

COQ D



Nil Yalter, *Ris-Orangis*, 1979. Vidéo betacam numérique
PAL, noir et blanc, son, durée 33'. Collection
Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris, © Nil Yalter

Nil Yalter **TRANS/HUMANANCE**

Nil Yalter «**TRANS/ HUMANANCE**»

Exposition du 5 octobre 2019 au 9 février 2020

**Commissariat Fabienne Dumont et Frank Lamy,
assistés de Julien Blanpied et Ninon Duhamel**

Présentation de l'exposition	5
Autoportrait de l'artiste	7
Éléments biographiques	11
Compositions géométriques	15
Habitat, marge, déplacement	31
Un art ethnocritique	43
L'engagement féministe de Nil Yalter	59
Usages du texte dans l'œuvre de Nil Yalter. Citation, reprise, réécriture	73
Informations pratiques	88

« **TRANS/HUMANCE** » est la première exposition muséale et d'envergure consacrée à l'œuvre de Nil Yalter, artiste militante franco-turque née en 1938 au Caire, en Égypte. À cette occasion paraît aussi la première monographie de l'artiste en langue française. Au fil d'un parcours rétrospectif, l'exposition aborde, dans une perspective féministe et marxiste, les questions d'immigration, de genre et de classe. La lutte contre la discrimination est le moteur de cette œuvre multimédia qui allie dessin, vidéo, peinture, performance, texte, photographie et objet.

Le critique d'art Georges Boudaille écrivait en 1979 : « Nil Yalter se veut un instrument, un amplificateur, en faveur de thèmes quasi obsessionnels : la situation de tous les travailleurs immigrés et la situation de la femme dans toutes les sociétés. »

Ses œuvres, ses formes découlent d'un matériau documentaire ou sociologique. Elle explore, par les moyens de l'enquête de terrain et de l'entretien, les conditions de vie de populations ou de personnes exclues : travailleurs et travailleuses immigré-es, communautés exilées, femmes, prisonnières... Nil Yalter donne la parole à des individus qui expriment leur difficulté à vivre quotidiennement une situation d'exil dans un quartier, une ville, un pays, ou au sein de la société.

L'exposition « **TRANS/HUMANCE** » crée des liens entre différentes périodes, des tableaux constructivistes des années 1960 à deux œuvres conçues pour le MAC VAL (*Niqab Blues*, 2018-2019 et *Gitane*, 1980-2019), en passant par les

projets sociocritiques des années 1970-1980. L'accrochage reconstitue pour la première fois l'exposition capitale de Nil Yalter, « C'est un dur métier que l'exil » (ARC/musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1983), dans laquelle hommes et femmes témoignent de leurs conditions de vie et de travail dans les ateliers textiles clandestins du faubourg Saint-Denis. L'exposition s'attache ainsi aux œuvres importantes pour l'histoire de l'immigration en France dans les années 1970-1980, mais aussi aux perspectives féministes et marxistes portées par l'artiste.

« "**TRANS/HUMANCE**" plonge le public dans des paroles fortes, qui touchent autant notre sensibilité que notre désir de connaissance rationnelle. Emblématiques des luttes et des désirs d'une époque, les pièces entrent en résonance avec la nôtre, même si l'influence de l'ethnographie et des événements politiques et sociaux les ancrent dans des lieux et des histoires particulières. "**TRANS/HUMANCE**" offre un magnifique panorama des soixante années de création d'une artiste majeure de la scène internationale. »

Fabienne Dumont, co-commissaire de l'exposition

L'exposition « **TRANS/HUMANCE** » fait suite à celle que le Frac Lorraine a consacrée à Nil Yalter en 2016. Elle est imaginée en complémentarité de la rétrospective récente organisée au Museum Ludwig à Cologne et au Hessel Museum of Art à Annandale-on-Hudson, aux États-Unis.

Fabienne Dumont

Fabienne Dumont est historienne et critique d'art, enseignante à l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy, spécialiste des questions féministes, de genre, *queer* et des masculinités dans l'art contemporain. Sa thèse est devenue un livre, *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970* (PUR, 2014). Elle a également dirigé une anthologie de textes anglo-américains, *La Rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)* (Les presses du réel, 2011), et codirigé deux projets collectifs, *L'Histoire n'est pas donnée. Art contemporain et postcolonialité en France* (PUR, 2016) et *À l'Ouest toute ! Travailleuses de Bretagne et d'ailleurs* (Les presses du réel, 2017).

Autoportrait de l'artiste

**JE SUIS UNE ARTISTE
I AM AN ARTIST**

**I AM A MUSLIM FROM BOSNIA HERZEGOVINE
I AM / A JEW FROM SALONIKA**

**JE SUIS / UNE JUIVE DE SALONIQUE
/ UNE MUSULMANE DE BOSNIE**

**I AM A CIRCASSIAN FROM RUSSIA
JE SUIS
UNE CIRCASSIENNE DE RUSSIE**

**I AM AN ABAZA
UNE ABAZA**

**I AM A FEMALE JANIZARY
JE SUIS UNE FEMME JANIS / SAIRE**

**A GREEK ORTHODOX
UNE GRECQUE ORTHODOXE**

**I COME FROM TURKEY, I AM FROM FRANCE
JE VIENS DE TURQUIE, JE SUIS DE FRANCE**

**I COME
JE VIENS DE BYZANCE
FROM BYZANTIUM**

**ET DE L'ASIE MINEURE /
I AM FROM ASIA MINOR / I AM**

**I AM A MONGOL, A NOMADE, AN IMMIGRANT WORKER
JE SUIS UNE IMMIGRÉE
UNE NOMADE, UNE MONGOLE**

**EXILED
EXILÉE**

**I AM THE MESSAGE
JE SUIS LE MESSAGE
I AM**

En 1992, Nil Yalter est invitée, parmi quatorze autres artistes, à participer au projet international « Trans-Voices: French and American artists address a changing world order / Trans-Voices: des artistes français et américains interrogent le monde en devenir ». Une seule question était posée aux artistes: quelle réaction face aux changements sociaux et aux grands problèmes du monde? Nil Yalter propose une bande vidéo d'une minute intitulée *Les Rites circulaires* accompagnée d'un autoportrait sous forme de poème visuel. L'ensemble met en scène l'éclatement des identités, souligne l'aspect multiethnique de l'Europe, à travers notamment l'évocation de l'Empire ottoman et de l'immigration de femmes turques et arabes.

Éléments biographiques

Nil Yalter est née en 1938 au Caire, en Égypte. Elle a vécu en Turquie et fait ses études à Istanbul, au Robert College.

Avant de s'impliquer dans un travail à connotation politique, Nil Yalter étudie et pratique la peinture en Turquie. Son intérêt se porte sur une forme d'abstraction lyrique. En 1963, elle expose des tableaux abstraits aux côtés de peintres turcs à la troisième Biennale de Paris.

En 1965, elle s'installe à Paris et traverse une période influencée par le constructivisme russe et l'abstraction géométrique.

En 1971, lors d'un voyage en Turquie, elle est profondément atteinte par les violences répressives que subissent les peuples nomades (Turkmènes, Yörüks et Kurdes).

Dès son retour en France, influencée par les pratiques de l'ethnologue Bernard Dupaigne, elle prépare sa première exposition personnelle, «Topak-Ev», qui se déroule en 1973 à l'ARC/musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Elle rejoint en 1976 le groupe «Femmes en lutte» (avec Esther et Mathilde Ferrer, Dorothée Selz et Isabelle Champion-Métadier), un collectif pour la visibilité des femmes artistes actif de 1976 à 1980.

Elle est l'une des premières artistes femmes à s'emparer d'une caméra vidéo Portapak, de Sony, dans les années 1970 pour s'engager dans un travail nourri de préoccupations sociales, politiques et féministes. En novembre 1974, elle participe à l'exposition «Art vidéo: confrontation 74» au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, pour laquelle elle produit la vidéo *La Femme sans tête, ou la danse du ventre*.

En 1976, elle expose dans le pavillon turc de la Fête de l'Humanité les affiches qui constituent l'œuvre *Grève générale en Turquie*, conçue en vingt jours en réaction à la première grève générale survenue dans les usines turques, en septembre 1976.

En 1978, elle devient membre du groupe communiste turc, un parti lié aux pays de l'Est, illégal en Turquie et secret en France. L'année suivante, elle fonde l'Amicale France-Turquie avec Joël Boutteville.

Le 23 février 1980, Nil Yalter performe avec Nicole Croiset une série de *Rituels* à l'ARC/musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Elle continue à explorer la figure du chamane dans les rites et croyances populaires.

De 1980 à 1995, elle est chargée d'un cours ayant pour sujet «L'art et l'installation vidéo» à l'université de la Sorbonne (Saint-Charles).

En 1983, dix ans après sa première exposition personnelle à l'ARC/musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Nil Yalter y présente «C'est un dur métier que l'exil». En 2012, elle réutilise des images du projet *La Communauté des travailleurs turcs à Paris* (1976-1977) pour réaliser une

série d'affichages sauvages – le premier a lieu en Espagne –, qu'elle intitule également *C'est un dur métier que l'exil*; la phrase est déclinée dans toutes les langues des lieux où les affiches sont apposées. Cette série d'affiches est réactivée à l'occasion de l'exposition «TRANS/HUMANCE», notamment dans les rues de Vitry-sur-Seine.

En 1992, invitée à participer au projet international «Trans-Voices: French and American artists address a changing world order», Nil Yalter propose une installation vidéo intitulée *Les Rites circulaires*, en réponse à la question posée par les commissaires: quelle réaction face aux changements sociaux et aux grands problèmes du monde?

Dès le début des années 1990 et tout au long des années 2000, elle fait évoluer son travail parallèlement au développement du numérique, qui lui donne l'occasion de reprendre des œuvres et thématiques anciennes et de les hybrider dans une esthétique nouvelle.

Récemment, les œuvres *Lapidation* (2009), *Niqab Blues* (2019) ou encore *Gitane* (1980-2019) témoignent de l'évolution de la démarche de Nil Yalter, qui continue à explorer des thèmes liés à la représentation des femmes, *via* Internet, et aux modalités de circulation des images à l'échelle planétaire.

En 2018, Nil Yalter a reçu le prix d'honneur Aware (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions).

Sources

Aline Dallier, «L'itinéraire de Nil Yalter», *Les Cahiers du Griff*, n°9-10, 1975.

Fabienne Dumont, *Nil Yalter. À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2019.

Compositions géométriques

L'exposition « *TRANS / HUMANCE* » permet une traversée de l'œuvre de Nil Yalter depuis les années 1960. L'artiste a commencé à peindre en 1958, autodidacte nourrie par des livres d'art et des reproductions de tableaux européens expressionnistes, fauves, cubistes, abstraits lyriques.

« Je rencontrais des artistes turcs qui avaient été à Paris. Ils m'initièrent à Malevitch, et ce fut comme de faire un saut dans le vide. Ils me firent aussi connaître leur livre de chevet, le *Dictionnaire de la peinture abstraite* [1957] de Michel Seuphor. Les images n'étaient pas plus grandes que des timbres. Ceci fut pour moi une sorte de révélation, et puisque j'étais déjà familière de l'art byzantin et ottoman, je me sentis rapidement très à l'aise avec la peinture abstraite. J'étais particulièrement fascinée par Poliakoff. »

Nil Yalter, entretien avec Esther Ferrer, in *Lápiz: Revista internacional del arte*, n° 60, 1989, p. 34.

Arrivée en 1965 à Paris, où elle réside toujours, Nil Yalter fait évoluer radicalement les formes et la technique de sa peinture. Elle emprunte au constructivisme russe, à Kazimir Malevitch,

El Lissitzky et Mikhaïl Larionov, dont le travail plastique était associé à des réflexions sur le rôle de l'artiste dans la société, mais aussi empreint d'utopie, de spiritualité et de mysticisme. Plusieurs œuvres de cette « seconde période » sont présentées dans l'exposition: *Sans titre* (1967-1968), *Sans titre* (1967-1968), *Archiform - Pink Tension* (1969), *Ovale I* (1 et 2) et *Ovale II* (1 et 2), de 1969.

En 1972, son travail connaît une nouvelle et déterminante rupture: Nil Yalter met désormais le dessin, le texte, la photographie et la vidéo au service d'une pratique engagée. C'est à partir de captations du réel qu'elle élabore des panneaux et installations destinés à se déployer au mur, procédant par combinaisons, dans une logique de remontage, toujours selon une pensée plastique.

Tous ses travaux, y compris les vidéos et les œuvres les plus documentaires, sont marqués par un souci de recomposition dynamique, d'agencement géométrique et une combinatoire bidimensionnelle en lien avec la planéité du support. À ce sujet, Nil Yalter soulignera toujours à égalité l'influence de l'abstraction des avant-gardes européennes et celle de la tradition ornementale orientale, de l'art byzantin à la géométrisation islamique.

