

COQ D'OR



Malik Nejmi, *Aune, Orléans*, de la série *Pi Mai*, 2010. Tirage d'exposition, réalisé sur papier Hahnemühle ultrasmooth 305 g, encre pigmentaire ultrachrome K3, 110×110 cm. Photo © Malik Nejmi © Adagp, Paris 2017.

Tous, des sang-mêlés

Tous, des sang-mêlés

Exposition collective du 22 avril au 3 septembre 2017

Commissariat Julie Crenn et Frank Lamy,
assistés de Julien Blanpied et Ninon Duhamel

Voyager	7
Tracer, délimiter, découper	23
Raconter, témoigner, documenter	37
Traduire	47
Profaner	61
Incarner, poser	79
Mettre en scène	93
Bibliographie sélective	103

Les artistes de l'exposition

Soufiane Ababri
Mathieu Kleyebe Abonnenc
Lawrence Abu Hamdan
Adam Adach
Nirveda Alleck
Francis Alÿs
Giulia Andreani
Fayçal Baghriche
Sammy Baloji
Raphaël Barontini
Taysir Batniji
Sylvie Blocher
Martin Bureau
Ali Cherri
Claire Fontaine
Steven Cohen
Bady Dalloul
Jonathas De Andrade
Morgane Denzler
Jimmie Durham
Ninar Esber
Esther Ferrer
Karim Ghelloussi
Marco Godinho
Joana Hadjithomas et Khalil Joreige
Mona Hatoum
Maryam Jafri
Katia Kameli
Jason Karaïndros

Bouchra Khalili
Kimsooja
Kapwani Kiwanga
Will Kwan
Lawrence Lemaoana
Mehryl Levisse
Violaine Lochu
Melanie Manchot
Lahouari Mohammed Bakir
Kent Monkman
Malik Nejmi
Nguyen Trinh Thi
Otobong Nkanga
Harold Offeh
Daniela Ortiz
Alicia Paz
Adrian Piper
Présence Panchounette
Pushpamala N
Athi-Patra Ruga
Zineb Sedira
Yinka Shonibare MBE
Société Réaliste
Tsuneko Taniuchi
Erwan Venn
James Webb
Sue Williamson
Chen Zhen

Espace d'échange et de documentation
réalise par Fichtre.

Poursuivant les questionnements développés au MAC VAL depuis quelques années, et faisant suite à l'exposition des œuvres de la collection «L'Effet *Vertigo*», cette exposition s'ancre dans l'actualité pour aborder la question de l'identité culturelle au travers de visions et d'expériences d'artistes: qu'est-ce qui nous rassemble? Comment se construit une culture commune malgré des origines toujours différentes/diverses? Ces interrogations, en effet, agitent le monde. Les œuvres réunies abordent ces thématiques à partir de situations vécues dans une optique d'échange et de dialogue. Si l'identité culturelle est une fiction, il s'agit de voir comment les artistes l'interprètent, l'interrogent, la déconstruisent...

Sous le patronage conjoint de l'historien français Lucien Febvre, avec son ouvrage *Nous sommes des sang-mêlés. Manuel d'histoire de la civilisation française* (1950), et de Stuart Hall, père fondateur des Cultural Studies, cette exposition réunit une soixantaine d'artistes autour d'œuvres existantes, pour l'essentiel empruntées à des musées, collections publiques d'art, collectionneurs, artistes et galeries.

Nous sommes des sang-mêlés

En 1950, à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, l'historien Lucien Febvre, aidé par François Crouzet, étudiant à la Sorbonne, écrit en réponse à une commande de l'Unesco un manuel d'histoire de la civilisation française. Il y démontre que la France est issue d'un lent et progressif métissage ethnique et culturel. Il défend l'idée d'une «fraternité» universelle contre le refus de l'autre, source des conflits mondiaux du XX^e siècle, de la haine xénophobe et nationaliste.

«Introduction.
"À un petit Français"»

MON ami, tu es français. Tu participes aux destins d'une nation qui a joué dans l'histoire du monde occidental un rôle de premier plan. Tu es l'héritier et le bénéficiaire d'une des plus riches, d'une des plus belles civilisations qui aient rayonné sur une contrée, elle-même riche et belle. [...] Mais réfléchis, observe, étudie de plus près.

I. Étudie, et tu verras que, dans cette magnifique création, rien, sinon l'acte même de créer, rien, sinon l'art même de construire, et le style de l'ensemble, rien n'est à toi *seul*, Français; rien n'est à toi en propre, à toi exclusivement. Tous les matériaux qui leur ont servi à bâtir, à construire leur civilisation, la civilisation française, tes aïeux les ont pris de toutes parts, de

toutes mains, partout où ils les trouvaient, où ils les pouvaient prendre. [...]

II. Récapitule maintenant les grands événements de ton histoire, de l'histoire de France. Tu verras que *pas un seul d'entre eux*, si marqués qu'ils paraissent au coin du génie français, n'a pu se produire sans avoir été, du dehors, préparé, provoqué parfois, orienté en tout cas et facilité par l'effort commun d'autres pays, d'autres peuples, d'autres nations. [...] Et de nouveau, dois-tu t'en sentir diminué?

III. Non certes. Car tu as reçu, et beaucoup, et sans arrêt. Mais tu as donné aussi. Tu as vu entrer chez toi, les armes à la main, les Romains et les Barbares: de la conquête romaine, de l'invasion germanique, tu as subi d'abord les rigueurs, les violences, les excès, avant de recevoir des nouveaux venus, de tes nouveaux maîtres, tant de choses neuves et profitables que, de gré ou de force, tu as incorporées à ton existence. [...]

Recevoir, donner: toute la vie. Un de nos grands écrivains, Rabelais, qui vivait il y a quatre cents ans passés, l'a dit superbement, dans trois grands chapitres du *Tiers Livre* de son *Pantagruel*, magnifiques anticipations qui font de leur auteur bien plus qu'un grand écrivain: un annonciateur des temps futurs. Recevoir, donner et se savoir tout à la fois débiteur et créancier des autres – est-ce éteindre en soi cette ardeur créatrice que sent vivre en lui le citoyen d'une vieille nation chargée d'ans et de gloire, ou d'une jeune nation avide de s'affirmer?

Mais ne faut-il pas, ici, faire une distinction? Il y a la nation, génératrice d'un sentiment national qui peut être exceptionnellement fort et agissant, et dont il est difficile souvent de prévenir les excès. Et il y a la civilisation dont la nation est porteuse, et qui ne s'identifie pas nécessairement avec l'esprit national, loin de là. Car une civilisation, par essence, est un fait international. Elle ne reste pas le monopole d'un peuple. Ses frontières ne coïncident pas nécessairement avec les limites territoriales du peuple qui lui a donné son nom de baptême. La civilisation française, pour ne parler que d'elle, a toujours débordé largement les limites de la France politique, de l'État français ramassé au-dedans de ses frontières. Et de le savoir, ce n'est certes pas une diminution. C'est un élargissement. La source d'une espérance.»

Lucien Febvre et François Crouzet,
Nous sommes des sang-mêlés. Manuel d'histoire de la civilisation française, Paris, Albin Michel, 2012, p. 19-24.

L'identité est un processus

Stuart Hall, philosophe et sociologue britannique décédé en février 2017, est l'une des principales figures des Cultural Studies et des arts visuels de la diaspora noire.

Théorisées au Royaume-Uni et aux États-Unis, les Cultural Studies proposent de penser la culture dans son ensemble, en croisant de multiples domaines de recherche, comme la sociologie, la science, l'histoire, la littérature.

Stuart Hall affirmait la nécessité de lutter contre ces inégalités héritées de l'esclavage et du colonialisme, et de reconnaître les identités culturelles directement liées à ces inégalités. Il préconise de se méfier de la croyance en la « vérité » intrinsèque de ces identités.

« L'identité n'est pas aussi transparente ou non problématique que nous le pensons. Peut-être qu'au lieu de penser l'identité comme une réalité déjà accomplie, ce que les nouvelles pratiques culturelles représentent, nous devrions penser, à la place, à l'identité comme à une "production" qui n'est jamais complète, toujours en processus, et toujours constituée dans, et non pas hors, la représentation. »

Stuart Hall, « Cultural Identity and Diaspora », in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York, Colombia University Press, 1994, p. 392.

Il n'y a pas d'identité culturelle

Dans l'introduction à son essai *Il n'y a pas d'identité culturelle*, François Jullien reformule les éléments du débat sur l'identité culturelle de la France. Il propose de repenser celle-ci à l'aune de l'articulation de trois mots-clés : l'universel, l'uniforme et le commun.

« Ne faut-il pas défendre l'« identité culturelle » de la France contre la menace des communautarismes ? Où placer le curseur entre la tolérance et l'intégration, l'acceptation des différences et la revendication identitaire ? [...] Or on se trompe ici de concepts : il ne peut être question de "différences", isolant les cultures, mais d'écarts maintenant en regard et promouvant entre eux du commun ; ni non plus d'"identité", puisque le propre de la culture est de muter et de se transformer, mais de fécondités ou ce que j'appellerais des ressources. L'auteur ne défend donc pas une identité culturelle française impossible à identifier, mais des ressources culturelles françaises (européennes) – "défendre" signifiant alors non pas tant les protéger que les exploiter. Car s'il est entendu

que de telles ressources naissent en un milieu et dans un paysage, elles sont ensuite disponibles à tous et n'appartiennent pas. Elles ne sont pas exclusives, comme le sont des "valeurs" ; elles ne se prônent pas, ne se "prêchent" pas, mais on les déploie ou l'on ne les déploie pas, et de cela chacun est responsable. Un tel déplacement conceptuel obligerait, en amont, à redéfinir ces trois termes rivaux : l'universel, l'uniforme, le commun, pour les sortir de leur équivoque. »

François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, L'Herne, 2016, p. 5-6.

Voyager

Les termes ne manquent pas pour nommer les trajets et les errances des individus et des communautés : migrants, réfugiés, traversée, exil, exode... Si bien souvent ces déplacements sont contraints, porteurs de violence et d'arrachement, choisir de regarder ces situations comme des voyages met en avant l'idée d'expédition, de dépassement, d'aventure, voire d'initiation, et permet de regarder autrement la figure de l'immigré.

Les textes et les images qui sont ici convoqués en référence évoquent ces deux aspects : l'enrichissement mais aussi la perte. Tous deux

sont d'ailleurs en tension dès les premiers vers de ce grand récit du retour qu'est *L'Odyssée*, écrit par Homère au IX^e siècle avant notre ère.

Sont mises ici en relation des œuvres de natures différentes, dont certaines empruntent au genre, d'abord littéraire, du récit de voyage, alors que d'autres sont plutôt des portraits. Pour la plupart, et même si elles tendent à devenir des allégories ou acquièrent une dimension d'épopée, elles ont une dimension autobiographique forte, venant d'artistes qui se sont eux-mêmes confrontés au déplacement, aux frontières, à l'hybridité, à l'entre-deux.

Karim Ghelloussi

« Des corps entassés, des postures tombantes et des tas de bagages. Les migrants du monde entier ont la même attitude¹. » C'est ce que remarque Karim Ghelloussi en observant des ouvriers chinois ayant quitté leur campagne par nécessité économique. C'est donc par souci de témoignage, mais sans caractère documentaire ou association à un contexte particulier, que l'artiste réalise ce groupe sculpté. Et si les costumes peuvent évoquer la figure du travailleur immigré en France dans les années 1960, dont l'artiste se dit « héritier », les protagonistes sont anonymes et leur visage presque indistinct. Le revêtement est fait de mortier laissé rugueux, ce qui, associé à la couleur sombre et boueuse, traduit la dureté de leur situation et le poids de leurs sacrifices: on les imagine en transit, dans une file d'attente ou un bidonville, en tout cas réifiés et réduits au silence. Ce type d'images est familier, omniprésent à l'écran ou dans les pages des journaux, mais la transposition en trois dimensions et à l'échelle du spectateur leur confère un caractère monumental, une dignité solennelle, une forme de reconnaissance.

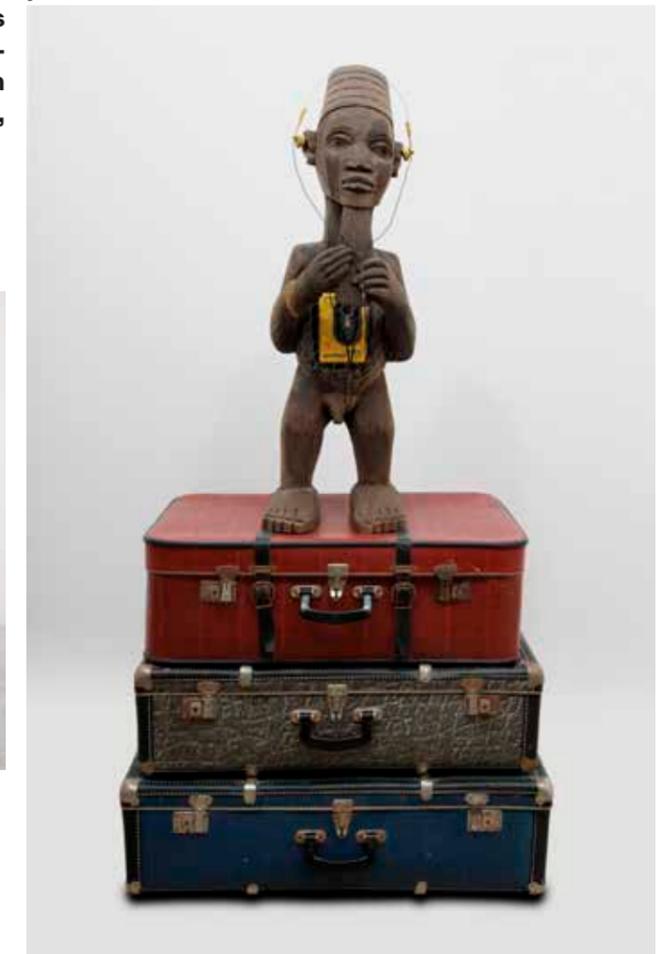
1 Cité par Chourouk Hriech in « Karim Ghelloussi. À la recherche du corps perdu », *Diptyk*, n° 31, décembre 2015-janvier 2016.



Karim Ghelloussi, *Sans-titre (Passagers du silence)*, 2011-2014. 16 personnages à échelle 1/1, résine et mortier, dimensions variables. Courtesy Circonstance Galerie, Nice. © Adagp, Paris 2017.

Présence Panchounette

Une statue en bois « typique » de la région batéké, en Afrique centrale, est juchée sur une pyramide de valises en carton et associée à un baladeur provenant du Japon. Avec cet assemblage cosmopolite, le collectif Présence Panchounette fait le portrait d'un voyageur bien de son époque. Rien de misérabiliste ici: malgré l'humilité des bagages usés qui sont à la fois attribut et socle, cet « homme qui marche » (*walkman*) est sur un piédestal, et sa musique semble lui procurer force et puissance, comme les talismans et reliques que les Tékés, traditionnellement, inséraient dans les niches ventrales de certaines statuetstes. Le métissage et l'hybridation culturels sont ici des armes pour actualiser et vitaliser nos représentations des productions culturelles « exotiques », et affirmer fortement que l'homme africain est bien partie prenante de l'histoire.

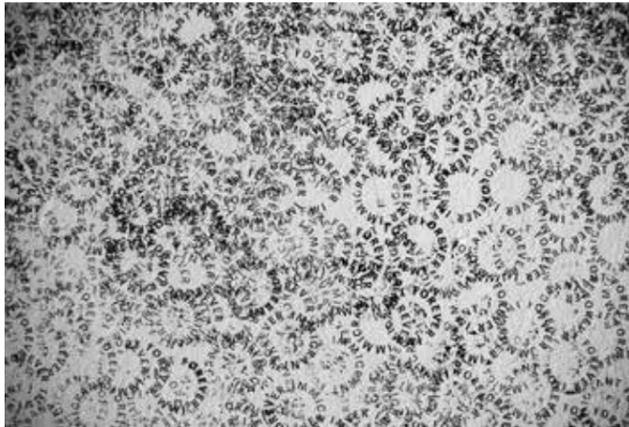


Présence Panchounette, *Bateke (Walkman)*, 1985. Sculpture en bois patiné, grillage, valises en carton, walkman, 158 x 80 x 55 cm. Collection MAC VAL, Vitry-sur-Seine.

Marco Godinho

Un cachet marqué des mots « Forever Immigrant » [« éternel immigrant »] est imprimé en traversant et en enveloppant à l'infini, ou presque, la totalité des murs. Cette empreinte répétée rappelle ainsi des nuages mouvants qui se font et se défont dans le ciel, dans une atmosphère brumeuse. Ce travail pose la question de l'immigration et de sa permanence incertaine. Ces deux mots soulignent la non-appartenance à un territoire. Marco Godinho

La maîtrise des flux migratoires et les contrôles d'accès aux territoires occupent aujourd'hui nombre d'États; le statut d'étranger ne se définit pas par une appartenance culturelle et linguistique, mais par un ensemble de mesures législatives et réglementaires. Le visa et le coup de tampon conditionnent ainsi la liberté de mouvement, ou non, des individus. Se réappropriant cet outil, Godinho invente un statut ambigu: est-ce une formule stigmatisante ou un slogan libérateur?



Marco Godinho, *Forever Immigrant*, 2012. Encre à tampons, présentations et dimensions variables. Mural réalisé *in situ* (détail). Courtesy de l'artiste. Photo © Marco Godinho.

Lahouari Mohammed Bakir

HOMELAND est une photographie prise devant le port de Sète, où passent les bateaux que prennent les immigrés pour rentrer au Maroc l'été.

Lahouari Mohammed Bakir

Habillé d'un polo motif cocotiers, un homme (l'artiste) brandit une pancarte où est inscrit, en anglais, le mot signifiant « patrie » ou « pays natal ». Est-ce une supplique pour être rapatrié par bateau? Ou au contraire pour se revendiquer ici chez soi, refuser l'expulsion ou d'être éternellement catalogué comme étranger? Cette ambiguïté, que rien dans l'image ne permet de lever, fait écho à l'embarras lexical et aux différences de traitement qui persistent dans les relations de la France avec ses concitoyens issus, de près ou de loin, de son Empire colonial.



Lahouari Mohammed Bakir, *HOMELAND*, 2011. Tirage photographique sous Diasec, 90×60 cm. Collection Frac Poitou-Charentes, Angoulême.

Lahouari Mohammed Bakir

Le titre de cette photographie est un néologisme forgé en Algérie à partir du mot *contrabendo*. Il désigne le commerce « à la sauvette », l'économie informelle, et témoigne de la débrouillardise et de l'inventivité déployée au quotidien par les Algériens. Il s'agit d'un autoportrait de l'artiste en peintre ambulancier. Son pantalon est éclaboussé de couleur et il transporte sur son dos, comme un camelot, une chaise (pour les séances de pose?), une image encadrée et un disque de musique gasba. On peut voir cette photographie comme la revendication du statut libre et nomade, mais aussi précaire, de l'artiste. C'est aussi peut-être une allusion au célèbre tableau de Gustave Courbet, *Bonjour Monsieur Courbet* (1854, musée Fabre de Montpellier), où l'artiste se représente sur la route avec un paquetage. Courbet est justement ce peintre qui, choisissant le réalisme, proclamant la mort du romantisme et « la négation de l'idéal », se positionne en artiste engagé, observateur et critique de son époque.



Lahouari Mohammed Bakir, *Trabendo*. Photographie contrecollée sur aluminium, 80×50 cm. Collection de l'artiste.

