chamseddine-marzoug-le-pecheur-des-inconnus>

Le *Juju* danse est une danse traditionnelle de la région du Nord-ouest et du Sud-ouest Cameroun dont les habitants sont appelés les « Anglophones ». Ils ont un grand respect pour leur culture traditionnelle, occupant avec les Bamilékés et les Bamouns la même aire. Ces trois peuples, sont pratiquement les seuls au Cameroun et sont parmi les rares d’Afrique à avoir pu conserver, garder et entretenir leurs valeurs traditionnelles.

Mais, malheureusement, depuis ces quatre dernières années, cette culture traditionnelle des Anglophones, cette richesse et ce patrimoine sont en train d’être massacrés et détruits. Tout ceci est dû à un conflit entre les habitants de ces deux régions du Cameroun qui sont très minoritaires et marginalisés. Ce conflit né des revendications portées par les populations de cette région (Anglophones) entraîne de nombreuses violences comises par l’armée Camerounaise dans ces deux régions. « Au-delà des pertes en vie humaine, l’on comptabilise également des déplacements massifs de la population civile. Selon le rapport de l’ONG *International Crisis Group*, depuis le début de ce conflit, plus de 35.000 personnes se sont réfugiées dans les pays voisins et plus de 530.000 ont dû abandonner leurs villages pour se mettre à l’abri des hostilités. Ce chiffre qui continue à grimper, montre à quel point le conflit est réel et alarmant.³⁹ ». C’est une situation qui me touche particulièrement, pour les échos universels qu’il provoque, mais également parce qu’il s’agit de mon pays et que j’ai perdu il y a plus quelques mois un camarade et ami originaire de cette région du Nord-ouest. Ces événements résonnent dans cette œuvre avec les séries de manifestations qui se déroulent dans le monde entier depuis la mort de George Floyd le 25 mai 2020 à Minneapolis. Cette mort est un symbole marquant des violences, et injustices commises envers des personnes à cause de leurs couleurs de peaux, de leurs origines ou simplement du fait qu’ils soient minoritaires.

Le paysage représenté ici est une image issue de recherches sur Internet montrant une rue de New-York vide, profondément touché par la Covid-19. De façon irréaliste, les rues ont été vidées brutalement. Quelques temps après, les rues bondées de monde résonnaient aux cris des manifestants. Un événement dramatique vide les rues, un autre événement dramatique bonde les rues.

Cette réalisation, titrée *De terre et de sang*, est destinée à mettre en avant un patrimoine, une richesse, et une culture traditionnelle qui est en train d’être détruite d’une part, et d’autre part à rendre visible cette population torturée, et tuée. Cette œuvre montre une manifestation passive, dansante en la mémoire de George Floyd.

³⁹Kolwe Wangso Weisman : Violences au Cameroun : Entre trouble intérieur et conflit armé non international.
<https://www.village-justice.com/articles/les-violences-nord-ouest-sud-ouest-cameroun-entre-trouble-interieure-conflit,32537.html>. Consulté le 6 juin 2020



Œuvre 4: Titre - De terre et de sang

Technique - Acrylique sur Toile,

Dimensions -160X130

Réalisation : Juin 2020

Cliché : Franck KEMKENG NOAH

Réalisation de l'œuvre : Franck KEMKENG NOAH

L'aspect narratif dans mes réalisations réside également dans la performance interactive. La performance interactive est pour moi un moyen de réappropriation et d'interprétation de certains rituels, ou autres manifestations traditionnelles auxquels j'ai pu assister. Ceci permet un écho au documentaire *Les Maîtres Fous* de Jean Rouch. Réalisé en 1957, il montre des participants (tous les membres d'une « secte ») incarnant chacun un personnage, et qui progressivement dans leurs rôles finissent par entrer en transe totale. Les participants à ce rituel « de possession, qui montre indirectement comment certains africains se représentaient notre civilisation occidentale à l'époque de la colonisation⁴⁰ », interprètent de manière performative le rôle de chaque occidental à une période donnée en Afrique. Pour moi, ce documentaire rend compte de la façon très particulière dont les membres de cette congrégation présentent et interprètent un moment de leurs histoires, tant collectives qu'individuelles. C'est dans ce rapport narratif et mémoriel que certains sujets sont abordés et traités dans mes réalisations.

⁴⁰<https://lesamesoffensees.wordpress.com/2014/04/07/les-maitres-fous-de-jean-rouch/>. Consulté le 10 mai

**CHAPITRE II : L'HYBRIDITÉ, PROCESSUS DE CRÉATION
D'ŒUVRE CARNAVALESQUE ET DE CONCEPTION DE PALAIS DE
MÉMOIRE.**

I. L'HYBRIDITÉ ET CRÉATION CARNAVALESQUE

1. Le carnaval, une conception hybride.

Le carnaval est défini comme un « Temps de réjouissances qui commençait d'ordinaire le jour des Rois pour s'achever le mercredi des Cendres. *Peu à peu, le carnaval s'est limité aux trois jours gras qui précèdent le carême* ». Par métonymie, le carnaval désigne « l'ensemble des divertissements propres à cette période.⁴¹ » C'est une période de réelle expression de joie de vivre et de fierté, un instant où il est presque impossible de distinguer réellement les éléments ; où les différences raciales, sociales, religieuses, politiques, culturelles sont mises temporairement de côté, et où la règle du jeu est la festivité. C'est également une manifestation périodique et temporelle de l'interculturalisme. Artistiquement parlant, le carnaval est marqué par deux aspects principaux : le travestissement lié aux costumes, aux masques, aux accessoires et l'aspect performatif lié à la parade. Les costumes, masques et accessoires sont utilisés pour la performance pendant le carnaval. À cela s'ajoute d'autres éléments tels les instruments de musique, les percussions et l'ensemble des chants qui créent une atmosphère hybride, une sorte *d'œuvre d'art totale* comme dans un opéra populaire.

La plupart des costumes de carnaval sont des conceptions artistiques à part entière, ils ont une symbolique bien précise qui est liée à cet événement en général mais aussi à une culture commune, à un imaginaire propre au milieu au sein duquel ils émergent. Cette symbolique influence généralement également les aspects visuels du costume. Les costumes sont des conceptions artistiques faites pour être portées et utilisées pour la déambulation pendant le carnaval mais ils peuvent être également appréciés seuls. C'est le cas des *Parangolé* réalisés par l'artiste Helio Oiticica.

Helio Oiticica est un artiste Brésilien dont j'ai découvert le travail lors d'une rencontre hasardeuse avec Fabiana De Moraes à la Maison de la Culture d'Amiens le 15 Mars 2019. Au début des années soixante, il imagine et réalise une œuvre qu'il appellera *Parangolé* en portugais. À l'origine, « elle a été conçue pour un jeune du nom de *Moustique* d'une société très pauvre du Brésil qui aimait la danse (la Samba)⁴² ». Notons que la Samba est une danse culturelle brésilienne où le mouvement des jambes, des bras, les jeux des reins et le corps tout entier sont très sollicités et mis en valeur. *Parangolé* est un ensemble de tissus et d'objets que l'artiste assemble et coud pour les personnes issues de la communauté des favelas de Rio, avec

⁴¹Centre national de Ressources Textuelles et Lexicales. <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/carnaval>. Consulté le 3 juin 2020.

⁴²Propos retenu d'un entretien réalisé le 14 mai 2019 à 12h avec Fabiana De Moraes à Amiens.

peu de ressources. Celles-ci peuvent les porter pour performer et danser dans la rue comme au carnaval. Ces œuvres pouvaient être remplies de sable, ce qui leur donnait un certain volume, du poids et permettait les contre poids et les jeux d'équilibre. Elles étaient également souvent brodées par des phrases comme « Soit marginal, soit un héros » qui est une des phrases phares de l'artiste. Ces œuvres étaient réalisées pour être portées, pour pouvoir bouger et danser, prenant alors vraiment leur sens. Il s'agit d'une pleine expérience esthétique car le corps est en contact direct avec l'œuvre, il vit l'œuvre, la modèle ; lui donne du volume, de la forme et du drapé, il l'anime en fonction de ses mouvements. Le spectateur n'est plus un simple contemplateur de l'œuvre ; il fusionne avec l'œuvre et forme un tout avec elle par l'expérience qu'il en fait.



Image 10: Le premier Parangolé d'Helio Oiticica

Date : 1964

Source : Oiticica-divulgation



Image 9: Spectacle résident de Mangueira dans un Oiticica Parangolé.

Source: Sun Aa et Helio Oiticica. Agitation et spectacle comme stratégie de résistance.

Date: Juillet 2010

Comme je l'ai noté plus haut, cette œuvre prend une valeur supplémentaire lorsqu'elle est portée. Il est facile de remarquer que l'œuvre se métamorphose, s'envole, ou se déconstruit

et se reconstruit au fur et à mesure que le performeur ou le danseur bouge. Ceci est particulièrement rendu possible grâce à processus de réalisation dont le protocole peut varier. De manière générale, pour la réalisation, il faut un tissu long de trois mètres, qu'il ne faut pas couper, mais dont il faut s'envelopper en attachant par des épingles nourrices uniquement les extrémités.

L'œuvre peut donc avoir plusieurs interprétations ceci en fonction d'un ensemble de mouvements du performeur. Celui-ci prend à ce moment-là une position d'artiste, de créateur d'œuvre d'art, et plus loin même, lorsque cette expérience est profondément vécue par le performeur, il finit par s'hybrider avec le costume.

L'image 6 ci-dessus, (le premier *parangolé*, 1964) présente un *Parangolé* fait de tissus de couleurs jaune, rouge et bleue porté par un personnage en pleine action, probablement en train d'exécuter un pas de danse samba. L'action du danseur et l'énergie qu'il transmet au costume permet à celui-ci de se déployer, de se mouvoir et de dégager pratiquement la même énergie que celle du danseur. L'image 7 (Spectacle résident de Mangueira dans un Oiticica *Parangolé*, 2010) présente un *Parangolé* fait d'un camaïeu de jaunes et d'ocres. Le danseur exécute un mouvement moins dynamique tout en ouvrant les bras. Ce qui donne au costume une toute autre allure, bien différente de la première. Ce rapport de communication et de fusion qui existe entre le danseur et le costume, de même que le processus de construction progressive de l'œuvre sont les éléments qui font particulièrement sens au regard de mes objets de recherche.

2. L'aspect carnavalesque dans mes conceptions et réalisations.

Aborder l'hybridité comme un élément de création d'œuvres à caractère carnavalesque, est une approche expérimentée dans mon travail de recherche. Ceci se vérifie tant par l'aspect visuel de certaines de mes œuvres que par leurs finalités.

Le côté carnavalesque dans mes travaux artistiques est perceptible au niveau de certaines de mes réalisations notamment mes sculptures qui ont souvent l'allure d'un costume. Ce résultat est envisagé dès la conception de l'œuvre et est rendu possible grâce aux procédés de réalisation. L'expérimentation de l'hybridité comme un procédé de conception et de réalisation plastiques dans mes réalisations est également une orientation plus technique, caractérisées par la fusion entre le design de mode, la sculpture et la peinture. Le design de mode pour la conception et le respect des proportions anatomique du corps humain, la sculpture pour la réalisation du nouveau support, et l'application de la peinture. La sculpture est réalisée généralement sur mannequin

artificiel ceci pour respecter au plus possible les proportions du corps humain. Le nouveau support a donc l'allure d'un costume sur lequel je viens peindre par la suite. Les matériaux utilisés pour la réalisation de cette œuvre sont des matériaux de récupération pauvres : du polystyrène et des morceaux de cartons récupérés aux devantures de magasins et supermarchés de la ville. Une fois la réalisation jugée achevée, l'œuvre est présentée sur un mannequin artificiel sculpté et sur un corps vivant.

Le mannequin artificiel est sculpté avec du polystyrène et du papier mâché peint, qui est également la matière qui constitue la plupart des mannequins présents sur les chars de carnaval. Le design est fait de façon à créer une harmonie avec le costume. Même si au final le mannequin sculpté ou encore le corps sculpté donnent une présentation fixe, une présentation de l'œuvre permet de par cette harmonie d'apprécier l'œuvre comme une sculpture à part entière.

La dimension carnavalesque est très marquée lorsque la sculpture est présentée sur un modèle vivant. En effet, comme les costumes de carnaval qui sont principalement réalisés pour être portés et performés lors d'un événement bien précis ; cette sculpture, qui trouble le rapport au costume, peut également être portée et performée lors d'une exposition. Cette performance donne une toute autre appréciation de l'œuvre aux spectateurs. L'œuvre est appréciée en fonction des mouvements du corps du modèle qui la rend vivante par ses gestes et ses mouvements. Grâce à sa participation à l'activation de l'œuvre, le performeur ou le mannequin lui aussi accède à une tout autre appréciation de celle-ci. Il vit pratiquement l'œuvre et forme un tout avec elle.