À propos de ce qu'elle nomme le « second style constructiviste », développé par Nil Yalter entre 1965 et 1971, Fabienne Dumont raconte : « Pendant sept ans, la peintre investit son nouveau style pictural, une sorte d'abstraction géométrique, basée sur une économie de moyens et de couleurs et sur une association précise des formes. Les titres des œuvres, majoritairement peintes à l'acrylique, évoquent les formes architecturales (les séries *Archiformes* et *Tensions*, 1966-1969), et les couleurs peuvent être très vives, à l'instar de celles des artistes pop, ou proches de monochromes gris. Nil Yalter semble avoir retenu la leçon constructiviste, mais d'autres y voient une influence américaine et qualifient cette période d'esthétique *hard-edge*. Ce style se retrouve ensuite dans ses vidéos, ses photographies et ses travaux numériques. Elle ne le quitte plus, l'étend à d'autres supports et l'inclut dans des projets multimédias. »

Fabienne Dumont, *Nil Yalter. À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2019, p. 17



Nil Yalter, *Archiform - Pink Tension*, 1969. Acrylique sur toile, 101×81 cm. Courtesy Nil Yalter et Galerie Hubert Winter, Vienne. Photo © Nil Yalter

Ce grand panneau graphique a des allures de frise architecturale. Précieux par sa fragilité et l'emploi de couleurs métalliques, il semble constituer une représentation mythique, ou traduire une circulation d'énergie. C'est aussi un motif décoratif agrandi, comme un fragment de textile ou une plaque de métal ouvragée qu'aurait reproduits un ethnologue.

Cette peinture constitue en outre l'arrière-plan d'une vidéo éponyme, produite pour l'exposition « TRANS/HUMANCE », dans laquelle une femme de l'entourage de Nil Yalter, née à Thessalonique et appartenant à la communauté gitane d'Istanbul, témoigne de sa vie et partage son regard sur la Turquie d'aujourd'hui.

En 1973, dans son installation *Topak Ev [Maison ronde]*, qui évoquait la vie des nomades turkmènes d'Anatolie et le quotidien des femmes, Nil Yalter avait redessiné sur des panneaux accompagnant la yourte elle-même des bandes décoratives en feutre et des motifs de kilims utilisés pour l'ameublement des yourtes.



Nil Yalter, *Gitane*, 1987-2019 (détail). Dessin et peinture sur papier et papyrus marouflé sur toile, 103×186,8 cm. © Nil Yalter. Photo © IB.

Comme elle l'a fait en travaillant sur les conditions de vie des exilé-e-s turcs, algériens ou portugais, en France, en Turquie ou aux États-Unis, Nil Yalter associe dans le projet *Le Harem* recueil de paroles et d'expériences, informations extraites d'ouvrages historiques ou sociologiques, et regard sur l'environnement. Photographiée, filmée, redessinée, l'architecture offre une compréhension du cadre spatial et des codes et interdits qui le régissent.

Dans le sérail du palais ottoman de Topkapı, à Istanbul, entre 1541 et 1856, plusieurs centaines de femmes (esclaves, captives, favorites, épouses, servantes...) vivaient ensemble. Sur ce panneau, les grilles, claustras et meneaux des fenêtres révèlent clairement les différences de statut entre ceux qui peuvent sortir et ceux pour qui le palais est un lieu clos, ceux qui peuvent tout voir et partout et celles et ceux qui doivent se soustraire aux regards.

Agrandies et découpées, ces structures architecturales et mobilières témoignent d'une beauté géométrique et graphique qui peut rappeler l'art minimal, mais ce sont bien des emblèmes de pouvoir.

« L'architecture du harem du Grand Sultan. Femme humiliée, ta vision du monde s'arrête sur un vide noir avec une lointaine lumière d'une fenêtre mirage. Il y a un espace interdit entre les fenêtres de la chambre de Naksedil et les fenêtres donnant sur le monde extérieur au harem. » (texte du panneau)



Nil Yalter, *Le Harem*, 1980 (détail). Collage, photographie et dessin au crayon sur papier, encadré, 89×124 cm. Collection Tansa Mermerci Eksioglu, Istanbul. Photo © Barış Özçetin

« *C'est un dur métier que l'exil*, dont le titre est emprunté au poète turc Nâzım Hikmet, dévoile les conditions de travail des ouvriers turcs illégaux dans le quartier du Sentier à Paris, connu pour ses échoppes de tissu et ses conditions de labeur sordides. La réalité est associée à des éléments de leur culture, à des mythes, des poèmes et des croyances populaires. À l'intérieur de la salle d'exposition, ouverte pendant un mois à l'ARC, sept ensembles sont composés de photographies et de textes, disposés sur des panneaux cartonnés accrochés au mur, tout autour de quatre moniteurs placés au centre de la pièce. [...] Les témoignages engagés et touchants sont l'objet d'un travail plastique constant : des images vidéo renversées, inversées, dédoublées, des insertions de scènes jouées, performées, fictionnelles, font écho à leurs paroles et à leurs mémoires transcrites aussi en texte, en photographies, enchâssant réel et croyances. C'est ce travail plastique complexe qui permet de lier la vision politique et humaine, entremêlant le reportage et la fiction dans un nouveau langage plastique. »

Fabienne Dumont, *Nil Yalter. À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2019, p. 110



Nil Yalter, *C'est un dur métier que l'exil*, 1983. Installation : photographie, peinture à l'huile, pigment bronze, crayon, encre imprimée sur carton, 165×335 cm. Courtesy Nil Yalter et Galerie Hubert Winter, Vienne. Photo © Simon Veres

Le travail plastique dont parle Fabienne Dumont dans l'extrait précité est très élaboré. Les matériaux (photographies noir et blanc, carton), modestes, ne sont bruts qu'en apparence: l'agencement géométrique des images et des textes, l'insertion de fragments de poèmes, l'usage de pigments métalliques et de petits cartons peints semblant imiter le marbre donnent un rythme et une élégance ornementale. Comme si le projet était d'arracher ces travailleurs et travailleuses à la précarité de leur situation et à la vétusté de leurs espaces pour les relier à la tradition décorative abstraite de leur culture d'origine.

Dans les salles de l'ARC, ce panneau symétrique en forme de chevron occupait un coin de mur, conformément au principe ornemental de l'adéquation entre une forme et son support d'inscription. Ainsi soumis au relief du mur, il rappelait fortement les muqarnas de l'architecture islamique, petits reliefs décoratifs situés à l'origine dans les angles.



Nil Yalter, *C'est un dur métier que l'exil*, 1983. Installation: photographie, peinture à l'huile, crayon et tampon en caoutchouc sur carton, dimensions variables. Photo © Nil Yalter

C'est un dur métier que l'exil présente d'étranges redoublements. La perception est en effet "biaisée" sans cesse par des images identiques reproduites en diagonale et inversées. Ou lorsque les écrans, côte à côte, semblent être les deux volets d'un miroir ouvert, le reflet est infidèle, la symétrie inexacte. Ici, le double est autre, insensiblement.

Anne-Marie Duguet, in *Nil Yalter. C'est un dur métier que l'exil*, Paris, ARC/musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1983, n.p.

Dès ses premières vidéos, Nil Yalter crée des effets de symétrie, de diffraction, de vitrail.

Interrogée sur l'influence éventuelle de l'esthétique orientale sur cet usage de la technologie, elle explique: « Oui, c'est l'influence du monde oriental, le motif qui se répète, structuré en fonction d'une forme géométrique, comme sur les tapisseries et les tapis. [...] Mais cette répétition, cet effet miroir sont aussi produits par les lieux et les situations que je filme. Par exemple, les immigrés turcs qui travaillent dans l'atelier de confection [...] à Paris, vivent et travaillent dans un espace extrêmement réduit, et ils regardent toujours le mur et la fenêtre en face d'eux. On a l'impression qu'ils sont toujours face à un miroir leur revoyant leur reflet. C'est un système circulaire qui tourne sur lui-même. »

Entretien avec Esther Ferrer, in *Lápiz: Revista internacional del arte*, n° 60, 1989, p. 37



Nil Yalter, *C'est un dur métier que l'exil*, 1983. Installation vidéo, couleur, son, durée 50'50", deux fichiers synchronisés sur quatre moniteurs Trinitron. Courtesy Nil Yalter. Photo © Sabine Glon, Françoise Lechevalier.

Cet ensemble de 24 peintures, faux carrés assemblés par quatre d'une manière différente à chaque exposition, est accompagné d'une œuvre vidéo, qui était à l'origine un CD-ROM interactif.

L'inspiration formelle et théorique est une visite faite par Nil Yalter en 1993 à Saint-Sauveur-in-Chora, église byzantine stambouliote décorée de fresques et mosaïques. Les vêtements liturgiques de six « Pères de l'Eglise » sont décorés de croix, qui inspirent à Nil Yalter un rapprochement entre l'ornementation dans la tradition moyen-orientale et l'abstraction en Russie, la mosaïque byzantine et le pixel numérique. Départ et structure de cette réflexion, le motif de la croix y est multiplié, déplacé, étiré, mis en mouvement et transformé en volume.

« *Pixelismus* explore les liens entre la mosaïque et le pixel et confronte les théories de Kazimir Malevitch sur la lumière, la couleur et le mouvement aux techniques nouvelles de l'art réalisé par ordinateur. Les images de synthèse en 3D et les sons informatiques sont créés en analogie avec les pixels des images électroniques. [...] Quant aux images numériques, elles nous emmènent dans un univers imaginaire, une galaxie où les formes suprématistes rencontreraient les croix antiques. »

Fabienne Dumont, *Nil Yalter. À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2019, p. 17-18



Nil Yalter, *Pixelismus*, 1996. Installation: 24 peintures, huile, pigment or, acrylique sur toile, 47×42 cm chaque, CD-ROM interactif réalisé avec David Apikian et Nicole Croiset. Vue d'exposition ARTER, Istanbul, 2016. Courtesy Nil Yalter. Photo © Aras Selim Bankoğlu

En 2005, Nil Yalter travaille avec la fondation AÇEV, dédiée à l'éducation des femmes et des enfants, qui mène dans différentes villes de Turquie des programmes d'alphabétisation. Elle suit des ateliers dans trois villes: Istanbul, Diyarbakır (au sud-est du pays, une ville principalement kurde) et Mardin (ville multiculturelle frontalière de la Syrie).

Diverses œuvres résultent de ces observations (CD-ROM, vidéos, dessins...). Le projet AÇEV – *Istanbul, Diyarbakır, Mardin* (2006) mêle portraits de ces femmes, témoignages, vues de leur environnement, travaux graphiques réalisés pendant les ateliers. L'ensemble donne à comprendre des situations personnelles, intimes et localisées, mais aussi les conditions sociales qui expliquent le très fort taux d'illettrisme chez les femmes pauvres de Turquie.

À Diyarbakır, Nil Yalter fournit aux participants des toiles de couleur sur lesquelles ils et elles traceront des signes pour s'exercer à l'écriture. Chaque dessin témoigne d'un geste graphique propre à son auteur, mais rappelle aussi par sa rigueur et sa géométrie une broderie, une frise, ou encore les croix de Piet Mondrian ou d'Agnes Martin.



Nil Yalter, *Diyarbakır*, 2005. Exercices d'écriture, feutre et crayon de couleur sur tissu, 29,7×42 cm. Courtesy Nil Yalter

« *Sound of Painting* enregistre les gestes de l'artiste aplanissant la peinture avec une spatule métallique ou un pinceau sur la toile. Toute une série de peintures en forme de croix grecque et autres formes géométriques, dans les tons ocre, marron et dorés, aux angles droits, surgit à ce moment-là de l'atelier. Anthropologue de sa propre pratique picturale, l'artiste capte le son, le remixe numériquement et incruste diverses figures géométriques dans l'image. »

Fabienne Dumont, *Nil Yalter. À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2019, p.18



Nil Yalter, *Sound of Painting*, 2006-2008, Techniques mixtes : peinture à l'huile, peinture dorée et argentée sur toile, 120×120 cm, vidéo numérique, couleur, son, 14'08". Courtesy Nil Yalter. Photo ©DR.

Wilhelm Worringer
*Abstraction et Einfühlung. Contribution à la
psychologie du style, 1907*

Dans cet ouvrage paru en 1907, avant l'apparition de l'art abstrait en Europe, l'historien d'art Wilhelm Worringer propose de départager la création artistique en deux pôles, en dépassant le seul critère esthétique de l'Einfühlung qui avait cours alors. Ce mot qui vient de la poésie et que l'on peut traduire par « empathie » convient pour juger l'art européen classique, visant le réalisme et à la mesure de l'humain.

Worringer observe une autre sensibilité – à l'abstraction, à la ligne, au graphisme, à la plénitude – dans certains contextes culturels (l'Égypte antique, l'art roman, le monde islamique) où selon lui – et au risque de la simplification – le rapport au monde est différent. L'analyse de cette tension vers l'abstraction (au sens de stylisation) semble prémonitrice des réflexions des artistes abstraits (au sens de non-figuratifs) du début du xx^e siècle.