Lahouari Mohammed Bakir

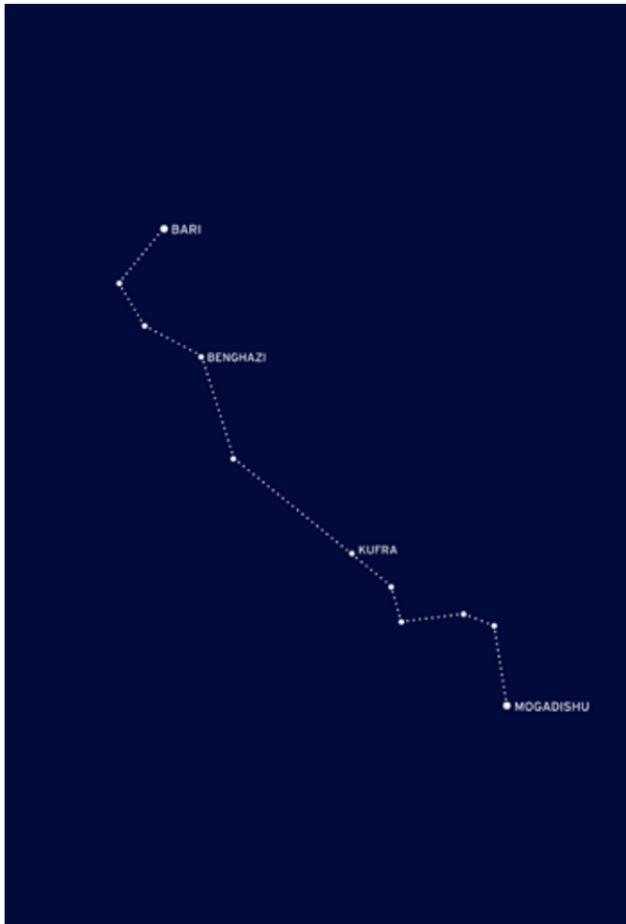
Le titre de l'œuvre est un emprunt au vocabulaire de la diplomatie et de l'administration: il signifie en latin « personne bienvenue » et désigne celles et ceux qui sont autorisés à intégrer une zone, un milieu, un territoire. Ironiquement, cette expression n'est presque jamais utilisée, alors que son contraire, *persona non grata*, est courant: signe de la prédominance des mécanismes d'exclusion sur les dynamiques d'accueil et d'hospitalité...



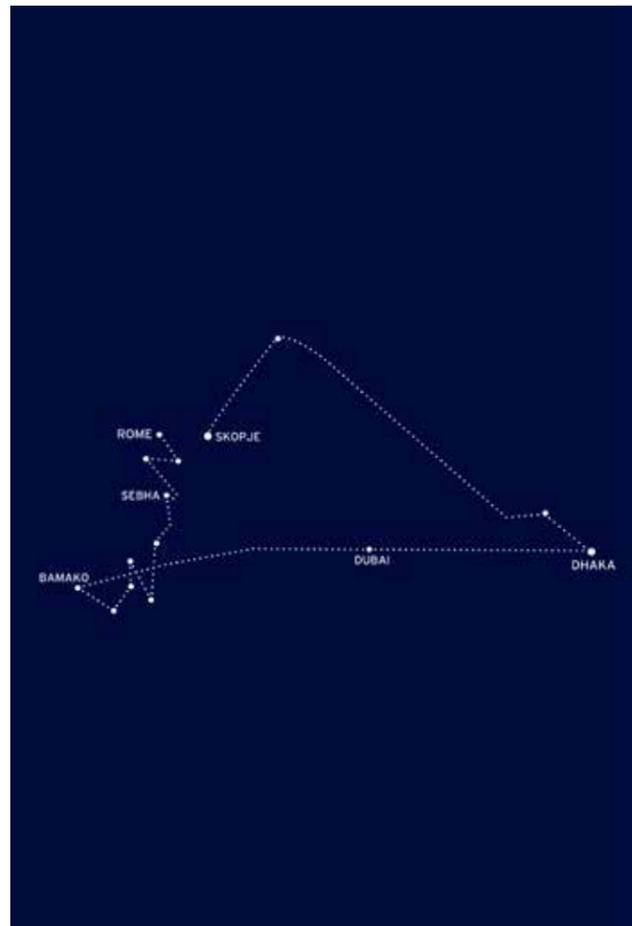
Lahouari Mohammed Bakir, *Persona Grata*, 2016. Néon et transformateur, 12×50×4 cm. Collection de l'artiste.

Bouchra Khalili

Dans l'exposition «Tous, des sang-mêlés», six gravures sont présentées parmi un corpus de huit «constellations», qui proviennent de récits de voyages clandestins autour de la Méditerranée. *The Mapping Journey Project*, le travail de collecte conduit entre 2008 et 2011 par l'artiste franco-marocaine Bouchra Khalili, s'est déroulé dans cinq pays et six villes. Huit voyageurs lui ont raconté leurs pérégrinations en les dessinant sur une carte géographique. Le premier volet du projet est un ensemble de vidéos qui montre les voyageurs racontant et dessinant en même temps leur périple sur une carte. Pour le deuxième volet, les frontières disparaissent, les itinéraires «décollent» des cartes et s'inscrivent sur un fond bleu comme celui du ciel.



Bouchra Khalili, *The Constellation n° 4*, 2011. Impression sérigraphique sur papier BFK Rives, contrecollage sur aluminium, encadrement en bois blanc, protection en verre, 62×42 cm. Collection Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille. © Adagp, Paris 2017.



Bouchra Khalili, *The Constellation n° 5*, 2011. Impression sérigraphique sur papier BFK Rives, contrecollage sur aluminium, encadrement en bois blanc, protection en verre, 62×42 cm. Collection Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille. © Adagp, Paris 2017.

Kimsooja

Cette vidéo est issue d'une performance: la traversée par l'artiste sud-coréenne Kimsooja, alors en résidence au MAC VAL, d'une partie de la banlieue puis de Paris. Suivant un axe Sud-Nord, comme l'essentiel des mouvements d'exode d'aujourd'hui, l'artiste donne corps et majesté à la figure du voyageur, du migrant qui a tout quitté précipitamment et emballé quelques affaires dans des baluchons (*bottari* en coréen). Au moment de choisir comment «raconter» ce voyage, l'artiste décide d'un cadrage particulier, qui ancre son propre corps au centre de l'image, mais le laisse anonyme, comme pour permettre au spectateur de s'y identifier. Quant au rythme des images, diffusées au ralenti, il s'agit d'évoquer le pas lent d'un animal ou la musique répétitive des contes. Ainsi, ce «pèlerinage républicain», qui conduit l'artiste à l'église saint-Bernard (église catholique du quartier de la Goutte-d'Or d'où furent délogées *manu militari*, en 1996, plusieurs centaines de sans-papiers), via la place de la Bastille et la place de la République, prend l'apparence d'une parabole. L'artiste y met de grands principes (accueil, hospitalité, fraternité...) à l'épreuve de la réalité.



Kimsooja, *Bottari Truck-Migrateurs*, 2007. Vidéo, couleur, son, Betacam numérique, 10'. Production et collection MAC VAL, Vitry-sur-Seine.

Edward Said (1935-2003) est né à Jérusalem, alors sous mandat britannique, a grandi au Caire, alors monarchique, puis est arrivé en 1951 aux États-Unis. Arabe avec un passeport américain, palestinien chrétien avec un prénom anglais, Edward Said est marqué par une expérience de l'exil et une identité «incertaine», entre deux langues et «entre deux rôles». Professeur de littérature comparée à l'université Columbia (New York), analyste de l'impérialisme culturel et politique, il ne s'intéresse pas tant à l'image romantique du voyageur, figure essentielle de nombreux romans, qu'à l'expérience et au langage d'écrivains et de poètes déracinés, colonisés, minoritaires. Citant Theodor Adorno, il postule que la marginalité et la précarité de l'exilé peuvent être des outils de prise de conscience et de libération vis-à-vis du confort et des dogmes.

J'en viens donc à parler de l'exil non pas comme d'un privilège, mais comme d'une alternative aux institutions de masse qui dominant la vie moderne. L'exil n'est pas, après tout, une question de choix: on naît en exil, ou on se retrouve en exil. Mais, si les exilés refusent de rester à l'écart pour soigner leur blessure, à eux de saisir certaines exigences: ils doivent cultiver une subjectivité scrupuleuse (ni indulgente ni maussade).

L'exemple le plus rigoureux d'une telle subjectivité est peut-être celui de Theodor Adorno, philosophe et critique juif allemand. Son œuvre majeure, *Minima Moralia*, est une autobiographie écrite en exil et sous-titrée *Reflexionen aus dem beschädigten Leben [Réflexions sur la vie mutilée]*. Impitoyablement opposé à ce qu'il appelle le monde «administré», Adorno considère la vie comme bousculée dans des formes toutes faites, dans des «maisons» préfabriquées. Il affirme que tout ce que l'on dit ou pense, de même que tout objet que l'on possède, n'est, en définitive, rien d'autre que de la matière première. Le langage est un jargon, les objets sont à vendre. Refuser cet état de choses est la mission intellectuelle de l'exilé.

Les réflexions d'Adorno sont empreintes de la conviction que l'écriture est aujourd'hui la seule manière accessible, bien que fragile et vulnérable, d'être chez soi. «Le temps de la maison est passé. Les destructions infligées aux villes européennes, exactement comme les camps de travail et les camps de concentration, ne font qu'exécuter ce que l'évolution immanente de la technique a décidé depuis longtemps quant à l'avenir des maisons. Ces dernières n'ont plus qu'à être jetées comme de vieilles boîtes de conserve.» Bref, affirme Adorno avec une grave ironie: «Il fait aussi partie de la morale de ne pas habiter chez soi.»

Emboîter le pas à Adorno, c'est s'écarter de ce «chez soi», c'est le regarder avec le détachement de l'exilé. Il y a en effet un grand

mérite à relever les contradictions entre diverses notions et idées, et ce qu'elles produisent réellement. La langue et la maison nous semblent acquises, elles deviennent naturelles, et ce qu'elles sous-tendent disparaît dans le dogme et l'orthodoxie.

L'exilé sait que, dans un monde séculier et contingent, toute demeure est provisoire. Les frontières et les barrières, qui nous enferment dans un lieu sûr, un territoire familier, peuvent aussi devenir les limites d'une prison, et sont souvent défendues au-delà de la raison ou de la nécessité. Les exilés franchissent les frontières, brisent les barrières de la pensée et de l'expérience. [...]

Il est peut-être étrange de parler des plaisirs de l'exil, mais certaines choses positives liées à l'exil sont à évoquer. Considérer «le monde entier comme un pays étranger» peut façonner une manière originale de voir le monde. La plupart des gens ont conscience d'une culture, d'un environnement, d'un pays; les exilés en connaissent au moins deux, et cette pluralité les rend conscients qu'il existe des dimensions simultanées. Une telle conscience est – pour employer une expression musicale – contrapuntique.

Edward Said, «Réflexions sur l'exil», 1984, in *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 254-256.

Okwui Enwezor

La globalisation, la redéfinition des géographies et des hiérarchies culturelles et la circulation des formes et des idées dans le monde postcolonial sont au cœur des préoccupations artistiques d'Okwui Enwezor, commissaire d'exposition et critique d'art américain d'origine nigériane.

Nous sommes tous des voyageurs. Nous vivons en des temps de voyage, dans le flot incessant et incontrôlable du capital, des marchandises, des technologies, des subjectivités, des expressions culturelles, des gens, des images, des choses, des objets d'art. Si tous voyagent et sont dénués de frontières, ce sont les individus en mouvement, et en particulier ceux que Frantz Fanon a baptisé «les damnés de la terre», qui font l'expérience du contact accru qui génère la friction. [...]

Le voyage aujourd'hui vient en partie renverser la vieille conception du contact comme aventure et comme découverte. Au lieu des sensations exotiques de l'ethnophilie, poétiquement inscrites et enregistrées sur des films et des diapositives en couleurs, les voyageurs d'aujourd'hui sont en quête de choses bien plus prosaïques et basiques, bien plus matérielles qu'esthétiques ou philosophiques. Ils veulent des opportunités économiques, la stabilité politique. Ils recherchent la mobilité sociale dans un monde globalisé. Nombre d'entre eux n'ont que faire d'une quelconque assimilation. Ils sont parfaitement satisfaits de porter leur sari, leur kimono, leur djellaba, leur tchador ou leur turban dans les rues de Paris, de Londres, de Copenhague, de Berlin, d'Amsterdam, de Bruxelles, de New York et de Guangzhou. Ils veulent pouvoir se rendre à leur mosquée et y prier, parler leur langue natale, écouter leur propre musique, déguster les plats venus de leur lieu d'origine. Ces voyageurs n'ont pas peur d'être différents dans le bazar cosmopolite de la culture contemporaine. Les voyageurs de cette sorte ne sont pas là pour s'installer, ils sont toujours en transit, faisant la navette entre des mondes et des systèmes temporels différents. La contingence de leur situation, tout comme notre propre impression d'instabilité et d'insécurité face à leur refus militant de s'intégrer ou de se laisser assimiler, peut être perturbante. C'est particulièrement le cas lorsque ceux que le capitalisme moderne avait hier rendus invisibles deviennent visibles tout à coup, faisant peser dans la balance le poids d'une relation rompue entre le proche et le lointain, le voyageur et l'indigène, l'hôte et l'invité.

Okwui Enwezor, «Intense proximité: de la disparition des distances», in *Intense proximité. Une anthologie du proche et du lointain*, Paris, Centre national des arts plastiques, Palais de Tokyo, Versailles, Artlys, 2012, p. 25.

Tout changement de lieu est d'abord vécu comme une rupture, par rapport à une unité perdue à jamais. Tout déplacement implique de se couper du lieu de sa naissance, de ses racines ancestrales. Il existe des exilés volontaires porteurs de bonne fortune, qui ont atteint une vie meilleure. Mais au plus profond de soi, reste toujours la blessure secrète, persistante, du déracinement.

L'universitaire et commissaire d'exposition Julián Zugazagoitia à propos du travail de l'artiste coréenne Kimsooja (dont deux œuvres sont présentées dans « Tous, des sang-mêlés »). Julián Zugazagoitia, « Incantation à la présence », in *Kimsooja. Conditions d'humanité*, Lyon, musée d'Art contemporain, Milan, 5 Continents Éditions, 2003, p. 30.

Entre 1935 et 1942, alors que les États-Unis étaient durement frappés par la Grande Dépression, la photographe américaine Dorothea Lange (1895-1965) sillonnait les routes de l'Amérique rurale pour photographier les familles expropriées, les travailleurs journaliers, les vagabonds. En 1937, les régions agricoles appelées les Grandes Plaines sont en outre ravagées par la sécheresse, et l'érosion des sols cause de terribles tempêtes de poussière, contraignant environ trois millions de personnes à migrer vers l'Ouest.



Dorothea Lange, Broke, Baby Sick, and Car Trouble, février 1937. Photographie documentant l'exode californien d'une famille du Missouri. © Library Of Congress.

Contrairement à ce que l'on imagine généralement, l'influence esthétique des arts d'Afrique sur les productions européennes ne se restreint pas à l'époque moderne et ne concerne pas uniquement les avant-gardes cubistes ou expressionnistes. Dès les premiers « contacts » entre l'Europe et l'Afrique, autrement dit avant la période coloniale, des objets d'art ou d'artisanat fabriqués en Afrique intègrent les cabinets de curiosités et les collections princières. Ainsi, au XVI^e siècle, le très puissant royaume du Bénin, situé dans le sud de l'actuel Nigeria, entretient avec le Portugal des relations commerciales mais aussi diplomatiques suivies. Tandis que des artisans portugais fabriquent un tabouret en bronze pour le souverain des Edo, des sculpteurs d'Owo intègrent une iconographie européenne à des objets en ivoire destinés à l'exportation. Sur cette salière sont figurés des soldats portugais, à la panoplie extrêmement détaillée, et une caravelle avec sa vigie.



Salière bini-portugaise, style Edo d'Owo, Nigeria, royaume de Bénin, XVI^e siècle. Ivoire d'éléphant, 26×8×8,5 cm. Paris, musée du quai Branly. © Musée du quai Branly. Photo © Thierry Ollivier, Michel Urtado.

Exilé à Paris en 1958 pour fuir le franquisme, l'artiste espagnol Eduardo Arroyo appartient au mouvement de la Figuration narrative. En 1975, il séjourne neuf mois dans le quartier berlinois de Kreuzberg, où vit une importante communauté turque. Il y réalise sept *Tapis d'Anatolie* dans le caoutchouc des tapis roulants d'aéroport, en y gravant des motifs inspirés des kilims de Turquie. Ces tapis, facilement transportables, ont longtemps été utilisés par des populations nomades ou semi-nomades d'Anatolie. Le tapis incarne un monde que l'on emporte avec soi. Parce que les motifs et les graphismes qui les caractérisent renvoient traditionnellement à une région particulière de l'Anatolie, ces tapis peuvent traduire à la fois l'enracinement (dans un territoire précis) et le déracinement.



Eduardo Arroyo, *Anatolia*, 1976. Tapis en caoutchouc, 50×92 cm. Paris, musée national de l'Histoire et des Cultures de l'immigration. © Adagp, Paris 2017.

Tracer, délimiter, découper

La carte se fait support de projections, de points de vue, de regards sur ce qui nous environne. Lieu de mémoire comme de projet, elle est aussi un outil d'aménagement du territoire, un instrument stratégique de contrôle de l'espace, des corps et des flux, où la délimitation de frontières devient un enjeu majeur. Mais c'est également la possibilité de donner forme aux « imaginaires » du monde. Plusieurs artistes de l'exposition « Tous, des sang-mêlés » investissent le champ de la cartographie. Ils interrogent les cartes, les

frontières, les catégories et les occupations du territoire que celles-ci dressent, par les actions simples de tracer, délimiter ou encore découper. L'étymologie du terme « cartographie » – à la fois théorie et technique consistant à établir des cartes géographiques – remonte au grec ancien *kartès* (« feuille de papyrus ou de papier ») et *graphía* (« écrire, dessiner »), nous rappelant que le geste fondamental du cartographe consiste à dessiner sur une surface.

Mona Hatoum

Mona Hatoum naît à Beyrouth dans une famille palestinienne, ses parents ayant dû quitter leur domicile de Haïfa en 1948, sous la contrainte de l'État israélien tout juste créé. En 1975, alors qu'elle est en visite à Londres, elle se voit dans l'impossibilité de rejoindre son Liban natal et ses proches, alors que la guerre civile vient d'éclater.

L'expérience du franchissement des frontières, qu'il soit volontaire, contraint ou empêché, l'amène à explorer le statut d'exilé, les notions de dépaysement et certains questionnements identitaires. La mappemonde est ainsi l'un des motifs récurrents de son œuvre, apparaissant sous la forme de billes de verre, textiles, plaques de métal, marbre, néon, savon, papier ou encore de barbelés.

Ici, le textile rappelle l'univers domestique, familial et intime, comme le tissu du baluchon, synonyme de nomadisme. Le dessin d'une carte du monde s'inscrit dans les fibres du tissu brûlé au laser, suspendu tel un rideau. L'artiste choisit de représenter le monde selon la projection de Peters établie à la fin du XIX^e siècle. Contrairement à la projection de Mercator datant de 1569, cette dernière se veut plus respectueuse des dimensions des continents, redonnant une visibilité au Sud dans de plus justes proportions.



Mona Hatoum, *Projection (velvet)*, 2013. Velours de soie et barre d'acier, 97×162 cm. Courtesy White Cube, Londres. © Mona Hatoum. Photo © Stefan Rohner Kunstmuseum St Gallen.

Bady Dalloul

La vidéo *Discussions Between Gentlemen* propose une vue plongeante sur un jeu à quatre mains, outils en main – crayons de couleur, gommages et règle métallique –, s'essayant à dessiner sur une carte du Proche-Orient les frontières de territoires. Le dessin ne cesse d'être repris, modifié, jusqu'au déchirement de la surface du papier qui se charge au fur et à mesure des traces des divisions consécutives.

Les reprises, mais aussi le caractère arbitraire des dessins, suivant parfois la courbe d'un relief, mais plus souvent marqués par une géométrie rigide, évoquent le caractère souvent violent, abrupt, artificiel, voire absurde de l'entreprise de définition des frontières qui modèlent nos histoires communes.

Les deux « gentlemen » interviennent sur une carte de 1920, une année au cœur du processus de partition de l'Empire ottoman, à la suite de la Première Guerre mondiale. À l'époque, une succession de traités aboutit à la répartition des territoires et des peuples qui constituaient auparavant l'Empire ottoman entre plusieurs pays: la Grande-Bretagne, la France et l'Italie, parmi d'autres puissances, se partagent le contrôle de l'ancien Empire, actant l'éclatement définitif de celui-ci.



Bady Dalloul, *Discussions Between Gentlemen*, 2016. Vidéo, son, 9' 30". Courtesy galerie Untilthen. © Bady Dalloul.

L'action *Painting/Retoque*, documentée par la vidéo, fut réalisée par Francis Alÿs dans l'ancienne zone nord-américaine du canal de Panama. Elle consista à repeindre soixante bandes médianes effacées par le temps, sur la route qui longe pendant 80 km le canal reliant le Pacifique à l'Atlantique et qui coupe ainsi en deux le continent latino-américain.