En effet, la performance ici implique ma participation durant laquelle par des gestes bien précis et des mouvements du corps rythmés par des sons de tambours et de musique, je peins simultanément sur le corps du mannequin pendant que celui-ci se meut. J'invite alors certains membres du public à participer à cette phase de la performance. Ils vivent eux aussi une certaine expérience esthétique complète et participent à la finalisation de l'œuvre.



Œuvre 5 : Titre -Transcendance spatiale et corporelle Vue de face

Technique : Mixte

Date de réalisation : Mars 2018

Cliché : Franck KEMKENG NOAH

Réalisation de l'œuvre : Franck KEMKENG NOAH.



Image 11: Transcendance spatiale et corporelle Vue de dos

Cliché : Franck KEMKENG NOAH



Image 13: Transcendance spatiale et corporelle
profil gauche

Cliché : Franck KEMKENG NOAH



Image 12: Transcendance spatiale et corporelle
profil droit

Cliché : Franck KEMKENG NOAH



Image 15: Transcendance spatiale et corporelle

Mannequin : Carla Pigny
Cliché : Audrey Dauchy

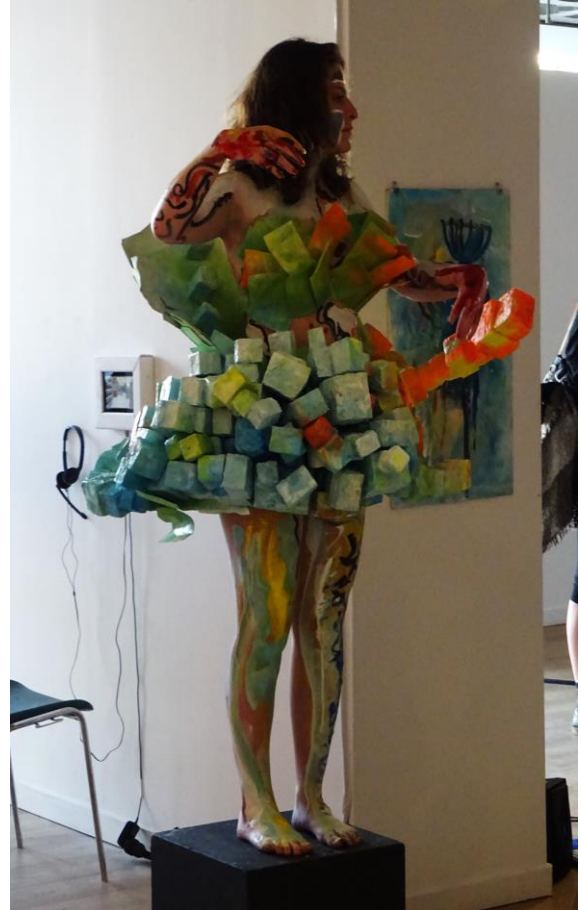


Image 14: Transcendance spatiale et corporelle

Mannequin : Carla Pigny
Cliché : Audrey Dauchy



Image 16: Transcendance spatiale et corporelle

Mannequin : Carla Pigny
Cliché : Audrey Dauchy

La sculpture ici présentée est constituée d'un ensemble de formes géométriques modulaires et cubiques et est présentée ici sur un buste-mannequin aux formes sphériques. Les formes géométriques sont agencées entre elles de façon à créer une *mini robe* jouant avec les éléments qui débordent de parts et d'autres du costume. En fonction des perspectives, cette sculpture se transforme grâce à l'agencement des éléments et des couleurs. L'activation de l'œuvre par un performeur se fait généralement sous la forme d'une chorégraphie aux gestes et rythmes bien précis.

Au final, dans les conceptions d'œuvres aux allures Carnavalesque, une hybridité est créée entre le corps et le costumes pour donner une œuvre. Une hybridité inexprimée également en temps (pour faire référence à la période du déroulement du carnaval) mais aussi d'espace. Un hybride d'espace du carnaval, qui est constitué d'architecture d'un ensemble d'œuvre hybride (fusion entre performeur et costume), accompagne d'un ensemble d'instrument de musique, de sons, et d'autres accessoires. Cette hybridité de corps, de temps et surtout d'espace forme une sorte de palais de mémoire.

II. NOTION DE PALAIS DE MEMOIRE DANS LA CREATION ARTISTIQUE HYBRIDE

1. Notion de palais de mémoire.

Dans leurs conceptions artistiques, certains artistes orientent l'hybridité dans un sens spatial, géographique. Le lieu généré devient un espace virtuel, conceptuel voire imaginaire où les idées fusionnent entre elles, atteignant parfois un cadre utopique. Partant de là, certains artistes comme Étienne Martin, abordent dans leurs réalisations l'hybridité par l'évocation des palais de mémoire.

Lorsque l'on considère les palais de mémoire, cela évoque un espace déterminé, un lieu précis choisi afin de rassembler et ordonner ses idées. C'est « un moyen mnémotechnique pratiqué depuis l'antiquité, puis disparu à la Renaissance. Cette mnémonique permet de mémoriser de longues listes en disposant les éléments de celles-ci dans des lieux imaginaires⁴³ » Il s'agit d'un lieu imaginaire destiné à aider la mémoire à garder accessible des informations dont l'on doit se souvenir. En décomposant l'expression *palais de mémoire*, nous remarquons qu'il est constitué de deux mots-clés à savoir palais et mémoire. On le nomme aussi parfois théâtre de mémoire, pour faire référence à un espace vaste que l'on peut envisager en un seul regard grâce à un ensemble composé de symboles, de repères. Il s'agit aussi d'un espace composite, qui associe une organisation ou une foule diverse et bigarrée. La mémoire constitue elle l'ensemble d'éléments des pensées, des idées, des souvenirs d'une personne ou d'une société. Elle fait plus appel à l'imaginaire et peut également s'appuyer sur des éléments physiques stimulés. De cette idée, nous pouvons dire qu'il existe un rapport entre ces deux mots car l'un est ancré dans la matérialité, il est physique - le palais -, et il constitue le vecteur qui permet de sauvegarder l'autre - les éléments de la mémoire. La conception d'un palais de mémoire est donc propre à chaque individu et dépend de son expérience personnelle. Néanmoins notons que sa conception est partie de la « rhétorique, il permettait aux grands orateurs de prononcer de très longs discours avec une précision impeccable. Il se fonde sur deux données essentielles : les lieux et les images. Cicéron dit: « Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit; les images sont les lettres qu'on y trace. » La mémoire est donc d'abord un édifice à but pratique, une sorte de musée où des tableaux sont entreposés dans de petites salles bien proportionnées, ni trop claires ni trop obscures, que l'orateur doit pouvoir parcourir en imagination au fil de son

⁴³Frances A. Yates, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, L'art de la mémoire, édition Callimard, France 1975

discours⁴⁴ ». Cela permet donc à l'orateur d'avoir une grande précision visuelle, des repères représentant des points bien précis de son récit initial. Frances Yates nous explique que « pour en faire un, il suffit d'imaginer un bâtiment avec de nombreuses pièces. Une maison d'enfance fait parfaitement l'affaire. Ensuite, il suffit de placer un élément de chaque information que l'on souhaite retenir dans les pièces⁴⁵ ». Ce qui demande une certaine organisation, voir étapes.

En effet, Pour une bonne appréhension du palais de mémoire, il faut commencer par penser et visualiser un lieu familier sans toutefois l'avoir devant soi. Ce lieu peut varier en fonction des circonstances et de ce qu'il représente pour nous. Cela peut être un espace intérieur ou un chemin. Ce peuvent être des espaces qui nous ont été très familiers voire intimes. Par la suite, il convient de se visualiser en train de se déplacer dans cet espace pour définir un trajet à travers le palais. Cela aide à se rappeler de l'emplacement des éléments tels les portes, les couloirs, les pièces et les événements associés. Plus l'on se visualise en train de se déplacer dans son palais, plus on en maîtrise l'articulation. Ensuite, il faut identifier les différents espaces et réfléchir aux choses que l'on aimerait y associer. Enfin, l'idéal est d'envisager son palais en le dessinant. Ses étapes sont particulièrement utilisées par certains artistes notamment Étienne Martin dans la réalisation des *Demeures* et plus particulièrement *Manteau (demeure 5)*.

En effet, les œuvres *Demeures* évoquent la maison d'enfance de l'artiste, qui joue un rôle capital dans son imaginaire. « Élevé pendant la première guerre mondiale... dans une grande maison provinciale pleine d'escaliers obscurs, de chambres interdites et de secrets inavoués. Il dira la présence obsédante de cette maison dans chacune de ses créations...⁴⁶ » Dans ses réalisations, l'artiste fait une introspection des éléments familiaux, tant architecturaux qu'atmosphériques gravés dans sa mémoire. Chaque élément utilisé représente alors une pièce précise des espaces familiers à Étienne Martin. Ses souvenirs sont donc matérialisés sur des œuvres aux allures architecturales, des sculptures au travers desquelles l'on peut pratiquement reconnaître les circuits d'une maison, ou même se déplacer ; comme si l'on se trouvait dans une réelle demeure. *Manteau (Demeure 5)* est un véritable palais de mémoire, et sera non seulement marqué par les souvenirs d'enfance mais surtout par le parcours et la vie de l'artiste, de l'adulte qu'il sera devenu. Réalisé en 1962, *Manteau (Demeure 5)* est conçu de telle sorte qu'il puisse être porté ou arboré à la manière d'un habit, d'une protection, d'une parure. L'artiste crée une fois de plus un artefact possédant cette faculté de pouvoir être porté, et crée à son tour une

⁴⁴ Jean-Michel Maulpoix, commentaire sur L'Art de la mémoire de Frances A. Yates, <https://www.maulpoix.net/memoire.html>, consulté le 10 juin 2020

⁴⁵L'art de la mémoire de Frances Yates : <https://www.atomic-swerve.net/art-de-memoire-frances-yates/>, consulté le 08 juin 2020.

⁴⁶Étienne-Martin : Collection du Centre Pompidou – Musée national d'art moderne. Page 10.

hybridation entre l'œuvre et l'homme. Le manteau ainsi est habité non seulement par les souvenirs d'enfance de l'artiste, mais aussi par l'énergie de la personne qui porte l'œuvre autant que par le souffle mis dans la réalisation de l'œuvre. « Le *Manteau*, explique-t-il, c'est la même chose que la *Demeure 10* ou que l'*Abécédaire* : il résume tout le reste. Sur cette épaule-ci, vous avez la figure de *Demeure 3*, et sur l'autre, celle de la *Nuit ouvrante*. Derrière, c'est la figuration du *Lanleff* (c'est-à-dire de la *Demeure 4*). [...] Il porte la mémoire de tout le reste ! On l'a souvent comparé à un manteau de chef – mais n'est-ce pas plutôt l'objet protecteur : la maison, la mère, la couverture enveloppante, que la parure qui confère.

Pour moi, *Demeure 5* pourrait en effet sur certains aspects se rapprocher d'un manteau votif de chef et plus particulièrement de chef traditionnel Bamiléké. Ils sont portés exclusivement par les chefs lors de cérémonies exceptionnelles telles les intronisations. Ils sont généralement brodés à la main de motifs, signes et symboles et sont aussi quelquefois marqués par des cauris, des coquilles d'escargot, et même des peaux d'animaux séchées, telles les peaux de lion, de panthère ou encore de serpent. Surtout, ils sont censés apporter un certain pouvoir, une protection à celui qui le porte.

Toute cette symbolique que comporte *Demeure 5* est mise en valeur par un ensemble d'éléments plastiques qui lui donnent un caractère profond, unique et un côté véritablement atypique. En effet, le manteau est fait d'un mélange de tissus, toile, corde, et également de métal et de cuir, matières qui sont mises en valeurs les unes par les autres. Les cordes, de volumes différents, sont assemblées aux autres éléments par des tresses, des rubans, des gaines, des lanières et même des infiltrations dans le tissu. L'artiste joue particulièrement avec les volumes que ce soit au niveau des cordes autant que pour tous les autres éléments utilisés. Ceci donne un rythme unique à l'œuvre.



Image 17: Titre - Manteau (demeure 5)

Technique : sculpture (assemblage).

Date de réalisation : 1962.

Réalisation de l'œuvre : Étienne Martin.

Sur cette vue de face de l'œuvre *Demeure 5*, nous pouvons apprécier l'ensemble des éléments utilisés par l'artiste Étienne-Martin de même que leurs agencements. Tous ces éléments, des plus petits aux plus grands, sont associés de façon à être parfaitement imbriqués et former un ensemble. On note une très forte utilisation des éléments qui sont très quotidiens et familiers. Cette nécessité de retrouver un passé fantasmé, démontre un travail sur soi conséquent. Il en va de même pour le fait de rechercher à travers un retour profond dans ses souvenirs d'enfance (marqués par une reconstruction du lieu d'habitation, un voyage dans cette routine d'enfance et dans l'ambiance familial.) par l'évocation du caractère rassurant du lieu de vie de l'enfance et de la demeure originelle et enfin par la référence au cheminement et au

parcours laborieux de l'enfant à l'adulte. En effet, pour moi, *Manteau (Demeure 5)* est un travail en profondeur de l'artiste sur lui-même, sa vie de son enfance à l'âge adulte et marqué par tous ce par quoi il a pu passer, ses sentiments et émotions complexes.