Les considérations qui suivent ont pour but de démontrer que l'hypothèse selon laquelle ce processus d'Einfühlung fut en tout temps et en tous lieux le présupposé de la création artistique est dénué de fondement. Bien au contraire, la théorie de l'Einfühlung ne nous est-elle d'aucun secours devant les créations artistiques de nombreuses époques et de nombreux peuples. Elle ne nous offre, par exemple, aucune aide pour comprendre le gigantesque ensemble d'œuvres d'art qui déborde le cadre étroit de l'art gréco-romain et de l'art occidental moderne. [...]

Si l'on fut incité [dans les civilisations orientales antiques] à rapprocher la présentation de la surface plane, c'est parce que la tridimensionnalité s'oppose le plus à une saisie de l'objet en tant qu'individualité matérielle close, sa perception exigeant alors une succession de moments perceptifs à combiner, où l'individualité close de l'objet se dissout; d'autre part, la profondeur n'est rendue que par des raccourcis et des ombres, et sa perception réclame une intense participation de l'entendement combinant et de l'habitude. Dans les deux cas, il se produit donc une altération subjective d'un état de fait objectif, que les anciens peuples civilisés tâchaient d'éviter dans la mesure du possible.

La répression de la présentation spatiale était donc un impératif de la tendance à l'abstraction: l'espace, en effet, relie les choses entre elles, leur impose une relativité dans l'image du monde, et il ne peut justement se laisser « individualiser ». Tant qu'un objet sensible est encore dépendant de l'espace, il ne peut nous apparaître dans son individualité matérielle close. Tout l'effort se dirigera donc vers la forme singulière dégagée de l'espace. [...]

Récapitulons: l'impulsion artistique originale n'a rien à voir avec l'imitation de la nature. Elle est en quête de la pure abstraction comme

seule possibilité de repos à l'intérieur de la confusion et de l'obscurité de l'image du monde, et elle crée l'abstraction géométrique à partir d'elle-même, de façon purement instinctive. Elle est l'expression accomplie, et la seule expression concevable pour l'homme, de l'émancipation à l'égard de tout arbitraire et de toute temporalité de l'image du monde. Mais ensuite elle tend également à arracher la chose singulière du monde extérieur, celle qui capte son intérêt dans une mesure prépondérante, à sa connexion obscure et déroutante avec le monde extérieur et ainsi au cours du devenir, puis à la rapprocher, par la restitution artistique, de son individualité matérielle, à la purifier de tout ce qui est en elle vie et temporalité, à la rendre autant que possible indépendante aussi bien du monde environnant que du sujet de la contemplation, lequel ne veut pas jouir en elle de la vitalité qui leur est commune, mais [...] se reposer de ses liens avec la vie. [...]

Car, pour tout ce qui est au-delà du classicisme, la création et la vie artistiques signifient la mise en marche d'une fonction psychique absolument opposée à celle de l'*Einfühlung*, qui, loin de toute fervente affirmation du monde phénoménal, cherche à se créer une image des choses capable d'élever celles-ci bien au-dessus de la finitude et du conditionnement de la vie, et à les entraîner dans une zone de nécessité et d'abstraction. Emportée dans le jeu d'alternance des phénomènes fugitifs, l'âme ne connaît plus ici qu'une possibilité de bonheur : créer un au-delà du phénomène, un absolu où elle puisse se reposer des tourments que lui cause le relatif. Là seulement où sont réduits au silence les illusions de la phénoménalité et l'arbitraire luxuriant de l'organique, là seulement l'attend le salut.

Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 1978 [1907], p. 45, 57, 75, 77, 148

Kazimir Malevitch
«Non-figuration et suprématisme», 1919

Ce texte de Kazimir Malevitch est paru dans le catalogue de la 10^e Exposition d'État, à Moscou, en 1919. Dans cette exposition, le peintre ayant défini le suprématisme expose son *Carré blanc sur fond blanc*, quatre ans après avoir isolé radicalement trois formes élémentaires dans les peintures *Carré noir sur fond blanc*, *Croix noire* et *Cercle noir*. Il explique dans ce texte que l'objectif de la nouvelle peinture, une fois « dépassé » le stade de la représentation, doit être de constituer des surfaces de couleur indépendantes : « chaque forme est un monde ».

Il devient clair pour moi que devraient être créées de nouvelles ossatures de peinture pure des couleurs, qui se construisent sur une exigence de couleur, et, deuxièmement, que la couleur devrait à son tour sortir du mélange pictural pour aller vers l'entité autonome – vers la construction. [...]

Le suprématisme possède dans un de ses stades un mouvement purement philosophique, un mouvement de cognition à travers la couleur, et, en second, en tant que forme qui peut être appliquée après avoir formé le nouveau style de l'ornementation suprématisiste. [...]

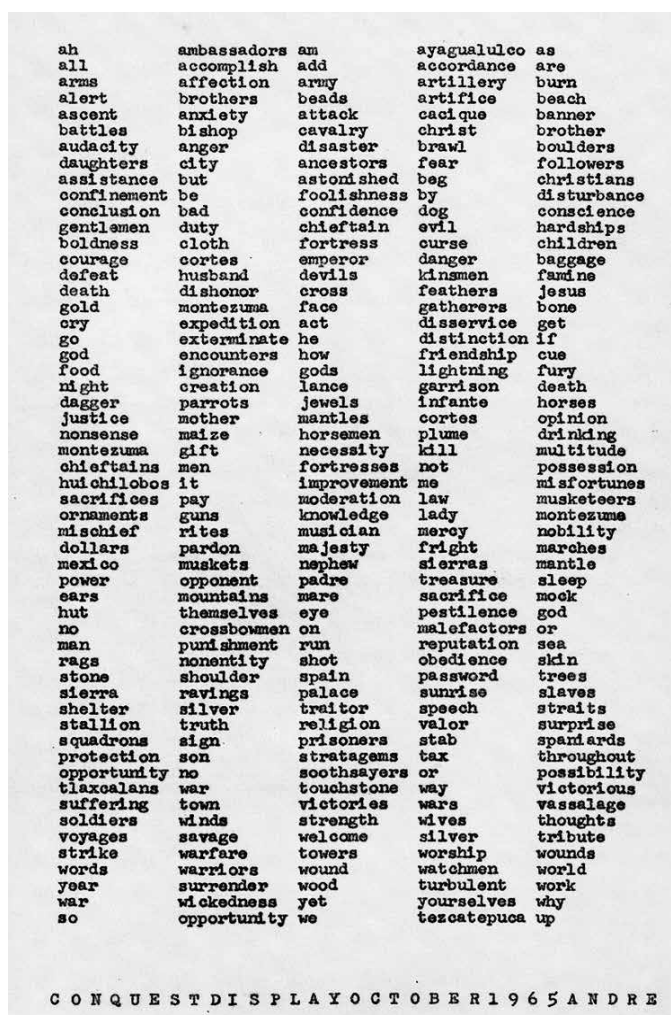
À travers la manière de penser philosophique suprématisiste de la couleur, on a éclairci le fait que la volonté peut manifester un système créateur quand, dans l'artiste, l'objet sera annulé comme ossature picturale, comme moyen, sa volonté tournera dans le cercle compositionnel, dans les formes chosales.

Tout ce que nous voyons est né de la masse colorée transformée en surface plane et en volume ; toute machine, toute maison, tout homme, toute table sont tous des systèmes volumiques picturaux, destinés à des buts déterminés.

L'artiste doit également transformer les masses picturales et créer un système créateur, mais ne pas peindre des tableautins de roses odoriférantes, car tout cela sera une représentation morte rapelant le vivant.

Et même si l'on a une construction non figurative, mais qu'elle soit fondée sur des interdépendances colorées, sa volonté sera enfermée entre les murs des surfaces esthétiques au lieu d'une pénétration philosophique.

Kazimir Malevitch, «Non-figuration et suprématisme», in Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 331-332



Carl Andre, *Conquest Display*, 1965. Papier ronéotypé, 27,9×19,7 cm. Courtesy Galerie Paula Cooper. © Adagp, Paris 2019. Photo © DR.

« Carl Andre pose des mots sur le papier comme il pose des pièces de métal ou de brique sur le sol. Constitués de lettres entassées dans des blocs de mots assemblés les uns aux autres, ces poèmes, qu'il a écrits depuis les années 1960, se présentent comme des "configurations sculpturales". Dans la tradition de la poésie concrète, les mots deviennent des entités modulaires, reconfigurables, déplacées et repositionnées dans les limites de l'espace de la feuille de papier afin de créer de nouveaux agencements et motifs, dans une intense interrogation du texte et des mots qui va de pair avec son activité sculpturale, les deux tentatives se nourrissant et se soutenant l'une l'autre très significativement. »

Texte de présentation du catalogue d'exposition *Carl Andre. Poems*, publié en 2014, sur le site de l'éditeur, JRP|RINGIER

De même qu'il prenait en compte l'espace accueillant une sculpture comme un élément de la sculpture, Carl Andre (né en 1935) intègre ici le blanc de la page pour produire un jeu graphique d'alternance entre les pleins et les vides.

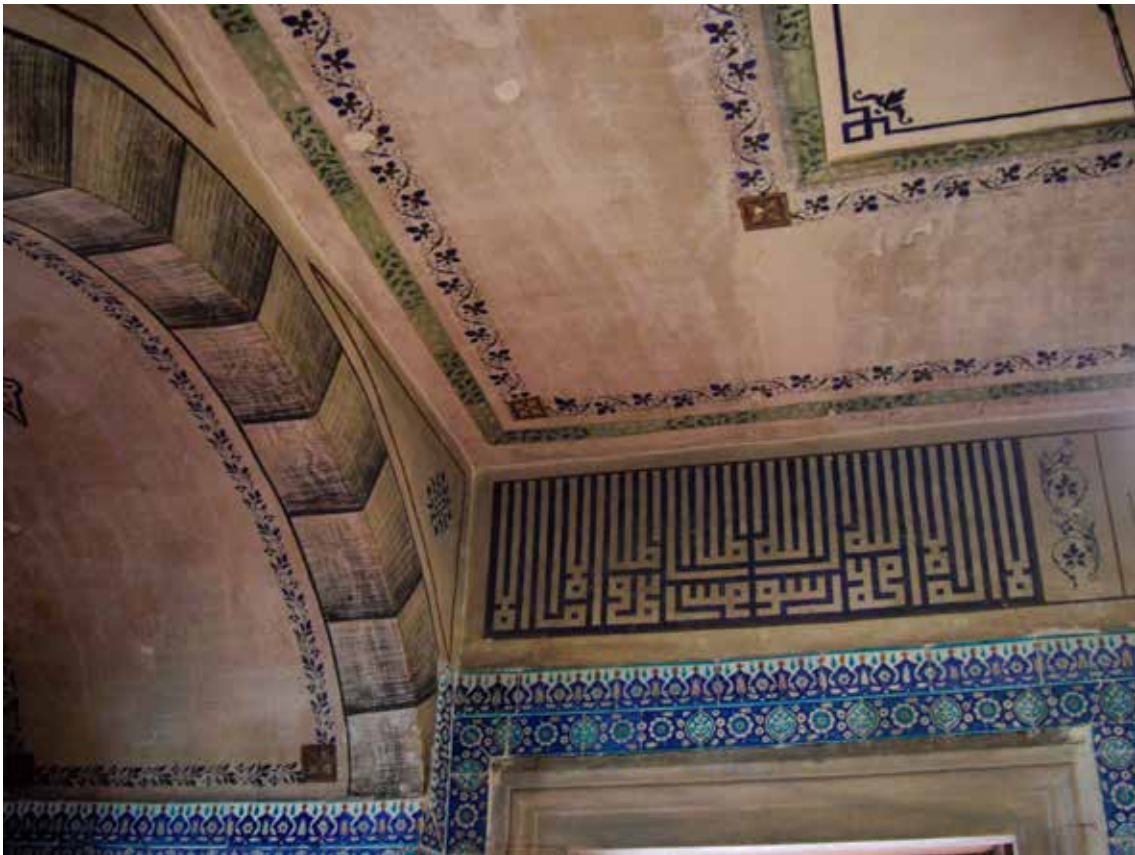
Aujourd'hui musée, après avoir été utilisée comme mosquée, l'église orthodoxe byzantine de Saint-Sauveur-in-Chora, à Istanbul, est le point de départ de l'œuvre *Pixelismus* (1996). Bâti au XII^e siècle sur l'emplacement d'une chapelle datant elle-même du V^e siècle, l'édifice présente un plan « en croix grecque inscrite », c'est-à-dire un plan carré surmonté d'un dôme central, que rejoignent des voûtes formant une croix. Les murs sont entièrement couverts de fresques et de mosaïques réalisées au début du XIV^e siècle. Une chapelle fut accolée au bâtiment principal : c'est dans ce *parecclesion* que six « Pères de l'Église » sont représentés debout, hiératiques, à la fresque, habillés de vêtements d'évêque blancs marqués de croix.

Omniprésents ici comme motifs et éléments symboliques, la croix grecque et le carré l'étaient aussi dans l'environnement orthodoxe qui vit apparaître l'abstraction de Kazimir Malevitch.



Fresque du *parecclesion* représentant des « Pères de l'Église », Saint-Sauveur-in-Chora, Istanbul. Photo ©DR.

