



HAL
open science

Construire un récit pictural par l'(auto)portrait de famille

Léna Jeanne-Marquise

► **To cite this version:**

Léna Jeanne-Marquise. Construire un récit pictural par l'(auto)portrait de famille. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04327260

HAL Id: dumas-04327260

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04327260>

Submitted on 6 Dec 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.



Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
École des arts de la Sorbonne

Construire un récit pictural par l'(auto)portrait de famille

Léna Jeanne-Marquise

Mémoire de Master 2 — Recherche arts plastiques et création contemporaine
sous la direction de Sandrine Morsillo

2022 – 2023

Construire un récit pictural par l'(auto)portrait de famille

Léna Jeanne-Marquise

Résumé

Comment se raconte-t-on ? La mise en récit comme la mise en image transforme son sujet. Ce mémoire propose d'explorer les transformations propres à la construction d'un récit pictural figuratif à travers des portraits familiaux. Cela s'articule dans une forme d'analyse de mon processus de travail et par un cheminement dans les thèmes et références qui y font écho. Il s'agit de penser le rôle d'un langage visuel symbolique dans le potentiel renouvellement d'un imaginaire de l'identité. Cette recherche passe par le questionnement de la fabrication des mythes et symboles personnelles et collectifs.

peinture – figuration – réalisme magique – identité narrative – collecte – assemblage – exotisme – narration – mythopoétique – portrait de famille – héritage – symboles – imaginaire

Abstract

How do we tell our story? The act of making a story, as well as the act of making a picture, transforms its subject. This essay proposes to explore the transformations inherent to the construction of a figurative pictorial narrative through family portraits. This is structured in a form of analysis of my work process and by a path in the themes and references that echo it. It is a question of thinking about the role of a symbolic visual language in the potential renewal of an imaginary of the identity. This research goes through the questioning of the production of personal and collective myths and symbols.

painting - figuration - magic realism - narrative identity - collection - assembly - exoticism - narration - mythopoetics - family portrait - heritage - symbols - imaginary

Sommaire

Introduction	p. 9
1. Mettre en scène et mettre en récit la famille	
a. portrait, auto-portrait, portrait de famille	p. 14
b. la mise en récit vers l'identité narrative	p. 26
c. collecte du quotidien et du souvenir, mémoires partagées	p. 33
2. Composer - Assembler - Raconter	
a. composer	p. 45
b. assembler les symboles	p. 53
c. raconter des mythologies individuelles et collectives	p. 58
3. Imageries héritées	
a. de l'intérêt d'une lecture picturale par le prisme du réalisme magique	p. 69
b. que faire de l'exotisme?	p. 76
c. les imaginaires de l'identité	p. 83
Conclusion	p. 90
Bibliographie	p. 93
Table des illustrations	p. 98
Index	p. 100

Introduction

En grandissant j'ai pris l'habitude d'entendre encore et encore les mêmes histoires de famille, devenues des références pour l'image que je me faisais de qui nous étions. J'ai aujourd'hui une pratique artistique qui explore les thématiques de l'identité dans la famille à travers la mémoire et la transmission de symboles. Mes peintures sont de grands formats sur divers supports comme de la toile, des tissus ou des cartons récupérés. Je réalise des scènes figuratives pour construire un portrait global et symbolique de la famille. Ce portrait collectif, est un autoportrait familial et puisqu'il puise dans ma propre histoire, il devient une forme d'autoportrait plus ou moins dissimulé. Pour penser les enjeux d'une identité multiple, je peins des scènes qui sont construites par des assemblages divers de portraits, de végétaux, de lieux et d'objets placés dans différents cadres et décors qui s'imbriquent les uns avec les autres. Ma peinture est plutôt inspirée par des images populaires ou dites naïves où la hiérarchisation des éléments est organisée par la composition, les changements d'échelle et des différences de traitement et de style. Je cherche à ce que mes peintures racontent des histoires qui comme la plupart des histoires de famille se transforment avec le temps. En ce sens chaque peinture est composée d'éléments symboliques qui forment un récit en s'assemblant les uns aux autres au sein de l'espace de la peinture. Je travaille d'abord à partir de listes de symboles qui vont représenter des chapitres thématiques dans ma mémoire que je décide d'organiser *narrativement* et d'explorer poétiquement par l'image et l'écrit. J'extrais des objets, des plantes, des moments et des personnages qui seront ensuite transformés dans un récit-peinture. Tous ces éléments sont assemblés par la composition pour fonctionner ensemble et donner une sorte d'essence d'un souvenir, une ambiance ou un sentiment qui est devenu symbolique par le processus de mise en récit répétitif. En racontant picturalement mon identité personnelle et familiale je souhaite questionner la fabrication des mythes familiaux par leur déplacement. La peinture me permet alors de renouveler mon imaginaire de ces histoires en créant un langage visuel issu d'assemblages de motifs-symboles divers.

Je commencerai ce mémoire en présentant mon travail par sa démarche initiale : faire le portrait global de ma famille. Le portrait de famille questionne ce que l'on considère essentielle ou inhérent à l'idée

1. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

2. Wilhelm Schapp, *Empêtrés dans des histoires – l'être de l'homme et de la chose*, Paris, Cerf, 1992.

3. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1950.

4. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

de ce qu'est une famille. Il révèle aussi les individus dans le groupe et permet une forme d'autoportrait fractionné. En pensant le portrait de famille, je vais interroger la création d'un récit familial et son organisation puis sa transmission. Je me demanderai alors comment l'individu, et dans notre cas l'individu acteur et créateur, se place-t-il narrative-ment au sein de ce récit collectif. Pour développer l'idée d'un récit pictural, je présenterai ensuite le concept central à ma démarche de l'identité narrative¹ selon Paul Ricoeur. Cette identité, définie par Paul Ricoeur, concerne notre capacité à mettre en récit les événements de notre existence pour avoir prise sur notre vécu. En définissant ce concept, s'imposera alors la présence de l'altérité dans l'identité et les récits de vie et nous aborderons donc les idées de mémoire collective via Wilhelm Schapp² et Maurice Halbwachs³. Dans le cadre de cette recherche picturale pour construire le portrait de famille, la présence de l'altérité comme témoin de sources multiples est d'autant plus importante. Défendre la présence d'une altérité et de source d'inspiration dans l'appropriation de récits collectifs m'amènera à poser les principes d'un processus de création qui repose sur l'accumulation d'éléments de tous types pour la création d'une peinture cohérente. Grâce à la pensée sauvage⁴ de Claude Lévi-Strauss, nous verrons l'idée conceptualisée de bricolage et de quelle manière on peut l'adapter concrètement à un travail artistique. À partir de la pensée de Lévi-Strauss, nous avancerons dans une vision de l'art et de sa pratique appartenant au quotidien et relèverons chez Michel de Certeau des manières de réutiliser ce quotidien pour l'intégrer à la peinture. La collecte directe de matière ou de notre entourage habituel, sera alors associée à une collecte mémorielle.

Dans la seconde partie de ce mémoire je m'appliquerai à décrire ma pratique artistique à travers trois axes représentant les trois étapes de construction de mes récits picturaux : collecter puis assembler pour raconter. La collecte racontera la façon dont je compose mes peintures par un système de coexistence. Je définirai ensuite les symboles qui composent la composition sous forme d'assemblages. Enfin, j'évoquerai comment ces assemblages de symboles contribuent à raconter un mythe familial. La collecte des éléments quotidiens et mémoriels, je l'applique à la fois dans l'écriture ou le concept d'une image ou d'un texte poétique mais aussi sur le plan pratique dans la composition d'une peinture. Puisque je vais créer plusieurs scènes, portraits, motifs et les assembler

ensuite au sein d'une seule et même image. À travers la peinture figurative et la composition, je cherche à appréhender la restitution visuelle d'un souvenir, d'une atmosphère, par les principes de récoltes et d'amalgames du bricolage. À force de répétition, de détournement et de réemplois ces images quotidiennes deviennent symboliques. Ces symboles interviennent alors comme matériaux de ces récits qu'on a construit ; par leur récurrence dans mon travail, ils me permettent d'instaurer un vocabulaire pictural. Ce vocabulaire je le choisis pour manipuler des scènes et construire des assemblages mythifiants. Je parlerai de mythes car il me semble que les histoires familiales, à force de répétition, prennent la forme de légendes et de mythes. Nous observerons donc la transformation opérée par le récit sur l'histoire et/ou le souvenir familial. Comment finalement une forme de mythe peut émerger des anecdotes de famille. À travers la transformation du récit, nous verrons comment l'histoire devient mythe et les personnes personnages. Cette essentialisation due à la narration fera émerger des symboles dans le récit et facilite la transmission d'idées symboliques dans les héritages divers (familiaux, culturels, etc).

Pour compléter ce mémoire, je me tournerai vers les enjeux qui reposent sur les héritages symboliques et visuels que je convoque dans mon travail. D'abord, je présenterai les principes du réalisme magique littéraire et son influence à la fois thématique et pratique dans ma démarche. Le réalisme magique littéraire est un courant qui présente un monde réaliste où des événements magiques ou incroyables peuvent se produire sans commentaire de l'auteur concernant leur improbabilité. C'est un courant qui revendique une vision du monde gommant les limites entre rêve, croyances, possible et impossible. J'y ai trouvé un parallèle à la manière dont je manipule la représentation picturale de mon existence et de mon identité. Souvent les thèmes du réalisme magique s'appuient sur des symboliques issues de références culturelles mais qu'on peut décider d'appliquer à des références familiales et personnelles assez diversifiées. En remarquant que le réalisme magique apparaît notamment dans la littérature sud-américaine et caribéenne et en le comparant à certains symboles que j'utilise il m'a fallu me pencher sur la question de l'exotisme. Car les imageries, si elles contiennent des significations qu'on peut utiliser, sont aussi marquées historiquement et socialement. Nous aborderons alors l'exotisme d'un point de vue certes

5. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

6. Édouard Glissant, *Poétique de la relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard, 1990.

7. Édouard Glissant, François Noudelmann, *L'entretien du monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2018, p. 69.

esthétique mais critique à travers l'éthique de l'exote de Victor Segalen⁵ et par la poétique de la *Relation* du philosophe antillais Édouard Glissant⁶. En construisant le portrait global de ma famille et mon autoportrait par la même occasion, je me suis questionné sur ce que voulais dire l'identité. Je terminerai par l'idée que l'identité et ses potentialités résident dans notre imagination et notre vision de ce qu'est et pourrait être le monde. C'est par l'imaginaire que l'on s'ouvre aux variations possibles des mondes à construire, un intérêt éthique de l'art se trouve alors peut-être dans une volonté évolutive de renouvellement et révolution des imaginaires. Le déplacement du point de vue a une place importante dans l'éthique d'Édouard Glissant et nous verrons l'importance de l'art et de l'esthétique appliqués à une pensée de l'avenir. Je concluais alors, en observant comment la réinterprétation des héritages symboliques et la réappropriation de ces esthétiques pour en faire des récits individuels peuvent servir au collectif et résonner plus globalement chez chacun.

Les enjeux de mon travail tournent donc autour de cette transformation de la narration de l'existence : transformer les souvenirs en mythes familiaux et créer par là un vocabulaire visuel. La question moteur de mon travail réside dans la transformation et le déplacement du récit. Comment transforme-t-on, par ce récit, des souvenirs en histoires et des personnes en personnages ? Comment le récit permet de déplacer notre point de vue, de modifier notre manière de voir et concevoir le monde ? Par là, je souhaite questionner la fabrication et l'entretien des mythes ou symboles quotidiens et familiaux notamment à travers les récits du « réalisme magique ». Comment nous racontons-nous ? Comment nous montrons-nous ? Et alors que montre-t-on ? Car en montrant on participe à la création d'un imaginaire de notre identité et à son potentiel renouvellement : « la grande question qui se pose pour nous et celle de la révolution de nos imaginaires.⁷ »

1/ Mettre en scène et mettre en récit la famille

1/a. Portrait, auto-portrait, portrait de famille

Les portraits de famille permettent d'acter l'existence d'individus en tant que groupes familiaux à un moment donné et à un endroit. Dans l'Histoire de l'art occidental, le portrait de famille appartient d'abord aux familles nobles mais va s'étendre à la bourgeoisie jusqu'à se démocratiser notamment avec la photographie⁸. On parle alors plutôt d'un portrait de famille commandé et prévu, et non pas d'un portrait de famille de l'extérieur naturaliste ou documentaire. À travers ces preuves visuelles, la structure familiale est préservée et véhicule une image d'elle-même. Le portrait de famille questionne alors ce qui fait l'essence d'une famille et ce qui en rassemble les individus autour d'une généalogie et de références partagées.

8. Patricia Signorile,
« Famille en art, famille
de l'artiste en droit »,
*Les Cahiers des rencontres
Droit & Arts*, 2019, HAL
archives ouvertes. URL :
[https://hal.science/
hal-02084349](https://hal.science/hal-02084349)

La photo de famille, en cela attachée à l'art du portrait, est révélatrice d'une double attente. Dans le rapport modèle/copie, la photographie cherche à rendre visible un rassemblement familial (...) Mais la photo de famille ambitionne également d'être un rendu de l'air de famille, c'est-à-dire d'élucider ce qui en fait une communauté singulière, de donner à voir l'intensité de ce qui lie entre eux ses membres. Elle est alors une expression, un moyen de la reconnaissance.⁹

Je peins généralement des scènes familiales qui font office de portrait d'une famille ou d'une idée de cette famille. Ce sont des scènes qui sont justement composées de ce qu'on appellerait des portraits, puisque j'y représente des personnes (d'après le réel). Cependant à force ce sont les scènes dans leur ensemble qui construisent un portrait global de la famille à travers les divers individus/moments/etc qui la composent. Au sein de ma pratique je porte tout de même une grande importance à l'idée de ce qu'est un portrait. Il s'agit de se demander ce qui fait le portrait d'un individu, comment représenter une identité au delà de la ressemblance visible. De plus, si mes peintures sont en effet habitée par des personnages, l'enjeu est de les mettre en scène ensemble. Je peins alors des scènes familiales auto-fictionnelles qui me permettent de transformer ces souvenirs en histoires et par là même de transformer les personnes (donc les membres de la famille) en personnages. Pour en revenir à l'idée de portrait, je tente alors plutôt de construire un portrait de la famille. Cette famille est traitée globalement et devient le/les personnage/s dont on fait le portrait. Ici, je parlerai alors d'un portrait global ou peut-être collectif plutôt que d'un portrait comme représentation

9. Jean-Philippe Pierron,
« La photo de famille.
Entre ressemblance
et reconnaissance »,
Le Divan familial, 2010,
n° 24, p. 168.
DOI: 10.3917/difa.024.0167.

ressemblante d'un seul individu. Ce portrait collectif n'est par contre pas collectif en termes d'auteurs mais au niveau des portraits ou des individus qui le composent. Il s'avère être une tentative plastique/visuelle de raconter la famille et d'en recomposer l'atmosphère.

Au sein des familles de notre société contemporaine, chaque membre est confronté à deux injonctions. D'une part, une exigence d'intégration, de conformité, laquelle consiste en l'obligation d'appartenir au groupe familial et de tenir compte des autres. D'autre part, une nécessité de différenciation, selon laquelle chacun est reconnu et se reconnaît comme un être unique en son genre.¹⁰

10. Évelyne Favart, « Albums de photos de famille et mémoire familiale : regards croisés de femmes de trois générations », *Dialogue*, 2001, n° 154, p. 90. DOI: 10.3917/dia.154.0089.

Puisque l'individu bien que dissimulé dans le groupe continue d'exister : derrière les scènes et portrait de la famille que je peins se cache une forme d'autoportrait fractionné. Puisque je reste un membre de la famille que je représente, je me retrouve nécessairement à un moment ou un autre comprise dans ce portrait global. Peut-on alors parler d'une forme d'autoportrait ? Fusionné à l'idée d'un portrait collectif j'effectue alors simultanément un (auto) portrait collectif de la famille. S'il y a un aspect d'autoportrait dans mon travail, c'est rarement un autoportrait direct. J'apprécie l'idée d'un autoportrait dissimulé comme on se cacherait dans un coin de la peinture ou dans un reflet de miroir. Ici je me dissimule aussi dans la représentation du groupe. Il me permet finalement de me demander comment se placer dans la famille au sein ou par le portrait collectif. On peut percevoir cette double nature (d'autoportrait dans le portrait) dans les portraits que les artistes font de leur propre famille. Qu'ils s'incluent dans un portrait de leur famille ou qu'ils incluent leur famille dans un autoportrait. Atul Dodiya (1959-) et Bhupen Khakhar (1934-2003) sont deux plasticiens indiens qui, bien qu'appartenant à des courants et des styles très différents, se sont tous les deux attachés à représenter la société indienne à travers sa vie quotidienne et sa culture populaire. Ils puisent tous les deux dans leur propres vies pour s'inspirer et ont chacun travaillé à un moment ou un autre sur des œuvres plus ou moins autobiographiques.

Dans ces deux tableaux où les artistes représentent leurs parents, le portrait de famille est comme décomposé, les parents forment une entité dont le peintre s'extrait. Dans l'arbre généalogique de Dodiya c'est en réalisant des copies peintes de photographies de famille et en les faisant coexister dans le cadre de son tableau qu'il recrée la cohérence des

[01]



[02]



[03]



[01] ATUL DODIYA, *Family Tree*, 2006

[02] BHUPHEN KHAKAR, *Portraits of my mother and my father going to yatra*, 1971

[03] MOSHTARI HILAL, *The warm pillow was my mother, the blanket my father*, 2019

photographies disparates, le lien familial. Dans *Portrait de ma mère et mon père allant à Yatra*, Bhupen Khakhar peint ses parents au premier plan, à l'arrière il représente sa maison et lui-même observant peut-être le jardin ou ses parents. Bhupen Khakhar en se plaçant au second plan, s'extrait presque du portrait de famille. On lit ce tableau comme un portrait de ses parents, dont ni la famille dans l'ensemble ni lui ne sont les sujets principaux. Et pourtant il est encore présent, entre ses deux parents, affirmant le lien familial qui le relie à ces deux personnages.

La plasticienne allemande d'origine afghane, Moshtari Hilal dessine des autoportraits et des scènes de sa vie familiale. Elle crée ses portraits familiaux d'une manière peut-être plus documentaire qui en étant très intimiste nous fait entrer dans le quotidien familial. Un peu à la manière des photos d'un album de famille, elle représente des scènes de la vie familiale, des rassemblements, anniversaires, repas, etc. Je me concentre ici plus sur ses œuvres représentant la famille dans son ensemble plutôt que sur ses autoportraits qui à mon sens relève d'autres enjeux identitaire sur lesquels je reviendrais plus tard. Moshtari Hilal dessine des scènes familiales en s'inspirant d'archives personnelles avec lesquelles elle joue¹¹. Puisqu'elle récupère ces archives, elle est peut-être représentée dans les œuvres, cependant le spectateur ne peut en être sûre puisqu'elle n'est pas nécessairement identifiée ou identifiable. Pourtant on peut dire que par les portrait de sa famille Moshtari Hilal parle d'elle et de la construction de son identité.

11. Moshtari Hilal, *Moshtari* [en ligne], (Allemagne), [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <http://www.moshtari.de/>

12. Henri Gourdin, « L'artiste dans sa lignée », *Le Divan familial*, 2021, Vol. 47, n° 2, p.121-132. DOI : 10.3917/difa.047.0121.

Si j'existe aussi forcément un peu dans ce que je peins de ma famille, je pense que la question qui m'importe concerne l'organisation du récit familial et sa retransmission mais aussi la manière dont l'individu existe au sein de la famille et comment se place-t-il alors narrativement.

L'œuvre d'art figure les rapports de l'artiste entre son monde et ses conflits intérieurs, rapports qui via la production artistique sont transformés et offert au regard du public. (...) La création artistique est ici étudiée du point de vue de la relation d'objet, qui comprend le monde imaginaire et fantasmatique du sujet ainsi que ses relations interpersonnelles. Ces dernières prennent en compte les échanges avec les objets fraternels (réels/fantasmés/imaginés).¹²

Dans le portrait comme dans l'autoportrait le contexte parle de qui l'on représente. Les enjeux que problématise l'idée du portrait

[04]



[05]



[06]



[04] ZINAÏDA SEREBRYAKOVA, *Autoportrait dans une blouse blanche*, 1922

[05] ZINAÏDA SEREBRYAKOVA, *Autoportrait à la table de toilette*, 1909

[06] GREGORY GILLESPIE, *Myself painting a self-portrait*, 1980-81

portent sur plus que la ressemblance, mais sur ce qu'on va trouver à mettre en œuvre pour représenter l'identité de la personne dont on fait le portrait outre son apparence. Que cela s'illustre par les objets entourant le sujet, le décor ou d'autres personnages comme ses proches et on peut revenir aux questionnements du portrait de famille... On le voit par exemple dans les autoportraits de ces deux peintres : Zinaïda Serebriakova (1884-1967) et Gregory Gillespie (1936-2000).

Zinaïda Serebriakova est une peintre russe qui a peint de nombreux portraits et autoportraits. Dans les tableaux *Autoportrait dans une blouse blanche* et *Autoportrait à la table de toilette* elle nous donne à voir deux personnages différents, des aspects de son identité qui varient selon les choix contextuels qu'elle décide d'invoquer et qui modifieront la perception du spectateur. Dans l'un Serebriakova se montre artiste au travail par l'intermédiaire du miroir. Cependant dans l'autre tableau, toujours grâce au miroir mais cette fois directement en face d'elle, elle se représente cette fois en train de se coiffer et entourée d'articles de toilette. C'est alors l'aspect quotidien et familier qui prévaut. Même si la question de la ressemblance physique est première dans les tableaux de Zinaïda Serebriakova, le contexte ou les éléments qui entourent son personnage lui permettent évidemment de dire autre chose, de dire en plus sur son identité. D'un autre côté, l'artiste états-unien Gregory Gillespie représente des scènes où il assemble des éléments issus du réel et d'autres de son invention pour fabriquer des compositions étranges parfois presque dérangeantes. À la manière dont on imagine l'autoportrait classique du peintre, Gregory Gillespie a réalisé plusieurs autoportraits où on le voit comme Serebriakova caractérisé en tant qu'artiste au travail. À l'atelier, en train de peindre ou entouré d'éléments qui renvoient à une pratique plastique. Dans *Moi-même peignant un autoportrait*, la composition n'est pas réaliste et renvoie à une forme artificielle et presque étrange de mise en scène pour littéralement représenter le personnage de l'artiste au travail. Le fond vert tendu derrière le personnage rappelle aussi les portraits de studio photographique et permet de créer un cadre dans le cadre qui nous fait directement identifier le sujet et le propos du tableau.

Une idée de la mise en place ou du processus de la fabrication d'un portrait et a fortiori d'un portrait de famille peut renvoyer à une

[07]



[08]



[07] ZHANG XIAOGANG, *A Big Family*, 1995

[08] DAVID HOCKNEY, *Myself and my parents*, 1976

imagerie très codée et rendue presque artificielle. Je parle de ces images datées qui habitent notre imagerie collective de familles réunies et apprêtées pour l'occasion où tout le monde est assis les uns à côté des autres, regardant le peintre ou le photographe.

Le portrait de famille élaboré dans la lenteur subjective du geste du peintre suppose, par la répétition des poses, un maintien des corps qui codifie, fixe, sinon fige la famille dans une posture. L'honneur d'être portraituré est marqué par le cérémonial qui l'entoure.¹³

13. Jean-Philippe Pierron, « La photo de famille. Entre ressemblance et reconnaissance », *art. cit.*, p.172.

Puisque je vais m'intéresser à l'étrangeté et l'artificialité de la mise en scène qu'on peut retirer de ce genre d'images, j'aimerais ici parler d'artistes qui jouent avec ses codes et avec ce choix de sujet qu'on pourrait qualifier de plutôt traditionnel qu'est le portrait de famille. Dans ces portraits de famille, l'un de Zhang Xiaogang et l'autre de David Hockney le portrait familial prend la forme classique d'un portrait posé, où les membres de la famille se sont rassemblés pour faire faire une image de la famille. Ces deux tableaux renvoient tous les deux une atmosphère étrange, il me semble qu'on peut notamment expliquer ça par le fait qu'ils puisent chacun dans une imagerie et une composition traditionnelle et connue mais la décalant, offrant alors un point de vue différent.