Le titre de l'œuvre, entre espagnol et anglais, signale les enjeux et le caractère plurivoque de ce simple geste de dessin effectué à l'emplacement même de l'ancienne frontière, sur le sol du continent américain: *Painting/Retoque*, que l'on peut traduire en français par *Peinture/Retouche*, est un geste d'atelier qui prend la forme d'une action publique, posant ainsi la question de l'inscription du geste artistique dans l'espace commun. Cette retouche ravive une couleur passée en même temps que l'histoire récente du continent américain, partagé entre mondes hispanique et anglophone. La zone fut pendant près d'un siècle sous le contrôle d'abord total puis partiel des États-Unis, avant de revenir aux mains du Panama en 1999. Par son incongruité et par l'effort répété, le geste de l'artiste s'apparente à une interpellation adressée aux habitants de la zone, une succession de traits de peinture qui invite à réfléchir à la mobilité des frontières comme à l'oubli de celles-ci.



Francis Alÿs, *Painting/Retoque, Ex-US Panama Zone*, 2008. Documentation vidéo d'une action, 8'28". © David Zwirner, New York.

Athi-Patra Ruga est un artiste sud-africain né dans le Transkei, un bantoustan – territoire qui séparait les populations indigènes des colons, dessinant ainsi la géographie de la ségrégation raciale bien avant le régime de l'apartheid. Devenu indépendant en 1976, le Transkei a réintégré l'Afrique du Sud en 1994, trois ans après l'abolition de l'apartheid.

Au travers de performances, d'œuvres textiles et de vidéos, Athi-Patra Ruga revisite la fiction d'Azania, un pays aux frontières indéfinies mentionné pour la première fois au temps de Pline l'Ancien. Cet espace utopique ressurgit en Afrique du Sud en 1965, en pleine lutte contre l'apartheid, sous l'image d'une Arcadie sud-africaine décolonisée, idéal d'un pays futur.

Le titre de l'œuvre présentée ici indique que l'Azania est aussi « un pays sans peuple pour un peuple sans pays ». Apparue au XIX^e siècle, la formule initialement attribuée à un ecclésiastique américain, puis reprise par le mouvement sioniste, est ici subvertie. Dans le prolongement des performances de l'artiste, cette tapisserie appartient à un ensemble d'objets pastichant les attributs nationalistes: cartes, emblèmes, drapeaux, devises. Ici, le territoire fantasmé apparaît menacé, dans la ligne de mire d'une arme de destruction massive. Il ne s'agit pas tant pour Athi-Patra Ruga de développer ce mythe en tant que projection d'une société idéale ou d'un territoire de paix et d'harmonie, mais plutôt d'envisager cette réappropriation comme un processus de distanciation face aux traumatismes et aux conflits vécus en Afrique du Sud.

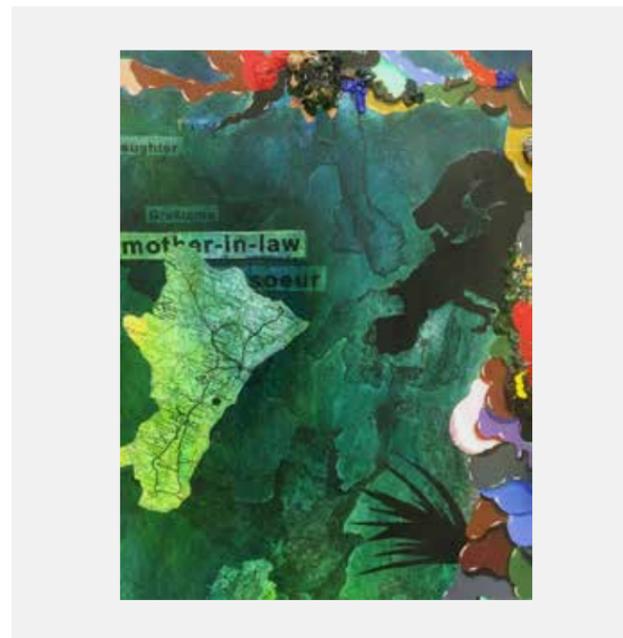


Athi-Patra Ruga, *A Land Without a People... for a People Without a Land*, 2015. Fil de laine sur trame de tissu, 220 x 200 cm. Courtesy Galerie in situ – Fabienne Leclerc, Paris. © Athi-Patra Ruga.

Née au Mexique et résidant aujourd'hui à Londres, Alicia Paz a vécu en France et aux États-Unis. Son œuvre interroge les notions d'hybridité, d'assemblage, de disjonction, le terrain de la peinture devenant un univers de fiction dans lequel des éléments disparates se rencontrent pour créer des images paradoxales.

Alicia Paz propose ici un tableau polyptyque, sur lequel un arbre fragmenté se détache d'un fond recouvert de cartes du monde à différentes échelles, où se surimposent des noms de lieux et de membres de sa famille, écrits dans les différentes langues parlées par l'artiste. Par-delà les écarts entre les douze panneaux qui constituent l'œuvre, les branches et ramifications de l'arbre se connectent en un réseau prenant naissance à une même source. À propos de cette structuration, Alicia Paz note qu'elle existe dans diverses formes de la nature (cours d'eau, système veineux...), mais également dans les représentations des évolutions et entremêlements des langues qui découlent d'une langue « mère » telle que le latin ou le sanskrit.

La peinture, faite de superpositions, de glaçages multiples, d'une texture dense et colorée, semble chercher à dire la complexité du monde, son morcellement en même temps que l'intrication de ses continents, des individus et des éléments qui le composent.



Alicia Paz, *Family Tree*, 2017 (détail). Technique mixte sur papier, dimensions variables. Courtesy de l'artiste. © Alicia Paz.

Plus je vais, plus il me semble que la formation des discours et la généalogie du savoir ont à être analysées à partir non des types de conscience, des modalités de perception ou des formes d'idéologies mais des tactiques et stratégies de pouvoir. Tactiques et stratégies qui se déploient à travers des implantations, des distributions, des découpages, des contrôles de territoires, des organisations, de domaines qui pourraient bien constituer une sorte de géopolitique par où mes préoccupations rejoindraient vos méthodes [de géographes]. [...]

Territoire, c'est sans doute une notion géographique, mais c'est d'abord une notion juridico-politique: ce qui est contrôlé par un certain type de pouvoir.

Champ: notion économique-juridique.

Déplacement: se déplacent une armée, une troupe, une population.

Domaine: notion juridico-politique.

Région: notion fiscale, administrative, militaire.

Horizon: notion picturale, mais aussi stratégique. [...]

Revue *Hérodote* La carte comme instrument de savoir-pouvoir traverse les trois seuils que vous avez distingués: mesure chez les Grecs, enquête au Moyen Âge, examen au XVIII^e siècle. La carte épouse chacun des seuils, se transforme d'instrument de mesure en instrument d'enquête pour devenir aujourd'hui instrument d'examen (carte électorale, carte des perceptions, etc.).

« Questions à Michel Foucault sur la géographie », *Hérodote*, n°1, janvier-mars 1976, p. 71-85. Publié dans Michel Foucault, *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1976-1988, t. II, p. 28-40.

L'architecte Doina Petrescu revient sur sa propre lecture des cartes dessinées par l'éducateur spécialisé Fernand Deligny (1913-1996) pour transcrire les déplacements des enfants dont il s'occupait. Doina Petrescu différencie notamment ces cartes de celles du groupe artistique situationniste.

[...] ce sont les lignes de ses cartes qui m'ont attirée, parce qu'elles m'ont semblé répondre à la quête de représentations dynamiques de l'espace dans l'architecture et l'urbanisme contemporains, là où les lignes ne représentent plus des limites, mais des flux, des forces, des paramètres, constituant des fins en elles-mêmes; là où les lignes n'appartiennent plus à des géométries mais sont « intelligentes », infrastructurelles, matérialisent de l'information, tracent des champs dynamiques, des réseaux de connectivité. [...]

Les situationnistes ont eux aussi lié la psyché au lieu, à l'espace, à travers la pratique psychogéographique. Eux aussi ont tracé des trajets, mais ils étaient intéressés par l'éphémère, le hasard, l'esthétisation du passage hâtif, de l'ordinaire, dans lequel ils cherchaient l'unique, l'exceptionnel, tandis que Deligny, au contraire, veut créer du commun, de l'ordinaire, de la vie quotidienne avec l'« exceptionnel », le débile, le difficile, l'errant.

Ainsi, les cartes de l'immuable n'ont rien à voir avec les cartes psychogéographiques. L'erre n'est pas une dérive. Le territoire du réseau n'est pas la grille à subvertir de la ville moderne des situationnistes, mais un lieu à créer. Ce n'est pas une subversion politique par une expérience sensorielle et esthétique, ce n'est ni du jeu ni du plaisir. Car il y a, comme dit Deligny, « une différence entre transcrire une sensation et tracer pour permettre qu'apparaisse tout autre chose que du ressenti » (F. Deligny, *Les Enfants et le silence*, p. 25).

Doina Petrescu, « Tracer là ce qui nous échappe », *Multitudes*, n° 24, printemps 2006, p. 193-201.

À la croisée de la philosophie, de l'histoire, de la linguistique ou encore de la sémiologie, Louis Marin (1931-1992) mène au long de sa carrière une étude de la représentation et de ses structures. Dans le texte qui suit, à travers une réflexion sur *L'Utopie* de Thomas More, il aborde la question de la représentation utopique, ses frontières, ses (non)lieux, mais aussi celle de la traversée et du voyage qui se font récit.

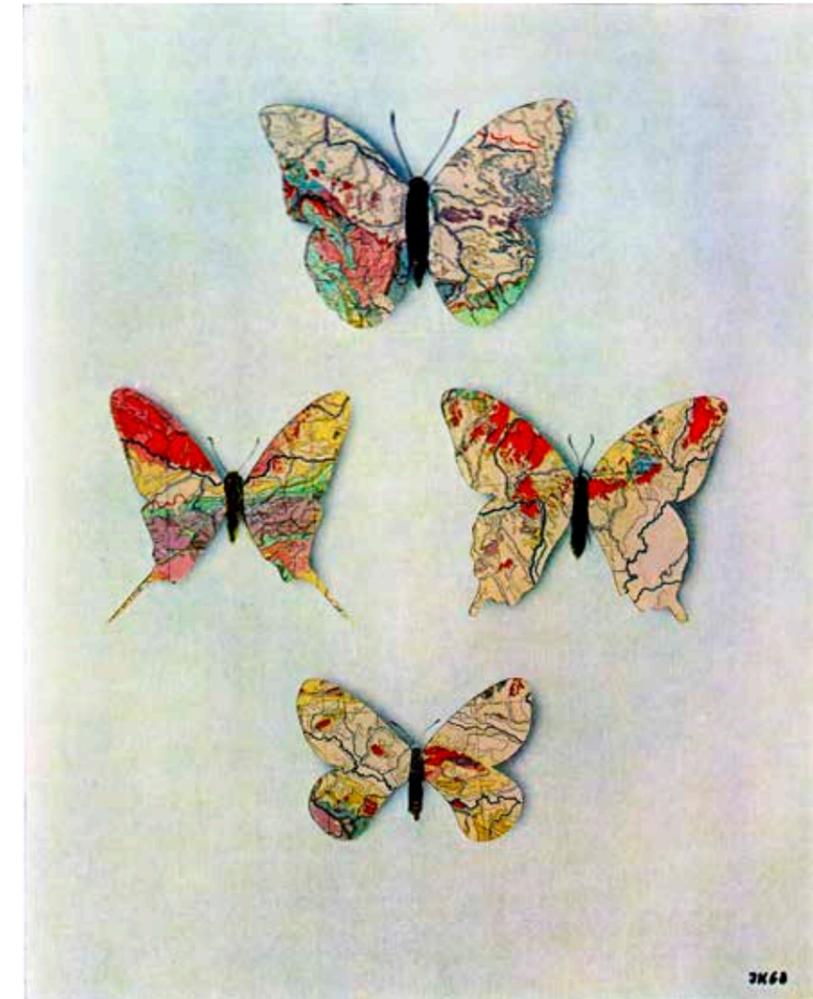
Dès l'instant où, du regard, je parcours la carte, au moment où, du doigt, je suis le tracé d'un chemin, ou la ligne d'une courbe de niveau, à plus forte raison, lorsque je franchis ici – et non là – une frontière, quand d'un bond, je saute d'une rive à l'autre d'un lac ou d'une mer, dès ce moment-là, est extraite une figure sur fond de carte, la figure d'un projet de voyage, fût-il imaginaire, fût-il déraisonnable, fût-il irréalisable, ou de son souvenir, fût-il fictif, fût-il rêvé. Dès ce moment, avec cette figure s'instaure un récit, un avant et un après, un point de départ et un point d'arrivée, retour heureux ou exil définitif. Le lieu est devenu espace: directions, vitesses, temps de parcours animent la carte des croisements, des mobiles et des tracements des trajets.

Louis Marin, « Frontières, limites, limes. Les récits de voyage dans *L'Utopie* de Thomas More », in *Frontières et limites*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 113-114.

De tout temps, l'homme a cherché à se situer dans l'espace, à connaître et à comprendre l'univers qui l'entoure, à explorer le territoire qui s'offre à lui. Vision du monde ou représentation de l'espace environnant, la carte met en scène graphiquement les multiples enjeux qui traversent les relations que l'homme entretient avec le territoire.

« Introduction », *Les Enjeux de la cartographie*, exposition virtuelle de la BnF, Paris, 2007
[<http://expositions.bnf.fr/globes/bornes/v/41/tv.htm>].

L'artiste tchèque découpe et assemble des fragments de cartes sous la forme de papillons, symboles de métamorphose. Située au cœur de l'Europe continentale, l'actuelle Slovaquie émane avec la République tchèque de la séparation de la Tchécoslovaquie. Ses frontières se modifient tout au long du siècle dernier, au gré des guerres, traités et régimes successifs.



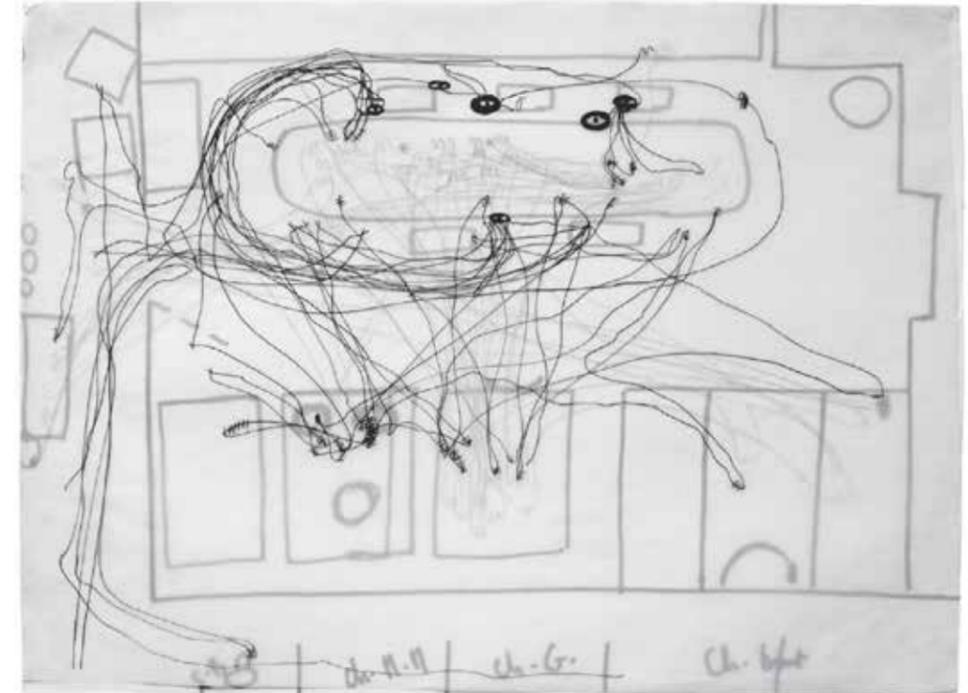
Jiří Kolář, *Les Papillons de Slovaquie*, 1968. Collage (« Magrissage »),
29,6×23,3 cm. © Jiří Kolář, Galleria Schwarz.
Photo © Attilio Bacci.

Mappa fait partie d'une série de planisphères ornés des drapeaux des différents pays, tissés par des femmes afghanes. Cet artisanat traditionnel porte aussi les inscriptions des aspirations de leurs fabricants. Nécessitant plusieurs années de travail, ces cartes du monde sont bien souvent obsolètes au moment de l'achèvement de l'ouvrage.



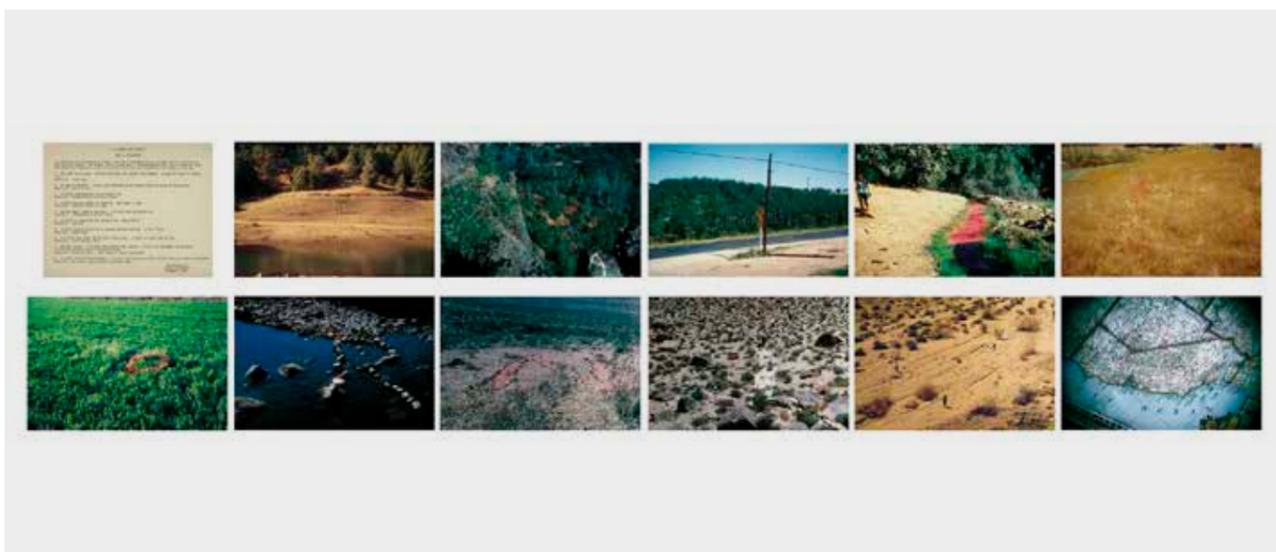
Alighiero e Boetti, *Mappa*, 1990. Broderie sur coton, 122×219 cm.
© Gladstone Gallery.

Éducateur français, Fernand Deligny (1913-1996) s'oppose à la prise en charge asilaire des enfants « difficiles » délinquants ou autistes, en dehors des normes ou du langage. Il est à l'origine de lieux alternatifs d'éducation spécialisée. Il met en place un système de cartes, sur lesquelles il trace ce qu'il nomme des « lignes d'erre » correspondant aux mouvements, déplacements et gestes de ces enfants, ces « autres » sur lesquels on a coutume de projeter une étrangeté radicale. Il propose une sorte de « géo-analyse » établissant des relations entre lieu et psyché, cherchant à mettre en images la différence mais aussi le commun qui prend lieu.



Fernand Deligny, carte, transcription des déplacements de trois enfants autour de la table d'une cuisine, novembre 1976. Carte de fond et encre sur calque.
© Marie-Dominique Guibal et éditions L'Arachnéen.

Sur une carte des États-Unis, John Baldessari observe l'endroit où les lettres du mot « California » sont écrites. Il en reconstitue le dessin sur les sites concernés et photographie ces installations. Il assemble ensuite ces prises de vue de manière à recréer le mot « California » par l'image, effectuant un va-et-vient entre expérience du territoire et représentation imagée.



John Baldessari, *The California Map Project Part I: California*, 1969, douze impressions jet d'encre et papier tapuscrit. Courtesy de l'artiste et de la Marian Goodman Gallery, New York / Paris. © John Baldessari.