Nommé d'après la ville de Koufa, en Irak, le style coufique est un style calligraphique apparu dès le VIII^e siècle, principalement pour écrire le Coran. Il présente plusieurs variantes, mais son principe est d'être angulaire, avec une relation forte entre les verticales et les horizontales. Le style « coufique carré » ou « coufique géométrique », peu lisible mais très graphique, fut très utilisé comme ornement d'architecture, en frises de pierre taillée ou en petits carreaux de céramique, comme ici dans une mosquée ottomane d'Istanbul construite entre 1560 et 1564. Le texte constitue la profession de foi de l'islam : « J'atteste qu'il n'y a de dieu que Dieu, et que Mohammed est son **Messenger.** »



Inscription en écriture coufique carrée ou coufique géométrique, mosquée de Rüstem Pacha, Istanbul. Photo © IB.

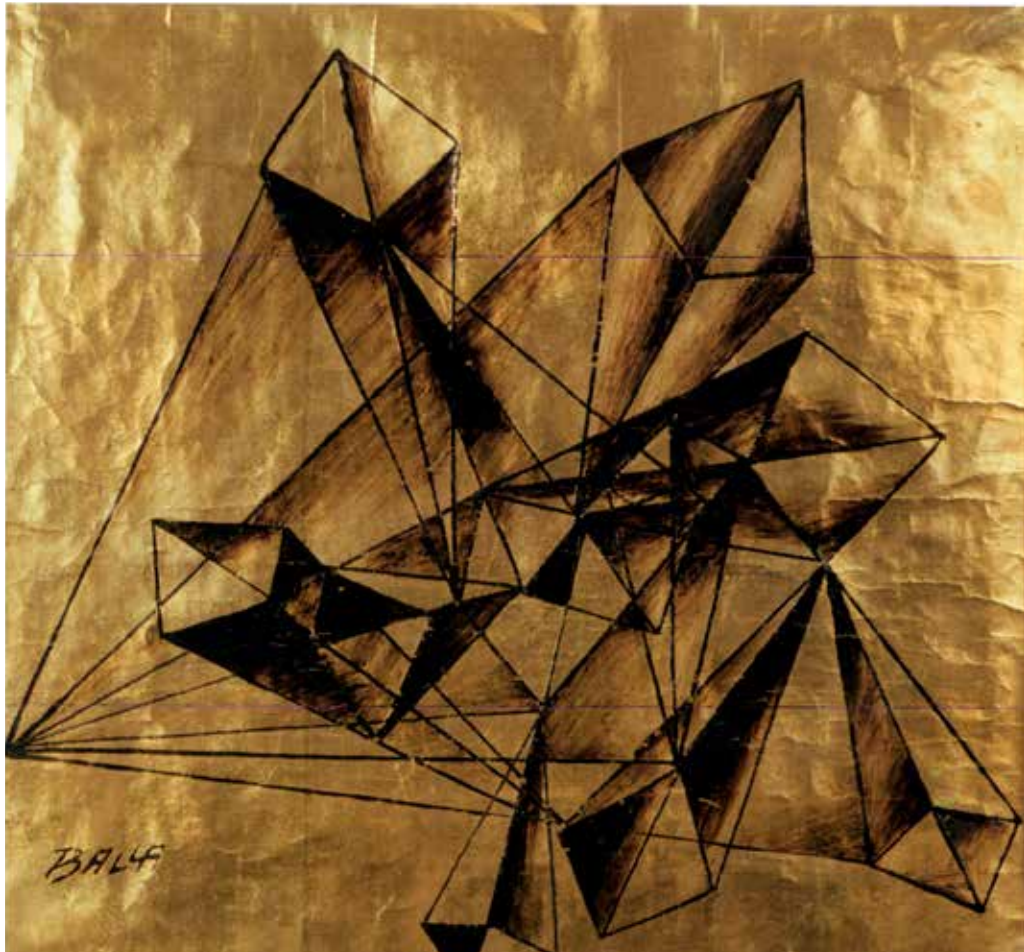
Dans un des manifestes futuristes, signé par Carlo Carrà et intitulé *La Peinture des sons, bruits et odeurs*, le groupe futuriste expose ses préférences pour un art expressif, dynamique, bruyant, et met en relation paramètres plastiques et qualités sonores.

Sur ce dessin de Giacomo Balla (1871-1958), la forme cristalline, la texture craquante et métallique du papier et les angles aigus peuvent évoquer une certaine catégorie de sons.

« La peinture des sons, des bruits et des odeurs réclame :

1. Les rouges, rouououououoges, très rououououoges qui criiiiiient.
2. Les verts, les jamais assez verts, les très veeeeeerts striiiiiidents ; les jaunes, jamais assez jaunes et explosants, les jaunes safran, les jaunes cuivre, les jaunes d'aurore. [...]
5. Le choc des angles aigus que nous avons appelés les Angles de la volonté.
6. Les lignes obliques qui tombent sur l'âme de l'observateur comme autant de foudres tombant du ciel, et les lignes de profondeur.[...]
15. Les échos des lignes et des volumes en mouvement. [...]
17. La continuité et simultanéité des transcendances plastiques du règne minéral, du règne végétal, du règne animal et du règne mécanique. »

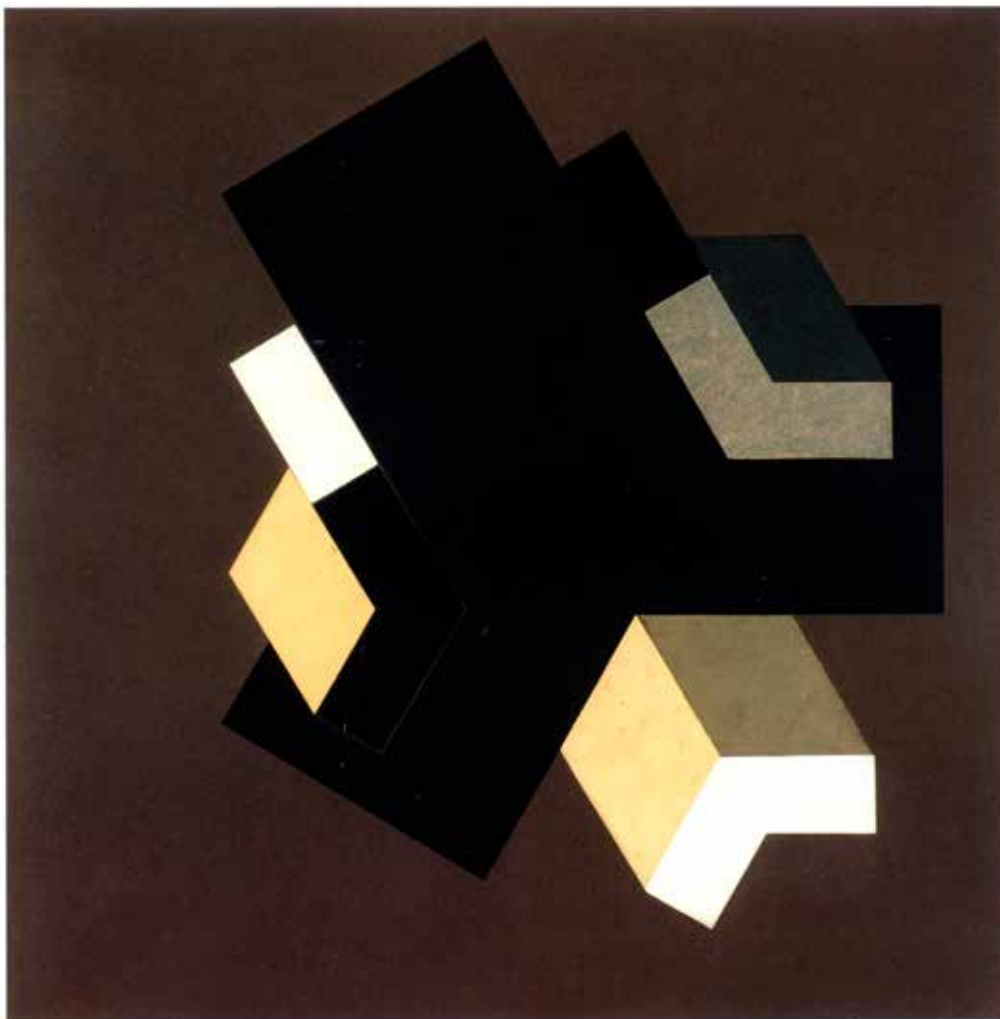
Carlo Carrà, *La Peinture des sons, bruits et odeurs*, manifeste futuriste, daté « Milan, 11 août 1913 »



Giacomo Balla, *Forma Rumore*, 1913. Vernis sur papier doré, 34,5×37 cm. Collection particulière, Foligno (Italie). Photo © DR.

L'artiste russe Lazar Lissitzky, dit El Lissitzky (1890-1941), a mis sa pratique d'avant-garde au service de son implication politique. Son travail est ancré dans l'architecture, le design, les arts de l'imprimé et l'agit-prop. Entre 1920 et 1923, il réalise des tableaux, collages, dessins et gravures qu'il nomme des prouns, « Projets pour l'affirmation du nouveau » : « Le proun part d'une surface plane, se transforme en modèle d'espace tridimensionnel et se prolonge par la construction de tous les objets de la vie quotidienne. » (El Lissitzky, « Prouns », 1920, cité par Oliva María Rubio, in *El Lissitzky. L'expérience de la totalité*, Paris, Hazan, 2014, p. 10).

Les obliques et le décentrement de l'objet confèrent au *Proun 84* une apparence de volume mû par une force. Cependant, à l'inverse d'autres prouns, dessins légers avec des plans qui s'interpénètrent, il est opaque, et les différentes découpes de carton sont bien arrimées à sa surface, comme dans une marqueterie ou une mosaïque. Il est moins projection architecturale que motif décoratif bidimensionnel.



El Lissitzky, *Proun 84*, 1920. Encre de Chine et collage sur papier de couleur, 45,3×45,5 cm. Galerie Tretyakov, Moscou (Russie). Photo © DR.

Anni Albers (1889-1994) fut la première artiste textile à bénéficier d'une exposition personnelle au Museum of Modern Art, à New York, en 1949. Elle a été formée à la technique du tissage et à la création appliquée au Bauhaus de Weimar, qu'elle a fréquenté entre 1922 et 1930. Fuyant le nazisme, elle s'installe aux États-Unis avec son mari, le peintre Josef Albers. Étudiant les tissages traditionnels mexicains, chiliens, péruviens, elle développe une pratique abstraite, expérimentale, qui doit autant aux arts appliqués et à la technique qu'à l'histoire du dessin et de la peinture.

La distribution en all over des lignes sinueuses sur cette tapisserie offre un aspect mouvant et dynamique. La grande modernité de ce travail réside aussi dans l'équivalence entre les lignes écrues et les lignes vermillon: le « fond » délimite la forme, et réciproquement.



Anni Albers, *Red Meander*, 1954. Lin et coton, 52×37,5 cm. Collection particulière. © Adagp, Paris 2019. Photo © DR.

En 1963, tandis qu'il est connu pour ses peintures minimales (*Black Paintings*), entièrement couvertes de lignes régulières parallèles, donc toutes sur un même plan, et qui ne sont rien d'autre que les traces du passage du pinceau, l'artiste américain Frank Stella (né en 1936) voyage en Iran. Il raconte avoir été frappé par la décoration linéaire, les motifs d'entrelacs, les architectures ornées. La courbe apparaît alors dans sa peinture.

Entre 1967 et 1971, il peint la série des *Protractors* : quatre-vingt-treize tableaux de très grand format réalisés à l'aide d'un rapporteur (*protractor* en anglais) et réminiscents des architectures persanes. Leurs titres sont des noms de lieux, en particulier de villes sassanides au plan circulaire. Le Khorasan est une ancienne région, aujourd'hui à cheval sur l'Iran, l'Afghanistan et l'Ouzbékistan ; c'est aussi le nom d'un arrondissement de Téhéran. Sur ce tableau immense, les bandes de couleur semblent passer les unes par-dessus les autres, à la manière d'un tissage. Par ses dimensions et son épaisseur, *Khurasan Gate variation II* est une peinture abstraite qui ressemble au tympan et aux voussures d'un portail monumental.



Frank Stella, *Khurasan Gate variation II*, 1970. Peinture polymère sur toile, 304,8×914,4×7,6 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney (Australie). © Adagp, Paris 2019. Photo © DR.

Habitat, marge, déplacement

C'est avec *Topak Ev* (1973) que Nil Yalter aborde pour la première fois des sujets qui deviendront centraux dans son œuvre : la condition féminine, une réflexion autour de l'habitat, une communauté marginalisée (ici les Bektiks, des nomades d'Anatolie). Fabienne Dumont considère que l'intérêt de l'artiste pour les personnes déplacées et la variété de leurs habitats – bidonvilles, immeubles dégradés, grands ensembles – prend origine dans cette œuvre.. Ces modes d'habitation ont tous en commun d'être la conséquence de la marginalisation de communautés, qu'il s'agisse des travailleurs, des familles ou des Bektiks.