Images 18: Présentation de l'œuvre de portée par l'artiste Etienne Martin



Images 19: Présentation de l'œuvre de portée par l'artiste Etienne Martin

Ces différentes images offrent une appréciation de l'œuvre *Demeure 5* portée par l'artiste. L'œuvre épouse parfaitement l'anatomie humaine et couvre entièrement son corps. Nous sommes là face à une communion entre l'artiste et son œuvre, entre l'idée et l'énergie. L'artiste vit lui-même son œuvre et l'anime. Il porte le poids concret de sa mémoire, son trajet personnel et son souffle.

2. Création artistique et palais de mémoire dans ma pratique artistique.

Aborder l'hybridité comme élément de création de palais de mémoire est un processus également recherché dans mes conceptions. Ceci est principalement marqué par une hybridation entre des éléments issus de ma culture traditionnelle et cette culture occidentale qui s'est ouverte à moi ces trois dernières années. Mes travaux sont fortement caractérisés par une intériorisation et une réappropriation des événements traditionnels gravés dans ma mémoire et l'imaginaire collectif dans lequel j'ai évolué durant les premières années de ma vie en France. Cette réappropriation me permet de m'exprimer avec un tout autre regard, tourné vers certaines réalités de mon quotidien actuel. Un quotidien désormais marqué par une présence dans un environnement et une société nouvelle, par un frottement avec une autre façon de penser et d'agir.

Cette volonté d'allier mes souvenirs d'enfance (qui sont fortement marqués par un ensemble d'apprentissage, d'éducation basée sur le respect des valeurs traditionnelles et de l'autre, une enfance entourée de sculptures, de masques, la fréquentation constante des lieux sacrés...), mon parcours, et mes réalités pour la réalisation d'une œuvre, sont quelques fois regroupés autour d'un sujet, d'une question telle que l'hospitalité, ou encore d'une histoire spécifique.

L'hospitalité est un sujet auquel j'ai réfléchi en 2019 à la lumière de l'actualité. J'ai orienté ma réflexion pour réaliser une œuvre performative destinée à une exposition à la Maison de la Culture d'Amiens. *Souffle du trajet* était une façon d'évoquer le palais de mémoire afin d'envisager une réponse à un ensemble de souvenirs, de mémoires de parcours, bref de souffles.

Il s'agissait tout d'abord pour moi de faire référence à la mémoire des personnes à la recherche d'une vie meilleure et plus paisible, et qui, pour cela, quittent leurs domiciles et leurs environnements quotidiens. Ils abandonnent leurs familles, leurs terres d'origine et leurs cultures conservant l'espoir d'y revenir un jour. Pour cela, tous ont affronté les obstacles dressés par la nature et les hommes. Pourtant, beaucoup n'arriveront jamais au bout de leurs rêves, et ne reverront plus jamais leurs familles. Cette œuvre évoque également la mémoire des personnes abandonnées derrière eux (les parents, les enfants, les femmes et même les maris) et qui n'auront que des souvenirs gravés en mémoire ou quelques rares objets pour se rappeler d'eux. Elle évoque ces personnes qui resteront dans un espoir infini de revoir leurs proches et auxquels dans la plupart des cas, on viendra annoncer une tragique nouvelle.

Cette sensibilité face aux exils est née d'une histoire que j'ai vécue personnellement. Cela s'est déroulé au Cameroun, j'étais alors à l'hôpital en visite à mon oncle sa Majesté le Chef Fontsa-Toula lorsqu'un notable est arrivé et tous deux se mirent à dialoguer. Subitement, sa Majesté lui posa cette question :

- J'ai appris que ton fils était tombé dans l'eau en voulant aller en Europe.

Le notable lui répondit, les larmes aux yeux :

- Oui, c'est ce que l'on m'a rapporté. Je n'ai même pas pu voir le corps de mon fils.

Ne pouvant pas supporter la scène, je suis tout simplement sorti de la salle.

Cette œuvre est également marquée par la mémoire des personnes qui en dépit du fait d'être arrivées au bout du trajet, en dépit de la bonne situation qui est la leur et en dépit même de leur intégration à la société d'accueil, restent tournés vers leurs terres d'origine. Leurs souvenirs, leurs mémoires, leurs esprits se dirigent encore vers l'endroit d'où ils viennent. S'ils sont présents physiquement, ils sont ailleurs moralement. L'œuvre évoque aussi la mémoire des personnes qu'ils rencontreront tout au long de leur trajet.

Cet état d'esprit a donné naissance à la conception d'une œuvre inspirée du *Manteau (demeure 5)* de l'artiste Étienne Martin. Elle est caractérisée par une performance interactive et une présentation de la sculpture sur un trépied. Pour la réalisation de la performance, pied nus, avec de la peinture sur le visage, les bras et les pieds, j'ai effectué un déplacement de la Faculté des Arts d'Amiens vers la Maison de la Culture. Une fois sur place, j'ai esquissé des pas de danse sous la base d'un chant en langue *Yemba* qui symbolise le réconfort, les retrouvailles et la bonne arrivée. Le public, d'après mes indications, a participé à la performance en endossant le rôle des chœurs. Puis, je me suis dévêtu et j'ai accroché le manteau sur un trépied.

Le vêtement-sculpture, sous forme d'un manteau a été réalisé avec des matériaux de récupération trouvés dans la rue ou achetés chez Emmaüs. Des morceaux de tissus (tapis, rubans colorés, corde), du plastique (corde tressée, tuyau d'aspirateur) et de l'aluminium ornaient l'ensemble. Les parties métalliques, accrochées principalement à la base de l'œuvre produisaient des sons au contact avec le sol pendant mes déplacements. L'entrelacement de tuyaux, de cordes, et de fils entre eux, les trous de part et d'autre de l'œuvre, représentaient le parcours infernal que traversent certaines personnes à la recherche d'une vie meilleure. L'œuvre est également marquée par des fils aux couleurs des drapeaux de certains pays du continent

africain depuis la partie inférieure de l'œuvre vers la partie supérieure où ils se mêlaient aux couleurs de drapeaux de pays occidentaux. Là encore, ma volonté était de figurer le déplacement massif des jeunes de ces pays vers l'Occident.



Œuvre 6: Titre - Manteau (souffle du trajet) vue de dos

Technique : sculpture (assemblage).

Date de réalisation : 2019.

Cliché : Franck KEMKENG NOAH

Réalisation de l'œuvre : Franck KEMKENG NOAH.



Œuvre 7: Titre - Manteau (souffle du trajet).Vue de face

Technique : sculpture (assemblage).

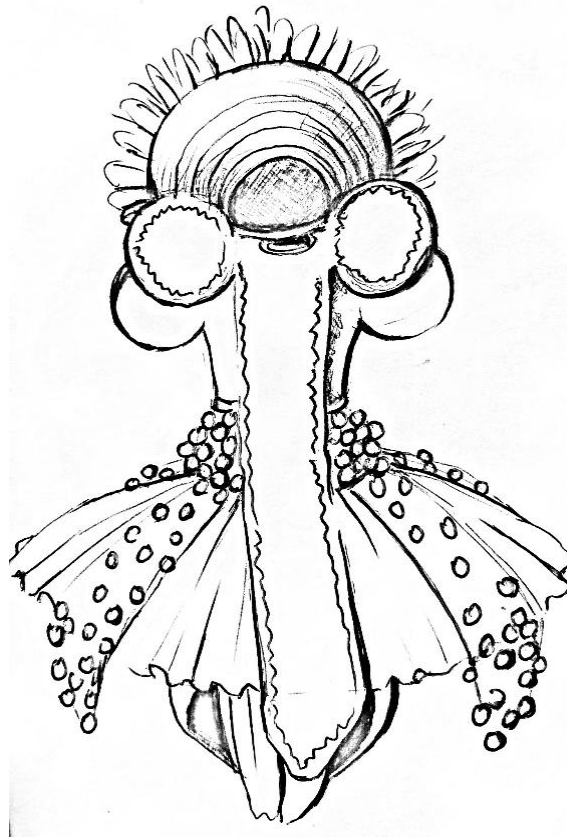
Date de réalisation : 2019.

Cliché : Franck KEMKENG NOAH

Réalisation de l'œuvre : Franck KEMKENG NOAH.

Cette réalisation, inspirée du *Manteau (Demeure 5)* d'Étienne Martin, traduit le trajet de la recherche d'un lieu, d'une vie meilleure et surtout le souffle dégagé. Souffle des personnes laissées derrière nous. Souffle de celles rencontrées sur notre trajet. Souffle des personnes qui n'arriveront jamais au bout du trajet ; souffle de celles qui nous accueillent. Souffle d'être arrivés, souffle dans l'espoir d'être accepté, souffle de nos souvenirs. Entre abandon, séparation, espoir... la recherche de l'hospitalité est pour certaines personnes, notamment les émigrés, comme un trajet empli de souffles.

Les images des esquisses présentées ci-dessous sont marquées par une fusion entre costume de danse de ballet occidental, et costume de danse traditionnel bamiléké. Cette autre orientation offre des costumes de danse hybride. Plus loin, elle pourra également s'exprimer sur un plan performatif, en réalisant des œuvres marquées par une fusion entre les pas de danse de ballet occidental et les pas de danse du Azeng Bamiléké du Cameroun. Ce qui fera naître une autre forme d'hybridité dans mon travail. Une autre piste à explorer.



Œuvre 8: Croquis-Costume hybride né de la fusion de costume de danse traditionnel Bamiléké et dans de ballet occidental.

Date de réalisation : Juin 2020

Cliché : Franck Kemkeng Noah

Réalisation de l'œuvre : Franck Kemkeng Noah.



Œuvre 10: Croquis costume hybride sur mannequin 1

Date de réalisation : Juin 2020
 Cliché : Franck Kemkeng Noah
 Réalisation de l'œuvre : Franck Kemkeng Noah.



Œuvre 9: Croquis costume hybride sur mannequin 2

Date de réalisation : Juin 2020
 Cliché : Franck Kemkeng Noah
 Réalisation de l'œuvre : Franck Kemkeng Noah.

CHAPITRE III : L'HYBRIDE, PROCESSUS D'INTERACTION ET DE CRÉATION D'ŒUVRE D'ART TOTALE

I. HYBRIDATION, UN PROCESSUS DE CREATION DE PERFORMANCE INTERACTION ARTISTIQUE.

1. Performance interaction

La performance interactive est un moyen d'expression artistique utilisée dans mes réalisations. Elle me permet de finaliser mon œuvre et de donner une autre expression de mon travail. Cette forme d'art contemporain donne une œuvre éphémère et qui associe à la fois l'artiste et le spectateur. Cette implication active du public dans la réalisation de l'œuvre est une caractéristique qui est également propre une autre forme d'expression artistique contemporaine à savoir le happening. C'est un moyen d'expression que je découvre progressivement à force de m'intéresser à la performance interactive. Certaines de ses caractéristiques telles l'implication active du public ou l'utilisation simultanée de plusieurs formes d'art sont quelques éléments qui vont particulièrement me stimuler.

Pendant ces recherches, j'ai compris que le happening, qui résonnait de manière inconsciente dans mes réalisations est né d'une volonté d'échapper à la peinture pour elle-même. Apparu à la fin des années 1950, le happening est le fruit d'une volonté des artistes, d'entrer en relation avec le spectateur et de permettre à l'œuvre de ne pas être récupérée par le marché. Il a été répandu dans le monde artistique grâce à Allan Kaprow. « Dès 1959 : pour son œuvre *18 Happenings in six parts* à la Reuben Gallery de New York, il utilise ce terme afin de désigner un rituel qui le met en scène et implique une participation des spectateurs. Sur le carton d'invitation, il déclare : « Vous ferez partie intégrante des happenings ; vous les vivrez simultanément⁴⁷ ». Il implique donc ainsi entièrement le public dans la réalisation de l'œuvre. Pour lui, dans le happening, il n'y a pas de public, « Seulement des intervenants (*only participation*). De même, dans le Happening, il n'y a pas de références à la culture artistique. Pas de références à la musique, au théâtre, à la littérature⁴⁸. »

La performance interactive, aux écrits d'Allan Kaprow dans l'art et la vie confondus. Pourrait être plus proche du happening car : elle est marquée par des caractéristiques propres à celui-ci, notamment ce croisement de plusieurs moyens d'expression artistiques, ce jeu avec les imprévus, cette participation du public à la réalisation de l'œuvre, lui donnant ainsi (pendant un certain temps) le rôle d'artiste ou de créateur.

⁴⁷Extrait de : Allan Kaprow, *l'art et la vie confondus*. Texte réunis par Jeffe Kelley, traduction par Jacques Donguy, centre Georges Pompidou, Paris 1996

⁴⁸Pierre-Yves Desaiève *Carnet de recherche*, en ligne, dernière consultation : La performance, du geste à l'image, *Carnet de recherche*, en ligne, dernière consultation le 28 Avril 2019. <http://three.org/ippolito/homme.html>.