Raconter, témoigner, documenter

Certains artistes de l'exposition « Tous, des sang-mêlés » ont pris le parti de nous narrer des situations, des événements, parfois très lointains géographiquement ou culturellement. Dans la majorité des cas, eux ou leurs proches ont été témoins de ces faits. Mettant en question notre rapport à l'histoire, enrichissant ou critiquant les faits établis par un recours à la subjectivité et aux points de vue « minoritaires », leurs démarches artistiques et leurs pratiques plastiques sont caractérisées par l'action de raconter, témoigner et documenter.

Le dictionnaire Larousse de la langue française livre les définitions suivantes de ces termes :

Raconter : Faire oralement ou par écrit le récit d'événements, d'aventures, réelles ou imaginaires.

Documenter : Fournir à quelqu'un des documents sur quelque chose, l'informer.

Témoigner : Déclarer quelque chose, l'assurer comme réel (notamment devant la justice), pour en avoir été le témoin, l'observateur. Un témoignage est produit par un témoin, c'est-à-dire celui qui a assisté aux faits et authentifie leur existence.

Erwan Venn

Erwan Venn présente deux images extraites de l'album photo relatant le voyage de noces de ses grands-parents en Algérie en 1933 : *Mosquée de la Pêcherie, port d'Alger* et *Travail de la vigne*. L'artiste s'empare du récit familial tel qu'il s'élabore à partir des 730 photographies conservées, pour souligner les non-dits et les zones d'ombre de la France du xx^e siècle. Il passe alors de l'histoire individuelle à l'histoire collective, notamment dans la référence à l'occupation allemande, moment historique vécu personnellement par son grand-père.

Utilisant un logiciel de retouche, il fait sortir ces clichés de leur banalité, rendant étonnants les costumes, les postures, les situations, et amenant le regardeur à scruter dans l'image des indices de compréhension de l'histoire à venir. L'artiste produit une série d'interrogations en effaçant toute présence corporelle sur les photographies héritées du grand-père : autochtone ou colon, ouvrier ou propriétaire, paysan ou citoyen ? Derrière chacune de ces assignations filtrent les violences sociales, économiques et politiques de la colonisation.



Erwan Venn, *Travail de la vigne*, 2014. Impression numérique sur dos bleu, 350×480 cm. © MAC VAL.



Erwan Venn, *Mosquée de la Pêcherie, port d'Alger*, 2015, impression numérique sur dos bleu, 330×230 cm. © MAC VAL.

À l'occasion de son exposition personnelle au San Antonio Museum of Art, au Texas, Sylvie Blocher se rend sur le site de Fort Alamo, territoire jadis colonisé par les Espagnols et les Mexicains. En 1835, les colons venus des États du Sud avec leurs esclaves étaient majoritaires au Texas. Réclamant leur autonomie à l'égard du Mexique, qui a aboli l'esclavage en 1929, ils reçoivent une aide armée des États-Unis, tandis que le général mexicain Santa Anna tente de reprendre le contrôle du territoire. Des combats s'engagent, et la garnison américaine de Fort Alamo est massacrée en mars 1836: la République du Texas proclame son indépendance dès le mois d'avril. Lorsque Sylvie Blocher visite Fort Alamo en compagnie de Ramon Vasquez y Sanchez, dernier grand chef indien de la tribu des Auteca Paguame, celui-ci chuchote et ponctue sans cesse le discours du guide de: « Ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai! » S'énervant, il ajoute en sortant: « Ça c'est la version anglo! Moi, j'ai une autre version, je suis indien. » Cette réaction précipite la naissance de l'œuvre. À la librairie du musée, l'artiste cherche en vain d'autres versions de cet événement tragique. Elle décide alors d'en tourner et donner à raconter quatre versions différentes: celle fournie par le guide blanc du musée, une version latino-américaine, une version afro-américaine et une version indienne.



Sylvie Blocher, *Alamo*, 2014. Installation vidéo couleur, son, 16'9". Collection Frac Poitou-Charentes, Angoulême. © MAC VAL.

Situé au cœur du Moyen-Orient, le Liban est la cible de conflits tout au long du XX^e siècle. Ses frontières ont été redessinées arbitrairement par les puissances occidentales après la chute de l'Empire ottoman (accords Sykes-Picot, mai 1916). Tirailé entre différentes communautés ethniques et religieuses, ce pays a dû supporter une présence coloniale française jusqu'en 1944, puis fut successivement ravagé par des affrontements avec les pays frontaliers (Irak, Syrie, Israël et Palestine) et par une guerre civile qui ne prit fin qu'en 1990. Morgane Denzler tente de raconter la mémoire d'un pays où le rapport à la parole et à l'image est chargé de traumatismes.

En 2010, elle part à Beyrouth. Ayant récolté sur un marché une série de photographies anciennes, elle tente d'en comprendre l'histoire, d'en retracer l'origine. Mais, se heurtant au silence à plusieurs reprises, l'artiste décide de solliciter des personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer. Mêlant leurs propres souvenirs à des récits inventés, celles-ci se mettent à parler et finissent par laisser percevoir quelque chose de la réalité de leur histoire. De retour en France, Morgane Denzler transforme les photographies en une série de puzzles inachevés, chacun accompagné d'une phrase issue de ces rencontres.



Morgane Denzler, *Ceux qui restent*, n^{os} 2, 5 et 13, 2012. Impression sur puzzle, 52×40 cm (chaque). Chalon-sur-Saône, musée Nicéphore-Niépce. n^o 13: courtesy galerie Bendama-Pinel, Paris. © MAC VAL.

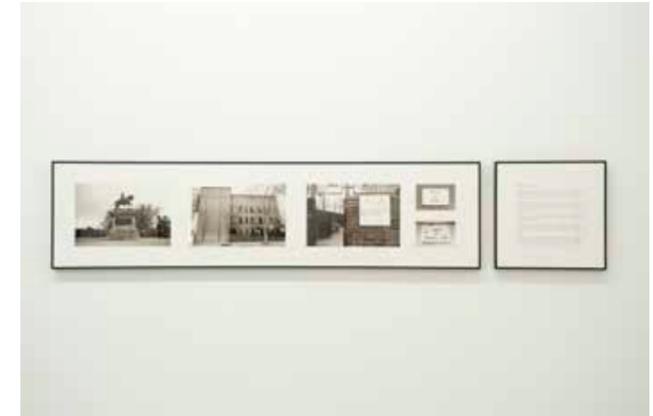
Le travail de Xose Quiroga et Daniela Ortiz pointe du doigt des questions sociétales liées aux frontières et aux phénomènes d'intégration ou d'exclusion de populations. Tous deux utilisent régulièrement la ville – son architecture, ses monuments, ses célébrations de fêtes nationales – comme un espace d'exploration pour interroger la construction de récits officiels. Daniela Ortiz s'intéresse plus particulièrement au colonialisme et aux politiques migratoires, tandis que Xose Quiroga dénonce des situations d'urgence dans les camps de migrants et les prisons, documente des manifestations, ou fait état de situations post-traumatiques.

Ejercicio #1 Fotografía Historia est une série qui s'inscrit dans le projet *Estat Nació*. Conçu de manière protocolaire, ce travail met systématiquement en perspective un assemblage de photographies en noir et blanc avec un document écrit. Les artistes sélectionnent des lieux empreints de la mémoire du colonialisme espagnol en Amérique du Sud: des noms de rues et d'établissements publics, des institutions ou des statues sont ciblés, puis reliés à un texte retraçant des faits historiques de cette période.

Avec *General Joan Prim i Prats*, Daniela Ortiz et Xose Quiroga relèvent des représentations de Joan Prim qui se déploient sporadiquement dans la trame urbaine espagnole, à Barcelone et à Reus. Ils présentent ainsi un catalogue de lieux où la mémoire du personnage est activée. Joan Prim i Prats (1814-1870) a occupé de nombreuses fonctions politiques en Espagne. En tant que capitaine général de Porto Rico, il joue un rôle militaire dans le pays – colonie espagnole jusqu'en 1898 – et rédige un « Code noir » en 1848. Daniela Ortiz et Xose Quiroga confrontent au récit historique national glorificateur des faits et points de vue conduisant à une remise en question du discours officiel. Face à un usage des lieux publics relevant du commun et de l'accommodation, ils focalisent leur regard sur ces espaces commémoratifs et dévoilent des actions historiques tacites.



Daniela Ortiz et Xose Quiroga, *Ejercicio #1 Fotografía Historia*, de la série *Estat Nació*, 2013. Photographies sur papier Hahnemühle, 40×160 cm et 40×40 cm. Collection Kadist, Paris. © MAC VAL.



Daniela Ortiz et Xose Quiroga, *General Joan Prim i Prats*, 2013. Photographies, 40×160 cm et 40×40 cm. Collection Kadist, Paris.

Les gravures sur la guerre de Goya sont le meilleur exemple d'œuvre d'art pouvant être considérée autant comme dénonciation et témoignage que comme œuvre d'art. Même si nous ne pouvons pas être sûrs de la présence de l'artiste durant les faits qui nous sont présentés si crûment, le spectateur peut croire que le peintre fut témoin de certaines scènes, car il dit expressément : « J'ai vu ceci », « Et cela aussi, je l'ai vu », « Et cela encore » ; par conséquent cet artiste réunit toutes les conditions : c'est un témoin, et son œuvre est considérée comme une œuvre d'art par tout un chacun, parce qu'il transcende l'anecdote et traite de la condition humaine en général. Chez Goya, les uns sont aussi sauvages que les autres, les envahisseurs français comme les foules assoiffées de sang et de vengeance, capables, tous, des pires atrocités. [...]

Pendant le XX^e siècle, seul un artiste espagnol a réussi à être considéré comme étant du même niveau que Goya, il s'agit de Picasso. Mais Picasso n'est pas un témoin direct, même pas en partie comme Goya, dont on peut qualifier le travail de « catalyseur ». L'artiste a un rôle de médiateur, il est voué à donner forme et à traduire en images un sentiment collectif. C'est ce que nous pouvons observer avec le tableau le plus emblématique du XX^e siècle qu'est *Guernica*. L'artiste n'a pas eu seulement connaissance du bombardement de la ville de Guernica, qui a produit un véritable traumatisme à Paris, tant chez les intellectuels espagnols que chez les intellectuels français, il a eu aussi connaissance du massacre que les insurgés ont perpétré contre ses compatriotes de Malaga qui abandonnaient la ville envahie par les troupes fascistes. Les descriptions étaient dantesques. La grande masse de la population civile fuyant sur les routes et les avions en rase-motte vidant leurs chargeurs sur des corps sans défense. Tous furent criblés de balles sur les routes : hommes, femmes et enfants, exterminés gratuitement. Sans compter la canonnade qui venait de la mer. Il s'agissait là de scènes affligeantes de mères qui devenaient folles en devant se séparer du corps de leurs enfants morts, de gens qui se jetaient dans la mer pour tenter de sauver leur vie et mouraient. Il est plus que probable que ces faits ont dû affecter profondément Picasso, qui avait de la famille à Malaga.

Dolores Fernández Martínez, « L'œuvre d'art en tant que témoignage : les artistes confrontés à la guerre », in *Les Cahiers de civilisation espagnole contemporaine (de 1808 au temps présent). Histoire politique, économique, sociale et culturelle*, automne 2008. Consultable en ligne (<http://ccec.revues.org/2580>).

Monique Bellan, chercheuse à l'Université libre de Berlin, revendique le rôle-clé de l'œuvre d'art pour véhiculer un événement, un fait historique, notamment en l'absence de toute source historique ou politique.

Le discours artistique lié à la réalité – contrairement à l'analyse journalistique – est jugé important pour deux raisons. D'une part, l'artiste a une autre façon d'observer et de rendre compte de la réalité; d'autre part, la réception de l'art se fait dans un cadre différent: les galeries, les musées et les espaces artistiques offrent une autre «temporalité» pour la réflexion que les journaux et la télévision, qui privilégient l'immédiateté. [...] L'art peut acquérir une dimension politique en l'absence du politique, il devient historien en l'absence d'histoire et quelquefois même détective à la recherche de preuves. En ce qu'elles se débarrassent des buts partisans au service d'idéologies politiques, religieuses ou matérialistes, certaines pratiques artistiques peuvent radiographier le réel tel qu'il est et tel qu'il pourrait être et proposer de nouveaux outils d'interprétation, de création et de résistance.

Monique Bellan, « Des représentations de l'histoire et de la mémoire dans l'art contemporain au Liban », in Nicolas Puig et Franck Mermier (dir.), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Beyrouth, Presses de l'Institut français du Proche-Orient, 2007, p. 223-232. Consultable en ligne (<http://www.ifporient.org/node/226>).

En 1855, la guerre de Crimée oppose l'Angleterre, la France et la Turquie à la Russie. La reine Victoria commande un reportage photographique à Roger Fenton. Il réalise 360 clichés, principalement des mises en scène de bataillons, campements, champs de bataille déserts. La technique photographique limitée ne permet pas d'enregistrer l'action en temps réel. Par ailleurs, il est demandé à Fenton de ne pas montrer les ravages de la guerre, impopulaire dans l'opinion publique. Le paysage est alors nettoyé: pas de corps, pas de victimes. Les boulets de canon sont le seul indice de l'événement. Deux versions de *La Vallée de l'ombre de la mort* ont été produites. Dans la première, la route est dégagée. Dans la seconde, des boulets de canon la parsèment. Certains historiens de l'art pensent que pour dramatiser l'image, Fenton a replacé les boulets sur la route auparavant dégagée par les soldats. D'autres affirment qu'il n'a pu, dans ces conditions de guerre extrêmes, «manipuler le paysage»: les soldats auraient rassemblé les boulets sur la route, afin de les réutiliser pour la suite du combat.



Roger Fenton (1819-1869), *La Vallée de l'ombre de la mort*, 1856. Prise de vue de 1855, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif verre au collodion humide, 28,4×35,7 cm. Paris, musée d'Orsay. © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

Roger Fenton (1819-1869), *Valley of the Shadow of Death*, 23 avril 1855. Épreuve sur papier salé à partir d'un négatif verre au collodion humide, 27,6×34,9 cm. Londres, Victoria and Albert Museum.

Rashômon est un film japonais se déroulant à Kyoto au XI^e siècle. Sous le portique d'un vieux temple en ruine, trois hommes s'abritent de la pluie. Un jeune moine et un vieux bûcheron, pétrifiés par le procès auquel ils viennent d'assister, obligent le troisième voyageur à écouter le récit de ce procès : celui d'un célèbre bandit accusé d'avoir violé une jeune femme et tué son mari, un samouraï. À travers les témoignages successifs de ses personnages, Kurosawa propose cinq versions des mêmes faits. Chaque protagoniste présente le récit qui flatte le plus son honneur. Qu'est-ce qui est réel ? Où est la vérité ? Y a-t-il UNE vérité ? Cette fiction polyphonique s'appuie sur la figure du témoin. Le montage contradictoire et elliptique des récits et des images met en crise l'adhésion du spectateur à la fiction. Il montre l'impossibilité d'aboutir à une quelconque vérité objective.



Akira Kurosawa, *Rashômon*, 1950. Film noir et blanc, Japon, 88'.
© newstrum.wordpress.com.

Traduire

Quelles nécessités politiques, sociales ou artistiques appellent la traduction ? La mondialisation actuelle ne cesse de poser cette problématique. Traduire, c'est pouvoir échanger, communiquer, commercer. Venu du latin *traducere* qui signifie « introduire », « transporter », le verbe traduire prend en français, à partir du XVI^e siècle, le sens de « faire passer d'une langue dans une autre ». Le mot apparaît en même temps en italien avec l'expression *traduttore, traditore* (« traducteur, traître »).

commun d'utiliser la polysémie des mots et leurs possibilités plastiques. Écrire, c'est aussi dessiner, signer, inscrire du sens dans un espace et un temps significatifs. Dans l'exposition « Tous, des sang-mêlés », les artistes mobilisent les langues en relation avec des notions de culture et d'identité. Au cœur des œuvres, les histoires personnelles basculent dans le collectif. Les notions d'appartenance et de nationalité ne cessent d'être déjouées grâce au métissage des langues et à la notion de traduction.

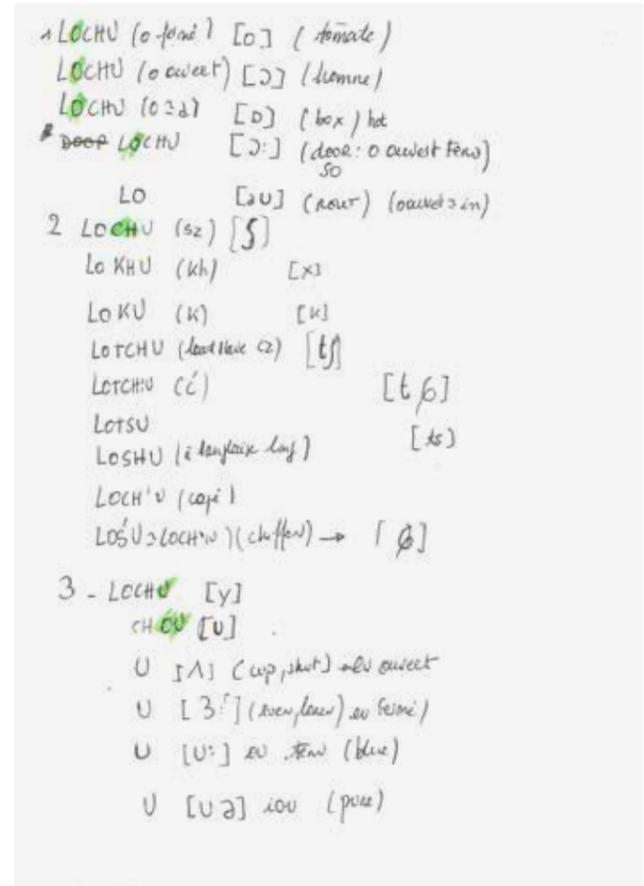
Traduire, c'est transformer, donc inventer. Les poètes et les artistes ont pour point

Mother Tongue est une œuvre vidéo où se jouent trois conversations, entre trois femmes d'une même famille, chacune parlant sa langue maternelle. De l'arabe au français, et du français à l'anglais, l'artiste entretient le dialogue, tantôt avec sa mère, tantôt avec sa fille. La communication fonctionne à travers ces langues entremêlées, « de l'entre-deux ». Mais, dans le dernier maillon de la filiation, le lien semble rompu entre la grand-mère et sa petite-fille, chacune s'exprimant dans une langue que l'autre ignore. Il est question de transmission – d'une langue, d'une histoire et d'une mémoire familiales qui subissent non seulement l'altération du temps mais aussi celle de l'éloignement et du tiraillement entre plusieurs aires linguistiques et culturelles. Quelle(s) langue(s) choisir et transmettre lorsque l'on vient de plusieurs endroits ? À travers ce « tourment de langage » (Édouard Glissant), l'artiste met en question l'ambiguïté que recouvre la notion de langue maternelle, dont la définition désigne à la fois la langue parlée et transmise par le cercle familial, et la langue du pays où l'on est né. Deux acceptions imbriquées, complémentaires, qui deviennent parfois insuffisantes, et presque absurdes.



Zineb Sedira, *Mother Tongue*, 2002. Chap. I « Mother and I (France) », chap. II « Daughter and I (England) », chap. III « Grandmother and Granddaughter (Algeria) ». Installation, 3 vidéos, son, 4'38". Paris, musée national d'Art moderne, musée national de l'Histoire et des Cultures de l'immigration / Cité nationale de l'histoire, Londres, Tate Collection. © Zineb Sedira / DACS, Londres. Courtesy galerie Kamel Mennour, Paris.

Dans le diptyque vidéo *Lingua Madre*, Violaine Lochu « exotise » oralement son nom et son prénom, brouillant ainsi les pistes de l'identité : « Violaine Lochu » se démultiplie et prend tour à tour une consonance slave, méditerranéenne, germanique, etc. En parallèle, elle écrit à la main le mot « mère » dans une dizaine de langues différentes, dont le gommage et la réécriture de quelques lettres suffisent à opérer le passage d'une langue à l'autre. Sur le papier, la superposition des traces de tous les mots semble faire apparaître non pas leurs différences, mais ce qu'ils contiennent de commun, « combien ils impliquent, non seulement de relations lointaines et d'emprunts, mais de déplacements » (Lucien Febvre et François Crouzet, *Nous sommes des sang-mêlés. Manuel d'histoire de la civilisation française*, 1950). Violaine Lochu nous donne ainsi à voir et à entendre la porosité des langues, leurs frottements et leurs influences réciproques. En jouant sur la plasticité du langage, elle en souligne le potentiel transformable, désamorçe sa dimension idéologique et interroge ce que les nom(s), prénom(s) et langue(s) maternelle(s) contiennent de nos identités.