C'est dans les années 1970 que Nil Yalter développe cette dimension sociocritique, rejoignant l'intense politisation de la période. Elle est l'une des premières artistes à mettre en lumière les conditions de vie et de travail des populations

immigrées. Si elle a recours aux interviews, en particulier par le biais de l'usage de la vidéo, elle cherche toujours une complexité formelle. Les dessins réalisés d'après photographies et les nombreux textes présents dans ses œuvres se distancient d'une approche strictement documentaire. Sur des registres différents, c'est également ce à quoi s'emploient Martha Rosler ou Bertille Bak. De même, on retrouve dans les démarches de Charles Simonds ou de Michael Rakowitz la volonté de révéler au sein de l'espace public les inégalités générées par l'économie néolibérale. La perception du nomadisme, comme aliénation ou au contraire comme émancipation, apparaît à travers les réflexions d'Arnaud Lemarchand et de Vita Sackville-West. Le sociologue Mike Davis envisage lui les liens entre économie et habitat informel.

Œuvre présentée dans l'exposition par un ensemble documentaire.

Sculpture épurée qui se réfère à la culture des nomades, *Topak Ev* est une yourte sans mobilier et dont la structure en bois traditionnelle est remplacée par du métal. Les textiles qui la recouvrent accueillent des citations de trois types : ethnologique avec un texte de Bernard Dupaigne, littéraire avec Yachar Kemal, politique avec le poète futuriste Vélimir Khlebnikov. Inventeur d'un programme architectural utopique, ce dernier écrit en 1921: « Transformation des droits de l'habitat, droit d'être propriétaire d'une chambre dans n'importe quelle ville avec le droit de changer constamment de place. L'humanité volante ne borne pas ses droits de propriété à un endroit particulier. » Nil Yalter en reprend la dernière phrase, qu'elle inscrit sur sa yourte, en faisant un précepte inversé : la mobilité, le nomadisme, l'errance, l'exil apparaissent comme des actes de résistance à l'ordre social.



Nil Yalter, *Topak Ev*, 1973, Aluminium, peau de mouton, feutre et autres matériaux, diam. 200 cm, Vue d'installation à La Verrière, Bruxelles, 2015, © Isabelle Arthuis / Fondation d'entreprise Hermès

«*[Chicago]* est le premier travail de Nil Yalter, qui concerne directement les immigrés des banlieues françaises. Ce quartier de Saint-Quentin-en-Yvelines était surnommé "Chicago", en référence aux quartiers mal famés et à la violence urbaine de la ville américaine des années 1930. Dans le Chicago français, des Algérien-ne-s vivaient dans des habitations à loyer modéré, dans des conditions sanitaires déplorables.

La vidéo de six minutes, muette, montre des enfants qui jouent sur un parking, dans un environnement désert et bétonné, où ont été construites des barres d'immeubles et où de rares peupliers ont été plantés. Ils sont ensuite filmés au pied des habitations, jouant avec des balançoires et autres tourniquets installés pour eux. Sur fond de rires et de cris enfantins, la caméra glisse sur les bâtiments et les balcons, où se logent des vêtements en train de sécher et un chat prenant le soleil. La version réactualisée comprend deux images superposées, l'une étant le négatif de la première, opérant une fantômisant de l'image. [...] L'association de photographies et de textes s'attache aux conditions de vie dans les grands ensembles. Les vues montrent les immeubles, avec les mêmes perspectives constructivistes que la vidéo dans les images prises en contre-plongée ou solarisées, mais surtout, toute une série de scènes d'intérieur.»

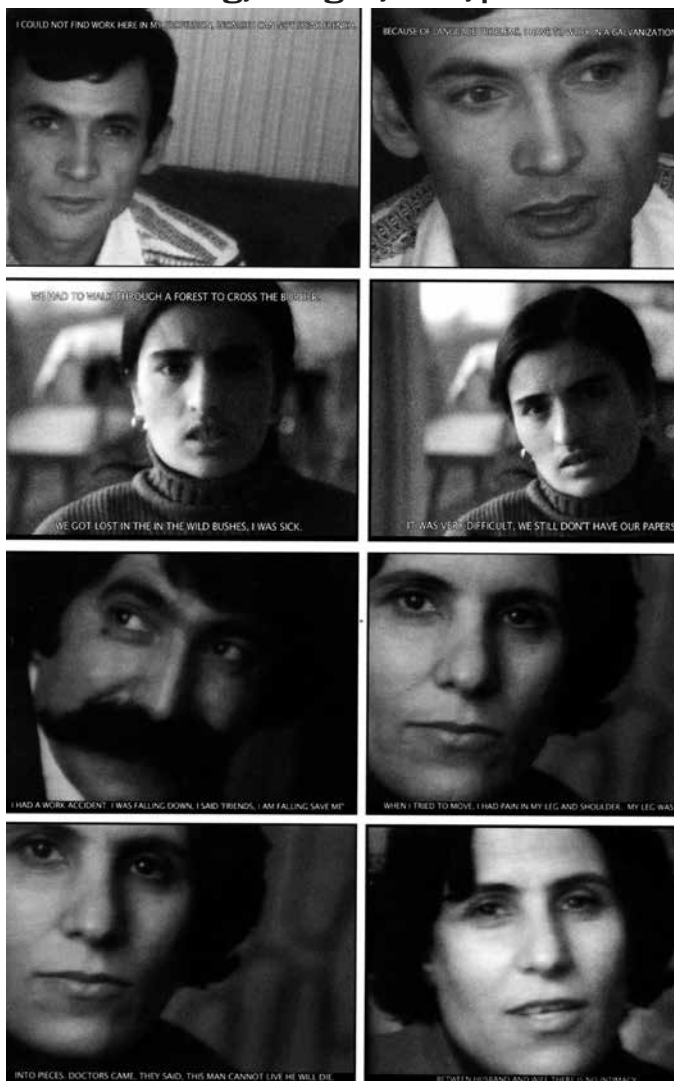
Fabienne Dumont, *Nil Yalter. À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2019, p. 73



Nil Yalter, *Chicago*, 1975, Installation : 55 photographies, trois textes tamponnés, collage, vidéo noir et blanc, dimensions variables. Courtesy Nil Yalter et Galerie Hubert Winter, Vienne, Photo / photomontage © Nil Yalter

« Sur plusieurs moniteurs, des immigrants turcs, hommes, femmes, enfants, partagent leurs histoires. Les moniteurs sont arrangés en cercle, face vers l'extérieur. C'est une tour de Babel de laquelle s'élève une cacophonie de voix, rendant difficile de distinguer une expérience individuelle. Les photographies noir et blanc de Nil Yalter documentent les immigrants dans leur foyer. C'est l'origine de ses dessins, dans lesquels les présents sont souvent à peine plus que des silhouettes. L'absence des visages pointe leur marginalisation plus générale au sein d'une société où les immigrants n'ont pas de visage, pas de voix, pas de représentant. L'identité complexe du migrant est explorée plus encore dans une série de Polaroid qui montrent les gens et les objets isolés de leur environnement, décontextualisés par l'application de peinture. »

James Hannan, « Nil Yalter: Exile is a hard job », Museum Ludwig, Cologne, 2019, p. 119



Nil Yalter, *La communauté des travailleurs turcs à Paris*, 1977. Vidéo numérisée, noir et blanc, son, sous-titrée en français, durée 12'. Cette vidéo est l'une des variations de l'installation éponyme décrite ci-dessous, constituée par les interviews filmées, des photographies et des dessins.

« En février et mars 1975, Nil Yalter se rend avec Bernard Dupaigne dans les bidonvilles de Noisy-le-Grand et d'Aubervilliers et, en juillet 1975, dans la cité d'urgence destinée aux Algériens à Nanterre. Elle réalise trois panneaux qui rendent compte de ces habitations misérables. [...] Les Polaroid présentent les bâtiments délabrés, associés à des morceaux de tôle rouillée, de grillage, de clous, de plastique bleu, des plumes, etc. Là encore, le récit articule quelques phrases qui permettent de situer le lieu, des images et des collages. Les mêmes tonalités bleutées des images sont présentes sur le panneau d'Aubervilliers, réalisé le 5 mars 1975. On y voit des boîtes aux lettres précaires, des maisons chancelantes et une flèche rouge dessinée par l'artiste, qui indique le chemin d'une maison d'un ouvrier portugais. Enfin, le panneau de la cité d'urgence des Algériens à Nanterre, réalisé le 2 juillet 1975, présente des enfants qui jouent dans les rues et les intérieurs vétustes des habitations. [...] Les couleurs bleutées et grisées des éléments photographiés se retrouvent dans les détails dessinés par l'artiste, que ce soit un robinet qui surgit au milieu d'un mur bleu, un détail du matelas ou de l'écran de télévision. Les dessins poétisent une ambiance morne et cafardeuse, alors que les collages ancrent le panneau dans la réalité du vécu. »

Fabienne Dumont, *Nil Yalter. À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2019, p. 88



Habitations provisoires #14, Aubervilliers, 1975. Triptyque, deux photographies sur gélatine d'argent et un dessin au crayon sur papier, 77,5×41,5 cm. Courtesy galerie Espaivisor, Valence.



Habitations provisoires #11, Noisy le Grand, 1975. Triptyque, deux photographies sur gélatine d'argent et un dessin au crayon sur papier, 77,5×41,5 cm. Courtesy galerie Espaiivisor, Valence.

C'est un dur métier que l'exil est une pièce emblématique de l'engagement de Nil Yalter. L'œuvre ne cesse de se transformer selon le contexte, présentant à chaque exposition, de 1983 à aujourd'hui, une forme différente et une actualité renouvelée. La phrase originale vient d'un poème de Nâzım Hikmet, mais l'artiste en fait à la fois un titre, un *statement*, un condensé du vécu migratoire, une installation. Dans sa configuration actuelle, la phrase s'inscrit sur des images extraites de la pièce *Turkish Immigrants* (1977), éditées en affiches. Il s'agit de scènes familiales, prises dans l'intimité : des parents dans leur salon, des enfants dans une caravane. Elles racontent l'habitation, son dénuement parfois, les signes du pays. Les dessins reproduisent partiellement les photos, faisant disparaître les visages, le décor, ne laissant émerger du fond que quelques détails : un bras, un vêtement, un morceau de canapé. Par ce geste plastique, Nil Yalter transforme ces portraits de famille en fragments de fresques, comme si la vie des immigrants appartenait à un passé ruiné, comme si les lacunes volontaires rendaient manifeste la déperdition identitaire.

Collées dans la rue, à des endroits non officiels, ces images domestiques prennent place dans l'espace public, avec cette phrase-slogan peinte directement sur les affiches. La peinture rouge agit ici à la façon d'un signal, voulant rendre visibles ces étrangers invisibles dans l'espace politique.



Nil Yalter, *C'est un dur métier que l'exil*, Vienne, 2012. Affiches, © Nil Yalter

Vita Sackville-West

Une aristocrate en Asie: récit d'un voyage en pays bakhtyar dans le sud-ouest de la Perse, 1928.

Vita Sackville-West est une figure de la scène littéraire britannique, proche du groupe de Bloomsbury et en particulier de Virginia Woolf. Au milieu des années 1920, elle effectue de nombreux séjours en Iran où son mari occupe un poste diplomatique. Tous deux entreprennent de suivre une ancienne piste empruntée par les caravanes. Le passage d'un col amène l'écrivaine à faire une expérience immersive dans la transhumance pastorale qu'elle confronte à ses représentations littéraires.

Au pied de la pente, dans le ravin où les eaux vertes du torrent serpentaient entre les blocs de pierre, nous fîmes halte pour regarder devant nous. Le versant tout entier retentissait de bêlements. On eût dit que le flanc de la montagne se ruait dans notre direction, comme si pierres et roches, détachées du sol, se mettaient à débouler vers nous, tantôt séparément, tantôt en un raz de marée, et se déverser sans discontinuer depuis la crête, dans un vacarme incessant parmi les chênes rachitiques. [...]

Derrière chaque troupeau – chacun représentait une famille distincte – venaient les hommes, qui frappaient les traîneurs avec leur bâton et poussaient des cris étranges auxquels obéissaient les animaux; ensuite les femmes, qui s'acharnaient elles aussi sur les retardataires, des jeunes femmes drapées dans un châle jaune et rouge, de vieilles femmes qui avaient dû arpenter ces montagnes une centaine de fois.

Nous arrivions des contrées qu'ils allaient traverser et nous savions ce que cette route aurait d'éreintant pour eux – les cols à franchir, les pentes raides à dévaler, les changements de climat, les interminables progressions au bord des ravins, où la boue ralentit chaque pas. Mais pour nous, chaque difficulté avait été surmontée une fois pour toutes, puis oubliée; nous ne comptons pas revenir. Pour eux, au contraire, ce n'était qu'un voyage parmi d'autres, recommencé deux fois par an, du berceau à la tombe. [...]

Quand on a vu, on sait que la beauté du monde bucolique n'est pour l'essentiel qu'un cliché littéraire. La nature s'avère être un tyran aussi exigeant que la civilisation, et la réalité, dans un tel univers, se restreint à des faits bruts. [...] Le romanesque est la réalité d'un ailleurs ou d'une autre époque, et ici, sur la route bakhtyar, ce principe s'applique à double titre. La Perse se situe ailleurs, et loin, par rapport à l'Angleterre, et ce type d'existence biblique ne relève pas du vingtième siècle: anachronique à nos yeux, il est romanesque.