Cette participation du public à la réalisation de l'œuvre n'est pas uniquement un geste physique, elle fait également appel aux dimensions mentales ou sensorielles. Pendant cette participation, les artistes extériorisent leurs idées, leurs émotions. En ce moment précis, il y a un mélange entre la dimension artistique, le quotidien et la vie ; une fusion entre l'imaginaire culturel de l'artiste et celui des participants. Cette expression artistique est un élément central dans le travail de certains artistes notamment celui d'Allan Kaprow. Dans ses réalisations artistiques, Allan Kaprow est concepteur de l'œuvre. Il la pense, l'imagine et la réalise avec des participants (qui sont en fait le public). L'œuvre obtenue est très dynamique autant par les différentes propositions de participations que par l'improvisation ou l'inattendu. L'œuvre bouge, se déplace, se construit, se déconstruit, se reconstruit à nouveau, et ainsi de suite selon le rythme des différents participants. Cela dure, jusqu'à ce que le concepteur de l'œuvre estime qu'elle est achevée. Les participants ainsi que l'artiste – que j'appelle le concepteur – vivent l'œuvre et la créent ensemble, la chargent d'énergie et d'émotions. Cette expérience peut durer des heures, des jours, des semaines voire même des mois.

Dans son œuvre intitulée *18 Happening in Six Parts* réalisée en octobre 1959 à la Reuben Gallery de New York ; Allan Kaprow utilise ce terme afin de désigner un rituel qui le met en scène et implique une participation des spectateurs. Sur le carton d'invitation, il déclare : « Vous ferez partie intégrante des happenings ; vous les vivrez simultanément⁴⁹ ». Cette exposition est historiquement considérée comme la première du genre. Allan Kaprow avait organisé l'espace en six sections séparées par des cloisons formées de bâches translucides où devaient se dérouler trois happenings. Malgré cette division, les espaces restaient interconnectés. Différents objets avaient été remis au public dès son arrivée de même qu'un tract précisant le « déroulement du happening et le rôle de chacun... Des instructions avaient ainsi été distribuées aux public à son arrivée en 1959 : différents placements délimités entre chaque scène, ne pas applaudir...⁵⁰ ». Malgré le fait que le happening soit marqué par l'improvisation ou l'incertitude, une conception générale est pensée à l'avance notamment par l'organisation de l'espace, des éléments ou des instructions à suivre même si dans ce cas elles consistent uniquement dans la mention des changements des salles. Le happening peut donc être à la fois improvisé, écrit et mis en scène par l'artiste. Les participants, sur des scènes fragmentées, jouaient de la musique, d'autres dansaient, certains brandissaient des panneaux, etc. Ceci nous montre que dans un happening,

⁴⁹Allan Kaprow, « 18 Happenings in 6 parts », New York 1959 : <https://artplastoc.blogspot.com/2018/01/790-allan-kaprow-18-happenings-in-6.html>, consulté le 09 mai 2019.

⁵⁰Extrait de : Allan Kaprow, *l'art et la vie confondus*. Texte réunis par Jeffe Kelley, traduction par Jacques Donguy, centre Georges Pompidou, Paris 1996

il peut y avoir diverses interventions. Même assis, ou en se déplaçant tout simplement, le public participait à la réalisation de l'œuvre de par « leurs présences colorées, leurs bruits et surtout leurs déambulations⁵¹ ». Ce qui donne différents rythmes et dynamismes à l'œuvre selon ses présentations.



Image 21: Une vue de l'œuvre 18 Happening in six parts (détail)

Date de réalisation : octobre 1959

Source : <https://www.moma.org/collection/works/associatedworks/173008?locale=de>



Image 20: Une vue de l'œuvre 18 Happening in six parts (détail)

Date de réalisation : octobre 1959

Source : <https://www.moma.org/collection/works/associatedworks/173008?locale=de>

51 Allan Kaprow, « 18 Happenings in 6 parts », New York 1959 : <https://artplastoc.blogspot.com/2018/01/790-allan-kaprow-18-happenings-in-6.html>, consulté le 09 mai 2019.



Image 22: Une vue de l'œuvre 18 Happening in six parts (détail)

Date de réalisation : octobre 1959

Source : <https://artplastoc.blogspot.com/2018/01/790-allan-kaprow-18-happenings-in-6.html>



Image 23: Une vue de l'œuvre 18 Happening in six parts (détail)

Date de réalisation : octobre 1959

Source : <https://artplastoc.blogspot.com/2018/01/790-allan-kaprow-18-happenings-in-6.html>

Sur ces images, présentant quelques moments de *18 Happening in Six Parts* d'Allan Kaprow, nous observons différentes interventions sur divers espaces comme noté plus haut. Cette réalisation originale et unique s'est déroulée pendant six jours. Et le résultat ne pouvait pas être le même pour ces journées distinctes car les intervenants n'étaient pas les mêmes, ni en nombre comparable. À chaque jour, une expérience nouvelle, une nouvelle réalité de vie, d'énergie échangée. Contrairement à l'œuvre d'art totale qui symbolise d'une part l'unité de la vie et face à laquelle le spectateur garde sa place ; l'unité de vie créée par happening est unique car la relation de spectateur n'existe pratiquement plus en tant que telle. Le spectateur qui devient participant, contribue à la création de l'œuvre, de l'émotion, de la vie comme dans le travail d'Helio Oiticica. Mais, ici, il ne s'agit pas à proprement parler d'un participant, mais plutôt d'une fusion entre les différents participants, le concepteur de l'œuvre, l'environnement et la création elle-même.

2. De la Performance interactive.

La performance interactive est marquée par l'échange, l'intervention, la participation d'une tierce personne qui est généralement le public à la réalisation l'œuvre. Ma conception du caractère interactif, malgré sa proximité avec le happening, se distingue de celui-ci par quelques éléments par exemple la liberté du public de participer ou non à l'œuvre. De même, le public n'a à l'avance aucune idée de sa participation à la réalisation de l'œuvre. Il y a donc pour celui-ci un effet de surprise, c'est par l'orientation de l'artiste, qu'il découvre au fur et à mesure de la réalisation la nature de sa participation qui très souvent varie d'un individu à un autre.

Cette notion de performance interactive dans mes réalisations artistiques à été expérimentée autour d'un projet avec lequel j'ai postulé pour le Festival Nuit Blanche de Paris 2019 et qui à été sélectionné.

L'œuvre proposée pour le Festival Nuit Blanche à Paris est une conception hybride marquée par la fusion entre costumes, performance interactive et installation. Le costume utilisé pour la performance, inspiré de tenue de danse traditionnelle Bamiléké *Azeng* et du Manteau « Demeure 5 » d'Étienne Martin est un mélange entre sculpture, peinture et design de mode, réalisé avec des matériaux de nature diverses. La performance est réalisée le jour du festival entre moi-même et le public présent. Cette performance est rythmée par des éléments propres à la culture traditionnelle Bamiléké à savoir des percussions, des chants et des pas de danse. La performance est réalisée en deux grades période. La première période, « Trajet » implique l'artiste uniquement. Avec mon costume, pied nus, je traverse la ville de Paris suivant un trajet allant de la Bastille au Musée National de l'Histoire de l'Immigration tout en traversent la Place de la République et l'Église Saint-Bernard : soit une distance totale de 11,6 km, pour 2h45 à 3H de marche.

La seconde période, « Souffle » est caractérisée par mon arrivée au Musée de l'Immigration où une installation a été faite à l'avance. L'installation est constituée par la délimitation d'un espace, des tabouret et autres accessoires et objets. L'œuvre est finalisée ici avec la participation du public. Certains participent en répondant au chant entamé par l'artiste, d'autres en suivant les pas de danse que j'effectue, certains en jouant à des instruments, ou encore en suivant la chorégraphie que j'adopte quant à des gestes à poser. Je crée une fusion entre ma culture, celle du public, la société civile et l'art. L'ensemble des éléments utilisés sont condensés en une œuvre unique.

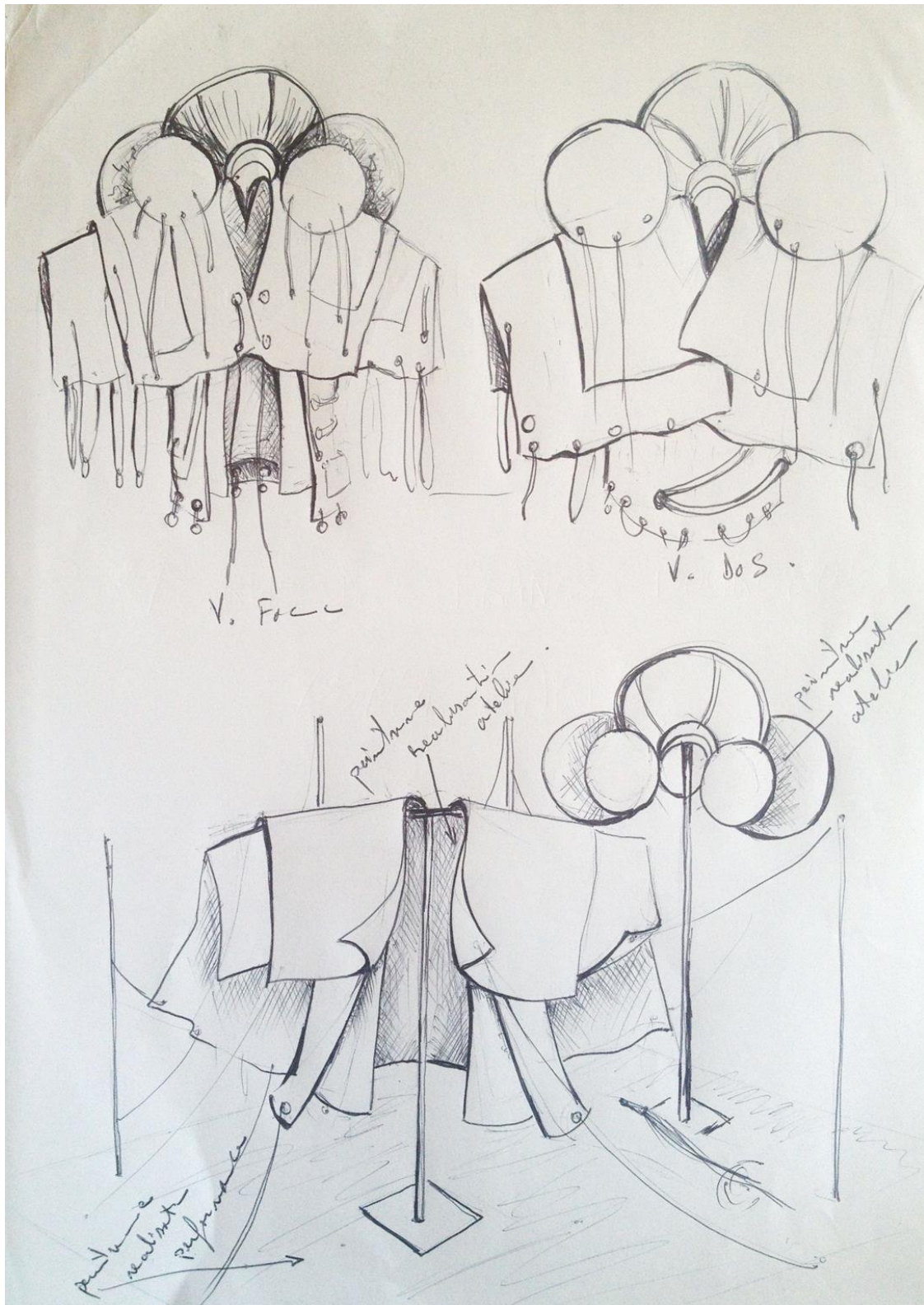
Par cette performance, j'interprète le parcours de mon cousin, mon grand frère qui, porté par la bénédiction de nos ancêtres, est arrivé en France en passant par la route. Celui-ci m'en a fait le récit, qui accompagne la marche que je fais à mon tour à travers Paris.

Cousin, j'ai marché dans le désert, j'ai fait la prison en Libye, j'ai été traité comme un esclave.

Pour me réveiller, l'on a tiré une balle de pistolet près de mon pied, j'ai traversé l'océan...

Tu ne peux pas comprendre cousin, parce que regarder tout ça depuis une télévision et le vivre c'est deux mondes différents...

La longue marche est une façon d'expérimenter un tout petit moment de ce trajet, le costume, les chants, les pas de danses... matérialisent la Bénédiction de ses ancêtres qui l'a accompagné durant son trajet. Le public, représente alors toutes les personnes qu'il a rencontrées sur son trajet, les personnes avec les mêmes objectifs que lui autant que les personnes qui vont l'accueillir en France.



Œuvre 11: Ebauche - Proposition costume pour la performance
Nuit Blanche Paris 2019.