Violaine Lochu, *Lingua Madre*, 2012. Vidéo, double écran, son, 2'55". © Violaine Lochu.

Claire Fontaine est un collectif d'artistes fondé en 2004 à Paris. Après avoir tiré son nom d'une marque populaire de cahiers pour écoliers, Claire Fontaine s'est autodéclaré « artiste ready-made » et promeut une forme d'anonymat.

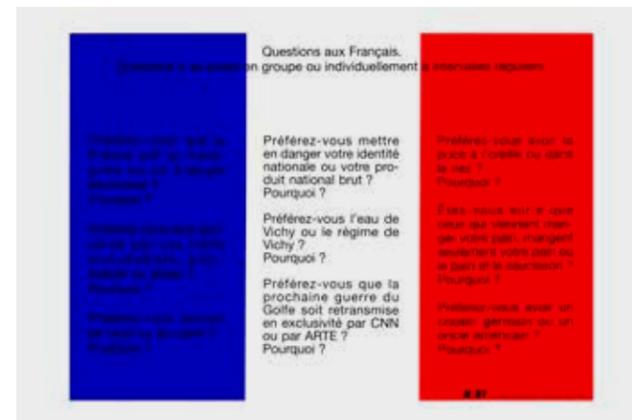
La série de néons *Étrangers partout* reprend, dans une vingtaine de langues, le nom d'un collectif d'anarchistes de Turin (Stranieri Ovunque) qui combat le racisme. Claire Fontaine utilise cette tournure polysémique, rappelant la phrase d'Albert Camus : « On est tous l'étranger de l'autre. »



Claire Fontaine, *Étrangers partout (QDM)*, 2010. 20 néons en 20 langues différentes, transformateurs, structures métalliques, dimensions variables. Courtesy Air de Paris. Vue d'installation de gauche à droite : « Foreigners Everywhere (espéranto) », « Foreigners Everywhere (créole) », Nuit Blanche, quartier Sainte-Marthe, Paris, octobre 2010. Photo © Florian Kleinfenn.

Esther Ferrer est née en 1937 à San Sebastian (Pays basque, Espagne). Son enfance est marquée par la guerre civile espagnole et la dictature franquiste.

Depuis sa première action/conférence *ZAJ théorie et pratique* en 1987, Esther Ferrer a recours au langage. Elle se concentre surtout sur la forme, la structure du discours, l'enchaînement des choses pour souligner le côté absurde, le non-sens du langage. *Questions au français*, un protocole à activer créé dans les années 1980, s'inscrit dans cette perspective. Avec humour, la liste de questions évolue à chaque réactivation, s'adaptant à ses destinataires : un public d'adultes français.



Esther Ferrer, *Questions au français*. Affiche, 35×50 cm. Performance réalisée le 20 mai 2017 dans le cadre de la Nuit européenne des musées au MAC VAL.

La production plastique de Lahouari Mohammed Bakir se développe principalement dans le champ de la peinture. Il produit également des néons et des objets photographiques à très forte composante picturale. Plusieurs de ses œuvres contiennent des éléments déclaratifs, écrits à la main, polysémiques et troubles. Vincent Labaume, dans un texte écrit à l'occasion de la participation de l'artiste au Salon de Montrouge, interprète ainsi la photographie *Homeland* : « Comment comprendre *Homeland*, photographie prise devant le port de Sète, où passent les bateaux qui vont au Maroc ? Est-ce la requête désespérée d'un candidat au retour vers sa patrie ou bien la pancarte de fortune de celui qui la proclame justement ici, de ce côté-ci de la Méditerranée ? Et pourquoi la proclame-t-il dans la langue internationale des naufragés et des artistes ? Peut-être avant tout parce que le mot français de "patrie" ne peut plus s'énoncer ici, pas plus qu'en arabe. Mais comment diable se dit "patrie" en art ? Et l'art en a-t-il une, ou bien deux – deux au moins ? Autant peut-être que d'apatrides... »



Lahouari Mohammed Bakir, *HOMELAND*, 2011. Tirage photographique sous Diasec, 90×60 cm. Collection Frac Poitou-Charentes, Angoulême.

L'œuvre de Fayçal Baghriche repose sur le montage des deux versions du film *Le Message*, narrant l'histoire de l'islam en arabe et en anglais, réalisées par Moustapha Akkad dans les années 1970. Ces deux versions ont été filmées conformément à l'aniconisme de la tradition musulmane. En effet, le Prophète n'est jamais représenté, il est incarné par la caméra subjective. Si le scénario et les décors sont strictement les mêmes, le casting et la langue diffèrent totalement. Selon le réalisateur, il est très compliqué de doubler l'arabe en anglais et inversement, particulièrement à cause du mouvement des lèvres. Aussi la version arabe est-elle plus longue car le style de jeu arabe est plus dramatique, plus poétique, et prend pour base des personnages historiques bien repérés par les acteurs, ce qui n'était pas nécessairement le cas des acteurs occidentaux.



Fayçal Baghriche, *Le Message*, 2010. Vidéo, son, 185'. Collection Frac Poitou-Charentes, Angoulême.

Lors de l'apparition du cinéma parlant, les firmes de production ont développé des stratégies très coûteuses pour assurer la compréhension et donc la diffusion d'un même projet cinématographique en différentes langues. Les plus utilisées aujourd'hui sont le doublage et le sous-titrage. L'œuvre de Fayçal Baghriché montrée dans l'exposition « Tous, des sang-mêlés » met en perspective une autre solution développée : le tournage de différentes versions.

Un ouvrage publié en 2016, à l'occasion de l'exposition « Après Babel, traduire » au Mucem (musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée), à Marseille, est dédié aux problématiques riches et fécondes des processus de traduction. Thierry Grillet (directeur de la diffusion culturelle à la Bibliothèque nationale de France) y analyse les différentes stratégies de l'industrie du cinéma pour tirer un profit maximal des œuvres produites. Il explique en parallèle comment les critiques et les artistes ont toujours su mettre en perspective les impacts du doublage et des adaptations sur le projet cinématographique initial.

Le cinéma est un corpus image / son qu'il ne faut, à aucun prix, laisser amputer ou manipuler. Les expérimentations situationnistes d'un René Viénet le prouvent par l'absurde en poussant à l'extrême cette manipulation : dans sa *Dialectique peut-elle casser des briques ?* (1973), il a doublé un film de karaté chinois par un texte célébrant la lutte du prolétariat. Toute traduction est un détournement ! Qu'il s'agisse ainsi de passer d'une langue à une autre, d'une culture à une autre, de l'oral à l'écrit, le film, lorsqu'il franchit les frontières, est appelé à subir une transformation qui altère sa signification originelle. C'est toujours à un autre objet qu'on a affaire quand un film voyage. La tâche du traducteur n'est pas seulement sans espoir. Elle est tout simplement impossible. Henri Langlois, fondateur de la Cinémathèque française, considérait ainsi qu'il fallait projeter les films étrangers sans traduction. Pour l'édition en DVD du film *Monty Python : Sacré Graal* (1975), les Britanniques sont allés encore plus loin en proposant, dans le choix des versions, un item original : « Now ! Subtitles for people who don't like the film » – ces « sous-titres pour ceux qui n'aiment pas le film » remplaçaient les dialogues du film par ceux d'une pièce de Shakespeare...

Thierry Grillet, « Babéliser les films », in *Après Babel, traduire*, Arles, Actes Sud, Marseille, Mucem, 2016, p. 216.

Traduire, c'est accueillir le langage de l'autre dans sa langue? Frédéric Boyer, qui a coordonné d'autres écrivains contemporains pour la *Bible, nouvelle traduction* parue en 2001 aux éditions Bayard, place l'acte de traduction sous la bienveillance de l'hospitalité.

L'acte de traduction est un acte « hospitalier », il accueille dans une langue d'accueil les mots, les œuvres, pensés et énoncés dans une langue originelle. Il les accueille avec bienveillance mais également avec recul, opérant une distance critique qui les augmente d'une signification nouvelle, faisant alors émerger une nouvelle forme.

Frédéric Boyer

Dans un texte de 1996, intitulé *Le Monolinguisme de l'autre*, Jacques Derrida (1930-2004) écrit l'importance primordiale de la langue dans la construction d'une histoire collective, d'une communauté, d'une nationalité. En développant ses propos à partir d'une forme littéraire et autobiographique, il exprime la relation problématique qui peut exister avec l'idée de langue maternelle et d'appropriation de sa propre langue. On trouve de forts échos à ce texte dans les œuvres de l'exposition qui utilisent le langage parlé ou écrit pour mettre en question les notions d'origine et d'appartenance à une culture.

**— Imagine-le, figure-toi quelqu'un qui cultiverait le français.
Ce qui s'appelle le français.
Et que le français cultiverait.
Et qui, citoyen français de surcroît, serait donc un sujet,
comme on dit, de culture française.
Or un jour ce sujet de culture française viendrait te dire,
par exemple, en bon français:
« Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne. »**

[...] Résumons. Le monolingue dont je parle, il parle une langue dont il est privé. Ce n'est pas la sienne, le français. Parce qu'il est donc privé de toute langue, et qu'il n'a plus d'autre recours – ni l'arabe, ni le berbère, ni l'hébreu, ni aucune des langues qu'auraient parlées des ancêtres –, parce que ce monolingue est en quelque sorte aphasique (peut-être écrit-il parce qu'il est aphasique), il est jeté dans la traduction absolue, une traduction sans pôle de référence, sans langue originaire, sans langue de départ. Il n'y a pour lui que des langues d'arrivée, si tu veux, mais des langues qui, singulière aventure, n'arrivent pas à s'arriver, dès lors qu'elles ne savent plus d'où elles partent, à partir de quoi elles parlent, et quel est le sens de leur trajet. Des langues sans itinéraire, et surtout sans autoroute de je ne sais quelle information.

[...] Malgré les apparences, cette situation exceptionnelle est en même temps exemplaire, certes, d'une structure universelle; elle représente ou réfléchit une sorte d'« aliénation » originaire qui institue toute langue en langue de l'autre: l'impossible propriété d'une langue. [...] Un tel rappel permet à la fois d'analyser les phénomènes historiques d'appropriation et de les traiter politiquement, en évitant en particulier la reconstitution de ce que ces phantasmes ont pu motiver: agressions « nationalistes » (toujours plus ou moins « naturalistes ») ou homo-hégémonie monoculturaliste.

Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

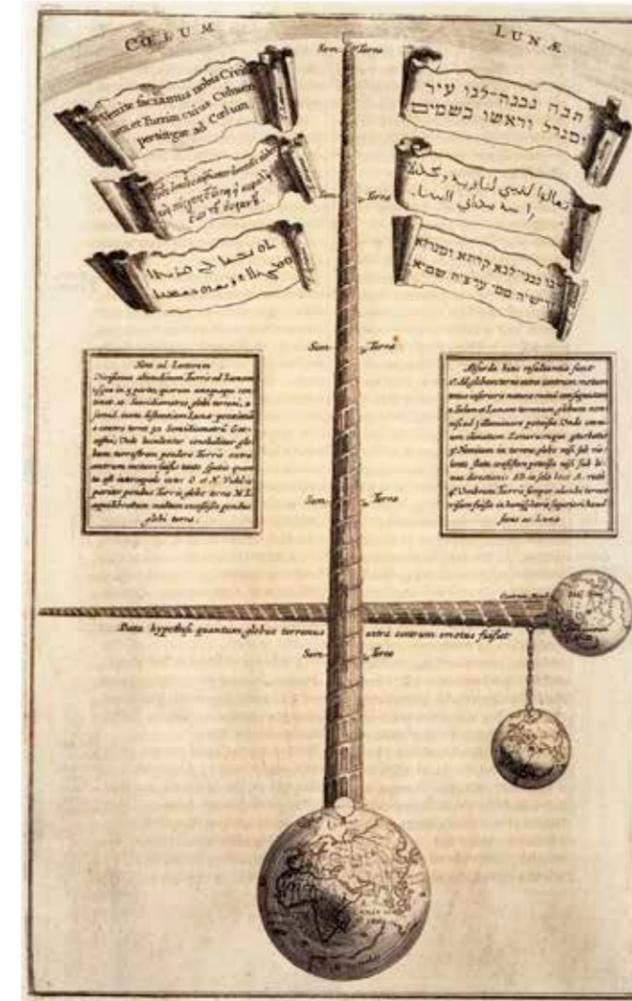
En contrepoint des mythes tels que ceux de la tour de Babel ou de la Pentecôte, on trouve dans l'histoire de nombreuses tentatives pour pallier aux difficultés de communication liées aux différences de langues. Le philosophe Roland Schaer analyse la naissance des langues universelles en Europe. Il souligne dans quel contexte idéologique émergent ces projets ainsi que les nécessités qui les sous-tendent.

Du milieu du XVII^e siècle au début du XX^e siècle, les projets de « langue universelle » se sont multipliés dans la sphère européenne. [...] Dans tous les cas, il s'agit, en recourant à l'artifice, de réparer ce malheur humain dont Babel est le nom, ce malheur que fut la confusion dans le langage. Schématiquement, les langues « naturelles » ont, aux yeux de ces inventeurs, un double défaut: parce qu'elles sont multiples, elles font obstacle à la communication et à l'entente entre les hommes; parce qu'elles sont des produits de l'histoire humaine et de ses errances, elles sont chargées d'équivoques et d'obscurités, encombrées d'irrégularités, voire peuplées de superstitions, et de ce fait s'avèrent incapables de véhiculer la rationalité.

[...] Dans l'histoire de la subjectivité occidentale, [au XIX^e siècle], l'émancipation passe alors par l'accès à la souveraineté nationale. National vient concurrencer ratio et, avec elle, oratio, la langue, ou plutôt les langues: c'est à chaque fois dans sa langue que parle le souverain. Du coup la question d'une langue internationale devient une question politique, celle du commerce entre les nations.

Roland Schaer, « Les "langues unes" – Du sujet qui pense au sujet qui parle », in *Après Babel, traduire*, Arles, Actes Sud, Marseille, Mucem, 2016, p. 53-59.

Le mythe de la tour de Babel cristallise l'idée d'un âge d'or de la communication. Peu après le Déluge, alors qu'ils parlent tous la même langue, les hommes atteignent une plaine et s'y installent. Là, ils entreprennent de bâtir par eux-mêmes une ville et une tour dont le sommet touche le ciel. Mais Dieu brouille leur langue afin qu'ils ne se comprennent plus, et les disperse sur toute la surface de la Terre. La construction cesse, et la ville est nommée Babel (terme proche d'un mot hébreu que l'on traduit en français par « brouillés »).



Gravure extraite d'Athanasius Kircher, *Turrus Babel, sive Archontologia* [...], Amsterdam, 1679. © Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque de l'Arsenal.

Les lamelles d'or de Pyrgi ont été trouvées en 1964 sur le site d'un temple étrusque dédié à la divinité punique Astarté, fondé à Caere au VI^e siècle avant J.-C. Astarté est assimilée à Uni, la Junon locale dans le cadre de l'alliance des Étrusques et des Phéniciens contre les Grecs. Deux lamelles sont inscrites en étrusque et en punique : les archéologues ont donc pensé avoir découvert l'équivalent de la pierre de Rosette. Malheureusement, les textes ne semblent pas équivalents. Il s'agit d'une adaptation d'une langue dans une autre, un texte parallèle plutôt qu'une traduction fidèle.



Lamelles de Pyrgi, punique / étrusque, Étrurie, VI^e siècle av. J.-C.
Or, 18,5×8,7 cm (chaque). Rome, Museo Nazionale Etrusco de la Villa Giulia.
Photo © akg-images / MPortfolio / Electa.

Dans la série de *La Panthère rose* (initiée en 1963) et dans *The Party* (1968), des films américains de Blake Edwards, l'accent étranger très prononcé des personnages principaux lorsqu'ils s'expriment en anglais est utilisé pour générer de l'humour, mais aussi un véritable décalage critique. Acteur fétiche de Blake Edwards, Peter Sellers interprète un personnage indien dans *The Party* et un inspecteur franchouillard doté d'un accent à couper au couteau dans la série *The Pink Panther*. Dans leurs versions doublées, une partie de l'humour de ces films est difficilement perceptible, et l'ironie critique des situations s'en trouve amoindrie. Le doublage gomme le fait que le réalisateur a mis en scène de façon exacerbée les préjugés anglo-saxons sur d'autres cultures afin de caricaturer de l'intérieur les tendances hégémoniques et conservatrices de l'industrie cinématographique américaine!



L'inspecteur Clouseau joué par Peter Sellers
dans *La Malédiction de la Panthère rose* de Blake Edwards (1978).
© 1978 Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. All Rights Reserved.

Profaner

Les hymnes, les devises, les blasons, les armoiries, les drapeaux font partie d'un vocabulaire de codes visuels et sonores qui permet à une communauté donnée de créer en son sein un sentiment d'appartenance et de se montrer efficacement aux autres.

Mélanger, superposer, mixer, accoler, fusionner, accoupler, modifier, combiner ces codes de représentation au risque de leur disparition. Par ces diverses opérations, les artistes font passer ces emblèmes du sacré au profane. Rappelons que l'utilisation et la manipulation des symboles nationaux sont toujours soumises à une réglementation pénale dans de nombreux

pays, tels que l'Allemagne, l'Arménie, l'Égypte, l'Espagne, les États-Unis d'Amérique, la France depuis 2010 ou l'Italie.

Jason Karaïndros et Société Réaliste empilent et jouent des hymnes nationaux pour évoquer la possibilité d'une harmonie ou, au contraire, d'une dissonance, révélant la tension entre le projet d'entente et l'impuissance à s'accorder. De manière plus iconoclaste, Will Kwan et Martin Bureau s'intéressent à la rencontre de la géopolitique et de l'art. Kimsooja, quant à elle, manipule les couleurs qui symbolisent les nations, au-delà des différences culturelles et des conflits.

Martin Bureau

Cette sculpture a la forme d'une plaque d'égout. Elle représente la reine d'Angleterre Elizabeth II affublée de bois de wapiti, « fusion » des deux faces de la pièce canadienne de 25 cents. Cette œuvre a pour origine une commande passée par la ville de Québec pour célébrer ses 400 ans en 2008. Dix plaques devaient être réalisées par dix artistes pour être installées dans l'espace urbain. Réfléchissant à l'aspect colonial de cette célébration, Martin Bureau choisit de faire référence au 250^e anniversaire de la Conquête anglaise de la ville française de « Kwébec ». D'où les dates « 1759-2009 », le « quart de piasse » (nom donné par les colons français à la pièce) et la reine du Commonwealth coiffée d'un symbole autochtone. Jugeant l'œuvre irrespectueuse envers cette dernière, la fonderie Bibby-Ste-Croix refuse de couler la pièce. Considérant cet acte comme de la censure, Martin Bureau décide de le faire à ses frais dans une autre fonderie. Puis il organise une « dés-inauguration » de l'œuvre et prononce un discours anticolonial qui a un grand retentissement médiatique. Les cinq exemplaires de la sculpture se vendent en une semaine.



Martin Bureau, *Hommage à sa Gracieuse Majesté*, 2008. Fonte et feuille d'aluminium, bas-relief, tondo 57 × 3,5 cm, tirage de 5 exemplaires. © Photo musée national des Beaux-Arts du Québec (MNBAQ), Patrick Altman.

Jason Karaïndros

Podium est une œuvre créée à l'occasion des Jeux olympiques d'Athènes, en 2004. Elle est conçue pour donner lieu à une interaction avec le public, comme nombre d'autres œuvres de l'artiste. Les sons qu'on y entend sont composés à partir des hymnes nationaux de tous les pays participant aux Jeux olympiques. Regroupés par trois, ceux-ci ont été mélangés pour composer 67 hybrides qui sont diffusés dans un ordre aléatoire, séparés chaque fois par une minute de silence. Le nombre trois, omniprésent dans la geste olympique par la hiérarchie or-argent-bronze, représente aussi pour l'artiste la multiplicité. Ainsi sont mises en crise les idées de compétition, de distinction, d'identification des individus à une nation. Des grands principes de l'olympisme, il reste le dépassement de soi-même et la rencontre pacifique des habitants de la Terre: « L'important est de participer. »



Jason Karaïndros, *Podium*, 2017. Installation sonore diffusant de manière aléatoire les 228 hymnes nationaux du monde entier (dont ceux d'États non reconnus par l'ONU), arrangement sonore et informatique par Gilles Déquid, bois et système son, 80 × 450 × 80 cm. Photo © DR © Adagp, Paris 2017.