Chez Hockney cela passe par une forme de mise en scène surréaliste. Les deux personnages, qui sont ses parents, sont seuls au milieu de la reconstitution très artificielle d'un intérieur, ils semblent véritablement être installés sur une scène où l'on aurait placé les personnages et quelques objets de décors qui renvoient au quotidien de ce couple. Dans le miroir, au centre, on aperçoit le reflet du peintre à la fois metteur en scène du portrait mais tout de même présent dans le portrait collectif de la famille. Chez Zhang Xiaogang, le tableau appartient en fait à une série de portraits de famille similaires nommée *Une grande famille*. Les membres de la famille sont tous alignés les uns près des autres et regardent droit devant eux. Cependant l'artiste ne peint pas des portraits réalistes ni dans son style graphique ni par son choix de gamme colorée en gris et noir toujours interrompue par des touches vives de rouge ou de jaune. Ces couleurs, parfois sur des vêtements parfois sur la peau de certains personnages, viennent renforcer l'étrangeté et le mystère qui peuvent ce dégager de ces portraits. Dans cette série, le peintre

[09]



[10]



[09] FRIDA KAHLO, *mes grands-parents, mes parents et moi*, 1936

[10] LÉNA JEANNE-MARQUISE, *C'est une belle soirée*, 2021

reproduit toujours la même mise en scène qui évoque les portraits traditionnels chinois de la Révolution culturelle. Le fond même des peintures, un flou nuageux, fait penser aux arrière-plan des studio de photographe. Un des éléments récurrents des portraits de Zhang Xiaogang est un fil rouge qui traverse chaque peinture et passe entre chaque personnage. Ce fil comme un symbole du lien filial, de l'hérédité revient aussi par exemple dans un tableau représentant un arbre généalogique peint par Frida Kahlo. Ici c'est un ruban, qui évoque presque quelque chose de viscéral et d'organique. Il y a dans cette peinture un parallèle contrastant entre l'établissement bourgeois de l'institution familiale renvoyé par les portrait très classiques et la famille comme lien de sang avec la présence du corps, de la nudité, de l'ovule fécondé et de l'enfant relié à sa mère par le cordon ombilical. Mais encore une fois on peut parler d'une forme de mise en scène de la famille ici symbolisée par le principe de l'arbre généalogique.

À travers cette liste subjective de portraits de famille, je souhaite relever pour ma pratique le parti-pris d'une collecte du quotidien familial pour créer le portrait à travers les individus plutôt que la réalisation d'un portrait dans l'idée classique de la pose. Pourtant je veux garder de cette pose, de cette mise en place du portrait, l'aspect artificiel et construit visible. Garder aussi un vocabulaire visuel ou une imagerie qui emprunte aux métaphores et à l'interprétation plus qu'à la description et au naturalisme.

La peinture *C'est une belle soirée* représente une réunion familiale. Les éléments qui composent la scène sont décomposés dans l'espace sans perspective. Tous les personnages sont sur le même plan et c'est la composition dans la peinture qui recompose un espace. Les personnages et scènes sont juxtaposés les uns aux autres et parfois comme exclus dans des cadres. Plutôt qu'une seule grande scène familiale, on y voit un assemblage, une collection d'instant et de portraits connectés. On retrouve donc plusieurs portraits et personnages qui forme une famille. L'une deux, qui me représente, est en train de peindre l'un des cadres qui compose la peinture. Par les portraits et l'autoportrait simultanés, je cherche recréer et évoquer une atmosphère de cette soirée familiale. Ce ne sont pas que les visages mais aussi les quelques éléments de décors qui me le permettent. Ici la composition est apparente,

[11]



[11] LÉNA JEANNE-MARQUISE, *Pique-nique à la fontaine*, 2022

notamment par la présence de cadres les uns dans les autres et du traitement comme non fini parfois de la peinture. Tandis que dans le dessin *Pique-nique à la fontaine*, il me semble que la mise en scène de la famille est plutôt révélée par le côté très traditionnel de l'image : rassemblement pour pique-niquer en extérieur entre enfants et adultes ainsi que par les regards des personnages tous tournés vers celui qui les regarde. Cette notion d'une mise en scène assumée m'est chère. En effet chaque scène, généralement par sa composition ou son traitement graphique, comporte toujours un aspect qui rappelle le non-réalisme du moment représenté. Je souhaiterais rappeler au regardeur que l'on est bien dans un moment de récit comme construit exprès pour être montré. De plus, les éléments symboliques ou métaphores visuelles me permettent aussi de continuer à parler autrement de la famille. Au delà de la représentation figurative de ses membres réunis. La famille est le sujet, son portrait global est le but mais l'addition de portraits individuels n'en est pas le processus. Ces peintures mises en scènes servent à raconter des histoires qui se répondent et répètent les unes dans les autres pour au bout construire un autoportrait global.

Si les philosophes occidentaux ont peu théorisé à propos de la famille, Confucius ne cesse d'y faire référence. Dans les sociétés asiatiques, la famille revêt une importance capitale. D'ailleurs, Confucius a inauguré le concept de « piété filiale », pivot central de la pensée chinoise, l'existence hors de la famille étant inconcevable. Pour autant, un consensus mondialisé existe à travers les liens de la conjugalité et de la filiation, qui fait de la famille une institution à la fois sociale, juridique et économique. Selon l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, il s'agit d'une constante dans toutes les sociétés humaines.¹⁴

14. Patricia Signorile,
« Famille en art, famille
de l'artiste en droit »,
art. cit., p. 6.

Parler de la famille permet de parler de soi en prenant des chemins détournés, en empruntant à d'autres. En travaillant autour de la thématique de la famille il m'a semblé pouvoir rechercher des récits très larges de l'identité, du collectif et du souvenir. Il me semble aussi que c'est un moyen pour moi de chercher à parler des autres et de faire résonner différents récits individuels entre eux. Cela amène aussi des questions sur les possibilités et les manières de représenter la multiplicité nécessairement induite par l'expérience collective. Dans quelle mesure puise-t-on dans l'expérience de l'autre, comment s'approprier ce récit d'abord collectif pour l'adapter picturalement ? Après avoir récolté tout ce qui me semble parler de ce qui fait la famille, son identité ou l'atmosphère d'un instant, j'assemble et j'organise les fragments. Il faut alors les mettre en scène graphiquement dans l'espace de la peinture, dans le

cadre. Finalement, l'enjeu se retrouve dans ce qui se transforme à travers la collecte de la famille comme matériau et inspiration et la mise en récit plastique de ce matériau pour construire un portrait cohérent. Cette transformation implique nécessairement le changement des personnes en personnages, des souvenirs en récits.

1/b. La mise en récit vers l'identité narrative

En racontant des portraits familiaux je souhaite questionner la fabrication des mythes familiaux. Les matériaux thématiques ou conceptuels que j'exploite sont essentiellement des souvenirs, des sentiments, des impressions qui restent ou des histoires racontées. Je me demande alors comment traduire ces choses en récit puis traduire ce récit en image. Dans l'univers familial, on peut avoir ces histoires récurrentes, que toute la famille connaît et se remémore. C'est un souvenir raconté et re raconté qui par une mise en narration change de statut et prend petit à petit la forme de ce qu'on pourrait appeler un mythe ou une légende familiale. Je parle ici d'un mythe et de légende au sens de récit dont on a perdu l'aspect réel, qui a pris un statut particulier et qui participe au sentiment familial, au récit fondateur : « En outre, toute famille se raconte une histoire sur elle-même : c'est son mythe, lequel exprime la façon dont la famille est perçue par ses membres (Ferreira, 1981).¹⁵ »

15. Evelyne Favart, « Albums de photos famille et mémoire familiale : regards croisés de femmes de trois générations », *art. cit.*, p. 91. D'après Antonio J. Ferreira, « Les mythes familiaux », *Sur l'interaction. Palo Alto 1965-1974. Une nouvelle approche thérapeutique*, 1981, Paris, Le Seuil.

Individuellement ou collectivement, on peut (se) raconter notre vie passée, qui on est, en créant un récit, en assemblant nos souvenirs et les histoires qu'on nous a racontées. Des histoires qui parlent directement de nous ou qui parlent de nos proches mais nous contextualisent. Ces souvenirs de familles, à force de répétition, dans la mise en récit vont alors devenir des histoires et nos ancêtres proches ou lointains devenir des personnages. Ces légendes de familles, amenant avec elles des symboliques, participent à forger la manière dont on se raconte. En cherchant à évoquer par la peinture ce processus *mythopoeïa* familiale, on opère une transformation supplémentaire : celle de l'image. Je voudrais d'abord me concentrer un moment sur les transformations de la mise en narration à travers des concepts que j'emprunte à Paul Ricoeur. Cependant, il me semble qu'on puisse adapter ou faire une lecture parallèle des concepts philosophique, psychologique et plutôt

littéraire de Paul Ricoeur adapté à la création – au moins conceptuelle – d’images.

Paul Ricoeur et l’identité narrative

Le philosophe français Paul Ricoeur (1913-2005) a largement étudié les thèmes de la mémoire et du récit par une approche du passage du temps, allant de la subjectivité à l’oubli dans la littérature et l’histoire. Dans le recueil d’études philosophiques *Soi-même comme un autre*¹⁶, Paul Ricoeur va définir un concept qui me semble au cœur de ma démarche artistique : l’identité narrative. Pour l’individu qui raconte son histoire, l’acte de mise en récit lui permet d’avoir prise sur lui-même grâce à la narration de l’existence. C’est cette narrativisation de l’identité qui donnerait un sens de soi.

16. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

Ricoeur y distingue trois composantes de l’identité personnelle : l’identité-*idem* ou *mêmeté* (ensemble des dispositions psychosociales par lesquelles on reconnaît un individu comme étant le même dans le temps), l’identité-*ipse* ou *ipséité* (maintien de soi par la parole donnée à autrui) et l’identité narrative (capacité de mettre en récit de manière concordante les événements hétérogènes de notre existence). La notion d’identité narrative que Ricoeur thématise dans le cadre d’une herméneutique du soi se résume au fait que je suis ce que je me raconte.¹⁷

Avec ce texte, Paul Ricoeur entreprend de résoudre les questions soulevées par une identité personnelle fragmentée¹⁸ : Paul Ricoeur caractérise l’identité comme multiple et en définit deux figures principales qui feront la colonne vertébrale du livre : « l’*ipse* » et « l’*idem* » ou « identité-*mêmeté* » ou « identité *chosique* ». L’*idem* / *mêmeté* est le noyau temporel à partir duquel on peut juger qu’on a changé. C’est notre identité qu’on ne choisit pas vraiment comme par exemple l’ensemble des caractéristiques qui nous font reconnaître une personne : des caractéristiques physiques au caractère de la personne. Tandis que l’*ipse* / *ipséité* concerne plutôt les actes de l’individu, ce qu’il choisit de faire rester de lui. Ricoeur prend comme exemple le respect de la parole donnée ou l’amitié, c’est une idée de la capacité à se maintenir dans le temps. L’*ipséité* est l’identité qui implique un devenir. C’est l’histoire d’un soi qui s’articule dans le temps et qui cherche à se maintenir malgré le temps qui passe. Puisque l’identité personnelle est divisée en plusieurs identités conceptuelles, il fait alors appel au concept de l’identité narrative pour concilier une identité fragmentée grâce au récit. L’identité

17. Adélaïde Gregorio Fins, « Repenser l’éthique à travers l’imagination narrative et littéraire dans la pensée de Paul Ricoeur et de Martha Nussbaum », *Bulletin d’analyse phénoménologique*, 2017, p. 485. URL : <https://popups.uliege.be/1782-2041/index.php?id=999&file=1&pid=943>

18. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit.

narrative est la part de l'identité où les fragments s'assemblent pour former un récit cohérent.

Selon Paul Ricœur, la solution de la narration se justifie car le moi identitaire est introuvable, c'est une fiction. Il doit donc se comprendre via la fiction et se construire dans l'imaginaire grâce à la narration. Donc je suis ce que je me raconte, c'est ce qui donne au sens au moi d'une identité fragmentée rassemblée par le récit. Je me demande alors comment passer de ce récit à une représentation picturale. Pour moi cela passe par une recherche de restituer une subjectivité non altérée par un souci de réalisme.

La compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique, entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires.¹⁹

19. *Ibid.*, p. 138.

L'identité narrative nous permet donc d'assembler (subjectivement) de manière cohérente notre identité multiple via une dialectique du récit. Pour savoir qui je suis présentement je reviens sur mon histoire passée en me racontant. L'aspect narratif de l'identité – c'est-à-dire la mise en récit de soi – nous permet alors de situer ce soi. C'est la connexion des éléments divers par le récit qui permet de mieux en saisir l'essence.

Ne tenons-nous pas les vies humaines pour plus lisibles lorsqu'elles sont interprétées en fonction des histoires que les gens racontent à leur sujet ? Et ces histoires de vie ne sont-elles pas rendues à leur tour plus intelligibles lorsque leur sont appliqués des modèles narratifs - des intrigues - empruntés à l'histoire proprement dite ou à la fiction (drame ou roman) ?²⁰

20. *Ibid.*, p. 138.

De la même manière que l'on adapte la dialectique du récit à l'identité je souhaite l'adapter ensuite à la peinture. Notamment au processus de travail et d'élaboration de peintures narratives. Si le portrait peut être la tentative de représentation d'une identité alors je voudrais ici parler de l'identité narrative à travers le récit-portrait de la famille, ou d'un sentiment d'identité familiale construit par des références et des histoires partagées.

Mise en intrigue et composition

21. Paul Ricœur, *Temps et Récits III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

22. *Ibid.*

Dans l'un des ouvrages majeurs de sa pensée : *Temps et Récits*²¹, Paul Ricœur présente la thèse du temps humain qui correspondrait au temps raconté. Dans le cadre d'un récit littéraire, il tisse des liens entre la temporalité et le récit et distingue le temps vécu de la « mise en intrigue »²² et du temps de lecture/ou temps raconté. La notion de mise en intrigue m'intéresse dans le parallèle qu'on peut y trouver avec la mise en composition d'une image. En effet selon Ricœur, la mise en intrigue est l'acte de configuration qui organise des événements éparses et individuels avec une histoire globale et cohérente. Si je décide de l'appliquer à mon processus créatifs c'est parce qu'à travers une collecte et un assemblage de matériaux – souvenirs, histoires qui font la famille – on peut voir dans la peinture cette configuration que serait la composition. C'est-à-dire un assemblage organisé des éléments divers pour former une histoire. La composition correspond bien à la définition de l'intrigue selon Ricœur : plutôt qu'une énumération d'événements c'est l'organisation de ces éléments.

Dans *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur – comme on l'a vu avec l'identité narrative – revient sur ces formes d'assemblage et d'organisation grâce au récit. Il démontre l'importance de la mise en récit et de la transformation de la mémoire et d'une identité fragmentée en un seul récit cohérent. Ce sont les récits qui nous sont faits puis que nous faisons nous-mêmes qui nous permettent de nous comprendre et de comprendre ce qui nous entoure. *Soi-même comme un autre* nous démontre aussi le besoin de nous retrouver hors de nous à travers des signes. C'est une idée qui m'intéresse particulièrement pour les liens que l'on peut alors faire entre signifiants du récit littéraire ou poétique et signes visuels, symboles, images. En recherchant le bon vocabulaire, la bonne manière de parler des autres et de soi, le récit nous permet de surmonter une dispersion de soi en narrativisant la vie et par là en lui conférant une forme d'unité dans la multiplicité des expériences : ce que Ricœur appelle « une synthèse de l'hétérogène »²³. Or il me semble que l'un des enjeux principaux de ma peinture est justement la fabrication d'une forme d'identité narrative par la collecte puis l'assemblage qui s'apparenterait à la synthèse des divers matériaux rassemblés. Puisque je cherche à transmettre, en assemblant différents éléments, le récit visuel

23. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

d'une identité (individuelle et familiale). Si cela se traduit par des scènes reprenant des souvenirs et des portraits, ils s'organisent par une composition qui donne un aspect narratif aux éléments.

Bien que j'envisage mes peintures comme des compositions narratives, c'est une narration plutôt suggestive – ou évocatrice – plutôt que descriptive ou réaliste. J'entends par narration descriptive la représentation d'une scène réaliste ou naturaliste. J'utilise d'ailleurs un "ton" ou un "vocabulaire" pictural plutôt poétique et symbolique pour ne donner qu'à moitié les clés du récit. Car les scènes familiales que je représente ne sont pas des restitutions directes de souvenirs, elles ne se veulent ni fidèles ni réalistes mais plutôt des assemblages d'éléments divers et des recompositions artificielles pour donner à voir une reconstitution d'un portrait de la famille. C'est à ce niveau que je trouve le lien entre mise en intrigue et composition picturale. En cherchant à restituer visuellement une atmosphère à travers la peinture figurative et la composition, j'opère une synthèse de l'hétérogène²⁴ à la manière de Paul Ricoeur mais ici appliquée à un récit pictural.

24. *Ibid.*

Les transformations de la mise en récit et en image

Faire récit implique une transformation. Dans l'essai de Yves Reuter, *L'analyse du récit*²⁵, il définit le récit comme « la transformation d'un état (initial) en un autre état (final) »²⁶, je pense en effet qu'une des recherches centrales de ma pratique se situe dans cette transformation, ce déplacement d'un statut à un autre. D'autant plus que, quand on parle d'un récit peinture, ce sont là des souvenirs doublement transformés. D'abord par la mise en narration – plutôt dans le domaine du discours – puis par leur mise en images dans le domaine du visible.

25. Yves Reuter, *L'analyse du récit*, 2016, Paris, Armand Colin.

26. *Ibid.*, p. 24.

« La description est sans temporalité alors que le récit inscrit dans le temps les moments vécus. Bref, dans un récit, la personne raconte comment, d'instant en instant, elle s'est transformée.²⁷ » Une transformation passe par un déplacement. D'un état à un autre, d'un statut vers un autre ici peut-être d'un media vers un autre. On retrouve aussi dans la description que Paul Ricoeur fait de l'identité narrative, des éléments symboliques qui permettront de hiérarchiser les différentes parties du récit. Dans notre cas, il faut transposer ces moyens discursifs en éléments visuels. Je parlerais alors de motifs et de symboles visuels qui

27. Cécile De Ryckel, Frédéric Delvigne, « La construction de l'identité par le récit », *Psychothérapies*, 2010, Vol. 30, p. 236.
DOI: 10.3917/psys.104.0229.

appartiennent à un récit-peinture. Il convient de les envisager comme des signes-symboles visuels qui participent à la composition picturale et en même temps comme des symboles narratifs jouant un rôle dans le récit qui est raconté dans la peinture. Je reviendrais plus tard sur la création et l'emploi de ces motifs-symboles dans la composition mais on peut déjà relever le caractère symbolique que peut donner le déplacement dans la dialectique du récit à divers éléments visuels. On peut aussi remarquer comment les associations transforment, les déplacements d'échelles, d'emplacements ou la répétition change le regard qu'on porte à un élément et transforme son statut.

L'altérité et le portrait collectif

Enfin, l'un des aspects que je ne voudrais pas omettre de la pensée de l'identité chez Paul Ricœur est l'altérité. L'autre, comme le présuppose le titre *Soi-même comme un autre*, a toujours une place importante dans l'identité personnelle; soi en tant qu'un autre car une vision de soi-même est possible posée dans un rapport à un autre (intérieur ou extérieur). En puisant dans l'altérité et la dialectique du récit, je trouve à travers l'autre ou dans les récits des autres une manière d'accompagner les moi virtuels, mon identité en devenir. Mon processus de création passe donc constamment par une recherche et une collecte de ce qui m'environne ou m'a environné, disons mon vécu pour donner sens aux créations potentielles et futures. Et c'est justement en puisant dans l'altérité, c'est-à-dire dans ce qui se passe hors de soi, et grâce ensuite à la dialectique du récit qu'on va trouver une manière d'accompagner son identité en devenir et donc de créer le récit.

28. Evelyne Favart,
« Albums de photos
famille et mémoire familiale: regards croisés de
femmes de trois générations », *Dialogue*, 2001/4,
n° 154, p. 89.
DOI: 10.3917/dia.154.0089.

[La famille] donne chair à un espace de transmissions affectives, patrimoniales, de services, d'aides, mais aussi de transmissions symboliques, qui utilisent la mémoire familiale comme moteur. Celle-ci exerce également une influence sur le processus de construction identitaire.²⁸

Pour revenir sur l'intérêt du duo individu-groupe pour la création de l'identité à travers le portrait de la famille, remarquons qu'ici l'individu a la double possibilité de puiser dans le récit familial et de le construire. Comme la co-existence de l'autoportrait dans le portrait de famille, je trouve dans l'identité narrative de la famille, une place d'actrice et de créatrice, de personnage et de narratrice. Je cherche



[12] FAITH RINGGOLD, *Woman on a Bridge. 1/5 Tar Beach*, 1988

finalement à composer une forme d'identité collective narrative. Dans le cadre de cette recherche picturale pour construire le portrait de famille, la présence de l'altérité comme sources multiples est d'autant plus importante.

1/c. Collecte du quotidien et du souvenir, mémoires partagées

Le bricolage

Revenons au processus de création et à la mise en place pratique de cette mise en narration et images. Je peins souvent sur des matériaux pauvres ou de récupération comme des tissus neutres donnés, trouvés, ou achetés dans les marchés de tissus, sur des cartons d'emballages qui viennent de colis ou que je trouve dans la rue, et parfois sur des toiles que j'ai récupérées. Si ce mode opératoire correspond au départ à des raisons économiques, il a finalement pris sa place au sein de ma démarche. L'utilisation de matériaux de cette nature correspond pour moi à une idée de la proximité de l'objet comme appartenant au quotidien et à une vie concrète, tangible. En fait c'est peut-être l'idée de la vie de ce matériaux qui était destiné à autre chose ou qui a déjà servi qui lui ajoute une plus-value. Il devient alors l'un des nombreux composants du tableaux comme un éléments fragmentaire, collecté pour composer l'histoire.

Moshtari Hilal et Faith Ringgold sont deux artistes dont j'ai déjà parlé précédemment et dont le travail m'inspire beaucoup. D'une part par les thématiques qu'elles abordent et par les qualités narratives de leurs œuvres mais aussi par la manière dont elles ont utilisé des objets textiles pour en faire des tableaux. Finalement même si ce sont des peintures, elles conservent leur qualité d'objet qu'on reconnaît : de couverture ou de tapis... Moshtari Hilal d'un côté a peint des scènes familiales sur des tapis et de l'autre Faith Ringgold a réalisés plusieurs séries de peintures sur des kilts, des couvertures. Des deux côtés, la nature même du support (voir p.16) de la peinture est mis en valeur comme un objet à part entière qui a du sens. Il résonne et correspond à une forme d'intimité et de popularité ou peut-être de trivialité dont parlent ces artistes. Car elles parlent toutes les deux d'un quotidien intimiste, avec affection, quelque chose de leurs vécus qu'elles racontent. De plus ces

deux artistes ont un travail revendicateur et critique de la société notamment sur des questions culturelles, politiques et raciales. Faith Ringgold s'engage contre le racisme aux Etats-Unis et parle du quotidien de la communauté noire tandis que Moshtari Hilal questionne l'identité face aux standards culturels occidentaux, aux migrations et aux héritages de double cultures. Leur utilisation de ces objets comme supports de peinture parle donc aussi de traditions et d'habitudes liées à un contexte culturel. D'un côté Moshtari Hilal représente sur des tapis des scènes de rassemblement familiaux dans un salon et fait en même temps références aux tapis persans. De l'autre Faith Ringgold reprend la tradition des kilts : ces couvertures cousues à la main avec des tissus collectés, pour peindre dessus des scènes de la vie quotidienne.