Date de réalisation : Mai 2019

Cliché : Franck Kemkeng Noah

Réalisation de l'œuvre : Franck Kemkeng Noah.

II. L'HYBRIDE, ESPACE DE CREATION D'ŒUVRE D'ART TOTALE

1. Hybridité et conception d'œuvre d'art totale

La visite de l'exposition de Julien Creuzet a été un véritable choc artistique pour moi. Un choc positif pour la vision de l'art qui était la mienne car c'était la première fois que je me retrouvais dans une exposition où des œuvres aussi différentes les unes les autres tant par les moyens d'expressions que par les formes utilisées, communiquaient entre elles. Il existait une sorte de fusion, de connexion entre les conceptions, et l'ensemble ne formait qu'un, que j'ai perçu comme une sorte d'hybridité, une œuvre d'art totale. Cette façon d'aborder l'hybridité en créant la fusion entre les formes d'arts de natures différentes était un élément recherché dans mon travail. Mais l'envisager véritablement comme œuvre d'art totale ou même faire en sorte que l'espace fasse partie intégrante de l'œuvre était nouveau pour moi. Dans la perspective de préciser et mieux orienter mon propos, mais aussi d'aborder mon travail artistique dans cette idée, il convient de repenser ce que peut être l'œuvre d'art totale.

La notion d'art total remonte au XIX^e siècle. Elle est née de la recherche d'une originalité, et surtout du désir d'artistes d'avant-garde de créer la confrontation, l'échange, voire le mélange concret avec des disciplines adjacentes et la libération de tout préjugé dans l'appréhension des formes, des genres comme des matériaux employés. En effet, « le rêve d'une discipline suprême qui, dans une œuvre unique additionne non seulement les différents champs plastiques mais obtient de surcroît un résultat final qui les transcende, doit ses heures de gloire au Romantisme. Réunissant dans le même cadre poésie, danse et musique, cette forme artistique dégagerait ainsi une spiritualité extraordinaire...⁵² ». Ceci venait rompre donc avec les frontières entre les formes d'expressions artistiques, permettant désormais aux artistes de mettre en avant leur polyvalence et ceci dans une même œuvre. Cela favorisait également le travail en collaboration des artistes de disciplines différentes sur une même réalisation. Ce qui permettait non seulement le brassage entre les arts, mais aussi entre les pensées, les hommes et même les cultures. Ce projet d'œuvre d'art totale ou encore *Gesamtkunstwerk*, avait été déjà élaboré par le romantique Otto Philip Runge⁵³. En effet, il est le premier à avoir fait une tentative « d'union monumentale des arts » en 1802, date à laquelle il « entreprenait le cycle des *Heures du jour* (*Die Tageszeiten*), une œuvre aux multiples implications symboliques, qui devait réunir peinture,

⁵²Marcella Lista. L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes.

<https://journals.openedition.org/critiquedart/1048>

⁵³Timotheé Picard, L'Art total, grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, 464 p.

poésie et musique dans un édifice architectural spécialement construit à cet effet⁵⁴. » Mais, elle va réellement débiter avec Richard Wagner, qui est le premier à avoir réalisé ce que l'on considérera par la suite comme une œuvre d'art totale notamment avec sa conception du « Musikdrama ». L'œuvre d'art totale finira par devenir une catégorie esthétique. Marcella Lista nous fait comprendre que : « L'œuvre d'art totale telle que la formulait Wagner en pleine période révolutionnaire comportait une double dimension utopique : d'un côté, la totalité des arts, annoncée comme l' « œuvre d'art de l'avenir », idéal sans cesse perfectible, projeté dans un événement futur ; de l'autre, l'union des arts comme l'unité profonde de la vie⁵⁵. »

Ces deux dimensions utopiques pourraient apparaître comme des caractéristiques du *Gesamtkunstwerk*. Partant, nous pouvons identifier dans une première approche une dimension liée à la pratique, marquée par la fusion entre les techniques, les disciplines et l'aspect énergétique et symbolique que comporte l'ensemble. Dans un second temps, une caractéristique liée à l'idée recherchée, cette idée de rompre avec *l'esprit d'ego*. En effet, « *l'art devait se fondre à la vie, transcendant les barrières socio-culturelles...* l'art ne sera plus le plaisir de quelques-uns, mais le bonheur et la vie des masses.⁵⁶ » L'œuvre d'art totale vise donc à créer un rapport parfait entre le milieu artistique et le milieu social, d'où même la vocation totale ; qui n'est pas « seulement artistique, elle est également sociale. ». L'œuvre d'art totale apparaît selon moi comme une tentative, une proposition de solution face à certains problèmes sociaux-culturels et même politiques des sociétés passées que l'on peut transposer au monde contemporain.

L'œuvre d'art totale de Richard Wagner réunissait à la fois des textes poétiques, de la musique, des images et représentations scéniques. Une harmonie était donc créée entre ces éléments, leur permettant de communiquer entre eux, de se renforcer les uns les autres en donnant ainsi une autre dimension et une profondeur unique à l'œuvre. Wagner utilise cette faculté, cette profondeur pour traduire avec le plus de sensibilité possible « le drame grec antique⁵⁷ ». Partant, la notion d'œuvre d'art totale apparaît également comme un élément de narration car elle permet à l'artiste de raconter et transmettre de façon la plus artistique possible des récits ou des idées. La *gesamtkunstwerk* ou l'œuvre d'art totale, initialement propre à l'opéra, ou aux arts du spectacle, va par la suite être exploitée dans le domaine des arts-plastiques au

⁵⁴Marcella Lista, *L'Oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908 – 1914)* Paris : CTHS : Institut national d'histoire de l'art, 2006, p. 8

⁵⁵ *Idem*, p. 6

⁵⁶La mythologie d'un art total. <https://deuxieme-temps.com/2017/09/23/la-mythologie-dun-art-total/> . Site consulté le 23 avril 2019.

⁵⁷<https://cercle-wagner-toulouse.fr/qui-est-richard-wagner> Représentation du mythe : Wagner et l'œuvre d'art totale site consulté le 22 avril 2019.

XX^e siècle. On pense par exemple à l'environnement qui va englober le spectateur, et où on ne lui présente plus uniquement une sculpture, mais tout un paysage où fusionnent des éléments issus de différents domaines artistiques menant parfois à un cadre narratif. Cette fusion donnera une sorte d'écosystème. C'est cette conception de l'œuvre d'art totale qui est présente dans le travail de l'artiste Julien Creuzet.

Le 11 avril 2018, guidé par Adrian De Banville (assistant de coordination à Bétonsalon), j'ai donc visité l'exposition de Julien Creuzet. Titrée *La Pluie à rendu cela possible...*⁵⁸, cette exposition, marquée par une dimension d'œuvre d'art totale, était caractérisée par un ensemble d'œuvres (peinture, sculpture, installation) réalisées autour d'une des poésies de l'artiste « *Toute la distance de la mer, pour que les filaments à huile des mancenilliers nous arrêtent les battements de cœur. - La pluie a rendu cela possible (...)* ». La musique (accompagnée d'un texte poétique) constitue donc la ligne directrice de ses réalisations. Sur celles proposées pour cette exposition, l'artiste évoque des éléments tels l'identité des outre-mer, les circulations, la toxicité de la nature, le racisme et aussi les éléments qui ont un rapport au temps et à la transformation des éléments. Ces notions sont des termes fréquents dans ses réalisations. Julien Creuzet traite donc dans cette exposition des rapports humains, de la nature et des fléaux largement répandus (de nos sociétés et de la nature), bref de la vie. Dès l'entrée dans la salle d'exposition, j'avais l'impression d'être dans un paysage désordonné, où les éléments ne sont pas bien rangés, accompagné par de la musique. Effectivement, les éléments ont été organisés en fonction de la thématique traitée : « C'est pour cette raison que lorsque l'on arrive dans la salle d'exposition, l'on a comme l'impression d'un terrain accidenté, qu'il y a eu une sorte de catastrophe naturelle, que tous les objets exposés ont été rapportés directement par la mer et ont échoué sur une plage. Il cherche à donner cette impression non seulement parce qu'il fait allusion à cet univers marin, mais surtout parce que tout ça est une sorte d'allégorie de la circulation⁵⁹. »

Julien Creuzet va donc assembler dans ses œuvres plusieurs objets récupérés qu'il va recomposer et qui donneront lieu à plusieurs optiques interprétatives. L'environnement présenté dans cette exposition est un paysage caractérisé par l'hybridité entre la sculpture, la peinture, l'installation, le texte écrit et la musique (poésie). L'artiste crée donc une fusion entre tous ces

⁵⁸ Julien Creuzet, *La pluie a rendu cela possible depuis le morne en colère, la montagne est restée silencieuse. Des impacts de la guerre, des gouttes missile. Après tout cela, peut-être que le volcan protestera à son tour. - Toute la distance de la mer (...)*, commissaire d'exposition Mélanie Bouteloup, Du 24 janvier au 14 avril 2018

⁵⁹Entretien réalisé le 11 avril 2018 à Paris avec Adrian De Banville, dans le cadre de l'exposition Julien Creuzet.

éléments pour donner un paysage unique, une œuvre d'art totale. Malgré le fait que les éléments dans son œuvre soient intimement liés, Julien Creuzet, trouve le moyen d'évoquer plusieurs notions a priori disparates que j'ai évoquées précédemment.

Pour évoquer la circulation, il utilise des sièges d'avions qu'il renverse, retourne, et transperce par une barre de fer. Pour lui, l'avion est en quelque sorte l'un des symboles par excellence de la civilisation. Il utilise également des éléments qui nous rappellent la nature telle des branches ou des éponges de mer qu'il a trouvé aux Antilles et qu'il utilise très régulièrement pour composer ces sculptures. Il utilise aussi les éléments ramenés de ses multiples voyages tels des tapis fabriqués en Chine qu'il a trouvé pendant un de ses voyages dans une boutique tenue par un Tunisien, qu'il va disloquer, transformer en fleur tropicale. Ce tapis évoque de loin l'artisanat africain sub-saharien. Pour parler des rapports humains Julien Creuzet utilise des inscriptions et des dates, notamment 1960 qui fait référence aux années de la mise en place du BuMiDom par Michel Doré sous la présidence du général De Gaulle pour amener en France les Français d'Outre-mer afin de reconstruire la France d'après-guerre. On leur promettait alors souvent des merveilles, une éducation de qualité, ou l'appartenance à la classe moyenne française. Mais ils se retrouvaient le plus souvent à exercer des fonctions et des postes subalternes, ce qui est malheureusement toujours le cas. Pour matérialiser cela, l'artiste réalise une sorte de sirène composée d'une veste d'éboueur, attachée par une sorte de joug évoquant l'esclavage, et qui en fonction de notre regard se trouve soit dans une position de défiance et de liberté, soit dans une position d'emprisonnement ou d'immobilité. Son œuvre est donc marquée également par la fusion de plusieurs notions, messages ou souvenirs. Chaque élément matériel renvoie à des espaces, des lieux et des pratiques culturelles mêlés, un peu comme dans un palais de mémoire.



Image 24: Titre - La Pluie a rendu cela possible (détail)

Technique : Mixte (peinture, sculpture, installation).

Date de réalisation : Avril 2018

Cliché : Franck Kemkeng Noah

Réalisation de l'œuvre : Julien Creuzet.

La notion d'œuvre d'art totale peut être retrouvée autrement chez d'autres artistes notamment Lubaina Himid. Dans ses réalisations, elle ne va pas mettre en œuvre une fusion entre plusieurs disciplines artistiques mais elle crée des scènes souvent très proches du quotidien où les éléments sont liés. À travers des séries de sculptures peintes, elle met en action des personnages dans des postures bien précises créant généralement des sortes de chorégraphies. Les éléments sont aussi organisés et harmonisés avec précision de façon à donner l'impression d'être dans une vraie scène culturelle, une vraie scène quotidienne ou une vraie scène de vie.



Image 25: Titre - Naming the Money (détail)

Technique : Mixte (peinture, sculpture et installation).

Date de réalisation : 2004

Cliché : Stuart Whipps

Réalisation de l'œuvre : Lubaina Himid



Image 26: Titre - Naming the Money (détail)

Technique : Mixte (peinture, sculpture et installation).

Date de réalisation : 2004

Cliché : Stuart Whipps

Réalisation de l'œuvre : Lubaina Himid

Les deux images ci-dessus font partie d'une même œuvre. Pour cette installation, Lubaina Himid réalise une œuvre présentant une scène de danse ou de ballet dans sa totalité. Dans une richesse chromatique, elle présente des personnages jouant de divers instruments de musique et des danseurs et danseuses adoptant tous la même posture. Elle crée l'harmonie entre ces éléments donnant l'impression que le pas des danseurs est au rythme des musiciens. Les éléments sont si bien organisés que l'on a l'impression qu'en enlevant un, la chorégraphie ne sera plus la même.