Kimsooja crée des sculptures, des performances et des vidéos, et questionne la place de l'humain dans la société, à travers l'activité traditionnellement féminine de la couture, « retissant » du lien social. Sur la vidéo *To breathe – The Flags*, 246 drapeaux nationaux se succèdent par ordre alphabétique dans une superposition lente. À cette œuvre d'abord créée pour les Jeux olympiques de Londres avec l'ensemble des pays participant, l'artiste a ensuite ajouté les pays non reconnus officiellement. Doucement, les couleurs s'intensifient puis s'atténuent, les figures géométriques, les bandes de couleur et les motifs s'entrecroisent et se recouvrent jusqu'à disparaître. Cette vidéo s'inscrit dans un ensemble d'œuvres intitulées *To breathe*, en référence à l'acte vital de la respiration. Au rythme d'inspirations et d'expirations progressives, elle donne lieu à une expérience visuelle hypnotique, où les couleurs symbolisant une nation se mêlent au-delà des différences culturelles et des conflits.



Kimsooja, *To Breathe – The Flags*, 2012. Vidéo en boucle, muet, 40'41". © Kimsooja.

L'artiste s'intéresse à la manière dont les nationalismes sont définis ou renforcés non seulement par des gestes naïfs de patriotisme, mais aussi par le fait d'associer des symboles fixes et nationaux (comme des drapeaux) à l'idée d'une culture nationale. *Flame Test* est une installation de 36 drapeaux en trompe-l'œil, réalisés à partir d'images de drapeaux nationaux en train de brûler récupérées auprès d'agences de documentation et de presse internationales (France-Presse, Reuters, European Pressphoto Agency, etc.). L'œuvre est une réaction à la polémique survenue en 2005 après la parution de caricatures du prophète Mahomet dans divers journaux européens, à la suite de laquelle des manifestants, dans tout le monde musulman, avaient brûlé des drapeaux des pays européens ayant publié ces images.



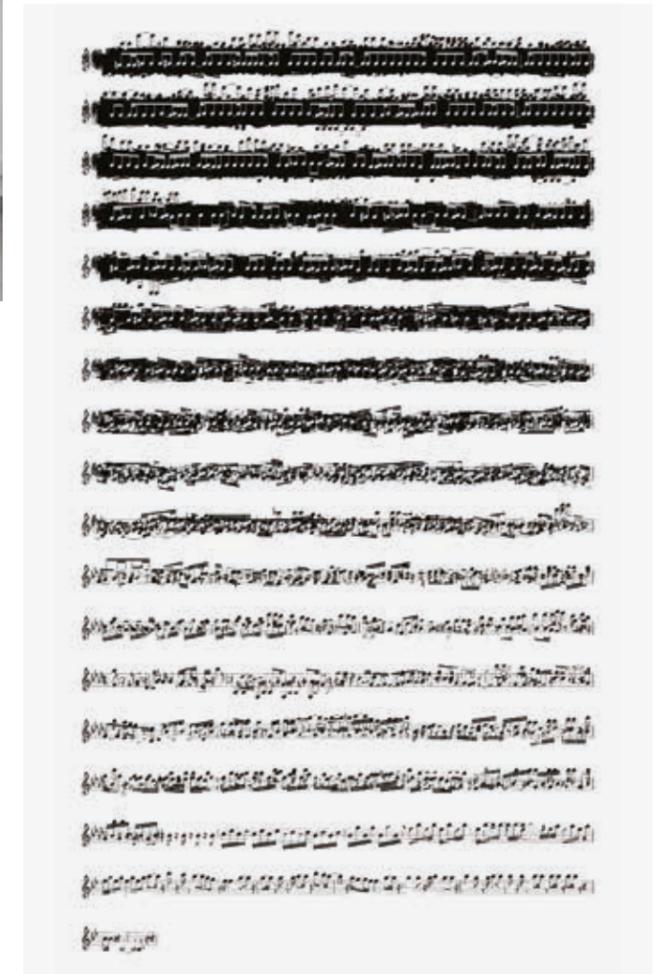
Will Kwan, *Flame Test*, 2009. Ensemble de 36 drapeaux, teinture sur tissu Duralux, hampes en aluminium, dimensions variables. Toronto, The Art Museum University. Photo © Toni Hafkenscheid.

Dans une caisse de transport de musée, Mehryl Levisse compose un environnement où s'entremêlent références artistiques et historiques, symboles constitutionnels de la République française, décors et ornements d'un art de vivre à la française. On y trouve assemblés: *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix, le bonnet phrygien révolutionnaire qui coiffait les esclaves affranchis de l'Empire romain, de la toile de Jouy ou encore des moulures ornementales de l'architecture bourgeoise haussmannienne. Mais un mot légende l'ensemble: « FRAGILE ». Dans ce lieu du « bien commun » *a priori* en danger, le corps morcelé de l'artiste est comme atomisé par le poids des symboles et de l'ornement, soumis à la difficulté d'incarner une histoire héritée.



Merhyl Levisse, *Espace révolutionnaire*, 2014. Caisse en bois, drapé en plâtre, impression sur carton, papier peint, frise, drapeau, feutrine, tapis, moulure en plâtre et tissu, 170×113×78 cm. Collection Frac Champagne-Ardenne, Reims. © Adagp, Paris 2017.

Société Réaliste est une coopérative artistique dont le travail s'articule autour de l'appropriation, du détournement et de la déconstruction des outils de communication utilisés par les systèmes de domination: emblèmes, monuments, enseignes, etc. *Universal Anthem* est un hymne constitué de la moyenne mathématique des 193 hymnes nationaux des pays membres de l'ONU. Les artistes ont utilisé un logiciel qui effectue l'opération en décomposant ces hymnes piste par piste. En pratique, la première note est la moyenne de toutes les premières notes, la deuxième note est la moyenne de toutes les deuxièmes notes, et ainsi de suite. Sous sa forme brute issue du traitement informatique, l'hymne universel est injouable. Il est nécessaire qu'un musicien procède à un arrangement, qui peut ensuite être exécuté par divers interprètes. Il sera interprété au piano lors de la Nuit européenne des musées 2017 au MAC VAL.



Société Réaliste, *Universal Anthem*, 2013-2014. Partition musicale d'un hymne moyen composé à partir des 193 hymnes des pays des Nations unies, notations MIDI et logiciel développé par Société Réaliste et Frédéric Mauclère. Courtesy des artistes, abc gallery, Budapest, et de la galerie Jérôme Poggi, Paris.

Pour savoir ce que signifie le mot « profanation » et en quel sens le philosophe italien Giorgio Agamben l'emploie dans son ouvrage *Profanations* (2005), il faut remonter à l'origine juridique et romaine du mot. Suivant le droit romain, est profane ce qui, de sacré ou religieux qu'il était, se trouve restitué à l'usage et à la propriété des hommes. Il faut entendre la profanation comme la restitution dans la sphère du droit humain de ce qui a été séparé et consacré (*sacrare*).

Profaner, c'est se réapproprier quelque chose qui ne nous appartient plus, c'est un geste de désacralisation. Ce n'est pas uniquement une opération mentale, le geste est nécessaire : *profaner* signifie donc toucher au sacré pour s'en libérer.

Il convient en ce sens de distinguer sécularisation et profanation. La sécularisation est une forme de refoulement qui laisse intactes les forces qu'elle se limite à déplacer d'un lieu à un autre [...]. Car profaner ne signifie pas seulement abolir et effacer les séparations, mais apprendre à en faire un nouvel usage, à jouer avec elles.

[...] Si profaner signifie restituer à l'usage commun ce qui avait été séparé dans la sphère du sacré, la religion capitaliste, dans sa phase extrême, vise à la création d'un Improfanable absolu. [...] L'Improfanable se fonde sur l'arrêt et sur le détournement d'une intention authentiquement profanatrice. C'est pourquoi il faut arracher à chaque fois aux dispositifs (à tous les dispositifs) la possibilité d'usage qu'ils ont capturée. La profanation de l'improfanable est la tâche politique de la génération qui vient.

Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Payot et Rivages, 2005, p. 95-107.

Il n'est pas possible ici d'énumérer tous les symboles graphiques à caractère politique. D'ailleurs le problème ne se pose pas sous cette forme, mais plutôt: « Comment le politique utilise-t-il le symbole graphique ? » L'impact de ces représentations sur les masses ou, lorsqu'il est dirigé en sens inverse, sur le pouvoir, dépend du pouvoir inventif de leurs utilisateurs, de leur adresse dans le choix et la combinaison des éléments symboliques. Plus que les symboles verbaux, les symboles graphiques se prêtent à des assemblages et à des arrangements sans fin. Ils sont susceptibles d'être introduits plus sournoisement chez leurs destinataires en raison de leur caractère « silencieux ». Ils possèdent une force de pénétration plus étendue et plus grande. Les drapeaux et les armoiries d'État les utilisent de préférence à tous les autres symboles. [...] Arborées sur les drapeaux, les couleurs ont pour mission de susciter des sentiments déterminés et de maintenir la cohésion du groupe se réclamant du même drapeau.

Dominique Zahan, *Les Drapeaux et leur symbolique*, Strasbourg, Institut d'ethnologie, université des sciences humaines de Strasbourg, 1993, p. 15.

Les mots « emblèmes » et « symboles » sont eux-mêmes souvent considérés comme synonymes ou bien employés dans des sens vagues, contradictoires, voire fautifs. Rappelons les définitions actuelles de ces deux mots, celles qui doivent être à l'œuvre dans tout travail portant sur ces domaines. L'emblème est un signe qui dit l'identité d'un individu ou d'un groupe d'individus: le nom, les armoiries, l'attribut iconographique sont des emblèmes. Le symbole au contraire a pour signifié non pas une personne physique mais une entité abstraite, une idée, une notion, un concept. La différence se situe du côté du signifié. Cependant, certains signes, certaines figures, certains objets sont parfois ambivalents, à la fois emblème et symbole. [...] Il en va de même aujourd'hui du drapeau tricolore (et de bien d'autres drapeaux): il est l'emblème de la France (et non pas son symbole), en tant qu'elle rassemble 60 millions de personnes; mais il peut être aussi le symbole d'une certaine idée de la république, de la démocratie, des libertés, etc.

Du côté des couleurs, les problèmes de lexique sont encore plus complexes et récurrents. En français comme dans la plupart des langues occidentales, les termes qui désignent les six couleurs de base (blanc, rouge, noir, vert, jaune, bleu) sont des termes extrêmement forts, toujours puissamment connotés et dont la signification va très au-delà de la seule coloration. [...] Les termes de couleur possèdent en eux-mêmes, par essence, diverses propriétés déictiques, classificatrices, emblématiques ou symboliques qu'il est difficile de neutraliser ou de contrôler. Ils disent toujours plus que ce qu'ils paraissent dire. [...]

Il est en effet impossible de projeter telles quelles dans le passé nos définitions, nos conceptions et nos classifications actuelles de la couleur. Ce n'étaient pas celles des sociétés d'autrefois (et ce ne seront probablement pas celles des sociétés de demain...).

[...] À l'époque contemporaine, ce caractère absolu, presque abstrait, des couleurs héraldiques et emblématiques est repris par le code des drapeaux. Aucun texte constitutionnel ne définit, par exemple, le bleu et le rouge du drapeau français. Ce sont des couleurs abstraites, exprimant l'idée générique de bleu et de rouge. Elles peuvent se matérialiser sur l'étoffe par toutes sortes de nuances (qui du reste changent au gré des intempéries) sans que la signification du drapeau ne soit en rien modifiée. Et ce qui vaut ici pour le drapeau français, vaut aussi pour tous les autres drapeaux européens, nationaux ou régionaux.

Michel Pastoreau, « Pour une histoire des emblèmes et des couleurs », in *Signes et couleurs des identités politiques du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 13-14. Consultable en ligne (http://www.pur-editions.fr/couvertures/1220515630_doc.pdf).

Du latin *profanare*, formé de *pro* « devant » et de *fanum* « lieu consacré, temple », le verbe profaner signifie « rendre une chose, une personne autrefois consacrée à l'usage non sacré ».

Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000.

Au lendemain des « Trois Glorieuses » (27, 28, 29 juillet 1830) à Paris, les vainqueurs communièrent dans l'exaltation des couleurs retrouvées. Léon Cogniet (1794-1880) travaille à un tableau évoquant le remplacement du drapeau blanc, royaliste, par un drapeau aux trois couleurs nationales. Le tableau ne verra jamais le jour, mais il en subsiste une étude qui représente trois drapeaux émergents d'une fumée évoquant les combats révolutionnaires.



Léon Cogniet, *Scène de juillet 1830*, dit aussi *Les Drapeaux*, 1830.
Huile sur toile, 19×24 cm. Orléans, musée des Beaux-Arts.
Photo © François Lauginie.

Eugène Delacroix (1798-1863) peint en 1830 *La Liberté guidant le peuple*, une œuvre inspirée de la révolution des « Trois Glorieuses ». Le tableau est présenté au public au Salon de Paris en 1831, sous le titre *Scènes de barricades*. En raison de son aspect allégorique et de sa portée politique, il sera fréquemment choisi comme symbole de la République française ou de la démocratie, devenant iconique.



Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830. Huile sur toile, 260×325 cm. Paris, musée du Louvre. © Photo RMN-Grand Palais – Hervé Lewandowski.

Le tableau *La Rue pavoisée* de Raoul Dufy (1877-1953), montre une rue du Havre décorée pour la fête nationale. Mais la lourde géométrie des tissus tricolores barre la perspective, les drapeaux deviennent des masses occultantes et inertes, véhiculant une critique implicite.



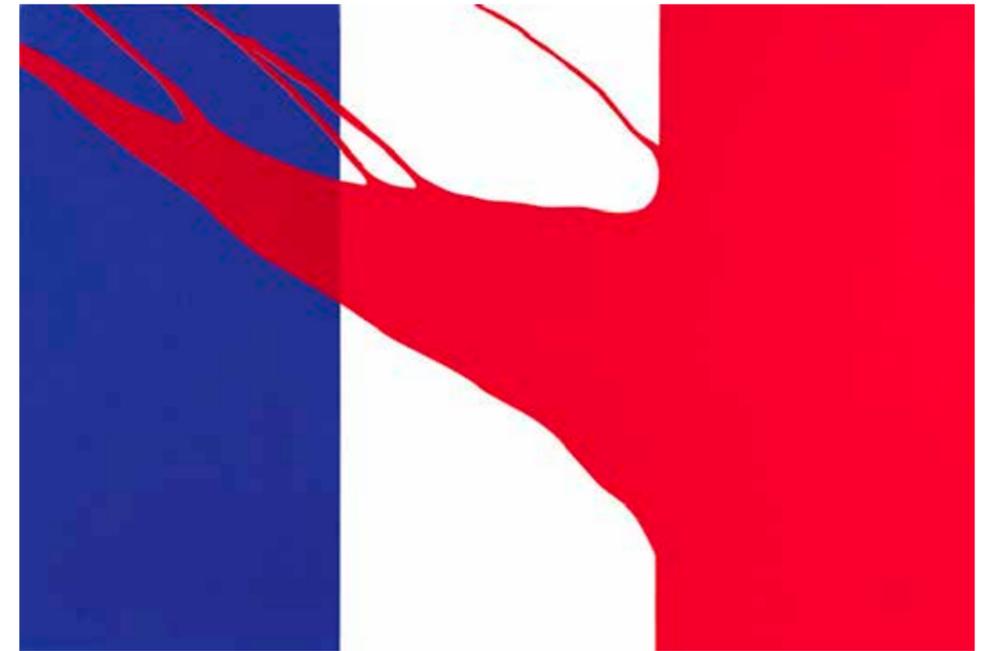
Raoul Dufy, *La Rue pavoisée*, 1906. Huile sur toile, 81×65 cm. Paris, Centre Pompidou. Photo © Georges Meguerditchian – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP. © Adagp, Paris 2017.

L'artiste américain Jasper Johns réalise *Flag* en 1955. Ce drapeau-tableau, tableau-drapeau dissocie représentation et interprétation en opérant une nette séparation entre l'objet peint et les réflexions personnelles qu'il peut susciter. Dans son œuvre, Jasper Johns souligne la primeur accordée à la re-création et à la perception.



Jasper Johns, *Flag*, 1954-1955. Encaustique, huile et collage sur bois, 107,3×153,8 cm. New York, Museum of Modern Art. © Jasper Johns / Adagp, Paris 2017.

Cette sérigraphie du peintre français Gérard Fromanger appartient à un ensemble de 21 affiches qui montrent les drapeaux français, espagnol, italien ou encore japonais symboliquement mis en accusation par ce procédé très simple.



Gérard Fromanger, *Le Rouge*, 1968. Sérigraphie sur bristol 320 g, 60×89 cm. Paris, Centre Pompidou. Photo © Georges Meguerditchian – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP. © Gérard Fromanger.

Destruction of the National Front d'Eddie Chambers est l'œuvre fondatrice d'un mouvement artistique des années 1980, le *Black Art* britannique, d'abord nommé *Pan-African Connection*, puis *Blk Art Group*. Cette œuvre dénonce la récupération du drapeau anglais par le National Front, un parti politique extrémiste émergeant en pleine montée du racisme en Grande-Bretagne.



Eddie Chambers, Destruction of the National Front, 1979-1980. Impressions sur papier, 82,7×239,2 cm. Londres, Tate Britain. © Eddie Chambers.

La nation qui correspond à ce drapeau n'existe pas. David Hammons a inventé un étendard qui reflète la multiplicité des États d'Amérique et la réalité noire de son pays. Il a croisé ici la bannière étoilée (adoptée par les États-Unis en 1777) avec le drapeau de l'Universal Negro Improvement Association and African Communities League, créée par le militant Marcus Garvey (1887-1940).



David Hammons, African-American Flag, 1990. Coton teint, 142,2×223,5 cm. New York, Museum of Modern Art. © 2017 David Hammons.

Oxymoron, de l'artiste britannique Mark Wallinger, est un drapeau et non un tableau, mais, au même titre qu'un tableau, il joue sur la couleur. Son Union Jack est vert, orange et blanc, les couleurs du drapeau irlandais. À l'inverse du ready-made, il y a ici création de la chose elle-même plutôt que récupération d'un objet du quotidien. L'art est introduit dans le réel. Le constat d'une situation politique, mais aussi les formes et références de l'objet (utilisations antérieures du drapeau comme motif de l'art, en particulier par les artistes américains, héritage du ready-made) fonctionnent sur le mode de l'hostilité.



Mark Wallinger, *Oxymoron*, 1996. Polyester, 229×458 cm. Londres, Anthony Reynolds Gallery.
© Mark Wallinger, courtesy Anthony Reynolds Gallery.

Incarner, poser

Incarner quelque chose signifie «représenter une notion abstraite sous une forme matérielle et visible», tandis qu'incarner quelqu'un signifie «interpréter un personnage au point de s'identifier à lui.» C'est entre ces deux pôles que se situent les œuvres de Steven Cohen, Soufiane Ababri, Jonathas de Andrade, Ninar Esber, Harold Offeh, Adrian Piper, Malik Nejmi et

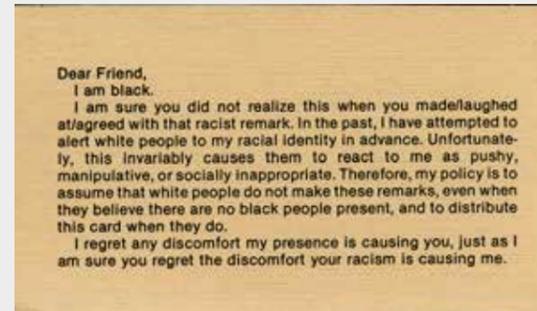
Mathieu Kleyebe Abonnenc présentes dans l'exposition. La pose, l'attitude, la couleur du corps y tiennent une place centrale pour questionner les représentations collectives, rejoignant la phrase par laquelle Frantz Fanon conclut *Peau noire, masques blancs* (1952): «Ô mon corps, fais de moi toujours un homme qui interroge!»

Adrian Piper

Adrian Piper est l'une des figures majeures de l'art conceptuel américain.