Si ma pratique de la collecte du support ne s'apparente pas à ce point à leur travail, il m'a semblé intéressant de le mentionner tout de même ici. D'autant plus, que je retrouve dans le lien entre la réutilisation du support – ou en tout cas son détournement – et la thématique du quotidien et de la famille quelque chose de ma démarche. Pour moi cela prolonge alors une forme de récupération et de collecte constante de ce qui nous entoure. Enfin toutes ces collectes permettront de créer de l'image, de créer du récit : que ce soit des photos de famille comme modèles, des souvenirs pour inspiration ou un carton d'emballage comme support. Pour résumer mon processus de travail, pour créer une peinture je collecte et récupère des éléments hétéroclites comme j'en avais fait le parallèle avec la fabrication de l'identité narrative. Cela commence matériellement avec la récupération de cartons ou de tissus pour servir de supports comme dit plus haut. Puis c'est une collecte de moments, de souvenirs et de personnages qui viendront faire "scène", fabriquer le récit que la peinture raconte. L'élaboration de la composition passe d'abord par un tas de dessins, de croquis et d'études séparés les uns des autres que j'assemble au fur et à mesure pour créer la composition.

Ce mode de travail en collectes et en assemblages je l'ai retrouvé dans un concept de pensée notamment développé par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss. Dans l'essai *La pensée sauvage*²⁹, Claude Lévi-Strauss (1908-2009) remet en cause la dichotomie opérée par les penseurs occidentaux entre une pensée rationnelle et une pensée

29. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

30. *Ibid.*

irrationnelle qu'on dirait "sauvage". Il se sert de différents témoignages, et études d'anthropologues pour définir ce qu'il appelle la pensée sauvage, à ne pas confondre avec une "pensée des sauvages". Au contraire, Lévi-Strauss affirme que la différence entre pensée "primitive" et pensée "moderne" ne réside pas dans la capacité à appréhender des concepts complexes mais dans une différence d'utilité et de sujet sur lesquels la pensée se fixe et la manière de les aborder. Il définit d'un côté une pensée scientifique qui évolue via l'expérimentation et l'abstraction en vue d'un objectif; de l'autre une pensée sauvage, «bricoleuse»³⁰, qui repose sur une construction empirique issue de l'expérience sensible. On peut dire que la pensée sauvage bricole car elle combine des parties de matière sensible pour créer des choses supplémentaires qui resteront sur le même plan : dans le monde sensible. Claude Lévi-Strauss présente donc la figure du bricoleur qui est celui qui utilise les restes des expériences précédentes pour créer quelque chose de nouveau. Il place finalement la pensée sauvage au centre de l'existence sensible. C'est une pensée qui répond directement aux expériences vécues et les organise ou les explique en les rassemblant, en les faisant concorder.

31. *Ibid.*

Le principe du bricolage sur un plan pratique est donc de créer quelque chose de fonctionnel ou de cohérent à partir de résidus, de témoins, de choses récupérées. Si je m'approprie ce concept, c'est parce qu'il me semble qu'il résonne complètement avec ce qu'on a établi de l'identité narrative et c'est ce qui se joue pour moi au cours de l'élaboration d'une peinture. À travers ma démarche artistique, je cherche à construire des scènes par l'assemblage de divers éléments. Or cet assemblage, pour avoir lieu, nécessite au préalable une collecte de ces éléments. C'est un processus (collecter puis assembler) que je rapproche de l'idée de bricolage en tant que la création d'un principe qui va s'exprimer grâce à un langage composé d'éléments hétéroclites³¹. C'est ce que Claude Lévi-Strauss rapprochera ensuite de l'idée d'une pensée *mythique* sur laquelle je reviendrais. Pour démontrer l'universalité de la pensée sauvage, Claude Lévi-Strauss explique que le désir de classification du vivant et du monde, n'est pas seulement une démarche des civilisations occidentales mais que tous les peuples utilisent des systèmes différents adaptés à leur expérience du réel. Des organisations du monde comme la pensée magique ou mythique mais aussi des classements comme le langage ne sont alors pas seulement là pour combler

l'angoisse de l'Homme mais lui permettent de s'emparer de la réalité.

Et, de nos jours, le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art. Or, le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité; pourtant, il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sous la main. Elle apparaît ainsi comme une sorte de bricolage intellectuel, ce qui explique les relations qu'on observe entre les deux. Comme le bricolage sur le plan technique, la réflexion mythique peut atteindre, sur le plan intellectuel, des résultats brillants et imprévus. Réciproquement, on a souvent noté le caractère mythopoétique du bricolage; que ce soit sur le plan de l'art, dit « brut » ou « naïf ».³²

32. *Ibid.*, p. 26.

33. Simon Spivac, « Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage », *Revue Tiers-Monde*, 1964, n° 19, p. 596.
URL: https://www.persee.fr/doc/tiers_0040-7356_1964_num_5_19_2933

34. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, op. cit., p. 29.

35. *Ibid.*, p. 30.

36. Michel De Certeau, *L'invention du quotidien 1: Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980.

Claude Lévi-Strauss fait correspondre la pensée sauvage à la pensée mythique car elle tente de « saisir le monde dans l'intemporel à l'aide de messages et d'images signifiantes.³³ ». Ce sont des mécanismes qu'on pourrait qualifier de symboliques: la pensée sauvage cherche à fabriquer ou bricoler des cohérences avec les éléments qu'elle possède. De la même manière le bricoleur utilise des « résidus d'ouvrages humains »³⁴ et des « messages [...] pré-transmis et qu'il collectionne »³⁵. C'est une description qui me semble particulièrement intéressante à mettre en lien avec une démarche artistique dans la mesure où ce bricolage peut participer à une *mythopoïétique* personnelle.

La collecte du quotidien

Les collections du bricoleur peuvent prendre la forme, à mon avis, d'actes de témoignages qui participent à trouver et créer du symbolique dans l'appréhension du réel donc dans notre quotidien. Je m'intéresse notamment au caractère concret du bricolage selon Lévi-Strauss et à la démarche populaire qu'on peut lui associer. Cet aspect je me permettrai de le mettre en lien avec le concept de braconnage³⁶ dont parle Michel de Certeau (1925-1986) dans *L'invention du quotidien 1: Arts de faire*. Dans cet ouvrage, de Certeau relève les pratiques culturelles qui interviennent dans notre quotidien. Il choisit de mettre en valeur la fonction créatrice de chacun plutôt que la passivité de l'individu dans le groupe au sein de la société contemporaine. Il énumère plusieurs exemples de pratiques et en arrive à la métaphore principale qu'il développe en mettant le consommateur et/ou l'acteur en parallèle avec la situation du braconnier:

Il invente le quotidien grâce aux arts de faire, ruses subtiles, tactiques de résistance par lesquelles il détourne les objets et les codes, se réapproprie l'espace et l'usage à sa façon. Tours et traverses, manières de faire des coups, astuces de

chasseurs, mobilités, mises en récit et trouvailles de mots, mille pratiques inventives prouvent, à qui sait les voir, que la foule sans qualité n'est pas obéissante et passive, mais pratique l'écart dans l'usage des produits imposés, dans une liberté buissonnière par laquelle chacun tâche de vivre au mieux l'ordre social et la violence des choses.³⁷

37. *Ibid.*

38. Le technicien est la figure emblématique d'opposition au braconnier mobilisée par de Certeau.

39. Michel De Certeau, *L'invention du quotidien 1 : Arts de faire, op. cit.*

L'individu invente donc perpétuellement son quotidien en l'habituant et en le réemployant de manière détournée. On peut dire que le braconnier est aussi un récolteur, il construit son quotidien par fragments de vécu contrairement au technicien³⁸ qui, comme le scientifique de Lévi-Strauss, le construit par science et raison. Il me semble pertinent d'associer à la fois cette vision d'une création fragmentée mais aussi l'importance de la réappropriation et du réemploi du quotidien à certaines démarches artistiques. Dans le cadre de mon processus de création, la collecte concerne à la fois des éléments conceptuels mais aussi des objets matériels qui serviront à réaliser la peinture concrètement. L'intérêt de peindre sur des cartons, des tissus ou des matériaux relativement "pauvres", je le trouve dans leur proximité. En effet, ils ramènent la peinture à un objet tangible et proche de nous. En reprenant le titre de de Certeau, le choix de travailler à partir de ces objets et histoires proches de nous, de ces choses qui nous entourent, est lié à une motivation « d'invention du quotidien »³⁹, si ce n'est de transformation par l'image de ce quotidien vécu. Il s'agit alors de mettre en valeur un aspect trivial de l'existence quotidienne, et pour moi cela peut se traduire par la collecte. Car si on récupère une chose c'est bien qu'on y trouve un intérêt, une valeur ou une utilisation.

La collecte des souvenirs

40. Deng Wenjun, « Cinéma : lieu de la construction de la mémoire collective », *Cahiers de Narratologie*, n° 26, 2014. Y est cité : Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998.

Je collecte donc le présent qui m'entoure mais aussi le passé, les références, les souvenirs que j'ai accumulés. Et je pense que la collecte du souvenir peut être très liée à la recherche d'un portrait collectif de la famille. Cette collecte du souvenir soulève des questions de partage et de transmission de la mémoire et de ce que serait une mémoire collective ou des souvenirs partagés. Car en effet, dans le cadre d'une recherche de l'identité narrative – individuelle ou collective d'ailleurs – comment ne pas parler de la mémoire ?

Il n'y a pas de quête identitaire sans mémoire et, inversement, la quête mémorielle est toujours accompagnée d'un sentiment d'identité, au moins individuelle. Constituant une des activités fondamentales des sociétés d'aujourd'hui, la quête de l'identité ne peut pas s'effectuer sans s'appuyer sur la mémoire de même que la mémoire ne peut pas être traitée sans tenir compte de l'identité.⁴⁰

41. Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

Dans le roman *Texaco*⁴¹, l'auteur Patrick Chamoiseau (1953-) retrace l'histoire de la Martinique à travers l'histoire d'un homme puis de sa fille autour d'un quartier de bidonvilles de Fort-de-France appelé Texaco. Le récit de Chamoiseau est construit de manière polyphonique puisqu'il est régulièrement interrompu par des extraits d'autres points de vue, comme si on passait dans d'autres livres.

Alors Idoménee disait : Mais c'est quoi la mémoire ?

C'est la colle, c'est l'esprit, c'est la sève, et ça reste. Sans mémoires, pas d'En-ville, pas de Quartiers, pas de Grand-case.

Combien de mémoires ? Demandait-elle.

Toutes les mémoires, répondait-il. Même celles que transportent le vent et les silences la nuit. Il faut parler, raconter, raconter les histoires et vivre les légendes. C'est pourquoi. Tu fais aussi l'En-ville par ce que tu y mets précisait mon Esternome.⁴²

42. *Ibid.*, p. 197.

Dans ce roman, l'auteur tente de faire fusionner les mémoires orales et écrites et de contribuer alors, grâce à la littérature, à la création d'une mémoire plus globale, universelle. Il relève l'importance de la conservation de toutes les formes de mémoires. Il parvient à créer un récit cohérent par la polyphonie de mémoires éparses et diverses. C'est de cette manière que je souhaite illustrer l'autre versant de la collecte, qui concerne plutôt les matériaux conceptuels d'élaboration de l'image : la collecte de la mémoire. Puisque c'est initialement à partir des récits qu'on m'a fait ou des expériences que j'ai vécu que je choisis les scènes à représenter. On écoute diverses anecdotes familiales qui, mises bout à bout, racontent une histoire plus globale et dressent un portrait de la famille. On devient donc témoin puis narrateur d'un héritage familial.

La collecte de souvenirs personnels et extérieurs implique une dimension de bricolage car il faut alors composer avec les non-exactitude que comporte forcément la mémoire. En effet, il faut prendre en compte la transformation possible du souvenir avec le temps, qu'elle soit intentionnelle ou non. Par exemple, l'auteur haïtien Gary Victor (1958-) dans un roman semi-autobiographique appelé *Maudite Éducation*⁴³, raconte son passé en admettant et usant largement de fusions et confusions entre souvenirs et images rêvées. Finalement il fabrique lui-même de manière romancée son passé.

43. Gary Victor, *Maudite Éducation*, Paris, Philippe Rey, 2012.

Moi, j'ai compris très tôt [...] que les souvenirs et images des rêves se confondent avec ceux du passé. Ils deviennent tous des constructions de la mémoire. Comme le cerveau, à l'état de veille, joue avec les images du rêve pour n'en

laisser qu'une version diffuse, floue, il s'amuse aussi avec la mémoire pour élaborer un passé qui nous semble plus consistant que la réalité. Quand je plonge dans ma mémoire pour remonter le cours du temps, j'atteins une frontière où il n'est plus possible de savoir si les images que je saisis sont celles d'une réalité disparue ou celles d'un rêve lointain ou proche.⁴⁴

44. *Ibid.*

La collecte de la mémoire demande un effort d'inventaire : se rappeler des événements vécus et/ou se rappeler des événements racontés par d'autres. C'est peut-être là qu'intervient l'importance de la transmission et l'enjeu de conservation de cette mémoire partagée.

Mémoires collectives et partagées

45. Wilhelm Schapp, *Empêtrés dans des histoires – l'être de l'homme et de la chose*, Paris, Cerf, 1992.

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

49. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

Pour Paul Ricoeur l'individu est intriqué dans ses propres expériences et peut, par la narration, lutter contre l'éparpillement de soi. Le philosophe allemand Wilhelm Schapp (1884-1969) est une référence importante en matière de phénoménologie de la narration ; dans son ouvrage *Empêtrés dans des histoires ; l'être de l'Homme et de la chose*⁴⁵, il cherche à analyser la manière dont la vie, on pourrait dire sa conscientisation, « surgit »⁴⁶ à l'individu. Sa conclusion, comme pour Ricoeur, est que cela s'opère grâce à des histoires. Cependant si l'altérité était présente chez Ricoeur elle l'est encore plus dans la pensée de Schapp à travers les « empêtrements »⁴⁷. Pour lui chacun est empêtré dans ses histoires et dans celles des autres⁴⁸, sans pouvoir s'atteindre soi sans passer à travers ces « empêtrements » collectifs. On appartient forcément en même temps à sa propre histoire et à celle d'autres personnes. Cette idée peut être mise en parallèle encore une fois avec l'argument de Ricoeur selon lequel les récits extérieurs nous nourrissent ; lire le récit d'un autre nous permet alors une variation imaginative autour d'une même unité humaine⁴⁹.

L'altérité qui nourrit m'est donc importante puisque je puise dans des histoires familiales qui ne me sont pas forcément arrivées mais que je m'approprie pour construire de nouvelles formes de récits. L'enjeu est ici de se créer, en tout cas de prendre en charge la représentation de son identité plurielle, individuelle et collective. En tant que soi et en tant qu'appartenant à sa famille. Le choix de la famille est d'une certaine manière un choix de chœur : si les histoires de mes proches sont empêtrées avec la mienne, je me permets alors d'emprunter leurs voix, leurs visages et leurs souvenirs pour les faire miens. Cette appropriation transformée par la mise en récit pose ensuite la question du niveau

d'exactitude de cette restitution de mémoire familiale. Or justement, l'enjeu de cette transformation est bien pour moi de flouter les distinctions entre ce qui appartient à un souvenir réel – le mien ou l'un des leurs – ou ce que je réécris, adapte ou mélange.

o. Maurice Halbwachs,
La mémoire collective,
Paris, Les Presses Universitaires de France, 1950.

Maurice Halbwachs (1877-1945) établit dans *La mémoire collective*⁵⁰ que la mémoire au lieu d'être seulement individuelle serait en fait un mélange de phénomènes partagés collectivement par des groupes sociaux. Dans son ouvrage, le philosophe durkheimien se positionne en faveur de la sociologie plutôt que de la psychologie, et souhaite démontrer le caractère construit de la mémoire. Pour nous souvenir nous mobiliserions un ensemble d'informations issues d'une mémoire collective et non pas seulement nos propres souvenirs "purs". La mémoire, loin d'être un phénomène seulement intime, serait en fait complètement sociale : « Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change suivant la place que j'y occupe, et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux.⁵¹ »

51. *Ibid.*, p. 24.

Maurice Halbwachs établit aussi l'aspect non-objectif de la mémoire à travers les confusions probables qui peuvent s'y opérer. D'abord confondre le moi et l'autre, comme acteur d'une action ou comme personne qui a gardé le souvenir : par exemple se rappelle-t-on directement d'un souvenir d'enfance ou s'en rappelle-t-on parce qu'on nous l'a raconté ? Mais aussi la transformation au fur et à mesure des souvenirs et leur mélange possible avec des rêves ou des fictions. Ces observations, on peut les connecter à la mise en narration de la mémoire, et aux choix opérés alors en tant que narrateur. Par exemple, dans ma peinture la dimension narrative est importante car il ne s'agit pas d'une restitution picturale factuelle d'un moment mais plutôt d'une mise en scène. Je recrée à partir de matériaux piochés dans une mémoire individuelle et collective⁵² une scène artificielle pour transmettre par cette image une atmosphère, peut être l'essence d'un sentiment à moment donné.

52. Avec toutes les implications de non exactitude que cela implique selon Maurice Halbwachs.

Le partage et la transmission occupent alors une place importante au sein de ma démarche. Ils se placent à la fois comme origine et résultat. Ils sont le départ car c'est le partage d'une mémoire collective

familiale, d'histoires de familles presque contées, qui a motivé pour moi leur transformation en récit poétique et leur adaptation ou transcription visuelle. C'est aussi le résultat car c'est dans une optique de transmission à d'autres que s'opèrent ces mises en récits.

Reprenons les conclusions de Maurice Halbwachs stipulant que les phénomènes mémoriels collectifs prennent sens au sein d'un groupe social dans lequel ils sont partagés. On peut observer cet argument dans l'utilisation par exemples de références culturelles propres à une communauté (famille, ville, pays, etc.) qui partage la même histoire. On peut aussi voir comment des artistes utilisent les histoires des autres pour dresser un portrait plus global du monde qui les entoure. C'est un aspect relativement fréquent dans la démarche d'artistes s'intéressant à dépeindre la vie quotidienne de classes sociales ou de communautés dans leur ensemble ou chez des artistes qui sont inspirés par l'art populaire puisqu'ils puisent dans le partage d'un héritage culturel collectif.

Le peintre indien Bhupen Khakhar (1934-2003), par exemple, peint des scènes quotidiennes de la classe moyenne indienne⁵³. C'est un artiste appartenant au mouvement de l'école de Baroda, un mouvement de peinture narrative des années 70. Son œuvre est autobiographique cependant elle passe aussi beaucoup par des représentations collectives ou des histoires extérieures que le peintre s'approprie en peignant les scènes qui croisent son chemin. Ses peintures sont des observations sociales qui abordent les thématiques de l'identité sexuelle, de la place de la sensualité et du corps au sein de la société indienne. Pour peindre ces questions intimes et qui font finalement référence à sa propre identité, il s'inspire des vies de ses amis, ses proches, ses collègues ou voisins mais aussi d'iconographie religieuse issue de la mythologie indienne, d'art contemporain occidental et d'art populaire indien⁵⁴. À travers le travail de cet artiste on peut voir comment en s'inspirant de son entourage et en se l'appropriant il participe à une forme de partage collectif pour donner image à son identité et à une identité collective.

53. Judy Marle, BFI, « Messages from Bhupen Khakhar (1983) » Youtube, 36:59, 17 septembre 2016 [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=tqz_ffKZZDJg

54. *Ibid.*

Résumons, pour faire le portrait d'une identité on passe par la narration d'éléments récoltés chez soi-même et chez les autres. Or ce que nous allons voir maintenant c'est comment cette mise en récit transforme la nature des éléments mis en scène. Les histoires

[13]



[13] BHUPEN KHAKAR, *Man with a bouquet of plastic flowers*, 1975

familiales, à force de répétition, prennent la forme chez le conteur ou ici dans la peinture presque de légendes, de symboles et de mythes. D'ailleurs, pour en revenir encore une fois aux principes de collecte-assemblage : on a dit que Claude Lévi-Strauss faisait correspondre pensée sauvage et pensée mythique. De la même manière on a vu ici le caractère construit d'une narration de la mémoire faite elle aussi d'assemblages. Les symboles interviennent alors comme matériaux de ces récits qu'on a construit. L'histoire familiale devient mythe familial à force de répétition et d'essentialisation à des détails précis qui deviennent des symboles.

2/ Composer – assembler – raconter

2/a. Composer

Admettons qu'on considère ici comme matériaux récupérables à la fois les matières concrètes sur lesquelles peindre – carton et tissus – et les “matériaux” conceptuels qui permettent l'élaboration de la peinture : thématiques, souvenirs, références culturelles, etc. À cela on peut ajouter le moment où les motifs visuels divers sont établis et viennent être assemblés pour composer la peinture finale. Cette collecte puis cet assemblage, je les applique donc à la fois dans l'écriture ou le concept d'une image ou d'un texte poétique mais aussi sur le plan pratique dans la composition d'une peinture. Puisque je vais créer plusieurs scènes, portraits, motifs et les assembler ensuite au sein d'une seule et même image. Cet assemblage forme finalement une coexistence de différents plans qu'ils soient temporels, spatiaux, mais aussi fictifs ou témoignages fidèles. À travers la peinture figurative et la composition, je cherche à appréhender la restitution visuelle d'un souvenir, d'une atmosphère, par les principes de récoltes et d'amalgames du bricolage au sens de Lévi-Strauss⁵⁵. Le terme *bricolage* me semble alors d'autant plus approprié ici car il renvoie à une non-exactitude caractéristique de l'utilisation de récits issus de souvenirs personnels ou non, lointains, manipulés, ré-écrits...

55. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

La synthèse de l'hétérogène

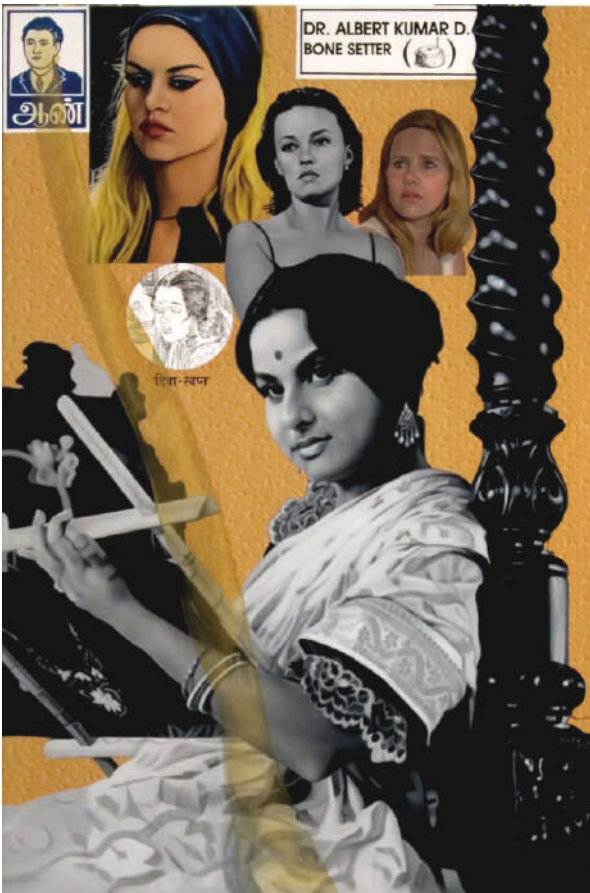
Après la collecte des éléments (ou la mise en place conceptuelle du tableau) vient leur assemblage pour faire récit : il est temps de mettre en ordre les éléments sélectionnés et de composer la peinture. C'est la « synthèse de l'hétérogène »⁵⁶ de Paul Ricoeur ici appliquée à un niveau pictural. C'est synthèse, c'est-à-dire la composition, qui permet de rendre cohérent le fouillis des souvenirs et des symboliques qu'on veut organiser en une seule scène.

56. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

57. Christie's, « Atul Dodiya: Living in Mumbai » Youtube, 3:51, 7 septembre 2016 [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=u1Afz9ULSps>

Atul Dodiya (1959-) est un artiste contemporain indien. Il peint des scènes de la vie quotidienne de la classe moyenne indienne en y incorporant des images tirées des médias, des représentations religieuses ou issues de la pop culture, des événements historiques, politiques, nationaux, internationaux, jusqu'à des références autobiographiques⁵⁷. Ces assemblages digérés lui permettent de créer des images

[14]



[15]



[14] ATUL DODIYA, *Charu*, 2004

[15] MOHAMMAD RAWAS, *Until Death do us Unite*, 2011

58. Dans ce tableau ce sont par exemple des références indiennes et occidentales : Brigitte Bardot, Charulata du film éponyme de Satyajit Ray, etc...

allégoriques ou les références culturelles qu'il convoque parlent pour lui. En effet, il recompose des nouveaux messages à partir d'éléments déjà chargés symboliquement pour son public. Le tableau *Charu* en est un bon exemple puisqu'il y combine des portraits de personnalités connues et de personnages de films pour parler plus globalement d'une image de la femme⁵⁸. En citant et en empruntant, le peintre fait alors hommage à l'hétéroclite qui habite son quotidien et fait son histoire.