Vita Sackville-West, *Une aristocrate en Asie: récit d'un voyage en pays bakhtyar dans le sud-ouest de la Perse* (1928), Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Anatolia », 2000, p. 65-67

Arnaud Le Marchand
« Pour une typologie légère et provisoire des nomades », 2016.

L'exposition « Habiter le campement », à la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris (2016), questionnait autant l'histoire que l'actualité de l'encampement : des camps-refuges aux camps-prisons, des camps informels aux camps qui deviennent pérennes. Dans sa contribution au catalogue de l'exposition, Arnaud Le Marchand, économiste spécialiste de « l'habitat non ordinaire », déconstruit l'idée que le nomadisme serait uniquement le fait de sociétés traditionnelles.

Dans une typologie classique, l'habitat mobile était associé à des groupes ethniques homogènes, des peuples nomades. Par exemple, les Touaregs, les Mongols, les Tsiganes. Dans cette optique, même les marins et surtout les bateliers, qui voyagent en famille, pouvaient être vus comme des peuples nomades minoritaires. Ce qui a pour effet de refouler l'histoire de l'habitat mobile pour certains segments de la force de travail. Or, l'un des traits frappants du retour de l'habitat mobile est le tournant multiculturel du phénomène. Les campements ne sont plus nécessairement monolingues, ni monoethniques. À bord des navires, les équipages sont au minimum binationaux. Des Népalais sont devenus des navigants à bord des paquebots de croisière, certains sont peut-être issus de groupes d'éleveurs itinérants du Népal. Les objets, les modules circulent d'un groupe à l'autre. La yourte en est l'exemple emblématique. Il faudra refaire et suivre l'histoire des petites adaptations techniques et des hybridations qui ont abouti à la yourte « européenne ». Évolution qui n'est pas sans laisser perplexes d'anciens pratiquants de la yourte en Asie. J'ai pu rencontrer des familles mongoles du Havre et une dame kirghize à l'occasion d'une réunion d'anciens sans-papiers régularisés. Mon interlocutrice m'a dit qu'elle trouvait bizarre de faire des yourtes pour les riches en France, alors qu'elles doivent être faites pour tous. C'était la transformation du statut social de la yourte, plus que son arrivée dans un autre espace culturel, qui l'intriguait. [...]

Dans le cas des travailleurs nomades, il faut déconstruire l'idée selon laquelle ces modes de vie et de travail itinérants seraient constitutifs de groupes à l'identité toujours fixe. Les mêmes personnes peuvent alterner travail en déplacement et travail à domicile, dans des espaces périurbains ou au cœur des métropoles, brouillant complètement les distinctions par le mode d'habitat, pour réapparaître lors des recensements de conflits de voisinages. [...]

La question de l'habitat mobile n'est plus celle d'une minorité culturelle, mais celle d'une minorité sociale, qui de fait transgresse certaines normes d'urbanisme, conteste leur pertinence, voire leur légitimité, et réclame une modification de ces normes.

Arnaud Le Marchand, « Pour une typologie légère et provisoire des nomades », in *Habiter le campement*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de l'architecture et du patrimoine, 2016, p.42-45

Mike Davis
« La planète bidonville : involution urbaine et prolétariat informel », 2005

Mike Davis est un sociologue américain, auteur notamment du *Stade Dubaï du capitalisme* (2007). Dans ses recherches, il explore aussi bien la privatisation de l'espace public, le rôle de la fiscalité foncière ou les technologies sécuritaires. En 2005, il commente un rapport de l'Organisation des Nations unies intitulé *Le Défi des bidonvilles : un rapport global sur les habitats humains* (2003).

C'est en Éthiopie qu'on trouve la proportion la plus spectaculaire d'habitants de bidonvilles (99,4 % de la population urbaine), ainsi qu'au Tchad (également 99,4 %), en Afghanistan (98,5 %) et au Népal (92 %). [...]

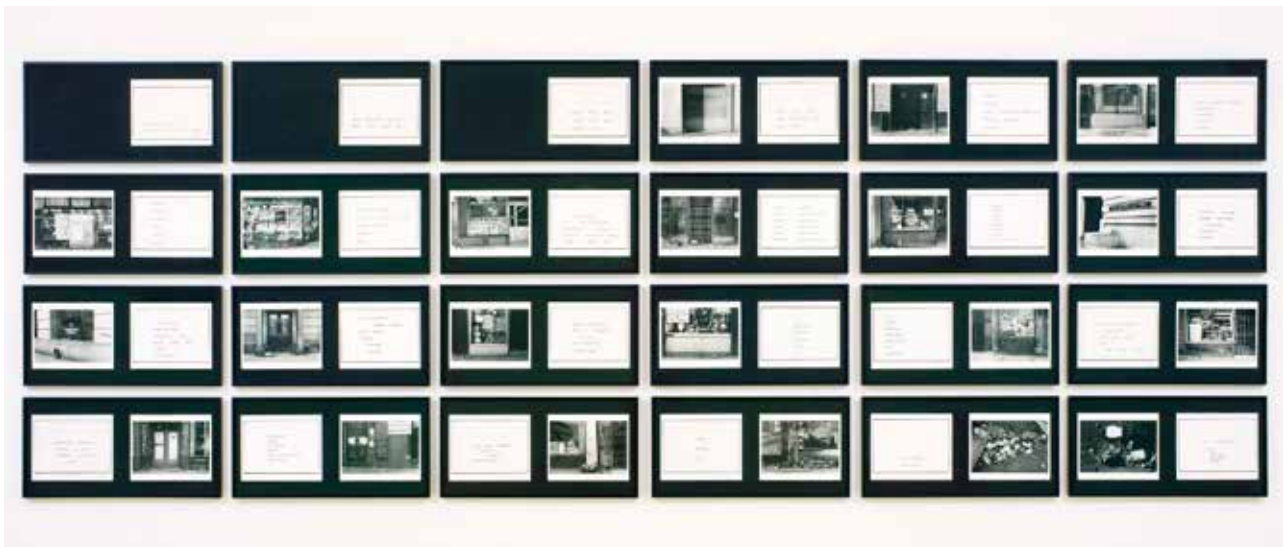
Cette incroyable explosion des bidonvilles est le thème principal du rapport historique inquiétant publié en octobre 2003 par le programme « Habitat » des Nations unies, *Le Défi des bidonvilles* (ci-après : *Slums*). Premier véritable audit mondial de la pauvreté urbaine, ce texte intègre intelligemment diverses enquêtes locales, d'Abidjan à Sydney, et des statistiques mondiales qui incluent pour la première fois la Chine et l'ex-bloc soviétique. [...] Un des chercheurs associés au rapport m'a expliqué que « les apologistes du “consensus de Washington” (Banque mondiale, FMI, etc.) ont toujours prétendu définir le problème des bidonvilles non pas comme un effet de la mondialisation et des inégalités, mais plutôt comme un “déficit de gouvernance” ». Le nouveau rapport rompt avec la prudence et l'autocensure traditionnelles des textes onusiens et accuse carrément le néolibéralisme, en particulier les programmes d'ajustement structurels du FMI : « L'orientation fondamentale des interventions tant nationales qu'internationales au cours des vingt dernières années a en fait renforcé la croissance de la pauvreté urbaine et des bidonvilles, ainsi que l'exclusion et les inégalités, et elle a affaibli les efforts des élites urbaines pour faire des villes des moteurs de croissance. » [...]

En dépit de ces catastrophes annoncées, les bidonvilles ont un brillant avenir devant eux. Les campagnes continueront d'accueillir pendant encore quelque temps la majorité des pauvres du monde, mais ce douteux privilège passera aux bidonvilles urbains vers 2035. Au moins la moitié de la future expansion urbaine du tiers-monde se fera de façon « informelle ». Le chiffre de deux milliards d'habitants des bidonvilles en 2030 ou 2040 a quelque chose de monstrueux et d'à peine imaginable, mais la pauvreté urbaine ne se réduit pas aux bidonvilles. [...] D'après les chercheurs de l'Observatoire urbain des Nations unies, aux alentours de 2020, la pauvreté urbaine pourrait atteindre 45 % à 50 % de la population urbaine mondiale.

Mike Davis, « La planète bidonville : involution urbaine et prolétariat informel », *Mouvements*, 2005 / 3 (no 39-40), p.9-24. L'article complet est disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2005-3-page-9.htm>.

L'œuvre est constituée de vingt et une photographies, de vingt-quatre textes dactylographiés et de trois panneaux laissés blancs. Martha Rosler reproduit les codes des expérimentations conceptuelles de la fin des années 1960, qu'elle applique à la réalité sociale du Lower East Side, à New York. Les images sont empruntées à une série de photographies prises dans les années 1940 à Bowery, un quartier new-yorkais décrit comme typique des « bas-fonds », qui concentrait alors une population paupérisée, des SDF et des alcooliques. Il s'agit de vues frontales de magasins abandonnés et de gros plans sur les bouteilles d'alcool laissées dans la rue. Mais l'artiste leur adjoint des listes de mots qui détournent le rôle traditionnel d'une légende. Recourant au double sens et à l'argot, Martha Rosler évoque les différents états physiques et émotionnels de l'alcool : « *high* », « *elevated* », « *soaked* », « *saturated* », « *drinkitite* »... La disjonction produite par l'ambiguïté du commentaire amène le regardeur à s'interroger sur le jugement social et moral implicitement contenu sous l'apparence objective de la photographie.

Le titre énonce le point de vue de l'artiste : « deux systèmes inadéquats de description », renvoyant à l'approche du groupe de San Diego (qui comprenait, outre Martha Rosler, Allan Sekula, Fred Lonidier et Philip Steinmetz) : une critique politique du genre documentaire.



Martha Rosler, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974-1975.
 Série de 45 tirages argentiques accompagnés de textes, montés sur 24 panneaux de 30×60 cm chaque, © Martha Rosler

Dans les années 1970, Charles Simonds invente une fiction de civilisation, les *little people*, vivant dans des habitations à échelle réduite. Il construit leurs demeures, à demi ruinées, dans les quartiers populaires de New York – mais également à Paris, Shanghai, Berlin –, en incrustant ses *Dwellings*, constitués de terre glaise et de petites briques, dans les espaces interstitiels de l'architecture. Ces œuvres *in situ*, véritables microcosmes, sont livrées aux intempéries ou aux destructions causées par d'autres êtres humains.

Si ces constructions présentent la facture archéologique d'une civilisation imaginaire, elles sont fortement inspirées de l'architecture des Indiens pueblos d'Amérique. Selon Laura Morsch-Kihn, elles mettent en relation « l'artiste comme individu "non fonctionnel" et la communauté survivante des Indiens d'Amérique : étrangers à l'ordre établi de l'avoir, ils ne survivent pourtant qu'à l'abri des failles de l'"enfer climatisé" du capitalisme néolibéral, tout en lui résistant par leur différence irréductible et leur intériorité, c'est-à-dire par leur être même ».



Charles Simonds, *Dwelling 46 PS 1, New York, 1975*. Argile, sable et bois; *Dwelling 28 Passage Julien La Croix, Paris, 1975*. Argile, sable et bois, © Charles Simonds

Michael Rakowitz explore à travers ses œuvres des histoires sociales et politiques non dites. Nourri par sa double identité, juive et irako-américaine, il puise à la fois dans son histoire familiale et dans la culture populaire pour réaliser des objets, des installations et des performances qui incitent le spectateur à s'interroger sur ses relations de complicité avec le monde politique qui l'entoure.

En 1997, l'artiste crée *paraSITE*, un dispositif qui permet de s'appropriier le système de ventilation d'un immeuble afin de fournir un abri temporaire aux SDF. Pour utiliser ce dispositif, il faut localiser les conduits de ventilation, de chauffage ou d'air conditionné. L'air chaud qui sort de l'immeuble gonfle et chauffe la double membrane de la structure. Le titre *paraSITE* renvoie autant à l'espace public (le site) qu'à la métaphore organique du parasite, soulignant une relation contradictoire de dépendance.

En 1998, trente prototypes d'abri *paraSITE* ont été faits sur mesure à Boston, New York et Baltimore, en utilisant des matériaux présents dans les rues, tels que des sacs plastiques et des adhésifs.

Bien que ces abris aient été habités, Michael Rakowitz insiste sur le fait « qu'ils ne fonctionnent pas uniquement comme lieux temporaires de protection mais aussi comme des cellules de désaccord et d'émancipation. Les abris signifient un refus de capituler et rendent visible les conditions de vie inacceptables des SDF dans la ville. »



Michael Rakowitz, *paraSITE Homeless Shelter*, 1997. Polyéthylène, 107×91,5×335 cm,
© Michael Rakowitz

Pour *Transport à dos d'hommes*, l'artiste s'est installée dans un campement rom à Ivry-sur-Seine après avoir fait l'acquisition d'une caravane. En s'immergeant pendant plusieurs mois dans le milieu qu'elle aborde, Bertille Bak y intervient activement. Pour les enfants, elle a coordonné des ateliers de fabrication de camouflages pour caravanes destinés à déjouer les polices européennes et leurs hélicoptères. Avec les parents, elle a constitué un répertoire des chansons du métro. Selon Laurent Jeanpierre, l'artiste crée avec les membres de la communauté « des objets, des scénarios, une archive qui, au contraire de ce que réclame l'ethnologie, est le produit précieux d'un temps qui échappe à l'ordre ordinaire et à la vie quotidienne du groupe ».