Née à Harlem au sein d'une famille de la classe moyenne africaine-américaine, évoluant dans un milieu scolaire puis universitaire où les Noirs sont largement minoritaires, l'artiste est très tôt confrontée au regard que l'on porte sur l'Autre et à la manière dont cela affecte la construction de son identité.

My Calling Card#1 consiste en une carte imprimée, dont les dimensions rappellent celles des cartes de visite. Activée via des performances entre 1986 et 1990, *My Calling Card#1* est conçue pour être distribuée à tous ceux qui formulent des remarques racistes en sa présence. Adrian Piper entend alors remettre en question les inégalités raciales souvent inhérentes aux interactions sociales contemporaines. Produit à partir d'expériences personnelles vécues par l'artiste, le texte incite le destinataire à se confronter aux questions identitaires qu'il expérimente lui-même au sein de la société américaine.



Dear Friend,
I am black.
I am sure you did not realize this when you made/laughed at/agreed with that racist remark. In the past, I have attempted to alert white people to my racial identity in advance. Unfortunately, this invariably causes them to react to me as pushy, manipulative, or socially inappropriate. Therefore, my policy is to assume that white people do not make these remarks, even when they believe there are no black people present, and to distribute this card when they do.
I regret any discomfort my presence is causing you, just as I am sure you regret the discomfort your racism is causing me.

Adrian Piper, *My Calling Card #1* (for Dinners and Cocktail Parties), 1986 – en cours. Installation d'un document-support de performance, *business card* signée et imprimée sur papier cartonné, 5,1×9 cm, 1000 exemplaires. Berlin, Adrian Piper Research Archive Foundation.

Steven Cohen

Dans un bidonville de Johannesburg en cours de destruction par les employés municipaux, Steven Cohen déambule tel un chandelier vivant. L'œuvre joue sur les oppositions et les contradictions entre l'Europe et l'Afrique, les Blancs et les Noirs, les riches et les pauvres, l'ombre et la lumière.

Artiste blanc, homosexuel et juif, Steven Cohen utilise son corps pour créer un « art vivant » qui renvoie à la sculpture, à la danse contemporaine, au travestissement et à la performance. Avec son partenaire, le danseur-chorégraphe Elu, il a produit une série de pièces, *Crawling, Flying* (1998), *Kudu Dance* (2000), *Chandelier* (2002), qui soulignent les contradictions de l'Afrique du Sud post-apartheid.



Steven Cohen, *Chandelier*, 2002. Vidéo monobande, son, 16'24". Collection Frac Poitou-Charentes, Angoulême. Photo © Steven Cohen, Stevenson Gallery.

Harold Offeh

Covers est une série de performances par lesquelles l'artiste recrée les couvertures d'albums de musique des années 1970 et 1980.

« Mon point de départ a été de "refaire", par la photographie et la vidéo, la célèbre couverture de l'album *Island Life* de Grace Jones. Dans ce travail, j'essaie de recréer l'impossible pose "arabesque" de Grace Jones. L'original est une réalisation hautement manipulée de l'image classique de l'exotique et androgyne figure noire. Je la recrée dans ma salle de bains, essayant de tenir la posture pendant la durée de la chanson *Slave to the rythm*, soit six minutes; mais je ne tiens qu'une minute, ensuite je m'effondre. Ma tentative, légèrement pathétique, de "refaire" l'image est en partie un hommage à Grace Jones et en partie une volonté de déconstruire ce stéréotype. »

Harold Offeh

Texte original disponible sur le site de l'artiste: <http://haroldoffeh.com>



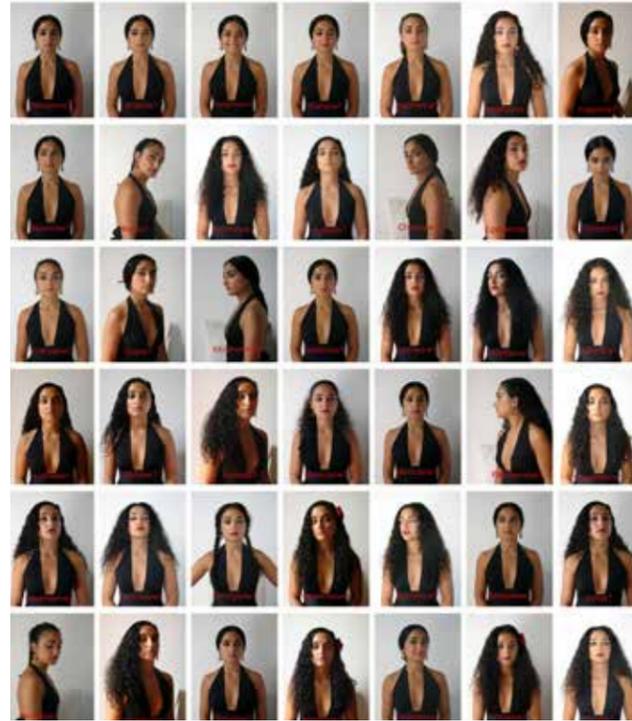
Harold Offeh, *Covers. Arabesque After Grace Jones, Island Life*, 2008. Vidéo, 1'08". Capture d'écran © Harold Offeh.

Ninar Esber

Ninar Esber a grandi dans un pays multiconfessionnel, le Liban, avant d'émigrer avec sa famille à Paris. Elle prête volontiers son corps pour exacerber l'absurdité, l'hypocrisie, la violence et l'injustice subies par les femmes et / ou les communautés dites « minoritaires ».

Par la performance, la vidéo, la photographie et la sculpture, l'artiste questionne les préjugés, la pensée patriarcale et le statut attribué aux femmes, notamment au Moyen-Orient.

Dans la série *Arlésienne*, Ninar Esber remet en question les stéréotypes liés à l'exotisme et au nationalisme. Conservant le même vêtement, elle manipule un répertoire de signes corporels – coiffure, attitude, expression –, en interrogeant à chaque fois le lien établi entre ces signes et l'assignation à une identité nationale.



Ninar Esber, *Arlésienne*, 2007. Série de 49 photos en autoportrait, 15×21 cm (chaque). Courtesy de l'artiste et galerie Imane Farès.

Malik Nejmi

En 2010, l'artiste photographie sur un mode documentaire des jeunes filles françaises d'origine laotienne portant un costume traditionnel du Pi Mai, la fête de l'année nouvelle au Laos. Réalisés sur un fond totalement décontextualisant, les portraits de cet ensemble photographique condensent une douce confrontation: le maquillage et l'expression des visages marquent l'appartenance de ces jeunes filles au XXI^e siècle, alors que leur coiffure et leurs atours renvoient à des traditions héritées du passé. Malik Nejmi souligne ainsi une forme heureuse d'affranchissement des stéréotypes: « Dans les loges de la salle des fêtes, elles passent avec une aisance déconcertante d'une identité à l'autre, déjouant ainsi les canons de "l'identité nationale". Dans leurs regards, j'ai retrouvé cette fierté à se sentir soi-même et j'ai voulu saisir cette acceptation de soi dans toute sa sincérité. »



Malik Nejmi, *Aune, Orléans*, de la série *Pi Mai*, 2010. Tirage d'exposition, réalisé sur papier Hahnemühle ultrasmooth 305 g, encre pigmentaire ultrachrome K3, 110×110 cm. Photo © Malik Nejmi. © Adagp, Paris 2017.

Mathieu Kleyebe Abonnenc

Avec l'œuvre *Sans titre (des corps entassés)*, ce sont le passé colonial et la permanence des mécanismes de domination, raciale ou économique, qui se manifestent discrètement. Les minces barres de cuivre qui la composent proviennent de la transformation de croix en cuivre du Katanga, ancienne province de l'actuelle République démocratique du Congo. Pendant longtemps, ces objets firent office de monnaie d'échange en Afrique centrale, jusqu'à l'instauration de la colonisation dans cette région convoitée pour ses ressources naturelles. L'artiste convertit le nombre de croix équivalant au prix d'un homme à l'époque coloniale, les trois barres dressées à la verticale symbolisant ainsi trois corps.

Mathieu K. Abonnenc s'empare du récit de la fonte de ces objets par les colons belges à leur arrivée sur le territoire, en orchestrant à son tour la mise en œuvre de ce processus de transformation d'objets et de valeurs.



Mathieu Kleyebe Abonnenc, *Sans titre (des corps entassés)*, 2012. Cuivre, 180×1,5×1,5 cm. Collection MAC VAL. © Mathieu Kleyebe Abonnenc / Photo © Marc Damage.

Dans *Please stop this sun [Arrêtez ce soleil s'il vous plaît]*, Soufiane Ababri montre une affiche du révolutionnaire noir américain Malcolm X, achetée sur e-bay. Celle-ci est présentée encadrée et partiellement cachée par un système d'ouvertures, le cadre étant posé sur deux pots de crème éclaircissante. Par sa surutilisation dans la culture de masse et sa reproductibilité exagérée, cette image de Malcolm X s'est vue dépossédée de son contexte historique et de son rôle premier, celui de la lutte pour les droits des Noirs et des minorités en général. Soufiane Ababri tente, par cette série d'interventions sur l'affiche, de la sortir du circuit d'images où elle a été injectée pour la charger à nouveau d'éléments critiques concernant la représentation muséale de la « culture dominée ».



Soufiane Ababri, *Please stop this sun*, 2014. Installation : poster encadré de Malcom X (91×61 cm), crème éclaircissante appliquée sur la vitre, 2 pots de crème éclaircissante. Collection Frac Poitou-Charentes, Angoulême. Photo © Karima Boudou.

Jonathas de Andrade développe depuis dix ans une œuvre qui interroge la construction de l'identité nationale et du marché du travail au Brésil, sur fond de colonialisme et d'histoire de l'esclavage. Il opère à partir d'une recherche historique et documentaire dans laquelle il introduit des éléments de fiction qui en complexifient la lecture et empêchent un discours univoque.

Dans *Zumbi encarnado [Zumbi incarné]*, il poursuit cette interrogation identitaire et politique en convoquant Zumbi dos Palmares, l'un des chefs de guerre les plus importants du Quilombo dos Palmares, royaume autonome fondé au XVII^e siècle par des esclaves insurgés dans le nord-est du Brésil. Héros de la lutte contre l'esclavage, Zumbi est le symbole de la conscience et de la résistance afro-brésilienne, la *consciência negra*.

L'artiste demande à Abdou, un immigrant sénégalais récemment arrivé au Brésil, d'« incarner » ce héros de la lutte pour l'émancipation des esclaves au XVII^e siècle. À travers cette « personification » par un immigré, l'artiste souligne l'actualité du Quilombo dans les enjeux politiques du Brésil contemporain, en particulier les inégalités sociales liées à la propriété foncière.



Jonathas de Andrade, *Zumbi encarnado*, 2014. Sérigraphies sur bois de cocotier et plaque de béton avec texte gravé. Courtesy l'artiste et Galleria Continua. Photo © Veronica Tronolone.

Frantz Fanon (1925-1961), psychiatre et théoricien de la décolonisation, fait partie des figures tutélaires des Postcolonial Studies. Il est à ce titre une référence majeure pour de nombreux jeunes artistes contemporains.

Dans le monde blanc, l'homme de couleur rencontre des difficultés dans l'élaboration de son schéma corporel. La connaissance du corps est une activité uniquement négatrice. C'est une connaissance en troisième personne. Tout autour du corps règne une atmosphère d'incertitude incertaine. Je sais que si je veux fumer il me faudra étendre le bras droit et saisir le paquet de cigarettes qui se trouve à l'autre bout de la table. Les allumettes, elles, sont dans le tiroir de gauche, il faudra que je me recule légèrement. Et tous ces gestes, je les fais non par habitude, mais par une connaissance implicite. Lente construction de mon moi en tant que corps au sein d'un monde spatial et temporel, tel semble être le schéma. Il ne s'impose pas à moi, c'est plutôt une structuration définitive du moi et du monde – définitive car il s'installe entre mon corps et le monde une dialectique effective.

Depuis quelques années, des laboratoires ont projeté de découvrir un sérum de dénégrification ; des laboratoires, le plus sérieusement du monde, ont rincé leurs éprouvettes, réglé leurs balances et entamé des recherches qui permettront aux malheureux nègres de se blanchir et ainsi de ne plus supporter le poids de cette malédiction corporelle.

Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952 ; réédité dans la collection « Points, essais », 1971, p. 89-90.

Lili Reynaud Dewar est une artiste française qui s'intéresse particulièrement aux questions identitaires à travers la performance, la vidéo et l'installation. Dans un texte consacré à Bruno Peinado, auteur de *The Big One World* (2000), sculpture d'un bonhomme Michelin noir faisant le signe du Black Power, elle revient sur l'histoire du Blackface pour montrer la complexité de ce jeu de masques et de stéréotypes.

Le Blackface vit, dans les États-Unis du XIX^e siècle, des hommes blancs, et parfois noirs, se grimer de noir et parodier tout à la fois les mécanismes d'oppression des blancs et la soi-disant soumission des Noirs. Du Blackface, William T. Lhamon Jr. nous raconte tout d'abord que les ménestrels, les personnages du Blackface, n'étaient pas « des esclaves des plantations. Certains d'entre eux avaient sans doute été esclaves, mais leur condition était celle d'hommes libres. On ne dira jamais assez que ces personnages de théâtre étaient libres », mais souvent en tant que fugitifs. Il nous dit encore que le Blackface constitue « un bon paradigme pour la figure méprisée et fugitive qui surgit sur le devant de la scène d'une culture dominante. C'est un théâtre d'interpénétration, soutenu par la culture dominante, où la culture fugitive et la culture dominante admettent de concert qu'on ne peut ni asseoir ni résoudre cette figure composite. La fascination pour le Blackface témoigne de l'émergence d'une culture métissée qui prend conscience d'elle-même. Le théâtre naît à partir d'une multiplicité d'identités qui tentent de comprendre leurs renversements ». Le métissage dans le Blackface est figuré par des polarités blanches et noires qu'il oppose radicalement pour autant qu'il les fait « communier » au travers de la pantomime d'un rite aussi schématique qu'infiniment sophistiqué. Sa mise en scène sert en premier lieu à exagérer ce qui sépare le blanc du noir, mais de manière sous-jacente il vise aussi à faire prendre conscience aux Blancs marginaux, ceux de l'*underclass*, qui constituent son public principal, de leur proximité avec les fugitifs noirs. C'est donc une histoire de la marginalité que dessine alors le Blackface.

Lili Reynaud Dewar, « Le bruit des climats, le noir des imprimantes, la rumeur de l'effacement », in *Bruno Peinado, Myself, Me and I*, catalogue de l'exposition « Bruno Peinado. Casino Incaos. Baroque Courtoisie », Luxembourg, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, 2010, p. 42-43.

Susan Bright est commissaire d'exposition et enseignante à la School of Visual Arts, à New York. Dans son anthologie de l'autoportrait contemporain, elle revient sur l'évolution de ce genre, en insistant sur le changement de paradigme introduit par la théorie postmoderne.

D'un point de vue historique, un autoportrait, en particulier en peinture, se définit comme une représentation d'émotions, l'expression de sentiments intérieurs, une autoanalyse profonde et une autocontemplation capables d'immortaliser, pour ainsi dire, l'artiste. En termes humanistes, le moi constitue une entité immanente et nommable, en accord avec la conception plus générale d'un sujet stable et universel. Mais le moi peut aussi s'entendre, selon la théorie postmoderne, comme une chose indexicale, c'est-à-dire comme un concept réflexif, conditionnel qui incite à admettre que le « vrai » moi n'existe pas. Il est si construit qu'aucune part d'authenticité n'est possible : il est tout le monde et personne. Au bout du compte, un vrai moi n'est rien d'autre qu'une construction et un vide. À cela s'ajoute une difficulté : toute représentation du moi est subjective. Lorsque nous regardons un autoportrait photographique, nous ne voyons pas un individu ou une description visuelle de l'essence d'un être, mais une démonstration « d'estime de soi, d'instinct de conservation, d'autorévélation et d'autocréation » ouverte à toutes nos interprétations.

Susan Bright, *Autofocus. L'autoportrait dans la photographie contemporaine*, Paris, Thames & Hudson, 2010, p. 8-9.

Rembrandt (1606-1669) est célèbre pour avoir pratiqué l'autoportrait tout au long de sa carrière, en en faisant un terrain d'exploration du moi, jusqu'à la maladie et la vieillesse. L'authenticité n'exclut pas cependant l'imaginaire. Ici, Rembrandt emprunte à l'Autre pour mieux se définir: un homme différent de ceux qui l'entourent, un étranger dans son propre pays.



Rembrandt, *Autoportrait en costume oriental*, 1631. Huile sur bois, 63×56 cm.
Paris, Petit Palais – musée des Beaux-Arts. © DR.

En choisissant des attributs typiquement masculins pour l'époque – la cigarette et la bière –, la photographe Frances Benjamin Johnston (1864-1952) questionne les comportements socialement recevables chez une femme de la fin du XIX^e siècle.



Frances Benjamin Johnston, *Autoportrait en « femme moderne »* [*Autoportrait as « New Woman »*], 1896. Washington, D.C., Bibliothèque du Congrès.

Le Blackface (originellement appelé « Minstrel show ») est un spectacle américain ouvertement raciste. Créé vers la fin des années 1820, il montrait des acteurs blancs qui se noircissaient le visage pour interpréter des personnages noirs caricaturaux. William H. West (1853-1902), célèbre performeur de Minstrel show, a été l'un des premiers, avec Samuel Hague, à diriger une troupe composée d'acteurs noirs.



William. H. West's Big Minstrel Jubilee, vers 1900. Lithographie couleur, 76×101 cm. Affiche publiée par Strobridge & Co., New York, 1900. Washington, D.C., Bibliothèque du Congrès.

Mannequin, actrice, chanteuse, Grace Jones est une personnalité phare des années 1980. Avec son compagnon de l'époque, Jean-Paul Goude, ils s'emparent des clichés ethniques, culturels et sexuels associés à l'africanité pour produire un style spectaculaire et faire de Grace Jones une icône médiatique.



Jean-Paul Goude, photo de couverture de l'album *Island Life* de Grace Jones, 1985. © Jean-Paul Goude.

Mettre en scène

La mise en scène correspond en général à l'organisation d'un spectacle dans un espace donné. Plus largement, c'est l'action de mettre en relation, de placer ou d'organiser des objets ou des personnes. De nombreux artistes de « Tous, des sang-mêlés » interrogent le rôle de la mise en scène dans le domaine des objets d'art et de l'anthropologie. Dans un contexte de musée ou d'exposition, le rapport à ces objets et à leur dispositif de mise en scène devient pour les artistes un sujet majeur dans la perspective d'un monde postcolonial.

Ali Cherri

Ali Cherri décortique la situation géopolitique du Liban et des pays du Moyen-Orient. *Fragments* et *Petrified* (2016) sont deux œuvres explorant l'archéologie et les objets qu'elle produit. *Fragments* propose un ensemble d'objets aux origines indéterminées. Acquis par l'artiste dans différentes maisons de vente en Europe durant une année, ils forment une collection étrange dont l'authenticité reste problématique. Sont-ils des objets d'art, des pièces ethnographiques, des éléments historiques ou simplement des contrefaçons? Laissant ces questions ouvertes, Ali Cherri nous invite à réfléchir à la valeur accordée aux objets qui construisent les grands récits historiques. Le film *Petrified* prolonge cette réflexion dans un musée de Charjah (Émirats arabes unis), préservant «la vie sauvage du désert». Le terme «pétrifié» s'applique autant aux formes du vivant qu'à des objets figés par les salles d'exposition des musées.



Ali Cherri, *Petrified*, 2016. Vidéo, 12 min. Installation unique. Courtesy de l'artiste et galerie Imane Farès.



Ali Cherri, *Fragments*, 2016. Installation : ensemble d'objets archéologiques, oiseau en taxidermie, dimensions variables. Courtesy de l'artiste et galerie Imane Farès.

Jimmie Durham

Né en 1940 aux États-Unis, Jimmie Durham s'affirme, dans les années 1970 et 1980 comme militant historique pour la cause indienne et les droits civiques. Sa production artistique relève alors d'une recherche identitaire, portée par une critique de l'impérialisme et de la ségrégation raciale. *Aphrodite Unchained* est une installation associant une tête de statue grecque à un vase du XVIII^e siècle brisé. La tête d'Aphrodite est une référence aux origines de notre société occidentale. Jimmie Durham semble l'avoir utilisée pour casser un objet représentatif du siècle des Lumières, moment où l'homme occidental «éclairé» exprime de nouvelles connaissances scientifiques et philosophiques. C'est aussi à cette époque que les empires coloniaux se constituent et que l'esclavage moderne devient mondial. Ce geste de destruction spectaculaire et iconoclaste, qui mêle violence et humour, récurrents dans le travail de Jimmie Durham, est libérateur : l'artiste remet ainsi en question l'ordre esthétique établi, très présent dans les sociétés occidentales.