De la même manière, on voit coexister de multiples strates de références culturelles populaires et à l'histoire de l'art chez l'artiste libanais Mohammad Rawas (1951-). Ses œuvres sont des peintures hybrides de tiges de balsa, d'aluminium et de cordes superposées sur la toile. Il réutilise et décontextualise des images allant de personnages de jeux vidéos à des scènes de tableau de la Renaissance italienne pour créer ses propres histoires. Sa réinterprétation de la culture qui l'entoure lui permet de la réinvestir nouvellement : à la manière du bricoleur, il crée à partir du pré-existant. À travers les tableaux de cet artiste on peut parler de composition par assemblages à la fois sur le plan conceptuel et sur un plan matériel et plastique puisque ses peintures sont aussi des assemblages de différents matériaux, ses tableaux sont souvent structurés par des tiges de balsa ou d'aluminium, des objets comme des maquettes et des figurines y côtoient même les personnages peints. Mohammad Rawas fait aussi co-exister dans ses œuvres différents styles graphiques, dans le tableau *Till Death do us Unite* on retrouve un personnage de dessin-animé, un personnage de la bande-dessinée *Tintin* de Hergé et deux personnages du *Serment des Horaces* de David. Ces trois groupes de personnages sont traité à la manière de leur œuvre d'origine, leurs styles dénotent les uns des autres et pourtant ils appartiennent à la même action. Le tableau est divisé en trois bandes structurées à la fois par les changements de ciels à l'arrière-plan et par des lignes de construction qui encadrent et délimitent la scène principale du tableau. On trouve aussi une maquette de bateau au premier plan et diverses formes de bâtiments tracées par des lignes à l'arrière-plan. Mohammad Rawas cite en permanence et fait appel à des réflexes de référencement chez son spectateur. Sans nécessairement reconnaître d'où sont issus les personnages on fait très vite des liens au moins thématiques. Enfin, comme Atul Dodiya, Rawas se sert de cet assemblage hétéroclite pour raconter sa propre histoire comme dans ce tableau à propos des conflits au Liban.

[16]



[16] LÉNA JEANNE-MARQUISE, *Grandir l'été*, 2022

Ces deux peintres procèdent chacun à leur façon mais on peut relever chez les deux un processus de composition de leurs peintures par la citation de références populaires et symboles culturels. Ces citations, ils ont pu les hériter, les collecter au fil de leur vie et elles font maintenant partie de leur quotidien. Alors ils se les approprient, les accumulent et créent des compositions détaillées où cohabitent les références et enfin grâce à cela ils recomposent un langage visuel qui leur est propre. Je retrouve, dans ce que perçois de leur composition picturale, les astuces définies par de Certeau de la construction du quotidien par fragments. Et ce sont justement ces astuces d'accumulations qui vont me permettre d'élaborer d'abord thématiquement les sujets de mes peintures. Je réutilise donc mon quotidien et les éléments divers qui m'entourent comme source d'inspiration. Au sein de la peinture et à force de répétition, de détournement et de réemploi ces matériaux quotidiens deviennent alors autre chose.

Coexistences et juxtapositions dans l'espace

Dans mes peintures, l'assemblage de différents cadres séparant des actions, des portraits, des objets les uns des autres crée une coexistence de différents plans spatiaux et temporels. Or puisqu'on se trouve dans un travail que je revendique du portrait narratif, on se trouve ici privé d'une narration linéaire et plutôt face à une synthèse justement. La narration est alors organisée par la composition et la hiérarchisation des différents éléments qui la composent. Il y aussi une coexistence des traitements graphiques – fini ou pas, peint en couleurs, en noir et blanc ou seulement dessiné à la ligne – et d'échelles : cela me permet justement d'organiser la hiérarchisation des informations visuelles qui composent le récit peinture.

59. Jacques Pouyaud, « Francis Bacon et le Life design », *L'orientation scolaire et professionnelle*, 2016, p. 4. DOI : <https://doi.org/10.4000/osp.5017>

Les tableaux sont comme des enregistrements d'une identité en mouvement, coupés de significations, mais dont il serait possible de reconstituer le parcours narratif par une juxtaposition historique.⁵⁹

Cette citation provient d'un article à propos de l'identité narrative dans la peinture de Francis Bacon, elle concerne le « montage narratif du soi »⁶⁰ opéré par le peintre à travers ses autoportraits. Si selon cet article les œuvres de Francis Bacon sont « coupées de signification »⁶¹ c'est l'inverse de mon côté où chaque peinture et objet représenté est

60. *Ibid.*

61. *Ibid.*

habité d'une symbolique particulière. Cependant je retrouve cette notion de juxtaposition et de parcours narratif qui implique le fonctionnement des portraits les uns avec les autres. Je cherche à composer un portrait familial global, dont la représentation émerge de mes souvenirs et sentiments. C'est donc une représentation profondément subjective mais aussi ancrée dans des repères hérités donc collectifs et multiples. Je tente, par des fragments assemblés les uns avec les autres, de capturer cette identité en mouvement ici personnelle et familiale.

J'organise mes éléments visuels dans l'espace du support plutôt par des assemblages de cadres que par la perspective. Les plans et les cadres fonctionnent les uns dans les autres et les uns à côté des autres. Ils cohabitent et se superposent. Pour moi la coexistence des différents plans et des cadres qui y apparaissent renvoie à l'idée d'une scène multiple et essentialisée peut-être plus proche d'un souvenir flou ou d'une atmosphère que d'un moment précis dans la mémoire.

Dans la peinture intitulée *Grandir l'été*, on peut distinguer une scène principale entre les deux personnages centraux placés sur un chemin au bout duquel se trouvent une maison et un escalier. Ici il y a une perspective qui nous amène à l'arrière-plan. Cependant d'autres éléments viennent s'ajouter, et apparaissent autour de cette scène en perturbant la vue en perspective de la peinture. C'est un espace plat, la composition par l'assemblage des scènes et des éléments s'opèrent pour moi de manière très plane. D'ailleurs on pourra remarquer qu'il n'y pas de plans en profondeur, seulement un fond vert sur lequel apparaissent des plantes dont le traitement graphique les détache d'une appartenance à cette perspective. En fait, derrière les murets qui délimitent la route, il n'y a pas d'espace. Car on se trouve dans un récit-peinture, une évocation, un retour sur des souvenirs dont on ne voit que certains éléments qui restent fixés sur la mémoire comme ayant du sens. Pour parler des assemblages je distinguerais donc les éléments qui s'ajoutent à la scène principale peut-être à la manière d'ornements symboliques – comme la fontaine, le bidon d'eau et le rétroviseur – mais il y aussi les différents cadres clairement délimités qui peuvent se superposer. Ici par exemple, la forme de la maison sert de cadre ainsi que ses fenêtres dans lesquelles apparaissent d'autres éléments symboliques. Ces accumulations me permettent de construire une narration

décousue comme si ces différents motifs surgissaient et coexistaient dans le moment qui est représenté.

Mise en scène et artificialité

Il y a quelque chose de la mise en scène et de l'artificialité dans mon travail. Je le conçois comme un contrat passé avec le spectateur : on fabrique quelque chose, on donne à voir une scène expressément pour un spectateur extérieur, et c'est apparent. C'est la restitution artificielle des souvenirs et histoires de famille qui donne ces scènes. Cette notion d'artificialité et de mise en scène m'apparaît d'abord à travers la thématique du portrait de famille. En effet il me semble comme je l'ai mentionné plus tôt, qu'on peut retrouver cette pratique de la mise en scène de la famille dans certains de ces portraits. Pour moi, cela provient d'une volonté de revendiquer cette artificialité ou ce moment bricolé, reconstruit dans l'espace de la peinture. L'aspect composite de mes peintures me tient à cœur pour conserver le fait qu'on ne regarde pas une preuve d'un souvenir mais bien une reconstitution partielle, manipulée, subjective, transformée : mise en scène.

62. Un contre-exemple car j'ai surtout développé l'idée de composition en assemblages de cadre qui est essentielle et centrale dans mon travail. Cependant ce dessin m'a semblé le bon exemple pour compléter une idée de l'artificialité et l'étrangeté qui peut s'en dégager.

Le dessin *Pique-nique à la fontaine* (voir p. 24) est selon moi un exemple et un contre-exemple⁶² de la notion d'artificialité dans mon travail. J'y ai représenté une scène de pique-nique familial dans un cadre entouré par le dessin de branches d'une autre couleur que le reste de la scène. Ici l'artificialité naît plutôt de l'étrangeté qui se dégage de la scène notamment par les regards des personnages tous tournés vers le spectateur comme s'ils en étaient conscients. D'une autre part le cadre dessiné et tenu par une main sortie de l'extérieur de ce cadre ajoute à l'artificialité au sens du fabriqué. On assiste bien à la mise en scène d'un moment encadré.

Être narratrice

Comme on l'a vu plus tôt, pour Paul Ricœur la mise en intrigue réalise une « synthèse de l'hétérogène »⁶³. Or si le lecteur est guidé par la linéarité du texte, celui qui regarde un tableau n'a pas accès à cette linéarité. Dans un tableau, l'accès à une forme de temporalité narrative, ou un ordre dans la narration ne peut se faire que de manière

63. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990..

64. Bertrand Rougé,
« Les deux récits du ta-
bleau : Histoire et configu-
ration narrative en pein-
ture », *Littérature. Récit et
images*, n° 106, 1997,
pp. 6-20. DOI : [https://doi.
org/10.3406/litt.1997.2438](https://doi.org/10.3406/litt.1997.2438)

discontinue⁶⁴. C'est alors peut-être dans l'agencement des détails – éléments visuels, motifs, etc – que le spectateur peut retrouver des indicateurs de la temporalité et de la narration. Je me place généralement en narrateur quand je peins. Dans *L'analyse du récit*⁶⁵, un essai qui fait office d'analyse et de manuel de l'auteur, la figure du narrateur définie par Yves Reuter m'inspire sur la façon dont j'envisage mon processus de travail.

Dans tous les récits, le narrateur, par le fait même qu'il raconte, assume deux fonctions de base : la fonction narrative (il raconte et évoque un monde) et la fonction de régie ou de contrôle (il organise le récit dans lequel il insère et alterne narration, descriptions et paroles des personnages).⁶⁶

65. Yves Reuter, *L'analyse
du récit*, Paris, Armand
Colin, 2016.

Je vois alors la composition d'une peinture comme la recherche de la manière de montrer, de représenter un récit. D'abord, notons que c'est un récit flou et mouvant, il provient de sources multiples et je tente de conserver un mystère peut-être ou plutôt une non-exactitude issue de la subjectivité du récit. Il faut ensuite dire que je conçois mes peintures avant tout par leur composition qui me semble être le moyen principal par lequel je conçois des scènes. C'est la composition qui transforme la simple représentation du souvenir en un récit. Qui plus est un récit *mythifié*, transformé par la mise en image d'abord puis par l'articulation de ces images entre elles, leur manipulation. Je parlais d'abord de la transformation d'état du souvenir et des personnes en histoires et en personnages par la mise en récit et la mise en image. Si on comprends par la parole et le texte la première transformation il s'agit ensuite de cette mise en image. Comment s'opère-t-elle ? Selon moi d'abord par la composition, c'est le liant qui permet de créer le récit pictural.

66. *Ibid.*, p. 42-43.

67. Idée que j'oppose là à un récit plus factuel ou descriptif qui se porterait par exemple sur la représentation réaliste de moments ou d'actions représentés de manière précise dans le temps et l'espace.

Si je passe par la dialectique du récit pour concevoir mes peintures, il en va de même pour penser mon travail. Et comme il s'agit de récits qui ont plus tendance à évoquer des sentiments et des atmosphères⁶⁷, j'emprunte plutôt à un vocabulaire poétique et symbolique pour créer des récit-peintures. C'est par la manière dont on organise et on traite les éléments picturaux qu'on peut créer du sens dans la peinture. Il semble alors acceptable d'en parler comme d'un langage à travers un vocabulaire visuel par exemple. Comme le récit littéraire on peut imaginer des métaphores et doubles-sens dans la peinture⁶⁸.

68. Daniel Bergez,
*Le texte et la toile. Peintres
et écrivains en dialogue*,
Paris, Armand Colin,
2020.

2/b. Assembler les symboles

« La signification accordée à l'art fait le plus souvent intervenir une transcendance, c'est-à-dire un au-delà du visible que désignerait le visible du tableau.⁶⁹ »

69. *Ibid.*, p.77.

L'assemblage de motifs-symboles-portraits comme composition de la peinture forme une coexistence de différents plans – qu'ils soient temporels, spatiaux, fiction ou témoignages – qui a pour but de composer une image cohérente. Cette image, cette scène tend à recréer artificiellement une atmosphère, un souvenir ou une sensation essentialisée pour former un portrait familial global. On a vu qu'on en revenait donc à la pensée de Paul Ricœur par la synthèse de l'hétérogène ici appliquée à un niveau pictural. Résumons, pour faire le portrait d'une identité on passe par la narration d'éléments récoltés chez soi-même et chez les autres. Or cette mise en récit transforme aussi la nature des éléments mis en scène. Les histoires familiales, à force de répétition, prennent la forme chez le conteur ou ici dans la peinture presque de légendes, de symboles et de mythes. D'ailleurs, pour en revenir aux principes de collecte-assemblage : on a dit que Claude Lévi-Strauss faisait correspondre pensée sauvage et pensée mythique. De la même manière on a vu ici le caractère construit d'une narration de la mémoire faite elle aussi d'assemblages. Les symboles interviennent alors comme matériaux de ces récits qu'on a construit. L'histoire familiale devient mythe familial à force de répétition et d'essentialisation à des détails précis qui deviennent des symboles.

Au sein de la peinture, c'est la mise en valeur – par répétition, hiérarchisation, déplacement – qui transforme l'objet en symbole. C'est-à-dire qui lui donne un aspect significatif ajouté, l'impression qu'il dit plus que ce qu'il représente simplement. Selon l'*Essai d'icologie* d'Erwin Panofsky⁷⁰, on distingue trois niveaux de signification dans l'œuvre d'art : le motif, le thème et le contenu. La première, *le motif*, concerne le sujet de l'objet représenté. La signification secondaire concerne le thème de l'œuvre, le motif ou la combinaison de plusieurs motifs permet de déterminer le thème. Enfin le contenu correspond à l'essence de l'image et on peut alors parler de la valeur symbolique des motifs d'une œuvre d'art.

70. Erwin panofsky, *Essai d'icologie*, (1939), Paris, Gallimard, 1967.

Dans l'allégorie picturale, le ressort de la sensibilité tient ainsi lieu d'articulation conceptuelle. Et dans son fonctionnement d'ensemble, l'allégorie picturale rejoint précisément l'allégorie littéraire, puisque, comme celle-ci, elle se perçoit à un double niveau : les éléments de la figuration réaliste sont ressaisis globalement par l'esprit du spectateur, et synthétisés dans une signification d'ensemble, comme on le ferait pour les éléments d'une phrase.⁷¹

71. Daniel Bergez, *Le texte et la toile. Peintres et écrivains en dialogue*, op. cit., p. 76.

En effet mon parti-pris est de composer avec des motifs divers qui, combinés les uns aux autres, puissent raconter une histoire. En associant des éléments qui n'ont pas nécessairement leur place ensemble dans un cadre réaliste ou habituel, ou qui sont simplement mis en valeur par le fait qu'ils sont relativement seuls. Par exemple, les autres détails de décor sont évacués de la composition pour ne garder que ce qui a un sens, qu'il soit perçu ou non, compris comme prévu ou non. La répétition est aussi un moyen de mettre de l'emphase sur certains objets visuels. En devenant des motifs habituels dans mon travail, ils prennent un statut particulier. Cela crée l'idée d'une symbolique puisque qu'on établit un vocabulaire récurrent. Au sein de ma pratique c'est ce que j'appelle des motifs-symboles : ce sont par exemple des motifs végétaux qui reviennent dans toutes les peintures, des mains, des tresses de fils etc... Cette composition en associations de symboles me sert alors à établir un langage poétique plutôt que descriptif et évoquent la construction de métaphores visuelles dans la peinture.

Toujours dans une optique de collecte du quotidien, les objets que je choisis de rendre symbolique sont des objets ou des éléments de décors qui peuvent paraître triviaux. Or, mon intention est justement de transformer les matériaux du quotidien et du souvenir en possibles symboles, des symboles alors tout à fait personnels, grâce à leur irruption dans la peinture : « Le travail de l'art est alors de jouer sur l'ambiguïté des ressemblances et l'instabilité des dissemblances, d'opérer une redistribution locale, un réagencement singulier des images circulantes.⁷² »

72. Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003, p. 33.

Par la répétition de motifs visuels, en utilisant toujours les mêmes champs (végétaux, objets, portraits), je cherche à mettre en place des symboliques et à créer grâce à la composition des motifs-symboles qui viendront tenir lieu de langage narratif. Les motifs-symboles sont donc ces éléments qui ont été collectés puis assemblés pour fabriquer un récit-peinture : ce sont des détails signifiants qui composent la peinture. Ils prennent dans mon travail régulièrement la forme d'objets ou de

végétaux, on peut relever dans les éléments de “nature morte” une capacité élevée à devenir les réceptacles de symboliques diverses. Ces motifs-symboles visuels, je les extrais directement de références culturelles mais aussi de références familiales ou personnelles, le mythe garde alors sa part d’obscurité. En effet, si on repense à la pensée mythique⁷³ selon Claude Lévi-Strauss, son efficacité bricolée ne repose pas sur la véracité ou l’explication mais sur l’expression d’une sensibilité issue d’expériences subjectives et collectives.

73. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

L’artiste indien Atul Dodiya (1959-), on l’a vu, crée en citant les références populaires et personnelles qui l’inspirent. Il raconte en décrivant sa pratique artistique : « [...] Ce que je fais c’est que dès que je me souviens de quelque chose, je l’attrape. Et j’essaie en quelque sorte de jouer avec.⁷⁴ » Il accumule et crée des compositions détaillées où cohabitent des motifs issus de symboliques diverses, allant du sacré et religieux aux stars de cinéma et artistes reconnus.

74. QAGOMA, « APT7 / Atul Dodiya discusses his art practice » YouTube, 21:10, 8 octobre 2018 [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l’adresse : https://www.youtube.com/watch?v=ETmXeoCSoYE&ab_channel=QAGOMA.

Meditations (With Open Eyes) est une installation de Atul Dodiya qui comprend un ensemble d’œuvres d’art et d’objets placés dans et sur des armoires à portes en verres. À la manière d’un collectionneur, il a assemblé une collection d’éléments comme dans une vitrine de musée ou un cabinet de curiosités mais la disposition des objets donne aussi un aspect intime ou de collection personnelle à l’ensemble. Atul Dodiya a réalisé plusieurs installations de ce type. Elles sont souvent dédiées à une figure importante pour l’artiste, elles y font référence et leurs rendent hommage, comme des installations dédiées à Gandhi ou à l’artiste Bhupen Khakhar. Cependant l’installation *Meditations (With Open Eyes)* contient des éléments qui renvoient plus directement à l’histoire de Atul Dodiya lui-même⁷⁵.

75. Nada Raza, « Meditation (with open eyes), Atul Dodiya, 2011 », In : Tate [en ligne], Avril 2013 [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l’adresse : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dodiya-meditation-with-open-eyes-t14078>

La valeur des objets ici conservés repose plus sur une valeur émotionnelle que matérielle notamment liée aux souvenirs : on y trouve des œuvres d’arts de l’artiste lui-même ou des reproductions d’autres artistes, des objets divers allant du quotidien aux statuettes sacrées, des photographies et des textes. Dans cette installation par exemple, sont posées au dessus des armoires des photographies de Pablo Picasso, Louise Bourgeois ou Rabrindranath Tagore aussi bien qu’une scène d’un film Bollywood populaire. D’une certaine façon on peut voir les collections de Atul Dodiya comme ses archives personnelles. On peut

[17]



[17] ATUL DODIYA, *Meditations (With Open Eyes)*, 2011

76. Voir p. 46 : Atul Dodiya, *Charu*, 2004.

voir les objets qui composent les collections d'Atul Dodiya comme des symboles, des motifs récurrents dans son travail. Car s'il s'agit ici d'installations composées d'objets, c'est un procédé qu'il applique aussi à certaines de ses peintures. Comme dans l'œuvre intitulée *Charu*⁷⁶ que nous avons vu précédemment, dans laquelle il convoque des figures connues et populaires et les utilise par la symbolique qu'elles amène intrinsèquement avec elle.

Langage symbolique

C'est donc par son ordonnancement interne comme par le traitement qu'elle propose de son sujet, du dessin et de la couleur, que l'œuvre picturale signifie. Elle n'est pas à proprement parler un langage, mais il n'est sans doute pas abusif de parler d'un « discours » propre de la peinture, puisqu'à travers sa composition elle organise, hiérarchise, donne valeur et sens à ses composantes. Et elle le fait comme la littérature en exploitant l'ambiguïté, le double sens, la polysémie.⁷⁷

77. Daniel Bergez, *Le texte et la toile. Peintres et écrivains en dialogue*, op. cit., p. 91.

Il me semble qu'à travers ma recherche d'une représentation picturale de l'identité narrative, se joue le choix des outils dialectiques ou du mode de langage visuel à mobiliser. À travers une pratique *bricoleuse*, j'ai choisi de m'engager dans un registre du détournement des scènes factuelles par des assemblages mythifiants. En manipulant le degré de réalisme des images que je construis je cherche à faire entrer ma pratique dans un registre poétique qui utilise les symboles comme véhicules de sens. L'utilisation d'un langage symbolique n'a pas pour but de créer une image fantasmée du réel mais plutôt de retranscrire une vision subjective de la réalité via l'expérience sensible. Lié à la dialectique de la narration, cela me permet de questionner mon processus de création, de la "récolte" à la transformation du souvenir en mythe et des personnes en personnages grâce la fabrication de motifs-symboles. Ces symboles répétés viennent justement créer un langage, ici visuel. Les transformations de valeurs descriptives à symboliques nous éloignent peut-être de plus en plus d'un récit factuel mais amène le récit-peinture à une forme d'essentialisation du souvenir/de l'atmosphère/etc qui tend à créer un portrait. Pas un portrait au sens de représentation picturale fidèle d'une personne mais ici un portrait global, collectif d'un sentiment familial. Celui-ci passe alors par le récit de récits racontés et re-racontés, transformés en mythes par leur mise en scène dans la sphère familiale. Puis transformés en portraits, en scènes,

par la mise en peinture. On est finalement dans une sorte de mise en abîme continue de récits dans des récits.

Des symboles pour construire une mythologie personnelle : chacune de mes peintures raconte une histoire en elle-même tout en appartenant aux histoires qui se racontent dans les autres. Pour raconter ces histoires avec une peinture figurative, je cherche à créer un vocabulaire symbolique, à mettre en place une sorte d'imagier au sein duquel, entre deux peintures, on puisse pointer les similitudes. C'est pour cela, qu'on fera appel à une pensée mythique à la fois générée par des symboles et génératrice de symboles.

2/c. Raconter des mythologies individuelles et collectives

Puisque je place ma peinture dans une démarche narrative, la dialectique de la narration et du langage vient assez vite me permettre de commenter la peinture. C'est pour cela que je parlerai de la constitution d'un vocabulaire en fait composé d'éléments picturaux faisant office de symboles. Pour raconter des histoires avec une peinture figurative, je cherche donc à créer un vocabulaire symbolique, à mettre en place une sorte d'imagier au sein duquel, entre deux peintures, on puisse pointer les similitudes. C'est pour cela, que je dis faire appel à une pensée mythique à la fois générée par et génératrice de symboles. L'utilisation d'un langage symbolique ici n'a pas pour but de seulement créer une image fantasmée du réel mais surtout de retranscrire une vision subjective de la réalité – dans laquelle le fantasme existe et nous en reparlerons – via l'expérience sensible du présent et du passé. Lié à la dialectique de la narration, cela me permet de questionner mon processus de création, de la collecte à la transformation du souvenir en mythe, des personnes en personnages grâce la fabrication de motifs-symboles. Ces symboles répétés viennent justement créer un langage, et me sert à établir le départ d'une représentation d'une mythologie personnelle. Cette mythologie personnelle serait un moyen par lequel je passe pour créer le portrait global de l'identité narrative de la famille. Tout en étant peut-être sa source d'inspiration : produire un récit à caractère auto-mythologique depuis une mythologie familiale. Peut-être cela veut-il dire, passer cette mythologie familiale orale à une version picturale.