La vidéo est ainsi une fiction mais jouée sur place, par les habitants du campement. Rien n'y est faux, même si rien n'y est spontané, puisque tout est mis, visiblement et joyeusement, en scène. Le film n'a pas une vérité documentaire, il s'oppose aux stéréotypes, racistes ou misérabilistes, habituellement attachés à la communauté rom.



Bertille Bak, *Transport à dos d'hommes*, 2012, Vidéo couleur, son, 15', © Bertille Bak.
Courtesy galerie Xippas, Paris/Genève et The Gallery Apart, Rome

Dans *Demain, demain*, Laurent Maffre revient sur l'histoire du plus grand bidonville de Nanterre, celui de La Folie, dans lequel ont vécu plus de 10 000 travailleurs algériens et marocains, avec leurs familles. L'auteur s'est appuyé sur les archives photographiques et sonores de Monique Hervo, militante du service civil international qui a vécu à La Folie de 1959 jusqu'à sa démolition en 1971. À travers le récit intime d'une famille, c'est l'histoire récente de l'immigration en France qui est abordée.



Planche extraite de l'album de bande dessinée de Laurent Maffre, *Demain, demain. Nanterre, bidonville de La Folie, 1962-1966*, Arles, Actes Sud / Arte Éditions, 2012, p. 15

Un art ethnocritique

S'immerger sur un terrain donné, rencontrer, écouter, collaborer, collecter, prélever, relever, retranscrire, enregistrer, par la vidéo, le dessin, la photographie, les mémoires et les récits collectifs et individuels, les mythes et les rites, les formes d'habitats, les formes de communautés et leurs langages : Nil Yalter mène des enquêtes de terrain, utilisant les méthodes et les outils de l'ethnologie.

Si sa démarche artistique adopte la posture de l'ethnologue et de l'anthropologue, l'artiste cherche cependant à mettre au jour des vestiges matériels, non pas pour déterrer le passé, mais pour creuser le présent. Ces collaborations en dehors du monde artistique, avec l'ethnologue Bernard Dupaigne, Jack Salom, qui enseigne le turc à l'Inalco (Institut national des langues et civilisations orientales), ou encore Gaye Petek, qui travaille au Service social d'aide aux émigrants, semblent faire écho aux

nouvelles postures artistiques identifiées par l'artiste conceptuel Joseph Kosuth dès 1975, dans son article « L'Artiste comme anthropologue », prolongé vingt ans plus tard par Harold (Hal) Foster dans l'article « L'artiste en ethnographe ».

Son travail artistique prend forme dans des contextes urbains, sociaux et politiques identifiés, misant sur des collaborations avec des communautés. Elle agit à l'intérieur d'un réel à l'état brut, non plus imaginé ou utopique. Les témoignages de ces femmes et de ces hommes, insérés dans une vision esthétique, constitue un apport important pour l'histoire des immigrations. Ce travail de conscientisation emprunte autant à l'esthétique qu'à l'anthropologie, au mythe qu'à la réalité, au documentaire qu'à la fiction, au poétique qu'au politique. Nil Yalter réactive des mémoires, Pierre Gaudibert parle d'elle comme d'une pionnière de l'art ethnocritique.

Toutes les notices des œuvres ci-après sont issues de l'essai monographique consacré à Nil Yalter par Fabienne Dumont, *Nil Yalter. À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies*, publié par le MAC VAL à l'occasion de l'exposition « TRANS/HUMANCE ». (pp.44-46)

La figure de la chamane représente une passeuse, une guérisseuse, une personne qui relie des mondes, qui indique un sens. De la désensorceleuse virulente du musée de l'Homme à la femme-animal des années 2000, le rôle endossé par l'artiste relève d'une prise de conscience, d'un rituel qui exorcise, qui pointe des dysfonctionnements sociaux – des croyances limitantes liées à la maternité à celles liées aux animaux. Mircea Eliade s'intéresse à l'animisme, qui postule que les êtres vivants et tous les éléments naturels sont animés d'une âme. *Shaman* est traversé par cette vision du monde, en écho aux rituels qui se dérouleraient dans la tente nomade. La danse chamane performée dans les réserves du musée de l'Homme, à Paris, avec un masque qui appartient à ce fonds, redonne vie à des objets muséifiés et montre l'usage qu'ils avaient dans leur société d'origine. Au-delà du respect pour le monde environnant et les autres êtres vivants dont elles témoignent, ces figures sont aussi des symboles de femmes libres, responsables, détentrices d'une autorité dans leurs communautés.



Nil Yalter, *Shaman*, 1979-2012. Vidéo numérisée, noir et blanc, son, 7'03", © Nil Yalter

Nil Yalter a conçu *Habitations provisoires*, une série de plusieurs projets, parfois redéveloppés, qui s'étendent entre 1974 et 1978. Sous le terme *Habitations provisoires*, l'artiste interroge différentes communautés par le biais de vidéos, de photographies, de collages de textes et d'objets. En février et mars 1975, elle se rend avec Bernard Dupaigne dans les bidonvilles de Noisy-le-Grand et d'Aubervilliers, en Seine-Saint-Denis, et, en juillet 1975, dans la cité d'urgence destinée aux Algériens à Nanterre (Hauts-de-Seine). Elle compose trois panneaux qui rendent compte de ces habitations misérables. Le 17 février 1975, Nil Yalter embarque dans la voiture de Bernard Dupaigne, qui est représentée par un dessin et une photographie, afin d'explorer les lieux d'habitation des ouvriers portugais et français à Noisy-le-Grand. Les Polaroid montrent les bâtiments délabrés, associés à des plumes, des morceaux de tôle rouillée, de grillage, de clous, de plastique bleu, etc. Là encore, le récit articule quelques phrases qui permettent de situer le lieu, des images et des collages. L'esthétique documentaire est en place.



Nil Yalter, *Habitations provisoires #2*, 1974. Ensemble de deux collages sur panneaux en carton, matériaux mixtes: objets trouvés, crayon à papier et polaroids, 88×118 cm chaque. Collection particulière, Paris. Photo © Nicolas Brasseur

Nil Yalter complète la série des *Habitations provisoires* par quatre panneaux réalisés en novembre et décembre 1977, dans le quartier de Servenoble, à Villefontaine, ville de la banlieue sud-est de Lyon. Elle s'intéresse au sacrifice d'un mouton pour la fête de l'aïd el-Kébir, puis montre les rues du quartier de Servenoble, à forte présence turque. Aux architectures prises en contre-plongée répondent des prélèvements matériels. Le dernier panneau met en lumière les enfants d'une classe réputée difficile. L'artiste les a fréquentés pendant trois jours avant de créer un panneau sur lequel leurs portraits photographiques sont accompagnés d'écrits et de dessins. Ces éléments d'une anthropologie particulière, associés à des dessins d'enfants, provoquent une tension entre un réel trivial et un traitement imaginaire très graphique, méticuleux, qui ouvre à une humanisation de ces expériences de vie. Tous les autres panneaux sont conçus sur ce modèle, entre récupération d'éléments disparates symboliques et traitement au crayon de couleur tendant vers le mythe, la fiction, le récit par touches minimales.

De même, dans la vidéo, les témoignages des travailleurs et des femmes au foyer s'enchaînent dans un regard filmique qui prend en compte les lieux, les textures, les visages, qui s'arrête sur les êtres et leur environnement, qui leur offre le temps d'exister, de s'exprimer, par la parole mais aussi par le glissement de la caméra qui les intègre totalement, les humanise.



Nil Yalter, *Habitations provisoires #4* (Servenoble), 1974. Ensemble de deux collages sur panneaux en carton, matériaux mixtes: objets trouvés, crayon à papier et polaroids, 88×118 cm chaque. Collection particulière, Paris. Photo © Nicolas Brasseur

Œuvre non présente dans l'exposition.

La série *Meatball* [Boulettes de viande] comprend dix photographies et cinq dessins. Une rangée de cinq photographies de deux femmes confectionnant des boulettes de viande pour un plat traditionnel turc est associée à une rangée de cinq dessins. Sur ces derniers, réalisés au crayon de couleur et au crayon de papier, les figures des protagonistes s'effacent peu à peu pour ne laisser apparaître qu'un aplat bleu clair évoquant le mur. L'oblitération de certains éléments dans le dessin valorise successivement la cuisinière, son geste et ses vêtements, puis les mets préparés. [...] Le dessin permet cette rencontre entre un réel très présent et une ouverture vers un espace irréprésentable, l'intériorité des protagonistes en lien avec leur histoire. L'effacement des visages correspond à cette phase d'altération des habitudes, associé à la forte présence de certains éléments corporels. Le gommage de plusieurs éléments du contexte exprime la dépossession de soi, le sentiment d'exil et la reconstruction ultérieure.

La dernière rangée de photographies montre avec humour l'une des protagonistes qui s'est emparée de la caméra portable et filme ses compatriotes assises sur le canapé. En 2012, Nil Yalter a ajouté un montage vidéo de trois minutes à partir des rushes de 1977.



Nil Yalter, *Turkish Immigrants #7. Meatball*, 1976-1977 / 2012. Polyptyque: 10 photographies et 5 dessins, matériaux mixtes, dimensions variables; vidéo sur moniteur, 3'. Collection particulière, Paris. Photo © Nil Yalter.

Ris-Orangis est une vidéo de trente minutes anciennement intitulée *L'Immigration ou la ville nouvelle*. Par le biais des associations en rapport avec la Maison des jeunes et de la culture, l'artiste a noué des contacts avec la population de Ris-Orangis et de Grigny, en Essonne, et rendu visite à des familles de Chiliens, d'Algériens et de Portugais. Avec les outils de la vidéo et de la photographie, elle s'intéresse au sort des travailleurs immigrés et des femmes dans les habitations des villes nouvelles. Parmi les familles rencontrées, ce sont des Portugais qui retiennent son attention. Très épurée, la vidéo filme l'essentiel et magnifie les architectures, les visages, les situations. (...) Sans censure, les protagonistes donnent sens à leurs expériences. Ils dénoncent l'accueil difficile qui leur a été fait, expriment leur souffrance et la difficulté à oublier le pays d'origine, mais évoquent aussi leurs tergiversations face à l'idée d'y retourner.

Le mélange de témoignages et de captations d'environnements, de bribes de vies et de rêves éloigne ce travail du misérabilisme, du documentaire cru, et le rapproche du propos de la cinéaste Mariana Otero: « C'est en faisant travailler l'imaginaire que le réel commence à exister. » Par les choix de montage, de prises de vue, l'accolement de traitements différents, Nil Yalter rend poreuse la frontière entre un univers imaginaire strict et un document réaliste brut.



Nil Yalter, *Ris-Orangis*, 1979. Vidéo betacam numérique PAL, noir et blanc, son, durée 33'. Collection Centre Pompidou, Mnam / Cci, Paris, © Nil Yalter

Fabienne Dumont, *Nil Yalter*.
À la confluence des mémoires migrantes,
féministes, ouvrières et des mythologies,
2019

Fabienne Dumont est historienne et critique d'art, spécialiste des questions féministes, de genre, queer et des masculinités dans l'art contemporain, auteure de *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*. Dans son essai monographique *Nil Yalter. À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies*, elle précise les rapports que Nil Yalter entretient avec les méthodes anthropologiques et ethnographiques qui irriguent son travail.

Avant de prolonger l'analyse des thématiques dominantes dans les œuvres des décennies suivantes, une définition esthétique de ces travaux s'impose, qualifiés d'art sociocritique, sociologique ou ethnocritique. Les œuvres de Nil Yalter se situent à la frontière entre art et documentaire, à la croisée des méthodes ethnosociologiques et des beaux-arts, soulignant les porosités entre des travaux plastiques et diverses sciences humaines. L'artiste a diversifié sa formation de peintre, qu'elle a ensuite radicalement transformée par l'apport d'une démarche ethnologique, qui sert à comprendre les communautés humaines, leur rapport au sol, au cosmos, aux objets, aux rites, leurs pratiques et leurs croyances. Dans ce compagnonnage avec l'anthropologie, elle entrelace en permanence des références à la vie quotidienne et aux luttes politiques (féministes, immigrées ou ouvrières) avec des mythes, des rêves et une forme de fiction. La perspective intersectionnelle, le frottement entre art vidéo et vidéo militante, entre mythe et réalité sociale et les questions d'immigration et de postcolonialisme nécessitent des précisions.