En observant l'œuvre, il est possible de remarquer que chaque posture va avec un vêtement et même un instrument particulier. Les personnages avec les pieds gauches levés, ont des chapeaux à larges bords et un semblant de gros ballon au niveau du bassin, créé par leur costume, des hauts-de-chausses avec des crevées. Ceux avec les pieds ouverts ont des bonnets et des tambours, et ceux avec les pieds fermés ont les têtes nues et tiennent des sortes de violoncelles. Trois mouvements y sont particulièrement dégagés. Malgré les touches en aplats, l'œuvre présente une très grande richesse chromatique avec la recherche de motifs au niveau de certains vêtements et instruments. La variété des personnages, des gestes, des instruments, des vêtements, apporte du mouvement et du rythme à cette œuvre. Dans celle-ci, il y a un rapport franc entre la peinture, la sculpture, l'installation, et même le costume et la danse.

L'on remarque que l'œuvre d'art totale, qui est marquée par la fusion entre les disciplines artistiques variées, est utilisée par certains artistes notamment Lubaina Himid pour créer plutôt de l'harmonie entre les éléments de scène quotidiennes, culturelles, de façon à créer le plus possible des sensibilités, des sensations colorées, musicales, de danse et de foule.

Même si les contextes ne sont pas les mêmes ; il est important me semble-t-il de noter qu'il existe dans certaines cultures notamment chez les Bamiléké certaines manifestations traditionnelles dont les caractéristiques se rapprocheraient d'une œuvre d'art totale. En effet, pendant les grandes cérémonies chez ce peuple, plusieurs éléments artistiques associés, à savoir l'espace architectural (qui est généralement la chefferie, faite d'une architecture très particulière et qui renferme de multiples formes de sculptures), les instruments de musique, les masques, les costumes, les accessoires, la musique, la danse. Tous ces éléments, pendant ces manifestations, s'harmonisent, communiquent entre eux et sont pratiquement indissociables.

2. L'œuvre d'art totale dans ma pratique artistique

La notion d'œuvre d'art totale est une idée qui est née dans ma pratique artistique suite à la visite de l'exposition de Julien Creuzet. En effet, la visite de cette exposition qui regroupait plusieurs formes d'expressions artistiques liées entre elles et donnant une seule et même œuvre, a eu une influence décisive sur la conception de ma pratique artistique. Cela a suscité en moi l'envie d'en savoir plus sur l'utilisation de cette notion par des artistes contemporains. Une curiosité s'est développée à travers des lectures et surtout la visite d'une autre exposition, celle de Daiga Grantina visitée le 11 avril 2018 au Palais de Tokyo à Paris. Cette exposition caractérisée principalement par une fusion entre l'espace et l'œuvre, permet à l'espace de faire véritablement partie de l'installation. Tous ces éléments m'ont amené à appréhender, à orienter cette notion dans mes réalisations qui combinent plusieurs formes d'expressions artistiques à savoir : la peinture, la sculpture, la performance, qui fait intervenir la percussion et la danse, l'installation et même l'imprimerie. Ces expressions artistiques, utilisées séparément les unes des autres dans mes réalisations jusqu'ici, furent dès lors agencées selon un certain procédé, de façon à créer une fusion entre elles et de composer une seule et même œuvre hybride.

L'œuvre d'art totale est donc expérimentée dans mes recherches plastiques par la réalisation d'une œuvre fusionnant plusieurs formes d'expressions artistiques. Ces moyens d'expressions sont liés entre eux par un certain nombre d'éléments tels par exemple, les moyens d'expressions artistiques abordées. Dans ma pratique artistique, les sujets abordés sont généralement matérialisés sous deux à trois formes d'arts : en peinture (sur un support de tapis ou sur de la toile) ; en sculpture (où le résultat donne généralement un costume) ; et en performance. Ceci est fait principalement pour une expérimentation personnelle. Une expérimentation qui me donne différentes appréciations plastiques du même sujet.

Comme je l'ai noté précédemment, les principales sources d'inspiration pour la conception et la réalisation de mes œuvres sont la culture traditionnelle Bamiléké de part la reprise et la représentation des danses traditionnelles et des scènes royale et la culture occidentale de par l'évocation d'espaces géographiques et symboliques forts.

Comme dans la pratique artistique de bon nombre d'artistes l'intégration de l'espace comme un élément faisant partie de l'œuvre est de plus en plus présent et recherché dans mes réalisations. Cela est marqué par la recherche d'une exploitation optimale de l'espace. Celle-ci passe par l'utilisation des murs, du sol, de la surface centrale et même du plafond tout ceci sans divisions supplémentaires ou cloisons. Ensuite cela intervient par l'agencement des différentes réalisations. Elles sont disposées dans l'espace de façon à créer une sorte d'inter-réaction entre

elles, une histoire ou un récit ou même une chorégraphie. Cette intégration de l'espace comme faisant partie de l'œuvre elle-même est également marquée par les grandes dimensions et volumes de certaines œuvres et aussi leurs dispositions dans l'espace, ce qui donne la sensation aux visiteurs d'être absorbés tant par les œuvres que par l'espace.

Cette image permet d'apprécier la disposition des différentes conceptions à savoir : peintures sur tapis, peintures sur toiles et sculptures (costumes) mises ensemble dans l'idée de former avec une performance une seule et même œuvre.



Œuvre 12: Croquis présentant une disposition des différentes conceptions,

Date de réalisation : Juin 2019

Cliché : Franck Kemkeng Noah

Réalisation de l'œuvre : Franck Kemkeng Noah.

CONCLUSION

Mon travail de recherche, où il était question de faire des recherches sur l'expérimentation de l'hybridité dans la création artistique est titré « Hybridité et processus de fusion dans l'art contemporain ». Celui-ci a permis d'emblée de comprendre que l'hybridité dans le domaine des arts plastiques était très vaste, diversifiée et spécifiquement dynamique. Qu'elle soit orientée par certains artistes pour envisager l'interculturalisme, comme Hervé Youmbi ; comme élément de narration à l'exemple de Beatriz Gonzalez ; ou encore comme espace de création de palais de mémoire par Étienne Martin, ces pratiques peuvent aussi rejoindre un processus de création d'une œuvre d'art totale comme cela est remarqué dans le travail de Julien Creuzet. Les artistes actuellement ne croient pratiquement plus à la pureté d'un seul médium, ils ont de plus en plus besoin de créer une communication, une collaboration et une fusion entre différents médiums, diverses formes d'expressions artistiques. Qu'est ce qui peut bien amener certains artistes à fusionner les formes d'expressions artistiques qui pour la plupart sont opposées ? Ceci fut la principale question que j'ai cherché à comprendre afin de bien orienter la pensée de l'hybridité dans ma pratique. Une première réponse permet de comprendre que les artistes associent vécu personnel et imaginaire collectif. Ceci se retrouve à travers les conceptions et les réalisations d'œuvres marquées par un croisement entre ma culture traditionnelle qui est celle des Bamilékés du Cameroun, et la culture (contemporaine) occidentale qui s'est ouverte à moi par le biais principal de l'immigration autant que par des phénomènes de mondialisation.

Tout en développant ma recherche, je vais me rendre compte que Hervé Youmbi dans ses réalisations crée un croisement entre culture traditionnelle voire ancestrale chez les Bamilékés, qui sont associées aux manifestations rituelles, aux croyances, à la religion ; et une culture de masse diffusée depuis Hollywood aux États-Unis. Aussi, il crée également par cet acte une fusion entre une mémoire ancestrale et une mémoire contemporaine. En adoptant un angle d'approche distinct, il apparaît que le travail de Beatriz Gonzalez est principalement marqué par une transmission de témoignages, par une extériorisation des événements gravés dans une mémoire individuelle et leur rencontre avec un imaginaire collectif, par un croisement entre l'histoire, la mémoire et l'art.

Le corps n'est pas absent de ces hybridations mises en œuvre par les artistes. Helio Oiticica dans ces réalisations tel *Parangolé*, propose une pleine expérience esthétique car le corps est en contact direct avec l'œuvre, il vit l'œuvre, l'anime en fonction de ses mouvements, il donne au spectateur par cette expérience la possibilité de fusionner avec l'œuvre ou avec un

groupe réuni par l'expérience corporelle de cette même œuvre. Chez Étienne Martin, *Manteau* (*Demeure 5*) est l'occasion d'associer une relation entre souvenirs d'enfance, lieu de vie de l'enfance, demeure originelle, parcours laborieux de l'enfant à l'adulte et expérimentation physique de la mémoire individuelle. Ces orientations furent par la suite expérimentées dans ma pratique notamment dans ma réalisation titrée *Manteau (souffle du trajet)*.

Puis il est possible de comprendre que l'hybridité est une façon d'annuler la séparation entre sphère artistique et sphère quotidienne. Grâce à l'Art et la vie confondus d'Alain Kaprow, il est possible de saisir que l'interaction dans l'art contemporain était marquée par un profond mélange entre la dimension artistique et le quotidien, soit la vie. Une fusion entre l'imaginaire culturel et les expériences de l'artiste et ceux des participants. Ces éléments, je vais par la suite les rechercher dans mes propres conceptions. Dans une approche légèrement distincte, l'une des principales caractéristiques de l'œuvre d'art totale ou encore *Gesamtkunstwerk* est de mettre en valeur « l'unité de la vie », ceci par une fusion entre plusieurs formes d'expressions artistiques qui peuvent être diamétralement opposées. Cet élément est au centre du travail de Julien Creuzet notamment dans son œuvre titrée *la Pluie à rendu cela possible*. Là encore, cette approche fut par la suite orientée et expérimentée dans mes conceptions plastiques.

Ce travail qui porte sur l'hybridité et les processus de fusion dans l'art contemporain m'a permis de comprendre que l'hybridité expérimentée dans la création artistique est un concept qui privilégie l'unité de la vie, ceci à travers une possibilité de rencontre entre les civilisations, les croyances, un travail profond sur soi, une rencontre de l'autre. Il offre beaucoup de possibilités, d'ouvertures, de liberté aux artistes et peut être orienté pour aborder plusieurs sujets. Je pense par exemple à l'exposition *Tromelin, l'île aux esclaves oubliés* présentée au Musée de l'Homme en 2019^{ou} à l'histoire de Chamseddine Marzoug qui dédie un cimetière aux *Inconnus de Zarzis* en Tunisie, ces migrants anonymes sans sépultures. Ce sont là des sujets remplis d'une profonde émotion sur lesquels je vais me pencher après mon master à travers des créations artistiques hybrides.

Au final, cette recherche, portée sur l'expérimentation de l'hybridité dans la création artistique, m'a permis de trouver une solution à certaines difficultés que je rencontrais dans mon travail plastique jusqu'ici notamment : la difficulté à affirmer une écriture plastique, la possibilité de mieux comprendre l'intérêt qui était le mien vers l'hybridité dans ma pratique artistique, ou encore le blocage face au fait d'écrire sur ma propre pratique. Cela m'a permis d'être à présent en mesure d'aborder et d'orienter plus aisément l'hybridité en fonction des sujets, thématiques, formes d'arts utilisées. Tout ceci en mettant en avant des valeurs culturelles et traditionnelles.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Sources écrites

Catalogues d'expositions

- ALTMEJD, David. «David Altmejd - Flux, Catalogue d'exposition.» Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Mudam Luxembourg, Musée d'Art Contemporain de Montréal. *David Altmejd - Flux, Catalogue d'exposition*. Paris: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Mudam Luxembourg, Musée d'Art Contemporain de Montréal., 2014.
- ANAIS Bernard, Musée Aquarum de Nancy. *Immersivité de l'art interactions, insertions, hybridations*. Paris: l'Harmattan, 2015.
- GIACOMETTI. *Giacometti, l'œuvre ultime: 1960-1966, Catalogue exposition 23 juin-15 octobre 2017*. Galerie Lympia (Espace culturel du département des Alpes-Maritimes Nice, Nice.
- GIERTLER Camille (dir) et Al. *Hétérotopies : des avant-gardes dans l'art contemporain : [exposition, Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg et l'Aubette 1928, 10 décembre 2016-30 avril 2017]*. Strasbourg: Musées de la Ville de Strasbourg, DL 2017, 2017.
- GONZALEZ *Beatriz 1965 - 2017*. Bordeaux: Musée d'art contemporain de Bordeaux, Musée National central de ARTE REINA SOFIA, 2017.
- «KREYOL FACTORY: des artistes interrogent les identités créoles.» Gallimard. *Catalogue de l'exposition « Kréyol Factory »*. La Villette: Gallimard, 2009.
- MAG'S, Musée des arts contemporains. «L'Hybride DITS.» Musée des arts contemporains MAG'S. *L'Hybride DITS catalogue d'exposition, N° 1*. Grand-Hornu, 2002.
- MUSEE INTERNATIONAL DE LA PARFUMERIE. *Corps Paré, Corps Transformé, la peau comme support d'expression, catalogue d'exposition du 13 juin au 30 Septembre*. Grasse: Musée International de la parfumerie, 2015.
- «Sculpture, Les Cahiers du musée national d'art moderne, Catalogue d'exposition N°920.» Centre Georges Pompidou. *Sculpture, Les Cahiers du musée national d'art moderne, Catalogue d'exposition N°920*. Paris, 1994.