Pourquoi parler de mythologie ? Je travaille au cœur de la thématique de la famille et l'entretien d'une identité globale de cette famille dont je cherche à créer le portrait narrativement. On a vu que cette narration passe par un langage symbolique. Or en se concentrant sur les symboles d'un groupe, qui plus est la famille – un groupe qui nous rappelle déjà les thèmes de l'hérédité, des origines, du souvenir et de la transmission par exemples – il est assez facile d'y amener la notion de mythe. Le mythe naît d'une fiction qui circule au sein d'un groupe, en se l'appropriant le groupe fait du mythe un élément représentatif de ce qu'il est. On peut partager ce mythe comme une représentation commune⁷⁸. Il me semble alors que le cadre de la famille et qui plus est de son identité narrative correspond tout à fait au champ d'action du mythe. D'autant plus, que je revendique une forme d'illustration ou de représentation des symboles certes mais aussi des légendes familiales. D'où le discours d'une mythologie personnelle qui me semble plus adaptée que le terme légende.

78. Geneviève Djénati, « Le mythe familial : entre mémoire, oubli et métamorphose », *L'inconscient dans la famille*, Paris, Dunod, 2007.

Mythes populaires et quotidiens

« [Le mythe] Intégrateur social, il est le ciment du groupe, auquel il propose des normes de vie et dont il fait baigner le présent dans le sacré »⁷⁹. Toujours dans ce questionnement du processus de transformation, je me demande comme on fabrique le mythe ? Dans l'ouvrage *Mythologies*⁸⁰, Roland Barthes (1915-1980) établit une liste de mythes français. Mais si l'on pouvait s'attendre au mythe comme contes, fables et superstitions, il dresse ici plutôt un portrait des préoccupations et des mythes du quotidien français de son époque. Ces mythes sont alors les frites, les footballeurs, l'actualité... Pour lui le mythe est un langage⁸¹. Dans ma pratique, en créant un vocabulaire symbolique visuel je cherche à réinterpréter et me réapproprier des mythes hérités mais aussi quotidiens. Au contact de la pensée mythique qui entre dans le quotidien, on peut se mettre à créer soi-même des mythologies et développer le regard puis la parole qu'on porte sur le monde. Dans *Mythologies*⁸², Roland Barthes s'applique alors à expliquer comment peut-on créer des mythes au présent après avoir fait un inventaire de mythes français de son temps. Pour l'auteur, la mythologie ne prend forme qu'à partir des représentations d'objets ou figures du quotidien ; c'est la raison pour laquelle il s'attache à décrire des iconographies qui le concerne, dans le

79. Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, 1984, p. 113-114. DOI: <https://doi.org/10.3406/litt.1984.2239>

80. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

81. *ibid.*

[18]



[18] CHÉRI SAMBA, *Le secret d'un petit poisson devenu grand*, 2007

82. *Ibid.*

83. *Ibid.*

monde et l'époque dans laquelle il vit. Dans cet ouvrage je m'intéresse principalement à son analyse du mythe au niveau sémantique : les mythes sont des signes qui font langage. Roland Barthes aborde la mythologie en décrivant la « chaîne sémiologique »⁸³ du mythe-signe qui est à la fois signifiant et signifié. Leur caractère symbolique est créé notamment à force d'une mise en répétition qui participe à l'emphase. Roland Barthes nous montre dans ce livre que le mythe n'appartient pas seulement au passé et à la mythologie antique mais peut émerger du quotidien. Tout est une question d'insistance, d'emphase d'une image qui traduit un message. De la même manière que la répétition dans plusieurs peintures d'un même motif participe à la création de son caractère symbolique.

Chéri Samba (1956-) est un peintre congolais contemporain. Il s'inspire notamment du style des illustrations des comics et des peintures des panneaux de rues⁸⁴, d'ailleurs ses œuvres comportent des textes en français, lingala ou en anglais qui viennent commenter la vie sociale, artistique, économique et politique de son pays et du monde entier. Il propose sa vision du monde à travers des peintures remplies de ce qu'on pourrait appeler des métaphores visuelles. En utilisant justement des références à l'art de rue, la publicité et le dessin populaire, il compose des peintures qui forment des scénettes morales à la manière de fables ou de satyres sociales. En mobilisant des références culturelles populaires et par le texte, il capte l'attention de son public et peut partager ses messages. À la manière de fables, on comprend ses peintures comme symboliques. Par exemple, Chéri Samba raconte avoir peint ce qu'il pourrait « conseiller aux jeunes artistes qui voulaient devenir peintre⁸⁵ » dans le tableau *Le secret d'un petit poisson devenu grand*. On y voit un homme à queue de poisson et ayant ou étant entouré de plusieurs oreilles avec un cœur dans l'une d'elles ; pour Chéri Samba cela veut dire « il faut tout écouter mais ton cœur doit décider »⁸⁶.

Cependant il me semble, quand on observe le travail de Chéri Samba, qu'il ne parle pas de mythes. Il se place plutôt comme observateur et un témoin de son actualité sans la mythifier, en la commentant. Il parle d'ailleurs beaucoup de montrer la réalité⁸⁷ en tout cas telle qu'il la perçoit. Je trouve donc un parallèle et de l'inspiration dans son travail plutôt dans les moyens visuels mis en place que dans le ton de ses

84. Pierre de Montequiou, OUR CHOICES ART, « CHÉRI SAMBA 1/3 - Congo Imagination », Youtube, 8:01, 10 mai 2017 [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/oloCX-b8hGQ>

85. *Ibid.*

86. *Id.*, « CHÉRI SAMBA 3/3 - From Africa to the World » Youtube, 7:25, 17 mai 2017 [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/YQrwhAcJEMg>

87. *Id.*, « CHÉRI SAMBA 2/3 - Affirmer son Style » Youtube, 6:59, 15 mai 2017, [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/WScwolCFEaw>

[A]



[B]



[A] SERGUEÏ PARADJANOV, *La légende de la forteresse de Souram*, 1985

[B] SERGUEÏ PARADJANOV, *Sayat-Nova*, 1969

œuvres. Car à mon avis les métaphores et chimères visuelles me permettent de traduire l'aspect d'assemblage qu'on peut retrouver dans une pensée mythique.

La contrainte représentative, c'est en effet trois choses. C'est d'abord une dépendance du visible par rapport à la parole. La parole y a pour essence de faire voir, d'ordonner le visible en déployant un quasi-visible où viennent se fondre deux opérations : une opération de substitution (qui met « sous les yeux » ce qui est éloigné dans l'espace ou le temps) et une opération de manifestation (qui fait voir ce qui est intrinsèquement dérobé à la vue, les ressorts intimes qui meuvent les personnages et les événements).⁸⁸

88. Jacques Rancière,
Le destin des images, Paris,
La Fabrique Éditions,
2003, p. 129.

Pour organiser les récits que je construis je m'appuie sur une composition en assemblages de plans et de motifs-symboles divers. Ils proviennent d'une mythologie personnelle et participent simultanément à la créer. Ces motifs-symboles sont, on l'a vu, des portraits, des objets, des plantes, etc. qui sont issus de souvenirs, de références de l'intime ou non mais dont la signification n'est pas nécessairement explicite. C'est ce qui participe à mon avis de leur caractère mythique. Le principe pré-établi de ces motifs comme langage symbolique me permet ensuite l'organisation narrative de la peinture. Je trouve alors l'utilité des mythes dans leur caractère concret et utilisable. Dont on peut se servir comme base commune pour communiquer une mythologie personnelle à un regard extérieur. Le principe de la pensée mythique nous donne finalement la possibilité de partager des mythes ou des symboliques issues d'un processus d'individuation intérieur à un niveau collectif. En écho à ses propres symboles et au fonctionnement d'une pensée mythique le regardeur extérieur peut y trouver des sens. Cela fonctionne d'autant plus si les symboles utilisés proviennent d'une base commune.

Une identité culturelle par le langage symbolique du mythe

Travaillant la thématique du portrait familial par la narration, je suis aussi très inspirée par des formes comme le cinéma et la littérature. Il me semble qu'on puisse y trouver de nombreux parallèles avec la peinture et ici avec les manières de construire depuis une pensée mythique. Pour Paul Ricœur, la narration permet de s'approprier consciemment, grâce à l'identité, son existence et d'envisager des futurs potentiels. En créant mon propre vocabulaire symbolique visuel je cherche à réinterpréter et me réapproprier des héritages. De la même manière la

fabrication narrative d'un mythe autour d'un groupe, d'une identité ou autre propose une vision de qui l'on est, pour savoir où l'on va ?

89. Alice Letoulat,
« Sergueï Paradjanov :
l'image-cadeau et le ciné-
ma-mémoire », Hélène
Parveau (dir.), *Donner,
recevoir, transmettre*,
Limoges, PULIM, 2018, p. 4.
URL : https://www.academia.edu/43417404/Sergue%C3%AF_Paradjanov_limage_cadeau_et_le_cin%C3%A9ma_m%C3%A9moire

Sergueï Paradjanov (1924 – 1990) est un cinéaste arménien de l'URSS. Il a été un réalisateur controversé, notamment pour sa mise en valeur de différentes cultures nationales et ethniques ukrainiennes, géorgiennes et arméniennes par exemple, au sein de l'URSS. Certains de ses films seront d'ailleurs censurés. On reconnaît Sergueï Paradjanov notamment par son utilisation d'un langage cinématographique très poétique et dont la composition des plans se rapproche parfois presque du travail d'une composition picturale. À travers des films narrative-ment minimalistes ou expérimentaux comme *La légende de la forteresse de Souram* (1985), *Sayat-Nova*, *Ashik Kérib* (1988) ou *La légende de la forteresse de Souram*, Paradjanov a exploré les mythes du Caucase.

Certes amateur d'objets en tous genres, Paradjanov connaît aussi les traditions plastiques du Caucase : ses collages reproduisent ainsi des icônes, et l'on retrouve dans ses films des représentations picturales traditionnelles de la région (fresques, miniatures), filmées ou reproduites. Ce ne sont pas de simples « citations » formelles, les choix cinématographiques de Paradjanov sont tous orientés dans une même direction : faire en sorte que chaque élément relève d'une démarche d'identité culturelle, et ce par les moyens du cinéma. Les objets y sont présentés frontalement, les gestes sont exposés à la vue.⁸⁹

90. René Caya, *Étude sur la psychologie des profondeurs de C. G. Jung: alchimie et processus d'individuation*, Thèse, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1996.

91. Carl-Gustav Jung, *Aïon, études sur la phénoménologie du soi*, Paris, Albin Michel, 1983.

92. *Ibid.*

En effet on peut parler de collages dans les plans que réalise Paradjanov, il assemble des éléments divers puisés dans des imageries quotidiennes issues des mythes et légendes. Ces assemblages lui permettent de créer un portrait de son identité culturelle, d'une certaine manière justifiée par la mythification des récits qui se déroulent dans ses films.

Narration mythopoétique

Le psychiatre Carl-Gustav Jung (1875-1961), l'un des fondateurs de la psychologie analytique, proche au départ des théories freudiennes, a étudié la « psychologie des profondeurs »⁹⁰ qui se consacrerait à l'âme. Sa pensée m'intéresse essentiellement pour les concepts métapsychologiques qu'il a développé et plus précisément son étude des archétypes et des mythes de l'inconscient collectif⁹¹ dans la vie de chacun. Dans l'essai *Aïon, études sur la phénoménologie du soi*⁹² Jung cherche à représenter symboliquement une totalité psychique du *Soi*. Il s'appuie alors

sur des concepts culturels récurrents qui émergeraient d'un inconscient collectif pour tenter l'analyse de l'âme. Mettons de côté l'investigation de l'âme ; si je ne reprends pas les archétypes psychanalytiques développés par Jung c'est plutôt sa vision du mythe dans l'individu que j'applique à un niveau esthétique. Pour lui, l'histoire d'un individu peut faire référence à une autre histoire collective en plus d'une histoire individuelle. En associant le mythe aux origines et à l'expérience sensible, Carl-Gustav Jung place le mythe au centre de la vie. Il voit la création de mythes et de symboles dans la vie d'une personne comme un processus « d'individuation »⁹³, il y aurait un mythe à l'œuvre en chacun de nous. La création de mythe prend donc part à notre narrativisation de la vie. Cela me rappelle encore une fois les processus de la mise en narration de l'identité narrative⁹⁴ qui peut elle aussi s'appuyer sur des images symboliques issues de l'expérience sensible, des ressentis, de l'individu ; et qui dépend finalement de sa subjectivité et de la valeur qu'il accorde à ses expériences. Expériences formatrices par exemple qui deviendront peut-être symboliques ou simples souvenirs parmi d'autres.

93. Id., *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, (1912), Paris, Poche, 1953.

94. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

Pour Lévi-Strauss, l'organisation de notre expérience du monde sensible – la recherche de sens, la création de langages et de symboles par exemple – n'est pas seulement destinée à combler une angoisse de la condition humaine mais permet de s'emparer de la réalité⁹⁵. Ici, une forme personnelle de mythopoétique, loin de générer une vision fantasmagorique du monde, me permet d'avoir prise sur la vie quotidienne d'une manière détournée. En prenant les motifs-symboles comme forme de langage, je tente de les rapprocher de la réalité au lieu de les restreindre à une expression simplement mystique du monde.

95. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

96. Michel Beauchamp, Gérard Grugeau, « Entretien : la quête du pays incertain », *24 images*, 1990, n° 49, p. 59. URL : <https://www.erudit.org/en/journals/images/1900-v1-n1-images1122675/24195ac.pdf>

Le réalisateur franco-serbe Emir Kusturica naît en 1954 à Sarajevo, il n'a cessé d'explorer une forme d'imagerie et d'atmosphère présente dans les traditions et les identités composites qui font sa région d'origine dans des films comme *Le temps des gitans* (1988), *Chat noir chat blanc* (1998) ou encore *Underground* (1995) : « Pendant longtemps, j'ai eu beaucoup de mal à me trouver une identité. Mes films sont en quelque sorte une réponse à ma quête.⁹⁶ » Généralement prenant la famille ou la communauté comme point de départ, plusieurs thèmes reviennent dans ses films comme la vision du monde par les enfants et les conflits ethniques et familiaux. De nombreux symboles apparaissent sous la forme

[C]



[C] EMIR KUSTURICA, *Le temps des gitans*, 1989

d'animaux et plus généralement de la nature, et de phénomènes météorologiques. D'autres éléments reviennent comme des motifs symboliques récurrents dans le cinéma de Kusturica : les scènes de mariage, le football, le suicide par pendaison et l'envol. Ces symboles traduisent la vie quotidienne tout en y incorporant des éléments magiques et/ou folkloriques. Le style de Kusturica est très composite, il fait cohabiter les genres et les registres cinématographique comme le réalisme, le burlesque, la satire, le mélodrame et l'onirisme, etc.

L'importance de la famille est souvent au cœur des films de Kusturica qu'elle s'illustre par des conflits, des séparations, des passages à l'âge adulte et des histoires d'amours. Au sein de la famille, la place des enfants et de leur vision de leur communauté et du monde qui les entoure a aussi souvent une place importante. À mon sens cela participe au déplacement de réalisme qu'opère Emir Kusturica. En effet dans ses films, on peut avoir l'impression que la vie quotidienne, les rêves et les mythes coexistent sans remettre en cause le réalisme de l'histoire mais plutôt en mettant en valeur la subjectivité des individus. Cette place d'une certaine magie dans l'œuvre de Kusturica rappelle le réalisme magique littéraire⁹⁷. Il me semble qu'on puisse justement trouver dans ce réalisme magique des réflexes et des outils narratifs qui se rapprochent d'une pensée mythique, une pensée bricoleuse.

97. *Ibid.*

3/ Imageries héritées

3/a. De l'intérêt d'une lecture picturale par le prisme du réalisme magique

[...] non, il n'y a rien en dehors des histoires, pour Schapp tout commence et, pourrait-on dire, tout finit avec les histoires. Pour introduire des termes que nous utilisons en recherche biographique, nous n'arrêtons pas de nous biographier, c'est-à-dire d'inscrire notre expérience dans des schémas temporels orientés qui organisent mentalement nos gestes, nos comportements, nos actions, selon une logique de configuration narrative.⁹⁸

98. Christine Delory-Momberger, « Sens et narrativité dans la société biographique », *Le sujet dans la cité*, vol. 3, n° 2, 2012, p. 171. URL : <https://doi.org/10.3917/lslc.003.0166>

En créant un vocabulaire symbolique pictural je tente de réinterpréter et me réapproprier divers récits hérités. En considérant la fabrication de mon identité narrative à travers le récit de ma propre existence, j'y incorpore aussi les histoires de mes proches. La construction d'une mythologie personnelle par un langage visuel symbolique m'amène à déconstruire ma représentation de la réalité et jouer avec les codes du réel. Je cherche à voir des symboles dans l'existence pour en faire des symboles visuels. Au cours de mes recherches, je me suis alors de plus en plus intéressée à l'univers très large du réalisme magique dont la restitution du monde correspondait aux enjeux de représentation qui me questionnaient. Le réalisme magique littéraire est un courant où l'auteur transmet une vision sans distinction ni explication du réel, factuel, magique ou rêvé des événements. Aussi appelé réalisme merveilleux (plutôt dans son courant caribéen) il construit un monde, où le langage métaphorique prévaut, inspiré par des symboles, superstitions et références culturelles. Si l'on parle plus souvent du réalisme magique comme d'un courant littéraire latino-américain, le terme vient en fait complètement d'ailleurs et recouvre aujourd'hui encore des champs très différents. J'y ai trouvé un parallèle littéraire à la manière dont j'élabore mes images. Souvent les thèmes du réalisme magique s'appuient sur des symboliques issues de références culturelles mais qu'on peut décider d'appliquer à des références familiales et personnelles assez diversifiées. Et comme en écho à l'identité narrative de Paul Ricoeur, Gabriel Garcia Marquez (1927-2014), célèbre auteur colombien du réalisme magique, place en exergue de ses mémoires « La vie n'est pas ce que l'on a vécu, mais ce dont on se souvient et comment on s'en souvient.⁹⁹ »

99. Gabriel Garcia Marquez, *Vivre pour la raconter*, Paris, Grasset, 2003.

Les récits du réalisme magique prennent régulièrement place dans des récits inter-générationnels et à travers des transmissions

100. Michel De Certeau,
*L'invention du quotidien 1 :
Arts de faire*, Paris, Union
générale d'éditions, 1980.

héréditaires, orales, subconscientes, etc. Les histoires de famille deviennent un héritage symbolique et se transmettent entre les générations. Comme on l'a vu plus tôt, Dans *L'invention du quotidien*¹⁰⁰ Michel de Certeau fait de la lecture un art du braconnage. Selon lui, le lecteur altère et fait exister le texte en se l'appropriant. De la même manière qu'un lecteur-braconnier, je me suis permis à force de lire ces ouvrages, de m'approprier les principes théoriques du réalisme magique pour analyser ma démarche artistique et la construction de mes peintures comme des récits.

Le Réalisme magique, un terme mouvant pour voir le monde

101. Claude Lévi-Strauss,
La pensée sauvage, *op. cit.*

Le réalisme magique est donc un courant comprenant généralement des œuvres de fiction narrative et plus généralement des œuvres d'art. Ces expressions sont très diverses car le terme a voyagé et s'est modulé. On peut dire aujourd'hui que le réalisme magique dont on parle le plus propose une réception et une restitution du monde de manière globale et synthétique. Ce sont souvent des récits où l'on accepte de mettre sur le même plan une pensée logique et une pensée magique en reprenant des termes énoncés par Claude Lévi-Strauss¹⁰¹. On se retrouve alors avec des récits qui se situent dans un monde que nous connaissons, complètement réaliste, mais où les événements qui pourraient être classés dans le magique, le surréel ou le fantastique sont ici traités au même plan et ne sont pas nécessairement remis en question comme n'appartenant pas à la véracité du monde. Aussi appelé réel merveilleux¹⁰² il construit un monde, où le langage métaphorique prévaut, inspiré par des symboles, superstitions et références culturelles. Les motifs et thèmes qu'on y retrouve le plus souvent sont la famille, le temps, le souvenir, la mort, la naissance, la disparition, l'enfance, le rêve, le miroir, le double, les coïncidences... Ces thèmes qui tournent autour du déroulement de l'existence humaine s'appuient souvent sur des symboliques issues de superstitions, légendes, pratiques, croyances et religion.

102. Le réel merveilleux (*real maravilloso*) est un terme introduit par l'auteur Alejo Carpentier, il correspond à un courant littéraire caribéen parallèle à celui du réalisme magique.

Le terme réalisme magique, s'il est dorénavant plus représentatif d'une littérature d'Amérique du sud, doit sa parenté au critique d'art allemand Franz Roh qui écrit en 1925 « *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* » traduit en français par « *Post-expressionnisme – Réalisme magique*

– *Problèmes de la peinture européenne la plus récente* ». Dans cet ouvrage, Franz Roh parle de changements de style après l'expressionnisme allemand, qui l'amènent à parler d'un post-expressionnisme. Lié à la Nouvelle Objectivité, ce mouvement s'attache à parler de la vie quotidienne mais par un prisme particulier. Ce sont notamment les objets qui prennent une nouvelle dimension et une nouvelle place, Franz Roh repère un changement qu'il considère une profondeur nouvelle et un réalisme accru. Il décrit le travail des peintres de la Nouvelle Objectivité comme un style où les artistes s'appliquent à représenter des sujets de la vie quotidienne et des rapports sociaux mais le style de réalisme révèle un mystère ou une étrangeté magique. Selon lui, leur style parle d'une magie intérieure des choses. Le terme réalisme magique lui permet de qualifier l'atmosphère étrange et surnaturelle présente dans les peintures malgré qu'elles se situent dans des contextes réalistes. Il distingue finalement une nouvelle forme de réalisme qu'il lie au terme de magie. Ces peintres représentent le monde d'une manière qui, pour Franz Roh, montre « l'émerveillement de l'artiste face à ces objets représentés, aussi bien dans leur netteté réaliste que dans leur essence la plus profonde »¹⁰³.

103. Franz Roh, « Au sujet de Karl Haider. Un autre propos sur le post-expressionnisme », (1923), Der Cicerone, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.

Si Franz Roh appliquait l'idée de réalisme magique à une peinture bien précise, c'est ensuite l'artiste italien Massimo Bontempelli qui donne au terme une nature plus globale en l'appliquant notamment à la littérature. Il cherche alors à développer une littérature qui selon lui correspondrait à son époque. Massimo Bontempelli compte sur le réalisme magique pour créer un monde qui réunisse les réalités individuelles et collectives grâce à l'art¹⁰⁴. Les enjeux théoriques du réalisme magique définis par Franz Roh et Massimo Bontempelli ont grandement influencé la littérature européenne mais c'est surtout à travers la littérature sud-américaine que le réalisme magique a pris la forme qu'on lui connaît le plus aujourd'hui. Le terme est en effet repris par tout un courant d'auteurs hispanophones dès les années 30 où il est traduit par le terme *realismo magico*. Il est alors vu comme une possibilité d'ouvrir de nouveaux récits avec une perspective magique (proche de l'idée d'une pensée mythique) sur la réalité. C'est l'auteur Alejo Carpentier qui, dans des articles et des essais manifestes sur les concepts du baroque et du merveilleux, propose le réalisme magique ici le réel merveilleux comme approche concrète de la réalité vécue et une acceptation d'une pensée

104. Jacqueline Spaccini, Viviana Agostini-Ouafi, *L'italie magique de Massimo Bontempelli*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2008.

magique et parfois superstitieuse comme part entière du réel. Alejo Carpentier pose sur la littérature latino-américaine la notion du réel merveilleux mais aussi celle du baroque qui sont liées. Il définit le baroque comme une superposition et une accumulation d'éléments qui traduirait l'univers particulier à la zone de l'Amérique du sud et de la caraïbe par les implications de son emplacement géographique et de son histoire.