Jimmie Durham, *Aphrodite Unchained*, 2014. Marbre, résine, céramique, dimensions variables (environ 150×150 cm). Courtesy l'artiste et Michel Rein, Paris / Bruxelles.

Kapwani Kiwanga

Sous le titre générique *Flowers for Africa*, Kapwani Kiwanga reconstitue, d'après des archives photographiques, les bouquets de fleurs posés sur les tables de négociation lors des cérémonies célébrant l'accession à la souveraineté nationale des pays africains (le Ghana en 1957, la Côte d'Ivoire en 1960, etc.). Ces sculptures composées de fleurs naturelles racontent le temps des transitions politiques et la mémoire des luttes anticoloniales. Véritables ex-voto, elles font également le récit, par métonymie, du passage d'un régime à l'autre, d'une autorité à l'autre. *Flowers for Africa* compte à ce jour une dizaine de compositions florales. L'archive, le document source, n'est jamais exposé. Il est absent pour laisser place à un récit fragmentaire, propice à la reconstitution du décorum et de la réalité fantasmée des cérémonies d'indépendance des anciennes colonies européennes.



Kapwani Kiwanga, *Flowers for Africa: Tanganyika*, 2014. Sculpture (protocole) composée de fleurs (zantedeschia et chrysanthèmes), dimensions variables. Collection Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille. Vue de l'exposition « Fallible Witnesses » de Kapwani Kiwanga à la galerie Karima Célestin, Marseille, septembre 2014. Photo © P. Munda, 2014. © Adagp, Paris 2017.

Pushpamala N.

Née en 1956 à Bangalore, Pushpamala N. explore différents aspects de la société indienne. Interrogeant la place des femmes et l'image que celles-ci renvoient dans une société patriarcale, elle va jusqu'à révéler les stigmates laissés par la présence britannique. L'artiste opère un parallèle entre le regard que la société patriarcale porte sur les femmes issues des classes moyennes (cantonnées aux tâches ménagères, objets de désir sexuel ou sujets d'étude scientifique) et le regard que les Occidentaux portaient sur la femme indienne durant la période coloniale.

Ethnographic Series est une série de 45 photographies de Pushpamala posant en tenue traditionnelle indienne. Ces portraits la montrent en pied, assise, allongée ou debout, les cheveux lâchés. Tel un objet de désir mais également un sujet d'étude et de curiosité, le regard bas, elle fixe l'objectif de l'appareil pour mieux capter l'attention du spectateur. À travers ces mises en scène, l'artiste met en accusation les ethnologues, anthropologues et autres scientifiques pour le rôle qu'ils ont joué au cours de la période coloniale.



Pushpamala N. et Clare Arni, *The Ethnographic Series*, 2000-2004. Série de 45 impressions photographiques, dimensions variables. Courtesy Shumita & Arani Bose Collection, New York.



Pushpamala N. et Clare Arni, *The Ethnographic Series* (détail 1), 2000-2004. Série de 45 impressions photographiques, dimensions variables. Courtesy Shumita & Arani Bose Collection, New York.

Dans le musée, l'identité colle au passé. Rien de bon ne saurait venir ni du présent, ni du futur qui, loin des origines, ne peuvent donner qu'une image dégradée de l'humanité première. Selon l'adage des conservateurs, « tout ce qui est vieux est mieux » et rien d'authentique ne peut être récent. Sur cette voie, l'expérience proposée est celle de la rencontre régressive avec l'archaïque. La scène primitive se déroule dans ces greniers du psychisme que seraient les musées ethnographiques, jonchés d'objets abandonnés par les sauvages, ces grands enfants de l'humanité. Pour qu'ancienneté et authenticité fassent ainsi bon ménage, il convient que ces reliques aient été les témoins du passé le plus reculé. Même s'ils ont été fabriqués par des populations qui les utilisent encore ou les vendent, les objets pallient la disparition des temps lointains et celle, non moins inexorable, des derniers représentants actuels de la primitivité.

En ce sens, le musée d'ethnographie est la nécropole des peuples originels ou supposés tels. L'identité ethnique de leurs descendants actuels ne peut être que derrière eux, contenue dans des objets vestiges, véritables ossements rassemblés par cette paléontologie culturelle que devient l'ethnologie quand elle tourne délibérément le dos au présent. Il faut donc rebrousser chemin pour atteindre le Graal identitaire des ethnies. Mais le pèlerinage n'a rien d'initiatique. Il suffit de suivre les flèches et de lire les étiquettes. L'invitation au voyage est balisée par le commentaire qui confirme au visiteur, dès la première vitrine, qu'il est déjà arrivé. Les Dogons existent puisque ces masques sont des masques dogons. C'est écrit, on ne peut pas se tromper ! Circulez, il y a encore à voir, les Aborigènes d'Australie et leurs boomerangs, les Indiens d'Amérique et leurs mocassins, les Papous et leurs parures de plumes. Et la muséographie d'apporter sa contribution à l'évidence de l'ethnie en assignant les choses aux seuls mots de la tribu.

L'enquête s'avère d'emblée bouclée par le raisonnement circulaire qui replie l'effet sur la cause, le manteau de chamane sur l'identité sibérienne. Les objets sont ici des « pièces à conviction », des preuves tangibles du délit de primitivité dont la contemplation devrait déclencher le délicieux sentiment d'exotisme. L'évasion n'est pourtant guère possible. Comme les objets, le visiteur du musée se trouve pris dans le filet serré du sens unique qu'imposent la vitrine ethnographique et son commentaire.

Alban Bensa, « La fin des mondes ou le cénotaphe des cultures », in *Partage d'exotismes*, 5^e Biennale d'art contemporain de Lyon, Paris, RMN, 2000, p. 69-78.

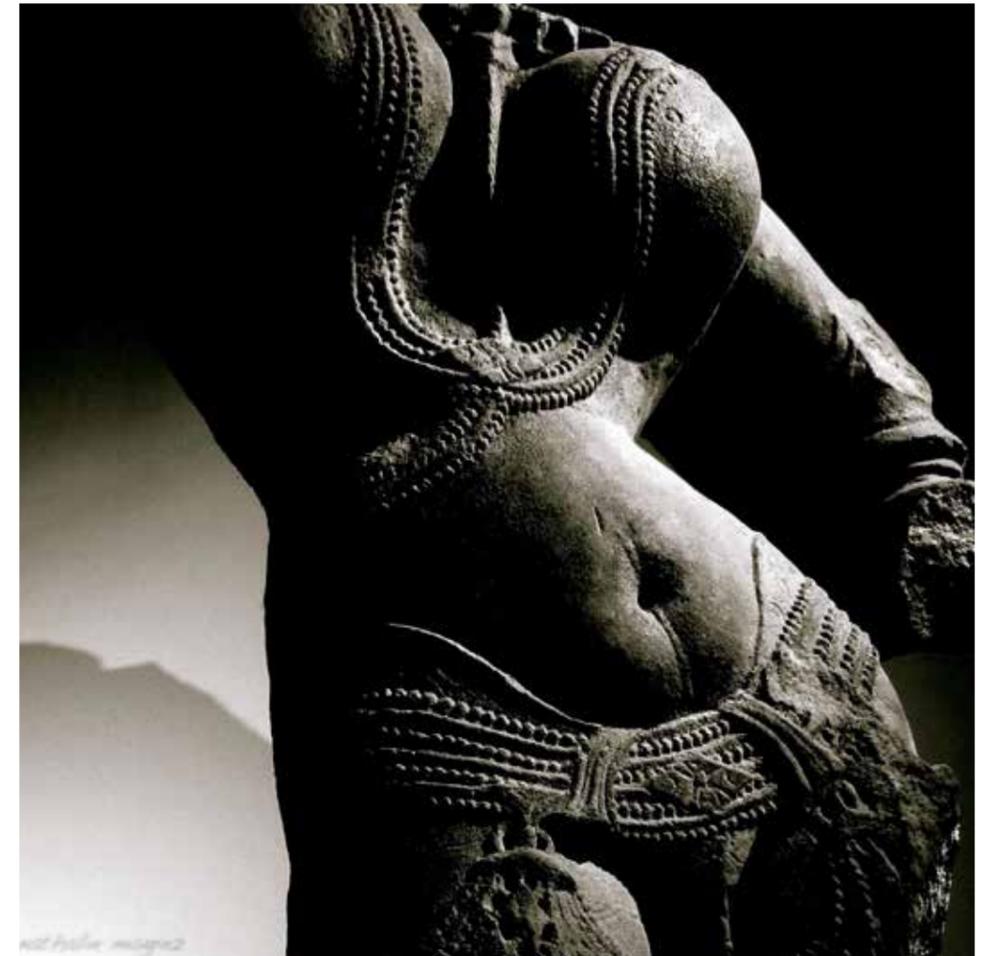
J'ai continué à être engagé par l'idée que les personnes et les objets ne sont pas des catégories radicalement opposées, et que les échanges d'objets sont investis par les enjeux des relations sociales. Ainsi, le cadeau d'aujourd'hui est la marchandise de demain. La marchandise d'hier est l'objet d'art trouvé de demain. L'objet d'art d'aujourd'hui est la camelote de demain. Et la camelote d'hier deviendra l'héritage de demain. [...]

D'une certaine manière, les objets sont les moments figés d'une trajectoire plus longue. Tous les objets sont les brefs dépositaires de telle ou telle propriété, photographies qui dissimulent la réalité d'un mouvement dont leur objectivité n'est qu'un moment fugace. Pensons aux objets d'art traditionnels comme les peintures, les dessins, les sculptures, les bâtiments ou les monuments. Malgré leur volonté illusoire de permanence, ils ne sont qu'une somme de matériaux: peinture, briques, verre, acrylique, tissu, acier, canevas. Ces matériaux demeurent volatiles, raison pour laquelle les musées nous répètent de « ne pas toucher ». Ce qui est à risque n'est pas seulement l'aura ou l'authenticité mais la fragilité de l'objet même.

De plus, ce ne sont pas seulement les matériaux constituant les objets d'art qui menacent de briser l'illusion de la permanence. C'est l'action même des artistes, des artisans, des constructeurs et des encadreurs qui montrent leurs gestes. L'accroc sur la toile, la fissure sur le verre, la brèche dans le bois, le défaut dans l'acier ne sont pas que des signes de l'*homo faber* mais aussi de l'action que l'art dissimule et célèbre à la fois. Cela permet à la restauration et à la conservation de se mettre en œuvre. Elles sont des témoins de la matérialité de l'art qui nécessite de résister au processus historique transformant une chose en une autre; à moins que l'on soit engagé dans le projet de conservation de l'œuvre d'art en tant que telle, un objet permanent est dépositaire de cette permanence. La corrosion de l'histoire intensifie l'inhérente tendance des objets à changer leur statut et leur vie sociale. Et cela est aussi vrai pour les objets d'art que pour les objets en général.

Arjun Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, New York, Cambridge University Press, 1986, p. 15-16 (traduction Adrien Siberchicot).

Ce film de 1953 correspond à une commande de la revue *Présence africaine* visant à s'interroger sur la présence des arts africains dans les musées ethnographiques et non artistiques. Il s'agissait, pour les cinéastes, de redonner vie à ces objets à travers le cinéma, les émancipant d'un cadre muséal sous-tendu par l'idéologie coloniale. Ce point de vue anticolonialiste valut au film une interdiction de projection pendant huit ans.



Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet, *Les statues meurent aussi*, 1953.
Film noir et blanc 35 mm, 30 min. © Présence africaine.

Ce tableau met en scène une réunion du Conseil supérieur des colonies dans une salle du ministère dédié, en novembre 1892. Une chaise est chargée d'objets « d'artisanat indigène » arrangés selon le goût qui présidait alors à la présentation des objets exotiques, participant à une mise en scène de l'Empire colonial français. En ce sens, le tableau peut être vu comme une œuvre de propagande, faisant des objets des colonies des trophées qui rappellent la puissance des colons.



Frédéric Régamey (1849-1925), *Les Délégués des colonies*, 1892. Huile sur toile, 105×95 cm. Paris, musée du quai Branly. Photo © RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski.

Pour plus de références, consultez le portail documentaire du centre de documentation du MAC VAL : <http://doc.macval.fr/>

Agamben, Giorgio, *Profanations*, Payot et Rivages, Paris, 2005

Appadurai, Arjun. *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot & Rivages, Paris, 2005

Bellan, Monique, « Des représentations de l'histoire et de la mémoire dans l'art contemporain au Liban », dans *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, sous la direction de Nicolas Puig et Franck Mermier, Presses de l'Institut français au Proche-Orient, Beyrouth, 2007

Bensa, Alban, « La fin des mondes ou le cénotaphe des cultures », catalogue de l'exposition *Partage d'exotismes*, 5^e Biennale d'art contemporain de Lyon, RMN, 2000

Bourdieu, Pierre. « Représenter la colonisation », n°185, décembre 2010, *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, Paris, Seuil, 2010

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

Bright, Susan, *Autofocus, L'autoportrait dans la photographie contemporaine*, Thames & Hudson. Paris, 2010

Césaire, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Présence Africaine, 1955

Davila, Thierry. *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Ed. du Regard, Paris, 2002

Delacourt, Sandra, Schneller, Katia, Théodoropoulou, Vanessa (sous la dir), *Le chercheur et ses doubles*, B42, Paris, 2016

Derrida, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, éditions Galilée, Collection Incises, Paris, 1996-2016

Enwezor, Okwui, Bouteloup, Mélanie, Karroum, Abdellah. *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain : la Triennale 2012* : [exposition, 2012, Paris, Palais de Tokyo], Centre National des Arts Plastiques, Palais de Tokyo - site de création contemporaine, Paris; Versailles, Art Lys, 2012

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, éditions du Seuil, Paris, 1952. Réédité dans la collection Points, essais, 1971

Febvre, Lucien, Crouzet, François. *Nous sommes des sangs mêlés : manuel d'histoire de la civilisation française*, Albin Michel, Paris, 2012

Foucault, Eric, Makridou-Brettonneau, Anastassia. *Les nuits noires* : [exposition, 2011, Tours, Lycée Descartes], Eternal Network, Tours, 2011

« Questions à Michel Foucault sur la géographie », Hérodote, n°1, janvier-mars 1976

Garcia, Tristan. *Nous*, Grasset, Paris, 2016

Gastaud, Yvan, Wihtol de Wenden, Catherine. *Frontières* : [exposition, Paris, Musée national de l'histoire de l'immigration, 10 novembre 2015 - 29 mai 2016], Magellan & Cie, Musée national de l'histoire de l'immigration, Paris, 2015

Glevarec, Hervé, Macé, Eric, Maigret, Eric. *Cultural studies* : anthologies, Armand Colin, INA, Paris, 2008

Glissant, Edouard, *Traité du Tout-Monde*, (Poétique IV), Gallimard, Paris, 1997

Hall, Stuart. *Identités et cultures 1 : politiques des cultural studies*, Amsterdam, Paris, 2008

Hall, Stuart. *Identités et cultures 2 : politiques de différences*, Amsterdam, Paris, 2013

Jullien, François. *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Herne, Paris, 2016

Marin, Louis, « Frontières, limites, limes : Les récits de voyage dans l'Utopie de Thomas Moore », dans *Frontières et limites*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1991
Pastoureau, Michel, « Pour une histoire des emblèmes et des couleurs », dans *Signes et couleurs des identités politiques du Moyen Âge à nos jours*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2008

Reynaud Dewar, Lili, « Le bruit des climats, le noir des imprimantes, la rumeur de l'effacement », *Bruno Peinado, Myself, Me and I*, catalogue de l'exposition Casino Incoas. Baroque Courtoisie, Casino Luxembourg, Forum d'Art Contemporain, Luxembourg, 2010

Said, Edward W. *Culture et impérialisme*, Fayard, Paris, 2000

Said, Edward W, « Réflexions sur l'exil », 1984, in *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Actes Sud, Arles, 2008

Schaer, Roland, « Les "langues unes" – Du sujet qui pense au sujet qui parle », catalogue de l'exposition *Après Babel, traduire*, éditions Actes Sud, Mucem, Arles, Marseille, 2016

Van Essche, Éric. *Aborder les bordures : l'art contemporain et la question des frontières* : [Colloque, 2010, Bruxelles, ISELP], La Lettre volée – Institut Supérieur pour l'Étude du Langage Plastique, Bruxelles, 2014

Zabunyan, Elvan. *Black is a color: (une histoire de l'art africain-américain contemporain)*, Dis Voir, Paris, 2004

Zahan, Dominique, *Les drapeaux et leur symbolique*, Institut d'Ethnologie, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Strasbourg, 1993

Zapperi, Giovanna (dir.). *L'avenir du passé : art contemporain et politiques de l'archive*, Presses universitaires de Rennes (PUR), Rennes ; École nationale supérieure d'art, Bourges, 2016.

Les enjeux de la cartographie, exposition virtuelle de la Bnf, 2007.
<http://expositions.bnf.fr/globes/bornes/v/41/tv.htm>

Articles et revues

Art contemporain et Cultural studies, revue Marges, n°16, printemps-été 2013. 142 p.

Défaire le colonialisme : quand l'art bat en brèche les relents colonialistes et racistes, « Mouvement » n°63, avril-juin 2012, p. 84-131

Brunette, Edith, « Identity correction : comment se porte votre identité ? », revue Inter, n°117, Printemps 2014, pp.10-13

Doina, Petrescu, « Tracer là ce qui nous échappe », *Multitudes*, n°24, printemps 2006, pp. 193-201.

Fattouh, Sirine. *Nous ne sommes pas des artistes de l'exil, mais l'exil est fondamental dans nos vies. : Entretiens avec Joana Hadjithomas & Khalil Joreige*, revue Tête-à-tête, n°6, Printemps 2014

Fernández Martínez, Dolores, « L'œuvre d'art en tant que témoignage: les artistes confrontés à la guerre » dans *Les Cahiers de civilisation espagnole contemporaine (de 1808 au temps présent). Histoire politique, économique, sociale et culturelle*, automne 2008.

Hagège, Claude, « Hymne à la diversité des langues », *Les Cahiers du Musée des Confluences*, n°5, Juin 2010, p.45-51

Martellini, Catherine. *Dialogue identitaire à construire. Véhicule et Scalp [Simon Beaudry]*, revue Inter, n°118, Automne 2014, pp. 70-71

Sioui Durand, Yves. *Résistance, reconstruction et autodétermination culturelle des indiens d'Amérique*, revue Inter, n°122, Hiver 2016, pp.64-72

L'équipe des publics

Responsable des publics et de l'action culturelle

Stéphanie Airaud
T + 33 (0)1 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

Chargée des actions et partenariats éducatifs

Pauline Cortinovic
T + 33 (0)1 43 91 14 67
paulinecortinovic@macval.fr

Chargé de programmation culturelle

Thibault Capéran
T + 33 (0)1 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
T + 33 (0)1 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier
T + 33 (0)1 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

Réservation des groupes

Marie Dubus et Anaïs Linares
T + 33 (0)1 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr
Valérie Bouvier
valerie.bouvier@macval.fr
Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr
Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr
Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr
Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr
Adrien Siberchicot
adrien.siberchicot@macval.fr
Sou - Maëlla Bolmey
soumaëlla.bolmey@macval.fr

Professeur relais

Jérôme Pierrejean,
professeurrelais de la DAAC du rectorat
de l'Académie de Créteil
jerome_profrelais@hotmail.com

MAC VAL

Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Place de la Libération
94400 Vitry-sur-Seine
www.macval.fr
T + 33 (0)1 43 91 64 20
F + 33 (0)1 79 86 16 57

Impression :
Imprimerie départementale

Design graphique :
Spassky Fischer

MAC VAL



James Webb, *There's No Place Called Home (MAC VAL)*, 2017. Chant d'un Pomatorhin à long bec (*Pomatorhinus hypoleucos*) diffusé depuis des enceintes camouflées dans un arbre du jardin du MAC VAL. Courtesy galerie Imane Farès. © Photo Luc Boegly.