Ouvrages

- BARACCA, Pierre. *Quand les objets ont remplacé la peinture : Des représentations et des œuvres*. Paris: L'Harmattan, 2013.
- BARRAL, Jacque. *Dessain dessin design*. PU Saint-Etienne, 2007.
- BERTHET, Dominique, et al. *L'audace en art*. Paris: l'Harmattan, 2005.
- BHABHA, Komi k. *LES ENJEUX DE LA CULTURE une théorie postcoloniale*. Paris: Payot et Rivages, 2019.
- BISSEK, Nicolas. *Couleurs et toiles*. Paris: Karthala, 2016.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Bordeaux: Presse du réel, 1998.
- CHASTEL, André. *Fables, Formes, figures, volume2*. Paris: Flammarion, 1978.
- . *Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé*. Munchen: Francke, 1957.
- COHEN-SOLAL Annie, Jean-Hubert MARTIN. *Magiciens de la terre, Retour sur une exposition légendaire. Xavier Barral*. Paris: Centre Pompidou, 2014.
- DUFRENE, Thierry. «La grande galerie des sculpteurs.» Centre Pompidou, Musée du Louvre, Musée d'Orsay. *La grande galerie des sculpteurs*. Paris, 2005.
- FAUCHEREAU, Serges. *Mondrian et l'utopie néo-plastique*. Paris: Albin Michel, 1995.
- GASPARINA, Jill. *I love fashion : L'art contemporain et la mode*. Paris: Cercle d'Art, 2007.
- GODART, Fédéric. *Penser la mode*. Paris: Regard, 2011.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance : l'art en action*. Paris: Thames et Hudson, 1999.
- GALARD Jean et Al. *L'Œuvre d'art totale*. Paris: Gallimard / Musée de Louvre, 2003.
- KAPROW, Allan. *L'Art et la vie confondus*. Paris: Centre Pompidou, 1996.
- «La sculpture dans l'espace, Catalogue d'exposition.» Musée Robin. *La sculpture dans l'espace, Catalogue d'exposition*. Paris: Musée Robin, 2006.
- LEBEL Jean-Jacques, et Michael Androula. *Happenings de Jean-Jacques Lebel ou L'insoumission radicale / Jean-Jacques Lebel*. Vol. 1. Paris: Hazan, 2009.
- LACOUÉ-LABARTHE Phillipe, et Al. *La figure dans l'art : « Naissance de l'art signifie apparition de la figure »*. William Blake and Co, 2008.
- MOLINET, Emmanuel. *L'hybridation, un processus décisif dans le champ des arts plastiques : de la figure à la culture hybride. Art et histoire de l'art*. Lorraine: Université de Lorraine, 2012.
- MULLER, Florence. *Art et mode : Mémoire de la mode*. Paris: Assouline, 1999.

- NAKHLE, Jean -Pierre. *Mission humanisante de l'art : Approche philosophique*. Paris: L'Harmattan, 2016.
- NOTUE, Jean Paul. *Batcham sculpture du Cameroun. Nouvelles perspectives anthropologiques, Musée d'Arts africains, océaniens, amérindiens, Centre de la Vieille Charité*. Marseille, Paris: La Réunion des musées Nationaux (RMN), 1994.
- . *la symbolique des arts Bamiléké (Ouest-Cameroun) : Approche historique et anthropologique*,. Vol. 1. Paris: Université de Paris I-Panthéon Sorbone, 1988.
- OSWALD, Andrade, et Suely Rolnik. *Manifeste anthropophage / Anthropophagie zombie*. Paris / Bruxelles: Blackjack, 2011.
- PERROIS Louis, NOTUE Jean Paul. *Batcham sculpture du Cameroun, la Panthère et la Mygale*. Paris: Karthala, 1997.
- YATES, Frances A. *Bibliothèque des histoires L'art de la mémoire*. Gallimard, 1975.
- YOUMBI, Hervé. «Hervé Youmbi and Beyond.» la Haute école des arts du Rhin. *Hervé Youmbi and Beyond*. Rhin: de la Haute école des arts du Rhin, 2019.

Mémoire et thèses

- NOTUE jean Paul, *la symbolique des arts Bamiléké (Ouest-Cameroun) : Approche historique et anthropologique*,. Vol. 1. Paris: Université de Paris I-Panthéon Sorbone, 1988.
- LONSTI Serges, *Théâtre traditionnel et création : étude du rituel des jumeaux chez les Yemba et les Ngyemboom*, mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de maîtrise en Arts du spectacle, Université de Yaoundé I, 2017.
- NJOYA Idrissou, *Guerre et création plastique dans le royaume Bamoum entre le XXVIIème siècle et le XXIème siècle*, Thèse de doctorat PHD, département des arts et archéologie, Université de Yaoundé 1, 2013.

Sources orales

Nom	Statut social	Lieu	Période
Adrian De Banville	Assistant de coordination à Béton salon	Centre d'arts contemporain Béton salon	11 avril 2018
Fabiana De Moraes	Chargée de projets patrimoine et arts visuels à Amiens Métropole	M Culture d'Amiens	15 mars 2019
		Terrasse d'un café à Amiens	14 mai 2019
			18 juillet 2019
Fabien Lerat	Enseignant d'Université	Faculté des Arts d'Amiens	25 mai 2019
Hervé Youmbi	Artiste plasticien	Téléphonique	16 juillet 2019
Joseph Demdeng	Chef traditionnel du groupement Fotsa-Toula	Téléphonique	28 février 2020
Solène Mannant	Médiatrice d'exposition	CAPC de Bordeaux	6 janvier 2018

ANNEXES

Présentation de l'entretien réalisé autour du travail de Beatriz Gonzalez.

BEATRIZ GONZALEZ est une artiste Colombienne âgée de plus de 82 ans avec plus de soixante ans de carrière artistique internationale. Son exposition organisée au Centre d'Art Contemporain de Bordeaux était une première de l'artiste en France. Une sorte de rétrospective de son travail. Elle présentait environ cent cinquante œuvres réalisées par l'artiste entre 1965 et 2017. Une exposition qui se déroulait du 24 novembre 2017 au 25 février 2018 avec pour commissaire Maria Inés Rodriguez et donc nous avons eu l'opportunité de visiter. Le travail de cette artiste que nous allons connaître ce jour même va énormément nous marquer non seulement par la thématique abordée mais aussi par la représentation. Ce travail, ayant quelques rapports avec notre pratique artistique, va nous permettre de porter une autre approche à nos recherches, nos réalisations.

Pour en savoir plus sur cette artiste et sur sa pratique, nous nous sommes proposé de réaliser un entretien. Mais, l'artiste étant déjà retourné dans son pays (la Colombie) et aussi très âgé pour répondre à nos questions par « mail », La commissaire d'exposition étant très occupée, nous sommes retourné à Bordeaux où nous avons réalisés cet entretien avec SOLÈNE MANNANT, médiatrice de l'exposition de Beatriz Gonzalez qui nous avait déjà entretenu sur ce travail le jour de notre visite.

Solène Mannant est une jeune médiatrice d'exposition, qui a fait une licence en histoire de l'art à Bordeaux, ensuite elle a fait master en histoire de l'art contemporain à Madrid, puis elle va poursuivre ses études à Paris où elle va faire deux masters à savoir un master en communication culturelle, et un master en conduite de projet culturel. Elle a fini en 2016, se contre pour le moment dans le travail de médiatrice d'exposition au CAPC de Bordeaux, tout en continuant à faire des recherches personnelles. Elle a accepté sans hésiter d'échanger une fois de plus avec nous, de nous entretenir sur le travail de l'artiste Beatriz Gonzalez.

Si nous nous sommes orienté vers elle pour notre entretien, c'est tout d'abord pour les raisons citées plus haut mais surtout par ce que pendant ses médiations, nous avons remarqué qu'elle répondait parfaitement à toutes les questions du public sur le travail de Beatriz Gonzalez, qu'elle semblait bien connaître l'artiste et son travail. En effet, depuis 2016, elle est médiatrice d'exposition au CAPC de Bordeaux. Et, avant de pouvoir diriger la médiation sur le travail d'un artiste, elle mène des recherches 3 à 5 mois avant l'exposition sur l'artiste et sur son travail. Elle assiste l'équipe (scénographe, commissaire d'exposition) pendant l'organisation de

L'exposition. Elle s'entretient régulièrement avec le commissaire d'exposition pendant cette période, et, elle s'entretient 2 à 3 fois minimums avec l'artiste au tour de son travail et réalise elle aussi un ou plusieurs entretiens avec l'artiste. « Beatriz Gonzalez elle-même a assisté à tout le montage de l'exposition. Ce qui m'a marqué et m'a également donné opportunité de la rencontrer durant cette période. ». Ce qui lui permet au final d'avoir suffisamment d'élément pour présenter le travail de l'artiste, répondre aux questions, et aussi pour avoir des entretiens particuliers avec toutes personnes désirant en savoir plus sur le travail de l'artiste si bien

évidemment l'artiste ou la commissaire ne sont pas disponible. Ce qui est fréquemment le cas pour des artistes et commissaire qui ne vivent pas en France.

Pendant donc plus de 45 mn, dans locaux du CAPC, de manière dynamique, en (en nous déplacent tout doucement dans le Musée avec Solène Mannant ; nous avons échangé sur le travail de Beatriz Gonzalez en différents points. Un entretien que nous avons enregistré.

Nous avons voulu savoir tout d'abord quelles sont les raisons pour lesquelles le travail de l'artiste Beatriz Gonzalez qui n'a jamais été présenté est exposé l'ai aujourd'hui en France et plus particulièrement au CAPC de Bordeaux. Si cette exposition s'inscrit dans un cadre, un événement bien précis.

2017 est en fait la fête de l'année France Colombie. C'est dans cette oblique que l'exposition a été lancée pour rapprocher les liens culturels, sociaux... entre la Colombie et la France et de faire connaître Beatriz Gonzalez qui était jusque-là plus ou moins connu en Europe. La commissaire d'exposition Maria Ines Rodriguez qui est la directrice de CAPC étant elle aussi Colombienne et ayant déjà travaillé avec elle l'a invité pour justement faire connaître son travail en Europe. Cette exposition va se poursuivre au Musée National Centro de Arte Reina Sofia de Madrid, et au KW Institute for Contemporary Art à Berlin.

Quelles sont les relations, les rapports que vous avez avec l'artiste Beatriz Gonzalez ? Autrement dit : comment la connaissez-vous puisque si je ne me trompe c'est sa première exposition en Europe ?

C'est vrai, c'est sa première exposition en Europe, elle vit à Bogota en Colombie. Étant intéressé par le commissariat d'exposition et l'histoire de l'art que j'ai étudié à l'université, et par ailleurs médiatrice d'exposition, j'ai réalisé des études sur le travail de Beatriz Gonzalez. C'est surtout par les différentes visites qu'elle a eu à effectuer au CAPC de Bordeaux que j'ai pu la rencontrer et échanger avec elle. Et aussi par les rencontres qu'elle a effectuées avec la responsable de la médiation au j'ai assisté. J'ai donc eu l'opportunité des entretiens avec elle non seulement dans le cadre de son exposition et de son travail artistique, mais aussi sur sa personne.

Pouvez-vous nous faire une présentation de l'artiste Beatriz Gonzalez ? Car quoiqu'elle soit présentée dans le catalogue d'exposition ou dans les brochures, une présentation orale d'elle venant de vous qui avez eu l'opportunité de travailler avec elle peut nous permettre d'en apprendre plus sur sa personne.

Beatriz Gonzalez est une artiste très accessible, ouverte qui parle vraiment de son travail, ces œuvres. Dans tous les entretiens, les interviews écrites, vidéos... elle parle vraiment très bien de ses réalisations. C'est rare pour un artiste de parler autant de son travail comme elle. Comme elle est très axée sur les questions de pédagogie, d'éducation artistique et culturelle, elle est vraiment en cheminement intellectuel qui est de faciliter l'approche à l'art. En plus, dans tout son art, elle utilise des supports, des termes qui sont du quotidien pour mettre l'art à la portée de tout le monde, et c'est très facile d'échanger avec elle.

Sans que nous ayons à observer son travail ou à lire sur Beatriz Gonzalez, pouvons-nous avoir une brève biographie d'elle car cela pourra nous permettre de réorganiser si possible nos préoccupations. Et même, nous donner de nouvelles orientations, préoccupations.