Revenons maintenant plus en détail sur les principes théoriques qui servent généralement à classer une œuvre dans le réalisme magique, où la commenter de la sorte. Même si ce sont des idées qui qualifient plus généralement des œuvres de fiction littéraire, on peut les appliquer à d'autres formes d'œuvres auxquelles on trouve des qualités narratives. Le cinéma presque par nature narratif s'y prête par la réalisation. On a cité le cinéma de Emir Kusturica qui a dit s'inspirer de la littérature de Gabriel Garcia Marquez. Ainsi que des cinéastes comme Sergei Paradjanov dont la réalisation fait souvent preuve d'une composition presque picturale et où une forme de réalisme poétique est profondément marqué par des symboles et mythes locaux.

La base du réalisme magique se situe dans l'existence d'évènements et d'éléments magiques (fantastiques, qui sortent de l'ordinaire, du croyable) dans le monde réel. Ce ne sont pas des récits qui se placent dans des mondes imaginaires mais où il y a plutôt une idée de révélation de la magie inhérente aux choses. Dans le réalisme magique tout se mélange : le monde surnaturel coexiste avec le monde familier. Une notion de plénitude est aussi associée au réalisme magique. On peut la prendre au sens de complétude d'une manière de raconter le monde qui embrasse plusieurs modes de pensée simultanément. Ainsi que l'ampleur de ce genre de récits, qui couvrent souvent une multitude de personnages et d'évènements sur de longues périodes de temps. L'idée de plénitude peut être largement reliée à la définition du baroque et du réel merveilleux selon Alejo Carpentier¹⁰⁵. Il définit le baroque par une d'abondance extraordinaire de détails, une superposition d'éléments inspirée notamment par les cultures natives d'Amérique. Pour l'auteur cubain, l'idée du merveilleux ne signifie pas quelque chose de nécessairement beau mais plutôt l'extra-ordinaire qui mêlé au monde naturel familier crée une abondance, et une stratification complexe de

105. Alejo Carpentier, « Lo real maravilloso », *El Nacional*, Caracas, 1948. Reproduit comme prologue du roman d'Alejo Carpentier *Le royaume de ce monde*, 1949.

106. Alejo Carpentier, *Le royaume de ce monde*, (1949), Paris, Gallimard, 1954.

107. Jean-Pierre Durix, « Le réalisme magique : genre à part entière ou “au-berge latino-américaine” », *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 25, Paris, L’Harmattan, 1998, p. 10.

108. Marc Porée, Alexis Massery, *Salman Rushdie*, Paris, Seuil, 1996.

toutes les choses qui peuvent traverser les événements. Par exemple dans le roman *Le royaume de ce monde*¹⁰⁶, Alejo Carpentier raconte la révolte des Noirs esclaves à Saint-Domingue et la naissance du royaume d’Haïti. L’un des personnages récurrent est Mac-Kandal un sorcier vaudou : à travers ce récit de faits historiques Carpentier montre une sorte de force surnaturelle qui agit sur le monde. Il est important pour Alejo Carpentier de comprendre sa conception du réel merveilleux comme appartenant à un contexte bien précis et qu’il met en opposition aux mouvements littéraires européens.

Pourtant le Cubain Alejo Carpentier considère que le « real maravilloso » diffère du surréalisme qui, selon lui, s’adonne à la création de formes artificielles, fabriquées et gratuites tandis que son « réel merveilleux » caractéristique propre au continent américain privilégie le dynamisme, la métamorphose, la puissance tellurique et un lien étroit avec les grands mythes indigènes qu’il oppose à la stagnation, au classicisme excessif du vieux continent.¹⁰⁷

109. Theo D’Haen, « Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers », in *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, 1995.

110. Maryse Jacob, « 5° Du réalisme magique : peinture et poésie croisées » in *Corps. Poésie. Esthétique: Les rencontres Art et Philosophie de Cormillon 2012 à 2014*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2016.

Aujourd’hui, ce sont d’ailleurs souvent des récits issus d’une littérature internationale et post-coloniale qui sont la plupart du temps comparés au réalisme magique. Les romans de Salman Rushdie dans lesquels le récit déborde d’histoires multiples en sont un bon exemple¹⁰⁸. De plus, les récits magiques des auteurs latino-américains et caribéens contiennent souvent une critique politique de la société et une volonté de distanciation des normes occidentales. À la fois artistique comme on le voit avec l’importance pour Alejo Carpentier de revendiquer sa différence des mouvements européens mais aussi pour permettre un décalage de point de vue et de manière de raconter les choses. Il peut alors représenter une littérature décentrée, des marges géographiques et historiques¹⁰⁹. Cet aspect du réalisme magique a pu être l’une des raisons majeures pour laquelle il a été autant lié à des œuvres de fictions internationale, souvent post-coloniales.

[...] Les tentatives d’établir un modèle explicatif qui permettrait une relecture des œuvres, picturales ou littéraires, à l’aide de quelques traits génériques et de formuler ainsi une poétique générale du réalisme magique, ne sont jusqu’à nos jours pas vraiment concluantes. Et cela tient, pour une grande part, au fait qu’il s’agit d’un phénomène mondial et qu’en vertu des contextes géographiques, historiques et culturels dans lesquels le réalisme magique a fleuri, les stratégies de la représentation et du discours s’alignent selon de nombreuses variantes.¹¹⁰

En effet le terme réalisme magique n’est pas le fruit d’un mouvement d’artistes mais une appellation mouvante. Certains des auteurs qui sont régulièrement cités pour illustrer le principe du réalisme magique

– et que je me suis aussi permise de citer comme tel – par exemple Salman Rushdie, ne se sentent pas nécessairement appartenir à ce courant¹¹¹. Le réalisme magique s'il peut être un parti-pris artistique est aussi devenu un élément de commentaire qu'on peut prendre la liberté de remarquer au sein de certaines œuvres même si elles n'appartiennent pas à ce pan de la littérature latino-américaine et caribéenne. Cependant, il convient à mon avis de rester conscient de ces limites et de la manière dont on utilise ce terme en gardant à l'esprit son origine.

Une narration hybride magique, de la littérature à la peinture

L'art est un déplacement des choses qui transforme le réel, introduit un merveilleux, du magique et « déplace un coin de la surface de la réalité pour vous faire voir la réalité la plus profonde »¹¹². À travers des autoportraits familiaux je me questionne sur ce déplacement du souvenir vers le récit et du récit mis en image. Les enjeux que soulèvent la narration dans le large prisme du réalisme magique correspond alors à ces questionnement par son obsession pour la transformation opérée par la subjectivité sur la restitution de la réalité. Tout se joue sur cette narration qui transforme, qui crée. Dans le roman de Salman Rushdie *Les Enfants de minuit*, le personnage principal Saleem Sinai retrouve la mémoire, après une morsure de serpent, en racontant sa vie à ses compagnons :

Les enfants-soldats écoutaient, comme sous un charme, les histoires sortant de sa bouche, qui commençaient avec une naissance à minuit et qui continuaient sans s'arrêter, parce qu'il récupérait tout, chaque chose, toutes les histoires perdues, les milliers de processus complexes qui participent à la fabrication d'un homme.¹¹³

En racontant à d'autres son passé, il se retrouve et redevient lui-même après une longue amnésie. Tout au long du roman, la vie de Saleem est complètement intriquée aux histoires qui se heurtent et se mêlent à la sienne. Le roman ne démarre pas par sa naissance mais par la rencontre de ses grand-parents et les symboles des uns seront transmis et deviendront les symboles des autres. Les histoires de ses ancêtres font partie de lui. Ce que je trouve particulièrement intéressant dans ce roman, c'est qu'il apporte une vision différente de l'habituelle symbolique des liens du sang. Saleem répète que son histoire familiale coule en lui malgré la révélation que sa famille ne soit pas sa famille

111. Daniel Picouly, INA Café Picouly, « *Salman Rushdie : son journal intime et le réalisme magique* | Archive INA » Youtube, 7:00, Café Picouly, France 5, 4 novembre 2005 [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=Dx35avAMkcI>.

112. Massimo Bontempelli cité par Michael Scheffel, *Réalisme magique. Histoire d'une notion et tentative de définition*, Tübingen, Stauffenburg Verlag Brigitte Narr, 1990.

113. Salman Rushdie, *Les Enfants de minuit*, (1983), Paris, Éditions Stock, 1987, p. 532.

biologique. Bien qu'il n'aie pas le sang de ses ancêtres il partage leur mémoire, leur héritage et leurs symboles qui ont traversés les générations grâce au récit, à la narration. Dans ce roman on retrouve presque exemplifié les enjeux de l'identité narrative de Paul Ricoeur.

Le « magique » signifie, d'un côté, l'« autre », c'est-à-dire, la part de mystère et d'inexplicable qui se dissimule derrière les choses et qu'une représentation particulièrement précise de la réalité doit rendre sensible. De l'autre, il désigne une puissance créatrice, c'est-à-dire la capacité de l'artiste à établir des liens entre des choses éloignées l'une de l'autre, en un mot, la capacité à créer du sens.¹¹⁴

114. Michael Scheffel, *Réalisme magique. Histoire d'une notion et tentative de définition*, op. cit., p. 16.

L'œuvre narrative dans le réalisme magique a une volonté de reconstruction ou de construction du monde qui renvoie parallèlement à l'intériorité de l'artiste. On revient à cette idée de fusion de mondes sensibles et intelligibles. C'est une manière de mettre en valeur la subjectivité sans remise en question de ce qu'elle perçoit. Charles W. Scheel en décrivant le réalisme magique parle d'une « tension sous-jacente entre la composition (contrastes bizarres des proportions ou assemblage hétéroclite d'objets) et l'exécution (respectueuse des plus petits détails sur toute la profondeur de champ), une tension entre l'idée et la réalité, la première l'emportant sur la seconde »¹¹⁵. On retrouve bien ici comment l'on peut naviguer du réalisme magique littéraire à une conception visuelle avec les idées de composition, de proportions etc... Ce sont ces éléments plastiques qui en prenant place dans l'espace du support à la manière des figures stylistiques littéraires construire un récit pictural.

115. Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Par exemple les peintures de Frida Kahlo (1907-1954) sont habitées des thématiques et enjeux soulevés par les principes du réalisme magique. Qui plus est par les contextes culturelles et géographiques similaires de la peintre et de ce courant. En effet, Kahlo peignait une réalité habitée par la représentation de ses propres sentiments. Ses peintures forment des portraits narratifs grâce aux symboles qu'elle utilise et qu'elle pioche dans des références culturelles, populaires mais aussi autobiographiques. Il y a une étrangeté qui se dégage de ses autoportraits et traduit bien l'idée d'une représentation symbolique presque magique de l'expérience sensible du monde. Le tableau *Mes grands-parents, mes parents et moi* (voir p. 22) illustre à mon avis très bien l'intrication entre passé-présent-futur qui habite le réalisme magique et par

exemple le récit Saleem Sinai. De la même manière que dans le roman les plusieurs espaces-temps coexistent par la représentation de tous les membres de la famille bien qu'ils ne soient pas vivants ni présents. Pourtant ils sont bien là, vivants dans le récit familiale ; vivants dans l'actualité de Frida enfant et ses parents. Frida Kahlo se représente enfant et simultanément fœtus dans le ventre de sa mère. Dans cette œuvre dont l'hérédité est la symbolique centrale, plusieurs moments différents dans la vie de l'identité de la peintre coexistent alors simultanément.

On entrevoit l'apport du réalisme magique à la modernité et la place qu'il pourrait occuper dans une histoire qui prendrait en compte ses tentatives de définir ce que l'expression artistique ne pourrait plus et pourrait encore être. Évitant les destructions sans appel opérées par des avant-gardes contemporaines ou les mouvements futurs, il parvient sans excès à remodeler les repères traditionnels pour créer un monde qui ne repousse pas les dissonances, mais les intègre au contraire.¹¹⁶

116. Maryse Jacob,
« 5° Du réalisme magique :
peinture et poésie croi-
sées », *art. cit.*, p. 283-304.

Je puise dans les mécanismes du réalisme magique car j'y trouve de fait un parallèle littéraire à la pensée magique énoncée par Claude Lévi-Strauss, aux principes du bricolage et donc à la manière dont j'élabore des images. En effet, le réalisme magique présente des expériences qui prennent place dans le monde et les connecte. Tout événement est considéré sur le même plan, sans que l'on questionne son degré de véracité. Le narrateur du réel merveilleux, ignore ou suspend le scepticisme que pourrait avoir son lecteur. Au sein d'un récit de ce genre, la métaphore littéraire coexiste donc sur le même plan avec n'importe quel fait. Tout événement a égale charge symbolique de véracité et de factualité au sein du récit. Cela permet pour moi la coexistence de différents niveaux de récits, différents plans spatiaux et temporels. M'approprier les mécanismes du réalisme magique me permet donc de raconter une identité à la fois subjective et collective en prenant racine simultanément dans des existences passées, présentes et futures.

3/b. Que faire de l'exotisme ?

Je cherche à questionner la réappropriation des codes d'une imagerie. Je suis convaincue qu'il ne faut pas ignorer le contexte que peuvent porter les motifs et esthétiques utilisés visuellement. Cette question s'impose lors de l'exposition de mon travail qui fait

régulièrement surgir des commentaires liés à l'exotisme que ce soit en réaction à mes peintures ou mes illustrations, à l'université, en école d'art ou ailleurs. Ces commentaires généralement enthousiastes ou interrogatifs, soulèvent pour moi quelques questions. En effet dans mon travail, la représentation d'une histoire familiale et de différentes formes d'identité m'amènent sur des figurations qui rappellent parfois une esthétique dites "exotique". C'est notamment l'atmosphère de mes peintures qui peut renvoyer à un imaginaire ou une à imagerie connotée : à mon avis surtout provoqué par la présence abondante de végétation tropicale. Il me semble donc important de questionner le concept d'exotisme au sein de ma démarche artistique. Tout simplement car elle illustre une identité narrative à partir d'héritages divers dont certaines références ou images sont issues des Antilles françaises.

Une notion liée au colonialisme

L'exotisme n'est ainsi jamais un fait ni la caractéristique d'un objet ; il n'est qu'un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations à propos de quelque chose, quelque part ou quelqu'un. Parler d'exotisme, c'est moins analyser un objet que le discours d'un sujet à son endroit. La question « qu'est-ce qui est exotique ? » est en ce sens seconde par rapport à la question « pour qui ? ».¹¹⁷

117. Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, Tome 148, 2008, p. 8. DOI : <https://doi.org/10.3406/globe.2008.1537>

En effet, ici je ne compte pas débattre sur les potentiels degrés d'exotisme de mon travail car il me semble que ça ne serait pas pertinent ni n'aurait beaucoup de sens. Or je souhaite profiter de ces commentaires pour aborder l'idée qu'on peut se faire de l'exotisme. On comprend aujourd'hui l'exotisme comme un esthétisme, une appréciation un peu datée, qui dépend essentiellement de l'observateur. L'exotisme naît dans l'observation d'un *Autre* ou d'un *Ailleurs* qui n'existe en fait qu'en comparaison avec les habitudes et l'origine de celui qui observe.

L'exotique n'existe pas en dehors de la perception de l'observateur. Il dépend non seulement de l'état affectif, de la sensibilité ou du sens de l'observation de ce dernier, mais tout autant des habitudes intellectuelles et culturelles qui forment les outils lui servant à affronter la nouveauté.¹¹⁸

118. Leonid Heller, « Décrire les exotismes : quelques propositions », *Études de lettres*, 2009, p. 326. DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.447>

Si on peut relativement s'accorder sur ce que recouvrent exotique et exotisme, on s'aperçoit vite qu'il est le fruit d'une vision ethnocentrée et plus précisément d'une vision eurocentrée.

Beaucoup de dictionnaires le définissent à raison comme le propre de lieux lointains et bizarres, ou des objets et des personnes qui en proviennent. Cette définition pose des problèmes géographiques de trois ordres différents. D'abord comment caractériser un lieu comme lointain ; où se trouve-t-il au juste, et à quelle distance de quoi ? Ensuite, dans quelle mesure un lieu lointain est-il bizarre, ou comment devient-il bizarre - et que recouvre cette bizarrerie ?¹¹⁹

119. Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *art. cit.*, p. 8.

Je crois qu'aujourd'hui les liens de l'exotisme avec l'ethnocentrisme et le colonialisme ne sont plus à prouver tant on peut trouver d'exemples à leur sujet. Cependant, il me semble nécessaire d'effectuer un rapide résumé critique de la notion avant d'entrer des considérations esthétiques. Soyons au clair avec le concept et ce qu'il implique historiquement par exemple, pour pouvoir le réutiliser ou en tout cas le questionner. L'exotisme est un concept qui s'est développé par un processus de construction du monde et de l'altérité selon l'Occident, qui plus est un occident colonisateur. L'anthropologue Claude Lévi-Strauss dénonçait un « humanisme dévergondé »¹²⁰ ethnocentré, complice du colonialisme et du racisme. Il est le fruit d'une fascination, d'une condescendance ou d'une idéalisation pour un « ailleurs ». L'exotisation procède alors par une mise en scène des lieux et des individus colonisés transformés en objets de spectacle¹²¹.

120. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terre Humaine », 1955.

121. Lionel Richard, *De l'exotisme aux arts lointains*, Paris, Infolio, 2017.

Inversement, le passage de l'observateur transforme le monde observé ; ce dernier se modifie afin d'accueillir le voyageur et il garde longtemps, sinon toujours, des traces de ce passage – cette thèse de Segalen, la base de son éthique de l'exote, est devenue le postulat de départ de toute approche ethnologique et anthropologique aujourd'hui.¹²²

122. Leonid Heller, « Décrire les exotismes : quelques propositions », *art. cit.*, p. 327.

Le monde observé et par là même exotisé ne sort pas indemne du passage de l'observateur souvent colon. Si les occidentaux ont créé des mises en scènes exotisantes, elles ont pu plus tard être suivies par des formes d'auto-mises en scènes que ce soit à visée critique, revendicatrice ou directions marketing touristiques. Nous verrons donc comment certains ont pu manipuler des idées de l'exotisme puis notamment comment des auteurs et artistes caribéens et antillais, réutilisent ces codes ; qui plus que d'exotisme, parlent d'un ici qui n'est pas la France ou l'Europe.

L'éthique de l'exote – Victor Segalen

Pour parler d'exotisme et d'esthétique maintenant, nous commencerons par le romancier poète et marin français Victor Segalen (1878-1919). Au cours de ses nombreux voyages, il prendra des notes sur les différentes

123. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme: une esthétique du Divers*, Montpelier, Fata Morgana, 1978.

124. *Ibid.*

125. *Ibid.*, p. 92.

cultures qu'il rencontrera et se penchera largement sur la question de l'exotisme. Publié à titre posthume, son *Essai sur l'exotisme*¹²³ fait de l'exotisme un concept moral abordable via la philosophie pour arriver à une « esthétique du divers »¹²⁴. La notion du divers vient alors lui servir pour élargir l'exotisme à une valorisation des différences du monde sans jugement de valeur ou hiérarchisation. C'est son éthique de l'*exote*: « C'est par la différence, et dans le divers, que s'exalte l'existence.¹²⁵ »

126. *Ibid.*

Définissant d'abord l'exotisme comme une expérience de l'altérité, il en fait un « sentiment du Divers »¹²⁶, l'exercice et l'expérience de ce sentiment. Pour lui cette notion recouvrerait en fait une catégorie de la sensibilité qui permet de percevoir le divers dans l'altérité. Dans la pensée de Victor Segalen, l'exercice de l'exotisme comme attitude vis-à-vis d'un sujet, devient finalement un travail d'introspection. J'y trouve un parallèle avec la manière dont Paul Ricoeur insiste sur l'importance de la présence d'une altérité pour que l'identité puisse se formuler¹²⁷.

127. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

L'Exotisme n'est donc pas une adaptation; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étren-drait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhension éternelle.¹²⁸

128. Victor Segalen, *Essai sur l'Exotisme: une esthétique du Divers*, op. cit., p. 24.

Victor Segalen condamne certaines formes de l'exotisme qui ne correspondent pas à son éthique: la collection par la recherche du folklorique, de l'anecdotique, ou l'assimilation personnelle, une assimilation du différent à soi-même.

Dans ma recherche picturale pour représenter symboliquement une identité narrative, les motifs que je convoque interviennent la plupart du temps comme un miroir à une recherche de soi, un temps de réflexion sur une représentation de l'intériorité. Si pour certains observateurs des motifs végétaux apparaissent comme exotiques c'est parce qu'ils nous déplacent dans un autre lieu, font références à une végétation qui n'est pas celle de la France métropolitaine. Mais pour être honnête, plus que des objets exotiques, ils ne sont pour moi que d'autres matériaux du souvenirs pour composer le portrait global de la famille. Ces végétaux « exotiques » ou non représentent des sensations, des sentiments, tout en n'étant que des images issues de souvenirs: les plantes qu'il y avait dans le jardin d'untel, la fleur du fruit que nous aimions manger à tel moment, etc... La fleur de frangipanier et la pomme sont sur le même plan, l'invitation est plus à l'introspection qu'elle n'est au voyage.

[19]



[20]



[19] BONY RAMIREZ, *Clean Up, After the Storm*, 2020

[20] BONY RAMIREZ, *Del Mar Venimos*, 2021

Bony Ramirez – une imagerie caribéenne

Bony Ramirez (1996) est un artiste dominicain qui travaille aux États-Unis. Il réalise des peintures en collant des personnages en papier sur des panneaux de bois peints et combine plusieurs techniques de peinture et de dessin, allant jusqu'à incorporer des objets dans ses peintures comme des couteaux plantés dans les panneaux de bois ou des tissus suspendus. Les peintures de Bony Ramirez sont généralement des portraits à travers lesquels il traduit son héritage dominicain. Ses peintures racontent la vie contemporaine des Caraïbes mais parlent aussi de l'histoire colonialiste dont les traces demeurent. Les peintures de Bony Ramirez contiennent des messages à travers des motifs pour lui symbolique, dans le but de montrer une image des Caraïbes loin de la carte postale touristique et plus proche d'une identité propre¹²⁹. En manipulant et mettant en scène ces corps, ces décors, et ces objets il cherche à se réapproprier l'identité dominicaine et la manière de la représenter. On peut trouver une poésie du divers dans la peinture de Bony Ramirez aussi par la façon qu'il a d'utiliser différents codes de la peinture figurative. Par exemple sa peinture, est aussi très inspirée par la peinture de la Renaissance et le maniérisme. Son utilisation de ces styles rappelle l'influence de l'Europe sur les Caraïbes, et par là se fait témoin des identités et des esthétiques composites qui y existent.

129. CJ Greenhill Caldera, « To Mark Artnet Auction's Art of the Americas Sale, We Spoke to Dominican Artist Bony Ramirez About Art and Identity », *Artnet* [En ligne], 2022. URL : <https://news.artnet.com/buyers-guide/bony-ramirez-art-of-americas-2098781>

Édouard Glissant – le Divers et la Relation

Pour Victor Segalen la quête de l'exotique peut devenir une lutte contre une vision stéréotypée du monde et pour sa poétisation. Elle devient alors un procédé de distanciation poétique¹³⁰. C'est dans ce sens et avec un attrait pour la notion de Divers que le philosophe antillais du *Tout-Monde*, Édouard Glissant (1928-2011) va reprendre certains concepts de Segalen. Si chez Victor Segalen l'exotisme se trouve encore essentiellement dans l'expérience du voyage, chez Édouard Glissant la notion se déplace au sein du lieu que l'on habite et au delà, mais dépasse une question de déplacement ou d'éloignement physique. Édouard Glissant a pour objectif de lutter contre « la stérilisation des imaginaires »¹³¹ due à la mondialisation et l'histoire coloniale qui peuvent produire une exotisation fétichisante. Selon lui il faut renouveler les images qui nous habitent car c'est bien notre imaginaire du monde qui peut nous permettre de construire notre éthique.

130. Leonid Heller, « Décrire les exotismes : quelques propositions », *art. cit.*

131. Édouard Glissant, François Noudelmann, *L'entretien du monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2018.

[...] l'écrivain antillais recourt à la visée délibérative afin de procéder à la défolklorisation de la culture des colonisés, des asservis ou de ceux qui dépendent organiquement de la métropole occidentale. En d'autres termes, il adresse des recommandations à son auditoire caribéen afin qu'il assume sa responsabilité politique et sociétale, qu'il se penche, en toute conscience et volonté, sur la résolution de ses véritables problèmes; ceux de l'ostracisme, de l'hétéronomie et de l'allocentrisme. En peu de mots, Glissant met en garde ses compatriotes contre les leures du folklore, contre l'assimilation et l'aliénation qui en découlent. Le folklore constitue, à vrai dire, un opium pour la collectivité antillaise.¹³²

132. Mohamed Amine

Rhimi, « L'imaginaire de la "poétique du Divers" et de la "Philosophie de la Relation" d'Édouard Glissant: repenser la mondialisation au prisme de la "transrhétorique" », *Amerika*, N° 22, 2021. DOI: <https://doi.org/10.4000/amerika.13904>

Je suis loin de revendiquer une appartenance à quelconque discours antillais mais ce sont les analyses et l'utilisation que fait Édouard Glissant des ces images de l'exotisme qui m'intéressent. En effet Glissant, à travers de nombreux ouvrages, défend la diversité du monde et des images qui le composent; et par là même l'importance de l'existence de ces diversités contre l'uniformisation de notre monde.

Ce triomphe du divers, qui est celui des étants, est aussi à lire comme une contestation de la prétention à l'universalité de la philosophie occidentale, dans une quête de la transparence qui vise à réduire les singularités. Contre cette aspiration à la transparence, Glissant milite pour l'opacité comme protection du divers et des singularités, dans cette multiplicité restaurée des étants, où toutes les traditions, réinterprétées, ont leur place et peuvent se renouveler, y compris celles de l'Occident.¹³³

133. Corinne Méné-Caster, « Édouard Glissant, philosophe d'Alexandre Leupin », *Archipelies*, Numéro 5, 2018. URL: <https://www.archipelies.org/223?lang=fr>

Édouard Glissant apprécie la poétique du *Divers* de Segalen dans sa critique d'un universalisme uniformisant. Il souhaite par la poétique – de la *Relation* et du *Tout-Monde* – réhabiliter les différents imaginaires en jeu dans la totalité-monde pour proposer des solutions aux conséquences négatives de la mondialisation. Il défend une identité en rhizomes¹³⁴, qui crée des liens à travers le monde. Au travers de ma pratique, j'apprécie le parallèle opéré par Glissant entre la poétique – et la poïétique – et la pensée de ce qu'est l'identité. Puisque je développe mon identité et les identités multiples qui composent ma famille – ou l'identité familiale – comme matériaux de création artistique. Ainsi poïétique et identité sont liées.

134. Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

La pensée du divers, notre rhizome infini et quantité. La pensée de la mondialité, que nous hérons sans cesse, de peur que nous ne sachions pas la distinguer du feu roulant de nos mondialisations cataclysmiques. La pensée de l'identité racine unique, qui tue sur place, ou au contraire de l'identité qui chemine, qui ne va pas à l'unique, elle renforce les uns et les autres, et l'ici par l'ailleurs. La pensée des cultures ataviques, qui ont mortellement fondé la légitimité et le territoire, et des cultures composites, celles-ci qui opposent et mêlent à tout coup leurs digenèses, folles naissances primordiales.¹³⁵

135. *Id.*, *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 80.

L'enjeu pour Édouard Glissant, se trouve alors dans une poétique de la mondialité et par là dans la construction d'une éthique : c'est notre vision du monde qui influe sur nos choix moraux et nous permet d'agir. Et pour Glissant la voie de cette éthique est un mouvement diversifiant.

Donc la mondialité, c'est plutôt concevoir que nos problèmes et les problèmes du monde sont inextricablement liés mais que nous ne devons pas pour cela accepter la standardisation, l'uniformisation et l'exploitation.¹³⁶

136. Édouard Glissant, Noudelmann François, *L'entretien du monde*, *op. cit.*

137. Histoire, systèmes, individus...

138. Mohamed Amine Rhimi, « L'imaginaire de la "poétique du Divers" et de la "Philosophie de la Relation" d'Édouard Glissant : repenser la mondialisation au prisme de la "transrhétorique" », *art. cit.*

139. Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde (Poétique IV)*, Paris, Gallimard, 1997, p. 157.

La pensée du divers mise en relation avec la toute-mondialité nous propose d'utiliser une esthétique et une poétique de l'altérité sans se conformer aux visions imposées qui pourraient nous avoir été étiquetées par d'autres¹³⁷. Evidemment on ne parle plus vraiment d'un exotisme, peut-être d'un exotisme différent, déplacé, ré-utilisé par soi-même. Pour renouveler notre imaginaire de ces images, il s'agit donc d'accepter de décaler son point de vue sur le monde et les représentations que l'on en fait pour mieux construire de nouveaux récits. « La transrhétorique glissantienne s'ouvre sur l'esthétique baroque, sur la poétique du chaos-monde et embrasse l'imaginaire créatif – les imaginaires – de tous les êtres humains.¹³⁸ » Par rapport aux fantasmes d'un ailleurs qui semblent aujourd'hui dépassés, on peut se demander en quoi l'esthétique du divers nous permettrait de repenser notre relation à l'art et au processus créatifs. Or il me semble que même si dans beaucoup de discours ces pensées sont effet dépassées, la réinvention ne s'arrête jamais et le discours du divers, bien qu'il trouve aujourd'hui de plus en plus de place doit être continuellement encouragé : « c'est la diversité qui nous protège et, s'il se trouve, nous perpétue.¹³⁹ »

3/c. Les imaginaires de l'identité

140. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

141. Adélaïde Gregorio Fins, « Repenser l'éthique à travers l'imagination narrative et littéraire dans la pensée de Paul Ricœur et de Martha Nussbaum », *art. cit.*

Rappelons nous Paul Ricœur selon qui c'est par l'altérité et la confrontation à l'Autre que se réalise notre identité¹⁴⁰ de même qu'Édouard Glissant valorise la notion du divers. Chez ces penseurs si l'altérité et la diversité sont importantes c'est notamment l'imagination qui leur permet de se développer. C'est par l'imaginaire que l'individu s'ouvre à l'altérité et aux variantes de mondes potentiels à construire¹⁴¹, où de potentielles existences pour Ricœur. Il me semble qu'on peut trouver des formes de réponse à travers la poétique du Divers d'Édouard Glissant et ce que nous enseigne Paul Ricœur sur l'importance de

l'altérité dans l'identité narrative de chacun. Puisque pour lui, l'identité est à trouver par l'enrichissement et le renouvellement de l'imaginaire grâce à des récits extérieurs qui nous nous nourrissent ; en prenant la littérature il nous explique que lire le récit d'un autre nous permet d'enrichir les possibilités autour d'une même unité humaine.

Si la littérature opère et enrichit le réel au travers des « variations imaginatives » (Husserl), elle révèle par la compréhension et l'interprétation à quel point l'imagination se situe à la charnière du théorique et du pratique, du sensible et de l'intelligible, de l'émotion et de l'abstraction, révélant ainsi la tension entre l'universel et le singulier.¹⁴²

142. *Ibid.* p. 479.

Les motifs-symboles que je construis découlent de souvenirs et d'histoires familiales transmises. Ils sont peut-être d'abord devenus des mythes par une fascination et une idéalisation. En tout cas il est maintenant inutile de nier l'impact de cet héritage et l'influence qu'il peut exercer sur un imaginaire iconographique. Alors comment se l'approprier et le réinvestir pour que les portraits d'une identité narrative familiale puissent faire à la fois sens pour un observateur extérieur et au sein d'une démarche consciente de ses enjeux ? C'est peut-être la dynamique d'un changement, d'un renouvellement des images qui va pouvoir nous pousser à questionner les symboles mis en jeu.

Ainsi l'imagination poétique constitutive de nos identités narratives prend sa signification véritable lorsqu'elle se trouve réinscrite dans l'agir humain en devenir ; c'est-à-dire que la constitution de nos identités narratives correspond davantage à une activité imaginative de construction pratique du soi humain qu'à une simple figuration fictionnelle ; cette imagination pratique intègre et potentialise l'imagination poétique ou représentative.¹⁴³

143. *Ibid.* p. 483.

144. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, (1978), Paris, Gallimard, 2007.

145. *Id.*, *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, (1968), Paris, Hachette, 2005.

Le philosophe américain Nelson Goodman (1906 – 1998) a étudié la question de la vérité à travers la conception et la description du monde¹⁴⁴. Il évoque l'aspect relatif de ce qu'on appelle la vérité qui passe par la description du réel mais varie selon le langage, la culture, les croyances, etc., de l'individu. Dans l'ouvrage *Langages de l'art*¹⁴⁵, Nelson Goodman se demande comment des formes d'art comme la musique ou la peinture peuvent être comprises comme des langages. Il développe une théorie des symboles interrogeant comment ces langages de l'art obéissent à leur propre logique hors du système du langage/langue.

Cette théorie de l'iconicité rejoint la théorie des symboles généralisés chez Nelson Goodman dans *The languages of Art* (1968) : tous les symboles — de l'art et du langage — ont la même prétention référentielle de « refaire la réalité ». ¹⁴⁶

146. Paul Ricoeur,
« L'imagination dans le
discours et dans l'action »,
*Savoir, faire, espérer :
les limites de la raison*,
Presses de l'Université
Saint-Louis, Bruxelles,
1976, p. 207-228. URL :
<https://books.openedition.org/pusl/9707>

147. Alessandro Giovannelli, « Goodman's Aesthetics », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), 2007. URL : <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/goodman-aesthetics>

148. Nelson Goodman,
*Langages de l'art :
Une approche de la théorie
des symboles*, op. cit.,
p. 48-50.

149. *Ibid.*

Ce qui m'intéresse chez Goodman c'est bien cette idée de re-création de la réalité car là où il y a refaire il a transformation. Et on a déjà vu l'importance centrale de l'idée de transformation dans mon travail, de déplacement d'un statut à un autre : de l'existence mise en narration qui transforme en personnages, en récit, puis la répétition et la composition qui transforment en symboles, en mythes. Appliquons donc cette transformation globalement à l'idée d'expérience du réel qui est l'existence. Nelson Goodman considère le symbole artistique comme signifiant en plus de ce qu'il représente – ce à quoi il ressemble – seulement.

Dans l'essai de Goodman on perçoit une idée des arts comme des moyens de comprendre et de construire les réalités diverses que nous vivons¹⁴⁷. Les symboles de l'art sont donc d'autres moyens pour organiser notre expérience du réel. La base de la pensée de Goodman concernant notre perception de la réalité est l'idée que le fait de nous projeter avec des symboles modifie notre observation et notre perception. C'est ce qui nous amène à construire des réalités différentes : simplement, nous avons tous des approches différentes du monde. Et pour Goodman, l'expérience de l'art est alors une partie fondamentale de l'expérience du réel car les œuvres forment aussi des symboles qui reflètent des réalités diverses. Ce que nous percevons comme habituel, familier ou à l'inverse choquant ou révolutionnaire est influencé par ce dont nous avons l'habitude ; la manière dont nous percevons la réalité et dont nous créons notre monde ; elle même influencée par les symboles par lesquels nous observons le monde. Pour Nelson Goodman il est important de comprendre qu'un symbole est un symbole au sein d'un système de symboles et qu'il peut en exister différents types – picturaux, gestuels, linguistiques, mathématiques, etc. – et que ces systèmes obéissent à des règles qui leurs sont propres. Goodman définit ainsi l'idée qu'un symbole et sa signification ne sont jamais définitifs ni universels¹⁴⁸. La signification dans les représentations sont donc complètement relatives à leur usage¹⁴⁹.

Le propre de Ricoeur est d'envisager l'imagination non comme une faculté psychologique, mais comme un pouvoir sémantique ; la métaphore et le récit permettent de percevoir le réel autrement qu'il n'est, donc de l'imaginer. L'image n'est pas moins que la perception et moins que le concept, elle est l'instrument qui permet leur articulation.¹⁵⁰

De la même manière que je cherchais dans le Réalisme magique une façon de manipuler la réalité, la théorie de Nelson Goodman me

[21]



[22]



[21] KERRY JAMES MARSHALL, *Beauty Examined*, 1993

[22] KERRY JAMES MARSHALL, *Voyager*, 1992

150. Adélaïde Gregorio Fins, « Repenser l'éthique à travers l'imagination narrative et littéraire dans la pensée de Paul Ricœur et de Martha Nussbaum », *art. cit.*, p. 482.

permet de continuer à m'engager pleinement dans la transformation. C'est une transformation de la représentation du réel, d'un réel narré et temporalisé comme une existence qui témoignerait de cette fameuse identité narrative que l'on cherche à saisir. Finalement je crois que cette identité narrative, qui plus est collective et globale, je la trouve hors des codes du réalisme mais dans une subjectivité nécessaire. Cependant l'altérité reste importante et je dois donc être à la recherche d'une subjectivité ouverte. Cela rejoint la question déjà beaucoup posée de l'intérêt ou de la place de l'individuel – ici l'histoire individuelle – pour le collectif ? Je pense trouver quelque chose qui m'anime dans la revendication d'une transformation de la réalité, d'une création d'images provoquant des récits. On peut trouver un intérêt à l'histoire individuelle à travers le concept de représentation au sens de représentation d'une diversité des expériences du monde.

Les récits en tant que mode d'intelligibilité de l'expérience humaine et du monde sont au cœur des cultures et des sociétés. Ce sont les récits qui procurent des modèles de compréhension de l'action collective et individuelle. Il faut essayer de mesurer les enjeux d'une telle présence du récit. Il n'y a pas de collectivité, de communauté humaine sans récit, il n'y a pas d'espace social sans récit, il n'y a pas de « territoire » sans récit. Toutes les formes d'association humaine sédimentent sur des récits : récits de fondation ou d'origine, mythes, légendes, histoires nationales, etc. Être en société, vivre ensemble, c'est partager les mêmes récits.¹⁵¹

151. Christine Delory-Momberger, « Sens et narrativité dans la société biographique », *Le sujet dans la cité*, vol. 3, n° 2, 2012, p. 172. URL : <https://doi.org/10.3917/lsc.dlc.003.0166>

152. Sophie Bubmann, « Kerry James Marshall, l'artiste qui réécrit l'histoire », *Bbys Magazine* [en ligne], 2021. URL : <https://www.barnebys.fr/blog/kerry-james-marshall-lartiste-qui-reecrit-lhistoire>

Or il arrive – et il est souhaitable – qu'on veuille questionner ces récits, les critiquer et les reconstruire pour ouvrir la narration de la réalité à d'autres points de vue. L'artiste Kerry James Marshall (1955) a été marqué dans son enfance par les émeutes raciales de 1965 à Los Angeles. Ses œuvres (photographie, sculpture, installation, dessin, collage, gravure, vidéo et peinture) abordent les problématiques historiques, sociales et raciales de son pays. Son travail questionne essentiellement la place de la représentation des noirs américains dans l'art et l'imaginaire aux États-Unis. Inspiré par les mouvements d'émancipation noirs, il peint des personnages noirs en accentuant la couleur de leur peau avec des pigments comme l'oxyde de fer¹⁵². Il questionne par là, le sujet et la beauté noire dans l'histoire de l'art, en jouant des codes et traditions de la peinture. Les figures noires que représente Kerry James Marshall apparaissent dans l'ambiguïté : d'un côté leur disparition tant elles apparaissent presque comme des silhouettes et de l'autre leur mise en valeur par leur détachement si distinct du reste de la peinture.

Ses œuvres, toujours par le prisme de la question raciale aux états-unis et de la place des noirs américains dans les images, abordent généralement des thèmes comme l'enfance, la vie quotidienne des quartiers, la famille, la mémoire, la mort et le deuil. En travaillant à partir de l'histoire de l'art, l'histoire des États-Unis et des éléments de culture populaire, Kerry James Marshall crée de nouvelles images à la fois issues d'une imagerie déjà existante et la remettant en question. Il rend hommage et donne une place aux personnes noires dans la peinture contemporaine. D'une certaine façon, cela s'opère par sa création d'images originales émergeant d'une imagerie et d'une esthétique personnelle où Kerry James Marshall impose ses propres codes.

153. Clarissa Charles-Charlery, « Discours de l'identité métisse au prisme de la pensée anthropophage », *Archipelies*, N°10, 2020. URL : <https://www.archipelies.org/936>

Il n'est plus question d'imiter, de considérer la culture de l'Autre comme modèle, mais de se découvrir soi-même et d'affirmer sa propre originalité, de s'extirper de clichés obsolètes, de retrouver un centre de gravité en luttant contre un processus d'assimilation insidieux.¹⁵³

154. Nickie Shobeiry, « Moshtari Hilal, Fluid Identity in Black and White », In: POCKO [en ligne], 2017. URL : <https://www.pocko.com/moshtari-hilal/>

La question de l'intérêt du récit individuel pour le collectif est investie par beaucoup d'artistes qui utilisent un registre autobiographique. Pour citer un travail très actuel on peut revenir sur le travail de Moshtari Hilal (voir p. 16). Ses dessins sont souvent des portraits ou des scènes issus de photographies familiales. À travers ces représentations elle critique et remet en question les standards de beauté occidentaux et les stéréotypes liés au Moyen-Orient. Sa démarche est semi-autobiographie et explore le croisement des cultures et l'identité collective, en critiquant une vision binaire de la culture et de l'identité. Moshtari Hilal défend une théorie de l'hybridisme¹⁵⁴, qui lui permet de combiner des références culturelles diverses et de les contextualiser dans sa réalité. En utilisant des matériaux autobiographiques, elle arrive finalement à servir un propos plus global où le récit individuel sert de catalyseur, simplifie, symbolise, des expériences collectives où se retrouveront des personnes extérieures. Comme nous l'avons vu à travers les idées de Paul Ricœur¹⁵⁵, Wilhelm Schapp¹⁵⁶ et Maurice Halbwachs¹⁵⁷, l'individu a besoin de l'autre pour s'emparer de sa réalité. L'altérité appartient au récit de l'un tout en étant son spectateur, il n'est donc pas étonnant de trouver un intérêt dans les récits qui ne sont pas les nôtres.

155. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit.

156. Wilhelm Schapp, *Empêtrés dans des histoires – l'être de l'homme et de la chose*, op. cit.

157. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, op. cit.

158. David B, *L'Ascension du Haut Mal*, Paris, L'Association, 1996-2003.

Par exemple, l'auteur David B (1959-), dans la bande-dessinée autobiographique *L'Ascension du Haut Mal*¹⁵⁸, a raconté la construction

de sa personnalité et de son imaginaire artistique mais surtout l'épilepsie dont souffre son frère. La maladie va alors devenir le sujet principal du récit, le prisme par lequel passe toute l'enfance et toute l'histoire familiale des personnages. Dans le récit de David B, la maladie de son frère va lui servir pour parler du mal en général : historique et archétypal. Il est le symbole principal du récit cependant David B fait intervenir tout un tas de références culturelles, mystiques et religieuses différentes pour raconter son enfance par le biais de métaphores personnifiées et/ou symbolisées.

L'Ascension du Haut Mal adopte le mouvement inverse et parcourt la gamme des puissances du mal du singulier vers le collectif, puisque c'est la maladie d'un membre de la famille qui va servir de révélateur à la violence du monde et de l'histoire¹⁵⁹.

159. Séverine Bourdieu, « Un exorcisme à l'encre de Chine : l'Ascension du haut mal de David B », *Modernités: Puissances du mal*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008. URL : <https://books.openedition.org/pub/7544?lang=fr#ftn2>

Le récit individuel peut nous faire aller vers le collectif en symbolisant l'expérience. Quand le récit familial devient mythe, il devient accessible comme vecteur de sens pour l'observateur extérieur. D'une certaine façon, les symboliques une fois partagées sont libres de trouver écho au sein d'autres récits. Ces artistes offrent quelque chose d'intime au monde extérieur : un peu de leur famille, de leur identité ou de leur communauté via l'écriture et/ou des représentations figuratives. Ils puisent dans leurs références personnelles qu'ils ont amassées notamment aux côtés de leurs proches. Leur travail répond finalement à la problématique de la pertinence du partage de l'expérience individuelle ; comment faire suffisamment résonner le récit de l'un pour ne pas seulement produire une boucle autocentrée, mais que le récit individuel puisse alimenter le collectif.

Conclusion

Comme Édouard Glissant place le salut du *Tout-Monde* dans le renouvellement des imaginaires, Paul Ricœur introduit une portée éthique et morale aux imaginaires de l'identité en les liants à un intérêt pour l'avenir¹⁶⁰. L'identité narrative est certes faite de choses du passé mais elle doit servir à avancer vers les futurs potentiel du moi. Le soi qui s'inscrit dans le temps doit prendre en compte son passé qui le constitue mais aussi son avenir potentiel. Dans l'essai *Peaux noires masques blancs*¹⁶¹, Frantz Fanon, ici essayiste anticolonialiste, analyse par le prisme de la psychiatrie l'héritage du colonialisme sur la construction de l'identité des individus :

160. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

161. Frantz Fanon, *Peaux noires masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

Je ne suis pas prisonnier de l'Histoire. Je ne dois pas y chercher le sens de ma destinée. Je dois me rappeler à tout instant que le véritable saut consiste à introduire l'invention dans l'existence. Dans le monde où je m'achemine, je me crée interminablement.¹⁶²

162. *Ibid.* p. 223.

Je cherche continuellement des manières picturales de représenter une identité évolutive et transformable intriquée à l'existence dans la narration. Portraits et scènes de famille ne font qu'un, ou plutôt le portrait est représenté dans les scènes : dans ces actions figées, dans une temporalité fragmentée, qui tend à proposer une vision multiple de ces identités. Pour mettre en scène et mettre en récit la famille, j'ai puisé dans la tension entre l'individu et le groupe au sein du portrait familial. Dans le roman de Salman Rushdie *Les Enfants de minuit*, le passé le présent et le futur sont inextricablement liés. C'est par la mise en récit ; la transformation du passé en histoire¹⁶³ que Saleem Sinai, le personnage principal et le narrateur, peut se réapproprier son identité. Ainsi se raconter devient une entreprise à multiples facettes, on peut introduire une multitude de temps, d'espaces et de personnages à travers une introspection. Raconter ses proches, raconter l'histoire familiale ou les symboles qu'on nous a transmis c'est aussi se raconter. Pour Salman Rushdie, l'identité de son personnage est une somme de « tout ce qui a été et sera »¹⁶⁴ tout en faisant partie d'une addition à venir puisqu'il coulera lui aussi dans des histoires qui ne sont pas la sienne. La réalisation du portrait familial devient alors forcément une pratique de l'autoportrait plus ou moins visible. Et l'autoportrait comme l'introspection pourra toujours être nourrie de portraits des autres, histoires annexes,

163. En admettant qu'un récit est une transformation d'un état vers un autre, d'un début vers une fin.

164. Salman Rushdie, *Les Enfants de minuit*, (1983), Paris, Éditions Stock, 1987, p. 558.

et pourtant composantes du portrait de l'un : « Dans une sorte de manque d'imagination collectif, nous avons appris que nous ne pouvions penser à notre avenir en dehors de notre passé.¹⁶⁵ » Tout est question de co-existence, d'existences multipliées qui font de l'identité une idée difficilement saisissable. Or par le récit on construit une identité narrative en rassemblant les morceaux divers qui font ce que l'on est – groupe ou individu. On a vu que la mise en récit, la mise en scène, est transitive et déplace donc transforme nécessairement l'objet : la famille en personnages, les souvenirs en histoires.

Les transformations, au sein d'un vocabulaire artistique et d'une mise en récit ici visuelle et picturale, continuent de changer le statut des objets déplacés. Par le choix d'une figuration peu réaliste, peut-être proche d'un style dit naïf, et par la répétition je cherche à instaurer un vocabulaire plastique qui m'est propre. Il évolue dans un lexique poétique et symbolique ; la répétition et la mise en valeur transforme les éléments de la peinture en symboles. Ces symboles sont le moyen que je mobilise pour construire le portrait de l'identité familiale sous la forme d'une mythologie personnelle. On a vu que la composition par assemblages hétéroclites peut amener à une synthèse cohérente et comment cette démarche s'inscrit dans la considération du quotidien et du monde qui nous entoure. En collectant les fragments de notre expérience du vécu et en cherchant à les organiser par le récit, on peut créer des symboliques. Les symboles naissent de différentes manières, issus à la fois de sensibilité individuelle, de valeurs transmises, et d'héritages familiaux et/ou culturels plus collectifs. L'enjeu de cette réflexion autour d'un récit symbolique a trouvé écho dans l'établissement de motifs visuels récurrents devenant par leur répétition et leur mise en place dans la composition des symboles à part entière. La pensée mythique nous propose de faire des symboles issus du monde sensible, du vécu concret, une forme de langage : une manière de communiquer. La composition s'illustre alors comme le système de langage qui en rassemblant tous les motifs-symboles, permet de transmettre le message de la peinture.