Beatriz Gonzalez est une critique d'art, une commissaire d'exposition. Dans cette optique, elle a dirigé en 1976, tout le département éducation du Musée d'art moderne de Gobelat. Elle est vraiment très liée avec la médiation, l'éducation culturelle. Beatriz Gonzalez va influencer grand nombre de penseurs en Colombie, où elle y organise très souvent des conférences sur la médiation. Car, elle trouve que c'est très important de mener des personnes sur des sentiers de l'art. Pour elle, l'art sert à exprimer, à rapporter ce que l'histoire ne peut pas raconter. C'est donc important d'avoir ces notions. Le musée pour elle est un lieu où l'on apprend des choses, où l'on va se poser des questions. Beatriz Gonzalez est aussi historienne de l'art, elle a écrit une cinquantaine d'ouvrages sur l'histoire de l'art plus spécifiquement sur l'art du 19^e siècle et sur tout sur l'histoire de l'art de son pays. Elle est également collectionneuse de caricatures du 19^e siècle. C'est une technique (la caricature) qui va beaucoup l'intéresser et qui sera reprise dans bon nombre de ses œuvres.

Comment la scénographie de l'exposition est-elle organisée car l'on remarque que les œuvres sont disposées en compartiments ou salles. Est-ce une disposition par chronologie, par thématique, au par approche de techniques ? De même, par qui est-elle faite ?

La scénographie de cette exposition est faite par « Terence Gower ». C'est un groupe de scénographe qui travaille avec le studio Beatriz Gonzalez. Elle a son propre studio à elle qui s'occupe de l'organisation de ses expositions. Elle travaille presque toujours avec la même équipe ; cela en collaboration avec la ou le commissaire de l'exposition. Dans le cas de cette exposition qui est en plus une exposition rétrospective, les œuvres ont été organisées pas thématique et non pas chronologie. C'est pour cette raison que l'on a dans la même salle toutes ses œuvres sur l'immobilier, toutes ses œuvres inspirées des figures de l'histoire de l'art, ensuite celles qui l'inspire la figure de la presse, puis celles inspirées de la figure de la violence, de la politique, la souffrance, enfin sur le sujet de la mémoire, du déplacement.

En parlant de thématique, quelle est la préoccupation centrale du travail de Beatriz Gonzalez ? De quoi traite-t-elle, parle-t-elle dans ses réalisations ?

La préoccupation principale du travail de Beatriz Gonzalez va se faire ressentir à partir de 1985 . En effet, elle va vraiment vouloir représenter la douleur, tout le travail qu'elle fait est basée sur la mémoire, comme l'a dit l'histoire de l'art Hobsbawm, son travail est vraiment une protestation contre l'oubli. Ne pas oublier toutes ces violences, ces morts qu'a connus la Colombie. Elle dit tout le temps dans toutes ses interviews qu'elle n'a jamais connu la Paix. C'est vraiment un élément qui est très important pour elle puisqu'elle le partage avec tous les colombiens : enfants, jeunes, adultes. La Colombie est un pays qui n'a jamais connu la paix. C'est maintenant que des accords de Paix ont été signés avec le gouvernement et les Universités en Colombie et là peut-être que son pays va vraiment entrer en paix et qu'elle va pouvoir vraiment voir ce processus de paix se mettre en place et influencer probablement sa réalisation artistique. Là, la vision centrale de son travail pourra changer, ça ne sera s'en doute plus un travail centré sur les pleurs, la mort, la violence.

Quels sont les sujets traités par l'artiste dans ces réalisations ? Autrement dit ses sources d'inspirations. D'où est ce que l'artiste puise-t-elle ses idées, par quoi est-elle animée ?

La principale source d'inspiration du travail de Beatriz Gonzalez est les événements marquants de sa société, les événements de tristesse qu'a subie la Colombie, l'attaque du palais de justice de Bogota en 1985 par le groupe « M19 », qui se solda en une horrible tuerie (94 personnes trouvèrent la mort, dont beaucoup de magistrats), prises d'otage, abus de pouvoir...

Elle va plus s'intéresser aux conséquences indirectes plutôt qu'à l'événement lui-même. D'où ces cadavres flottant dans la nuit colombienne, d'où aussi ces femmes seules éplorées, ces têtes de condamnés alignés au sol. Elle est également marquée par les images de figure politique notamment les chefs d'État corrompu de la Colombie. Elle est aussi inspirée par la façon donc les images de l'histoire de l'art sont observées aujourd'hui, également par les histoires de la presse colombienne notamment un couple avait décidé de mettre fin à ses jours et s'était fait tirer le portrait juste avant, chapeau sur la tête et bouquet de fleurs entre les mains. Une image qu'elle va peindre plusieurs versions. Ces images, photographies de presse, sont une véritable source documentaire pour elle. Ces témoignages externes devenant les outils d'une expression intime sur la douleur engendrée par la violence et la mort.

Quelles sont les critiques d'art avec lesquelles elle a déjà travaillé, des personnes qui ont écrit sur son travail, le regard porté sur sa pratique artistique ?

Il y a un historien d'art Britannique du nom d'Eric Hobsbawm qui va qualifier son travail de « protestation contre l'oubli ». Elle est une très grande artiste en Colombie et il y a même certaines critique d'art colombien qui vont la qualifier de la seule vraie artiste de la Colombie parce qu'elle s'intéresse vraiment à l'histoire de la Colombie, c'est vraiment la seule qui la représente tel qu'elle est sans la modifier, l'histoire vraie de la Colombie.

Le plus souvent, les historiens de l'art associent le travail de Beatriz Gonzalez au pop art, readymade pour simplifier la compréhension, l'axe à son travail parce qu'effectivement au niveau occidental, l'on procède ainsi pour simplifier les choses. Pensez-vous que cela est justifier ? Ou au contraire c'est une artiste qui n'appartient à aucun courant selon vous ?

On l'a souvent comparé au Pop Art cela par ses couleurs, ses images qui sont plus du domaine populaires. Mais, le travail de Beatriz Gonzalez ne pas entièrement ou fermement être attaché au Pop Art par ce que ses images ne sont déjà pas orientées dans la société de consommation

Comme par exemple chez Andy Warhol et les autres membres du pop'art. L'on ne peut vraiment pas la classer dans un courant artistique particulier autre que l'art contemporain du fait qu'elle s'inscrit pleinement dans l'histoire de son pays, qu'elle traduit ce qu'elle vit. Et même, son travail sur l'immobilier, les supports gigantesques est vraiment unique et très actuel.

En dehors de Botero que Beatriz Gonzalez a eu à apprécier son travail et probablement avec qui elle a collaboré, y a-t-il d'autre artiste avec qui elle entretient des rapports professionnels ou avec qui elle a travaillé ?

Beatriz Gonzalez a collaboré avec bon nombre d'artistes dans des projets divers. Elle a participé à des expositions collectives avec des artistes de la Colombie et internationaux. Elle a beaucoup travaillé avec Doris Salse-do notamment sur le projet du cimetière de Goboltat. C'est un projet de Diego García-Moreno projeté dans la nef où Beatriz Gonzalez réalise une impressionnante installation « Beatriz González, Por que lloras si ya reí? » (Beatriz González, pourquoi pleures-tu après avoir ri ?) au cimetière de Bogota. Un film d'une heure qui ouvre l'atelier de l'artiste et raconte les 9 000 dalles funéraires flanquées d'un motif sérigraphié représentant le port d'un corps et installées sur l'ouverture de chaque tombe.

Beatriz González a exploré diverses thématiques, approches plastiques et techniques. Y a-t-il eu une évolution précise dans son travail ?

Elle commence au début à représenter les grands classiques sur toile à sa manière mais qu'elle n'aime pas vraiment particulièrement le rendu. En 1964, pour sa première exposition personnelle au Musée d'art moderne de Bogota, Beatriz González a connu une critique dithyrambique qualifiant sa peinture de raffinée. Par la suite, elle s'intéresse plus aux photos de presse, aux faits divers, les histoires plus anecdotiques, les logos publicitaires, et aussi des images des chefs religieux, des idoles sportives, de la famille royale Anglaise. Elle va développer une peinture sur meubles ou des reproductions de tableaux de maîtres et d'icônes populaires. Une orientation de son travail qui va énormément marquer les esprits de par le rapport qu'elle crée entre le support et le sujet mais aussi par le message, l'émotion. Elle raconte à ce propos que « lorsqu'elle présenta la première de ces œuvres, la Nature presque morte, une descente de la croix couchée sur un petit lit en métal, à la biennale de São Paulo en 1971, les gens sont devenus fous. C'était un peu l'effet recherché. ».

En observant ces œuvres, ces réalisations, l'on remarque une grande polyvalence de par les différentes approches plastiques, la variété des supports, la diversité des techniques... De par cette variété, une grande liberté d'expression est mise en valeur par l'artiste. Est-ce là l'idée qu'elle défend?

Dans ces réalisations, elle défend l'idée de désacraliser l'art. Pour la démocratiser afin que tout le monde puisse s'approprier un message sur un objet qui est beaucoup plus parlant qu'une toile qui est en fait l'objet symbolique, sacralisé de l'histoire de l'art. C'est pour cette raison qu'elle va explorer autre support, techniques notamment, la peinture carbone, la peinture émail, et aussi sur les gigantesques toiles qu'elle vendait au ciseau en les découpant.

Certains éléments tels que les larges couches de peinture en aplat sont très perceptibles et caractéristiques dans la pratique artistique de Beatriz Gonzalez. Cela a-t-il une origine, une influence bien précise ?

Pour parler plus particulièrement de sa technique, elle vient d'une église de la Sainte famille à « Bouka Maranka » qui est un souvenir très important d'enfance pour elle, puisque c'est une église peinte avec de larges couleurs en aplat, très flache, très grisâtre, très chaud dont elle va s'inspirer de ces couleurs, puis elle va s'inspirer de « Botero, » un artiste Colombien qui a juste six ans de plus qu'elle et qui représente des personnages avec de très grands figures. Elle a été très admiratrice de son travail et justement comme elle était admiratrice, elle ne voulait pas le copier. Elle va plus s'intéresser par les aplats de couleur présente derrière les personnages de « Botero » dans ces réalisations, elle inspire plus des images qui existent déjà, elle les prend de la presse, et justement elle va être très influencé par la presse colombienne qui parle de la Colombie de manière générale, cela va être influencé par les images populaires, les logos de publicité Colombienne, puis par les images de certains chefs-d'œuvres de l'histoire de l'art classique, occidental. Donc elle crée très peu de motifs et inspire vraiment des éléments déjà existants qu'elle s'approprie, elle va faire un peu comme un journal intime.

L'artiste est considéré comme étant le miroir de la société. Mais, en considérant que les œuvres de l'artiste parlent également de lui-même, comment est-ce que Beatriz Gonzalez, se représente-t-elle dans son travail ?

Elle se représente dans ses réalisations par les éléments, les événements qui la touchent, qui sont présents dans la presse, qui est récurrente, qui font partir de l'histoire de la Colombie, l'histoire de tout un peuple. Elle se représente également par quelques motifs qu'elle a réalisés. Notamment les images des pleureuses, ou encore elle-même entrain de pleurer qu'elle a peint

presque nue. Elle est également très présente sur les éléments immobiliers qu'elle utilise comme support. Notamment la bassine de son fils, la coiffeuse de ses parents... En fait tout ce qui l'entoure.

Comment est-ce que Beatriz Gonzalez, en tant que critique d'art, commissaire d'exposition, artiste, perçoit-elle l'art ?

Étant historienne de l'art, elle a beaucoup écrit d'ouvrages sur l'histoire de l'art, sur tout sur l'art du 19^e siècle, très intéressée par l'art Colombien. Elle perçoit certaines œuvres de l'histoire de l'art à l'exemple du « déjeune sur l'herbe de Edouard Manet » comme une toile de fond, qui renvoie plus du domaine du domestique, c'est pour cela qu'elle la représente ainsi. Et la petite histoire est que pendant une visite l'Orangerie à Paris, elle rencontre des Chinois et se dit qu'ils vont vraiment être éblouis devant les «Nymphéas de Monet » ; mais, ils étaient en train de manger des chips. La toile était devenue vraiment comme un élément de fond. De manière générale, pour elle l'art est quelque chose de très crucial, elle permet de raconter ce que l'histoire ne raconte pas ! C'est un vrai travail par rapport à l'histoire. Elle permet de représenter fidèlement plus l'histoire que l'histoire elle-même.

Extrait d'un des échanges téléphoniques réalisés avec l'artiste Hervé Youmbi

Pendant une conversation téléphonique écrite, réalisée avec Hervé Youmbi, il me fait comprendre que visage de masque est également au centre de bien d'autres préoccupations telle « les questions liées à la notion de la biographie sociale des : Quant dit-on qu'un objet est en vie ? En quoi consiste l'expression pratique de la vie de l'objet ? Quant aux objets rituels, c'est quoi un objet chargé ?... c'est pour cette raison que mon travail a fait l'objet d'un atelier de recherche et de création à la Haute école des Arts de Rhin à Strasbourg, où j'ai été invité à entretenir et à animer un atelier avec les étudiants de la section objets. Le résultat de cet atelier a fait l'objet d'une exposition en jumelage avec une exposition individuelle qui m'avait été consacrée dans la galerie d'exposition de l'école. Un ouvrage de 150 pages intitulé «Hervé Youmbi and beyond » a été édité sur mon travail et le résultat de cet atelier.