Chercher à construire des ensembles picturaux mythifiants, m'a amené à me questionner sur les imageries héritées qui faisaient écho à ce qui apparaissait dans mes images et mon processus de travail. En partant d'impressions personnelles, je me suis rendu compte des

références communes qu'elles soulevaient. J'ai d'abord trouvé dans les principes littéraires du réalisme magique, des thématiques mais aussi des mécanismes qui faisaient écho à ma démarche pour représenter un monde subjectif. En explorant cette littérature, j'ai transformé des principes littéraires en principes picturaux pour décrire une vision du monde où les événements, qu'importe leur nature, pouvaient être représentés sur le même plan. À travers le réalisme magique et le réel merveilleux nous pouvons nous permettre de gommer les limites entre rêves, métaphores, témoignages réalistes et souvenirs flous. Le récit familial peut devenir un mythe en s'exprimant en symboles.

Nous avons aussi vu que les symboles portent des charges qui varient selon le spectateur. Cela m'a amené à questionner l'exotisme, parfois commenté au sujet de mon travail, il était alors nécessaire de questionner l'histoire de cette notion et de cette esthétique. Des penseurs de l'exotisme comme Édouard Glissant et Victor Segalen, m'ont permis de poser les bases d'une éthique de son utilisation et sa réappropriation à travers la pensée du Divers. Avec Glissant j'ai pu confirmer ce qui était là depuis le début : une pensée de l'imaginaire. Des imaginaires multiples pour décider du monde que l'on construit autour de nous. Les mythes font souvent le récit des origines, de l'individuation et de la fin. Ils contribuent à une établir une temporalité symbolique, ils donnent l'impression qu'il y un sens et un but¹⁶⁶. La tension de la transformation des imaginaires réside dans leurs directions potentielles.

166. Roger Caillois,
Le Mythe et l'Homme,
Paris, Gallimard, 1987.

Il faut que je rattrape à l'instant ces énormes étendues de silence où mon histoire s'est égarée. Le temps, la durée sont pour moi des vitalités impérieuses. Mais il faut aussi que je vive et crie l'actuel avec les autres qui le vivent. En connaissance de cause. Ce qui dès lors est une poétique, dans la poétique plus large de la relation.¹⁶⁷

167. Édouard Glissant,
L'Intention poétique
(*Poétique II*), Paris,
Gallimard, 1997, p. 38.

En faisant de la peinture figurative, je souhaite créer des images qui racontent quelque chose à partir de soi mais trouveront écho chez d'autres. En faisant le portrait de ma famille, je ne cherche pas à la documenter. Ce n'est pas de manière cynique que je propose de voir l'histoire familiale comme un matériau comme un autre dans ma peinture. C'est un élément symbolique mobilisé pour raconter, transmettre et produire chez d'autre de nouvelles histoires. Il s'agit de se nourrir de la tension et de la multiplicité possible, pour créer l'image.

Bibliographie

- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, Collection Points Essais, 10.
- BEAUCHAMP Michel et GRUGEAU Gérard, « Entretien : la quête du pays incertain », *24 images*, 1990 (n° 49), p. 56-59, Érudit.
- BERGEZ Daniel, *Le texte et la toile; peintres et écrivains en dialogue*, 3e éd, Malakoff, Armand Colin, 2020, La lettre et l'idée.
- CAILLÉ Philippe, « Le symbolique au quotidien. Son importance en thérapie comme ailleurs... », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 2005/1 (n° 34), pp. 189-206. DOI 10.3917/ctf.034.0189
- CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, 1987.
- CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Nouvelle éd, Paris, Gallimard, 2010.
- CHARLES-CHARLERY Clarissa, « Discours de l'identité métisse au prisme de la pensée anthropophage », *Archipélies*, CRILLASH (Centre de recherches interdisciplinaires en lettres, langues, arts et sciences humaines) / Presses de l'Université des Antilles, 2020 (n° 10). Disponible à l'adresse : <https://www.archipelies.org/936>
- CHATEAU Dominique, « L'art comme symbole », In : *La Question de la question de l'art*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1994, pp. 101-134. DOI 10.4000/books.puv.669
- COURTOIS Anne, « Le temps des héritages familiaux; Entre répétition, transformation et création », *Thérapie Familiale* [en ligne], 2003/1 (no 24), pp. 85-102. DOI 10.3917/tf.031.0085
- D'HAEN Theo, « Magical Realism and Postmodernism; Decentering Privileged Centers », in *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, 1995.
- DELUCCI Hélène et BERTRAND Cécile, « Le collage de la famille symbolique et approche narrative; Une voie alternative pour constituer un lien d'attachement et une identité en lien avec les valeurs existentielles », *Thérapie Familiale* [en ligne], 2012/4 (n° 33), pp. 337-355. DOI 10.3917/tf.124.0337
- DELORY-MOMBERGER Christine, « Sens et narrativité dans la société biographique », *Le sujet dans la cité* [en ligne], 2012/2 (n° 3), pp. 166-181. DOI 10.3917/lstdlc.003.0166
- DENG Wenjun, « Cinéma : lieu de la construction de la mémoire collective », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 2014 (no 26). DOI 10.4000/narratologie.6896
- DENIS Michel, « Chapitre VIII - L'imagerie comme système symbolique de représentation », In : *Les Images mentales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, pp. 124-136, Le Psychologue.
- DE RYCKEL Cécile et DELVIGNE Frédéric, « La construction de l'identité par le récit », *Psychothérapies* [en ligne], Genève, Médecine & Hygiène, 2010/4 (n° 30), pp. 229-240. DOI 10.3917/psys.104.0229
- DURIX Jean-Pierre, « Le réalisme magique : genre à part entière ou « auberge latino-américaine » », *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 25, Paris, L'Harmattan, 1998.
- DJENATI Geneviève, « Le mythe familial; entre mémoire, oubli et métamorphose », *L'inconscient dans la famille*, Paris, Dunod, 2007.
- DONATI Riccardo, « L'Italie magique de Massimo Bontempelli, textes recueillis et présentés par

- Jacqueline Spaccini et Viviana Agostini-Ouafi », *Italies. Littérature - Civilisation – Société*, Université de Provence, 2009 (no13), pp. 531-532. DOI 10.4000/italies.4173
- FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Points, 2015.
- FARIS Wendy B., *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.
- et ZAMORA Lois Parkinson, *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995.
- FAVART Évelyne, « Albums de photos de famille et mémoire familiale : regards croisés de femmes de trois générations », *Dialogue*, 2001/4 (n° 154), pp. 89-97. DOI 10.3917/dia.154.0089
- GARNIER Xavier, *Le réalisme merveilleux*, Paris, Harmattan, 1998, Itinéraires & contacts de cultures, 25.
- GIOVANNELLI Alessandro, « Goodman's Aesthetics », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edition Automne 2017, Sous la direction de Edward N. ZALTA, Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017. Disponible à l'adresse : <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/goodman-aesthetics/>
- GLISSANT Édouard, *L'intention poétique*, Paris, Gallimard, 1997, Poétique, 2.
- *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, Poétique, 4.
- *Philosophie de la relation; poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.
- *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GLISSANT Édouard et NOUDELMANN François, *L'entretien du monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2018, Littérature hors frontière.
- GOLDBETER-MERINFELD Édith, « Légendes familiales et thérapeutes », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux* [en ligne], 2013/2 (n° 51), pp. 35-42. DOI 10.3917/ctf.051.0035
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 2006.
- *Langages de l'art; une approche de la théorie des symboles*, Paris, A. Fayard-Pluriel, 2011.
- GOURDIN Henri, « L'artiste dans sa lignée », *Le Divan familial*, Paris, In Press, 2021/2 (n° 47), pp. 121-132. DOI 10.3917/difa.047.0121
- GREGORIO FINS Adélaïde, « Repenser l'éthique à travers l'imagination narrative et littéraire dans la pensée de Paul Ricoeur et de Martha Nussbaum », *Bulletin d'Analyse Phénoménologique*, 2017. DOI 10.25518/1782-2041.943
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Nouvelle éd, Paris, A. Michel, 1997, Bibliothèque de L'évolution de l'humanité.
- HELLER Leonid, « Décrire les exotismes : quelques propositions », *Études de lettres*, Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, 2009/2-3, p. 317-348.
- JACOB Maryse, « 5° Du réalisme magique : peinture et poésie croisées », In : POLLOCK Jonathan et VILLANI Arnaud (dir.), *Corps. Poésie. Esthétique : Les rencontres Art et Philosophie de Cornillon 2012 à 2014*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2022, pp. 283-304, Études. DOI 10.4000/books.pupvd.40000
- JUNG Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles; Analyse des prodromes d'une schizophrénie*,

- Traduit par Yves LE LAY, Paris, Georg, 1953, Livre de Poche.
- *Aïon : études sur la phénoménologie du soi*, Paris, A. Michel, 1983.
- LEMAIRE Jean-Georges (dir.), *L'inconscient dans la famille ; approches en thérapies familiales psychanalytiques*, Paris, Dunod, 2007, Inconscient et culture.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, Terre Humaine.
- MITCHELL William John Thomas, *Iconologie ; image, texte, idéologie*, Paris, les Prairies ordinaires, 2009, Penser-Croiser.
- *Que veulent les images ? une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2014, Perceptions.
- PANOFSKY Erwin, *Essais d'Iconologie ; Thèmes humanistes dans l'art de la renaissance*, Traduit par Claude HERBETTE et Erwin PANOFSKY, Paris, Gallimard, 1997.
- PIERRON Jean-Philippe, « La photo de famille. Entre ressemblance et reconnaissance », *Le Divan familial*, Paris, In Press, 2010/1 (n° 24), pp.167-181. DOI 10.3917/difa.024.0167
- POUYAUD Jacques, « Francis Bacon et le Life design », *L'orientation scolaire et professionnelle*, Institut national d'étude du travail et d'orientation professionnelle (INETOP), 2016/3 (no 45). DOI 10.4000/osp.5017
- RANCIÈRE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
- REUTER Yves, *L'analyse du récit*, 3e éd, Paris, Armand Colin, 2016.
- RHIMI Mohamed Amine, « L'imaginaire de la « poétique du Divers » et de la « Philosophie de la Relation » d'Édouard Glissant : repenser la mondialisation au prisme de la « transrhétorique » », *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 2021 (no 22). DOI 10.4000/amerika.13904
- RICHARD Lionel, *De l'exotisme aux arts lointains*, Gollion (Suisse), Infolio, 2017, Collection Archigraphy.
- RICCEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, L'Ordre philosophique.
- *Temps et récit 1*, Paris, Seuil, 2006.
- « L'imagination dans le discours et dans l'action », In : VAN CAMP Henri (dir.), *Savoir, faire, espérer : Les limites de la raison*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2019, pp. 207-228, Collection générale.
- ROH Franz, « Au sujet de Karl Haider. Un autre propos sur le post-expressionisme », (1923), *Der Cicerone*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.
- ROUGÉ Bertrand, « Les deux récits du tableau : Histoire et configuration narrative en peinture », *Littérature*, 1997/2 (n° 106), pp. 6-20. DOI 10.3406/litt.1997.2438
- RUFFIOT André, « Fonction mythopoiétique de la famille. Mythe, fantasme, délire et leur genèse », *Le Divan familial*, 2011/1 (n° 26), pp. 143-164. DOI 10.3917/difa.026.0143
- SCHAPP Wilhelm, *Empêtrés dans des histoire - l'être de l'homme et de la chose*, Paris, Cerf, 1992, La nuit surveillée.
- SHEEL Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- SCHIEFFEL Michael, *Réalisme magique. Histoire d'une notion et tentative de définition*, Tübingen, Stauffenburg Verlag Brigitte Narr, 1990

- SEGALÉN Victor, *Essai sur l'exotisme; une esthétique du divers*, 3e éd, Paris, Fata Morgana, 2009, Le Livre de poche Biblio essais, 4042.
- SELLIER Philippe, «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?» *Littérature*, 1984/3 (n° 55), pp. 112-126. DOI 10.3406/litt.1984.2239
- SIGNORILE Patricia, *Famille en art, famille de l'artiste en droit*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires d'Aix Marseille, PUAM, 2019, Les cahiers des rencontres Droit & Arts, 2019 (n° 1).
- SIRVEN Hélène, « Comparer les arts à l'aune d'une esthétique du divers ? Retour vers Victor Segalen et ses ouvertures actuelles », *Nouvelle revue d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015/2 (n° 16), pp. 83-96. DOI 10.3917/nre.016.0083
- SPIVAC Simon, « Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage », *Revue Tiers Monde*, 1964/5 (no 19), pp. 596-597.
- STASZAK Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 2008/1 (n° 148), pp. 7-30. DOI 10.3406/globe.2008.1537

À propos des artistes

- BOURDIEU Séverine, « Un exorcisme à l'encre de Chine : l'Ascension du Haut-Mal de David B. », In : *Puissances du mal*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2019, pp. 455-472, Modernités. DOI 10.4000/books.pub.7544
- CHRISTIE'S, « *Atul Dodiya: Living in Mumbai* » Youtube, 3 :51, 7 septembre 2016 [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=u1Afz9ULSpS>
- BUBMANN Sophie, « *Kerry James Marshall, l'artiste qui réécrit l'histoire* », *Bbys Magazine* [en ligne], 21 janvier 2021 [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.barnebys.fr/blog/kerry-james-marshall-lartiste-qui-reecrit-lhistoire>
- GREENHILL CALDERA CJ, « *To Mark Artnet Auctions' Art of the Americas Sale, We Spoke to Dominican Artist Bony Ramirez About Art and Identity* », In : *Artnet News* [en ligne], 14 avril 2022. [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://news.artnet.com/buyers-guide/bony-ramirez-art-of-americas-2098781>
- HILAL Moshtari, *Moshtari* [en ligne], (Allemagne), [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <http://www.moshtari.de/>
- LETOULAT Alice, « *Sergueï Paradjanov : l'image-cadeau et le cinéma-mémoire* », In : PARVEAU Hélène, Donner, recevoir, transmettre, Limoge, PULIM, 2018, pp. 85-90.
- MARLE Judy, BFI, « *Messages from Bhupen Khakhar (1983)* » Youtube, 36:59, 17 septembre 2016 [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=tqz_fKZZDjg
- MONTESQUIOU Pierre de, OUR CHOICES ART, « *CHÉRI SAMBA 1/3 – Congo Imagination* », Youtube, 8:01, 10 mai 2017 [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/oloCX-b8hGQ>
- « *CHÉRI SAMBA 2/3 - Affirmer son Style* » Youtube, 6:59, 15 mai 2017, [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/WScwolCfEaw>
- « *CHÉRI SAMBA 3/3 - From Africa to the World* » Youtube, 7:25, 17 mai 2017 [Consulté le 4 mai 2023].

Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/YQrwhAcJEMg>

PICOULY Daniel, INA Café Picouly, « *Salman Rushdie : son journal intime et le réalisme magique* | Archive INA » Youtube, 7 :00, Café Picouly, France 5, 4 novembre 2005 [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=Dx35avAMkcl>. Archive INA

PORÉE Marc et MASSERY Alexis, *Salman Rushdie*, Paris, Seuil, 1996, Les Contemporains, 20.

QAGOMA, « *APT7 / Atul Dodiya discusses his art practice* » YouTube, 21:10, 8 octobre 2018 [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=ETmXeoCSoyE&ab_channel=QAGOMA.

RAZA Nada, « *Meditation (with open eyes), Atul Dodiya, 2011* », In : *Tate* [en ligne], Avril 2013 [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dodiya-meditation-with-open-eyes-t14078>

SHOBEIRY Nickie, « *Moshtari Hilal, Fluid Identity in Black and White* », In : *POCKO* [en ligne], Juin 2017 [Consulté le 4 mai 2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.pocko.com/moshtari-hilal/>

Corpus

CARPENTIER Alejo, *Le royaume de ce monde*, (1949), Paris, Gallimard, 1954.

CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 2008. Poésie.

CHAMOISEAU Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

DAVID B., *L'Ascension du Haut Mal*, Paris, L'Association, 1996-2003.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Vivre pour la raconter*, Paris, Librairie générale française, 2006, Le livre de poche, 30538.

— *Cent ans de solitude*, Paris, Points, 2014.

RUSHDIE Salman, *Les Enfants de minuit*, (1983), Paris, Éditions Stock, 1987.

VICTOR Gary, *Maudite éducation*, Paris, Philippe Rey, 2012.

Cinéma

KUSTURICA Emir, *Le temps des gitans*, Columbia Pictures, 1989.

PARADJAVON Sergei, *Les Chevaux de feu*, Studio Dovjenko, 1965.

— *Sayat nova - La couleur de la grenade*, Armenfilm, 1969.

— *La légende de la forteresse de Souram*, Georgianfilm, 1985.

— *Achik Kérib, conte d'un poète amoureux*, Kartuli Pilmi Tbilissi, 1988.

Table des illustrations – Œuvres d'artistes

- [1] p. 16 DODIYA Atul, *Family Tree*, 2006, peinture émail et vernis synthétique sur stratifié, 72 x 48 cm.
- [2] p. 16 KHAKAR Bhupen, *Portraits of my mother and my father going to yatra*, 1971, huile sur toile, 106,5 x 107 cm, Queensland Art Gallery Foundation Grant.
- [3] p. 16 HILAL Moshtari, *The warm pillow was my mother, the blanket my father*, 2019, peinture sur tapis, installation au Solo-Show à Ame Nue à Hambourg.
- [4] p. 18 SEREBRYAKOVA Zinaïda, *Autoportrait dans une blouse blanche*, 1922, huile sur toile, 69 x 56 cm.
- [5] p. 18 — *Autoportrait à la table de toilette*, 1909, huile sur carton, 75 x 65 cm, Galerie Tretiakov, Moscou.
- [6] p. 18 GILLESPIE Gregory, *Myself painting a self-portrait*, 1980-81, crayons de couleur, 147 x 175 cm.
- [7] p. 20 HOCKNEY David, *Myself and my parents*, 1976, huile sur toile.
- [8] p. 20 XIAOGANG Zhang, *A Big Family*, 1995, huile sur toile, 179 x 229 cm.
- [9] p. 22 KAHLO Frida, *Mes grands-parents, mes parents et moi*, 1936, huile sur toile, 30,7 x 34,5 cm.
- [12] p. 32 RINGGOLD Faith, *Woman on a Bridge. 1 sur 5 Tar Beach*, 1988, acrylique, toile, tissus imprimés, encre, fil, 189,5 x 174 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York City, USA.
- [13] p. 42 KHAKHAR Bhupen, *Man with a bouquet of plastic flowers*, 1975, 140 x 145 cm, Huile sur toile, National Gallery of Modern Art, New Delhi.
- [14] p. 46 DODIYA Atul, *Charu*, 2004, peinture émaillée et vernis synthétique sur contreplaqué, 183 x 122 cm, Centre Pompidou, Paris.
- [15] p. 46 RAWAS Mohammad, *Till death do us unite*, 2011, huile, acrylique, impression digitale et aluminium sur toile, 170 x 150 cm.
- [17] p. 56 DODIYA Atul, *Meditations (With Open Eyes)*, 2011, 3 armoires en bois, en métal et en verre contenant 17 œuvres sur papier encadrées, des ardoises noires, une antenne de télévision, un appareil photo, des figurines, des icônes religieuses, des toiles peintes, des articles ménagers et d'autres matériaux, dimensions variables, collection Tate.
- [18] p. 60 SAMBA Chéri, *Le secret d'un petit poisson devenu grand*, 2007, acrylique et paillettes sur toile, 135 x 200 cm.
- [19] p. 80 RAMIREZ Bony, *Clean Up. After the Storm*, 2020, acrylique, crayons de couleur, pastel à l'huile, papier peint, feuille d'or, perles en plastique, papier bristol sur panneau de bois, 152 x 101 cm.
- [20] p. 80 — *Del Mar Venimos*, 2021, acrylique, crayons de couleur, pastel à l'huile, cauris,

gousse de noix de coco sèche, peinture en aérosol, papier bristol sur panneau de bois, 182 × 134 cm.

[21] p. 86

MARSHALL Kerry James, *Beauty Examined*, 1993, acrylique et collages sur toile, 213,4 x 243,8 cm.

[22] p. 86

— *Voyager*, 1992, acrylique et collage sur toile non étirée, 233,4 × 219,7 cm.

Table des illustrations - Travaux personnels

[10] p. 22

C'est une belle soirée, 2021, acrylique sur tissus, 78 x 140 cm.

[11] p. 24

Le pique-nique à la fontaine, 2022, encre sur papier, 100 x 170 cm.

[16] p. 48

Grandir l'été, 2022, acrylique et encre sur tissus, 114 x 164 cm

Index Nominum

p.71
p.70-73
p.10, 36-37, 49, 70
p.38
p.88-89
p.15, 45, 47, 55, 57
p.90
p.69, 72
p.19
p.12, 81-83, 90-92
p.84-85
p.64-65
p.10, 40-41, 88
p.17, 33, 88
p.21
p.23, 75-76
p.15, 17, 41, 55
p.65-67, 72
p.10, 25, 34-36, 43, 45,
53, 65, 70, 76, 78
p.87-88
p.64, 72
p.81
p.47
p.30, 52
p.10, 27-29, 30, 39, 45,
51, 53, 79, 83, 85, 90
p.33-34
p.70-71
p.73-74, 90
p.61
p.10, 39, 69, 88
p.75
p.12, 78-79, 81, 92
p.19
p.38
p.21, 23
Massimo Bontempelli
Alejo Carpentier
Michel de Certeau
Patrick Chamoiseau
David B
Atul Dodiya
Frantz Fanon
Gabriel Garcia Marquez
Gregory Gillespie
Edouard Glissant
Nelson Goodman
Carl Gustav Jung
Maurice Halbwachs
Moshtari Hilal
David Hockney
Frida Kahlo
Bhupen Khakhar
Emir Kusturica
Claude Lévi-Strauss
Kerry James Marshall
Sergei Paradjanov
Boni Ramirez
Mohammad Rawas
Yves Reuter
Paul Ricœur
Faith Ringgold
Franz Roh
Salman Rushdie
Chéri Samba
Whilhelm Schapp
Charles W Scheel
Victor Segalen
Zinaida Serebriakova
Gary Victor
Zhang Xiaogang

Index Rerum

p.9-11, 30, 34, 43, 45, 47,
50, 53, 57, 63-64, 91
p.9, 12, 15, 17, 19, 25, 31,
74, 75, 90
p.10-11, 33-38, 45, 76
p.45, 49-50, 53, 76
p.23, 26, 29-39, 43-45,
53-54, 58
p.76-79, 82-83, 92
p.11, 34, 38, 41, 63, 70,
75, 77, 81, 84, 90-91
p.9, 26-37, 40-41, 49, 51,
57-58, 63, 69, 72, 75, 79,
84, 87, 90
p.11, 21, 23, 64-65, 69,
76-77, 81, 88, 91
p.9, 12, 17, 28, 77, 81-84,
87-92
p.9-11, 27, 29, 31, 33, 37-
43, 50, 53, 60, 74-75, 88
p.9-12, 26, 43, 53, 57,
59-61, 63-67, 72-73, 84-
85, 87, 92
p.15, 17, 19-23, 33-37, 41,
45, 47, 49, 54-55, 59, 61,
64-67, 70-71
p.67-76, 85, 92
p.23, 28-31, 43, 49, 53-
59, 63-67, 69-70, 74, 84-
85, 89, 90-92
assemblage
autoportrait
bricolage
coexistence
collecte
exotisme
héritage
identité narrative
imagerie
imaginaire
mémoire
mythes
quotidien
Réalisme magique
symboles