Son œuvre emprunte à l'idéologie militante et à d'autres champs de recherche pour témoigner esthétiquement des configurations sociales précises, dans une perspective intersectionnelle qui contre les processus d'invisibilisation des savoirs des groupes dominés. Au sujet des mélanges opérés, l'artiste affirme : « Nous, les artistes originaires de Turquie, nous sommes par moments attirés par la séduction, le langage et la technologie de la culture occidentale, mais nous sommes souvent nostalgiques de la richesse de notre culture d'origine. » Les multiples focales employées par Nil Yalter ne clivent pas les parties issues de faits avérés de celles utilisant les mythes, les représentations d'un réel vérifiable de celles issues de l'imaginaire. Elles soulignent au contraire la complexité de la construction de notre réalité, où conditions matérielles et sociales, mythes, croyances et engagements politiques s'enchâssent pour donner une lecture des moments forts de sa vie et du monde qui l'entoure. Dans les projets liés à l'immigration, l'artiste cherche à comprendre comment les « travailleurs et travailleuses dont l'Europe a besoin, mais qu'elle exploite, méprise et chasse à son gré » vivent leur situation. Par des discours et des

agencements esthétiques, elle souligne les moyens dont leur prise de conscience et leurs luttes peuvent les modifier. Le point de vue de l'ethnologie critique rejoint des prises de conscience et des luttes qui appartiennent au champ politique et s'insère dans tout un courant de pensée politique de l'esthétique, où s'inscrivent les théoriciens Herbert Marcuse et Theodor Adorno, de l'école de Francfort.

Fabienne Dumont, *Nil Yalter. À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2019, p. 31-32

Harold (Hal) Foster
«L'artiste comme ethnographe», 1996

Tout comme Nil Yalter, de nombreux artistes contemporains empruntent de plus en plus aux méthodes de l'ethnographe: enquêtes, immersions, observations de terrain permettant de mieux comprendre l'Autre. Hal Foster (né en 1955), critique d'art, essayiste, enseignant et éditeur américain, l'observe en 1995. Son article «L'artiste en ethnographe» (faisant écho au texte de Joseph Kosuth, «The artist as anthropologist» de 1975) soulève les enjeux de ce tournant.

Récemment, l'ancien complexe d'artiste des anthropologues s'est inversé: de nombreux artistes et critiques contemporains sont rongés par un nouveau complexe d'ethnographe. Si les anthropologues voulaient interpréter les cultures à l'aide du modèle textuel, ces artistes et ces critiques aspirent à la vie de l'enquêteur de terrain, dans laquelle théorie et pratique semblent réconciliées. Ils s'inspirent souvent indirectement des principes fondamentaux de la tradition de l'observateur-participant en anthropologie, et, cependant, ces emprunts témoignent uniquement de la nouvelle orientation ethnographique de la critique et de l'art contemporain. Mais quel est donc le moteur de cette nouvelle orientation? [...]

Qu'est-ce qui distingue alors l'orientation actuelle, mis à part une certaine prise de conscience des méthodes ethnographiques? Premièrement, l'anthropologie est appréciée comme science de l'altérité. À cet égard, elle est, avec la psychanalyse, le langage commun d'un bon nombre de pratiques artistiques et de discours critiques. Deuxièmement, l'anthropologie est la discipline qui prend pour objet la culture; or, c'est vers ce champ de références étendu que théorie et pratique postmodernes se sont depuis longtemps déployées. Troisièmement, l'anthropologie est considérée comme contextuelle, ce qui répond à une exigence souvent automatique, que les artistes et critiques contemporains partagent avec les autres intervenants, dont un grand nombre aspirent à l'enquête de terrain sur le quotidien. Quatrièmement, l'anthropologie est censée jouer un rôle d'arbitre transdisciplinaire – encore une valeur routinière de la critique et de l'art contemporain. Enfin, cinquièmement, l'autocritique récente de l'anthropologie la rend attrayante, car elle est la promesse d'une réflexivité de l'ethnographe au «centre», qui préserverait un romantisme de l'Autre aux marges.

Hal Foster, «L'artiste comme ethnographe, ou la «fin de l'histoire» signifie-t-elle le retour à l'anthropologie?», in *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 501

Ce parcours chronologique et sélectif à travers l'existence et la très nombreuse production artistique de Nil Yalter a suivi un fil conducteur : son rapport personnel à l'ethnographie. Elle a rencontré cette science humaine à travers le musée-phare que constitue le musée de l'Homme et dans lequel elle rêve d'intervenir et d'exposer. Par des ethnologues et des livres, elle en a appris la méthodologie avec l'effort pour parvenir à une attitude objective dans un champ de préoccupations qui est souvent analogue. Mais dans sa démarche d'artiste, Nil Yalter se réserve légitimement le droit à un point de vue subjectif : elle s'intéresse à la manière dont les gens d'une population donnée vivent leur situation et leur univers, dont ils peuvent les modifier par leur prise de conscience et leurs luttes. La superposition de trois conditions éprouvantes détermine le point focal de sa recherche : femme, immigrée, travailleuse. Mais derrière ces rôles sociaux se profilent des rapports symboliques au monde, non seulement des comportements, mais des rituels, non seulement des pratiques mais de magie.

En fin de compte, l'ethnologie est la voie d'accès à l'anthropologie, donc à l'humain, ce qui nous permet de tenter de comprendre la totalité des démarches, des objets et des croyances liés à la condition humaine. Mais comme Nil Yalter ne s'en tient pas à un constat le plus scientifique possible et qu'elle veut à travers ses démarches et ses œuvres faire elle aussi bouger la réalité, plus que le terme d'art ethnologique celui d'ethnocritique est celui qui traduit le mieux sa position dans le champ esthétique. Ce qui la distingue radicalement d'autres artistes qui, par exemple, ayant la nostalgie des rituels primitifs, répandent sous des formes diverses du sang animal dans des performances.

Même si le travail multimédia qu'elle emploie trouve écho dans les techniques multiples de l'enquête ethnographique où le dessin, la photographie, la vidéo, les appareils d'enregistrement, enfin les textes sous forme d'article ou de livre, interviennent tour à tour pour cerner une réalité sociale, un fait social total, comme disait Mauss.

Nil Yalter, en tant que pionnière de l'art ethnocritique, a conquis un nouveau langage de l'image intervenant activement dans les groupes sociaux.

Pierre Gaudibert, « Nil Yalter, artiste ethnocritique », *Plus Moins Zéro – Revue d'art contemporain*, n° 47, Bruxelles, juin 1987, p.5-6

Proche des préoccupations et des méthodes de l'artiste, Pierre Gaudibert a décloisonné les pratiques artistiques et le militantisme. En 1966, grâce à son expérience dans les milieux de l'éducation populaire et associatif, il décide de créer, au sein du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, une section contemporaine nommée ARC (Animation-Recherche-Confrontation).

Gaye Petek
« Accueillir l'étranger: comment faire sens? »,
2006

Jack Salom, enseignant le turc à l'Inalco (Institut national des langues et civilisations orientales), et Gaye Petek, qui travaille au SSAÉ (Service social d'aide aux émigrants), ont préparé avec Nil Yalter les rencontres avec la communauté des travailleurs turcs de Corbeil-Essonnes et de Goussainville, dans le Val-d'Oise.

Née à Izmir, en Turquie, Gaye Petek travaille au SSAÉ durant les années 1970, puis, de 1982 à 1984, auprès du Haut-Commissariat des Nations unies pour les Réfugiés en tant qu'agent de protection. Elle conduit par la suite une mission d'étude sur l'immigration turque en France au sein de l'Agence pour le développement des relations interculturelles (Adri). Féministe et laïque, elle fonde en 1984 l'association Elele (« main dans la main » en turc), structure tremplin pour l'insertion des immigrés turcs et de leurs enfants.

L'histoire de chaque étranger se ressemble, mais elle est aussi chaque fois unique. Dans toutes les histoires migratoires, il y a un lieu quitté et une terre d'accueil, mais chaque individu décide de quitter son pays pour une raison qui lui est propre et s'amarre en un lieu où il aspirait aller, tout comme il peut s'y retrouver par le fait de circonstances conjoncturelles. Autrement dit, nous parlons d'accueillir les étrangers comme si ces derniers constituaient une masse de gens réunis dans un même destin alors que, justement, nous accueillons des individualités hétérogènes par leurs parcours, leurs choix ou leurs espoirs. Chaque histoire humaine a commencé quelque part, s'est organisée selon des critères géographiques, historiques, familiaux, intellectuels ou affectifs totalement différents et sa seule ressemblance avec les autres est qu'elle aboutit au même lieu de migration: la France. Ce point de chute est identique, certes, mais encore faut-il savoir s'il était connu, rêvé, obligé ou le fruit du hasard. L'étranger a peut-être quitté son pays afin de réaliser un projet et avec l'espoir d'y retourner, mais aussi pour le fuir ou bien, indépendamment de sa volonté, pour suivre le projet d'une autre personne. La seule certitude que nous ayons est que la population à accueillir est venue pour s'établir plus ou moins longtemps et qu'elle n'est pas ici dans un but passager et touristique.

Gaye Petek-Salom, « Accueillir l'étranger: comment faire sens? », *Accueillir autrement*, n°1261, mai-juin 2006, p.21

En décembre 1934, la philosophe Simone Weil se fait embaucher comme « manœuvre sur la machine » dans une usine. Elle publiera son vécu dans *La Condition ouvrière*, un essai notamment composé du *Journal d'usine*. Elle documente, témoigne et partage son expérience chez Alstom, puis chez Renault, durant les années 1934-1935. Entrer à l'usine, « c'est entrer en contact avec la vie réelle ». Si Nil Yalter côtoie et donne voix aux ouvrières muettes de l'histoire contemporaine à travers ses œuvres, Simone Weil en témoigne à la première personne.

Lundi, mardi, mercredi. – Chef du personnel me fait appeler à 10 h pour me dire qu'on met mon taux d'affûtage à 2 F (en fait, ce sera 1,80 F). Ôter les cartons. Mardi violent mal de tête, travail très lent et mauvais (mercredi je suis arrivée à le faire vite et bien, en tapant fort et juste avec le maillet – mais un mal aux yeux terrible).

Jeudi. – De 10 h (ou plus tôt ?) à 2 h environ, planage avec le grand balancier. Travail recommencé, une fois achevé entièrement, sur l'ordre du chef d'atelier, et recommencé de manière pénible et dangereuse.

Ordre de recommencer justifié, ou brimade ? En tout cas, Mouquet me l'a fait recommencer d'une manière épuisante et dangereuse (il fallait se baisser à chaque fois sous peine de recevoir le lourd contre-poids en plein sur la tête). Pitié et indignation muettes des voisins. Moi, en fureur contre moi-même (sans raison, car personne ne m'avait dit que je ne frappais pas assez fort), avais le sentiment stupide que ça ne valait pas la peine de faire attention à me protéger. Pas d'accident néanmoins. Régleur (Léon) très irrité, sans doute contre Mouquet, mais non explicitement.

Vendredi. Presse – rondelles auxquelles l'outil donnait un trou et une forme. (O) Travaillé toute la journée. Bon non coulé, malgré nécessité de remettre un ressort, le ressort s'étant cassé. Première fois que j'ai travaillé toute la journée à la même machine : grande fatigue, bien que je n'aie pas donné toute ma vitesse. Erreur sur le compte, rectifiée à ma demande par l'ouvrière qui m'a suivie (très chic !).

Samedi. – 1 h pour pratiquer un trou dans des bouts de laiton, placés contre une butée très basse que je ne voyais pas, ce qui m'en a fait loucher 6 ou 7 (travail fait la veille avec succès par une nouvelle qui n'avait jamais travaillé, au dire du régleur Léon, qui gueule tant qu'il peut). Coulé – mais pas de réprimande pour les pièces loupées, parce que le compte y est.

Ouvrière renvoyée – tuberculeuse – avait plusieurs fois loupé des centaines de pièces (mais combien ?). Une fois, juste avant de tomber très malade ; aussi on lui avait pardonné. Cette fois, 500. Mais en équipe du soir (2 h 1/2 à 10 h 1/2), quand toutes les lumières sont éteintes, sauf les baladeuses (lesquelles n'éclairent rien du tout). Le

drame se complique du fait que la responsabilité du monteur (Jacquot) est automatiquement engagée. Une d'elles: « Il faut être plus consciencieux, quand on a sa vie à gagner. »

Simone Weil, extrait du *Journal d'usine*, in *La Condition ouvrière* (1951), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais » (n° 409), 2002, p. 31-32

Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) est à la fois un peintre de cour et de commande, et un peintre du « témoignage », se rendant à de nombreuses occasions, de sa propre initiative, sur le théâtre des sujets qu'il représente. Il en retire une expérience de terrain vécue qui nourrit ses œuvres et son regard critique sur ses contemporains. Ainsi, par exemple, pour la réalisation des quatre-vingt-deux planches gravées *Los Desastres de la guerra* [*Les Désastres de la guerre*] (1810-1815), l'artiste s'est personnellement impliqué. À l'origine, il y a les souvenirs de sa visite des ruines de Saragosse en octobre 1808 et les croquis qu'il a exécutés sur place, aidé par les témoignages de combattants. Cette connaissance directe de la réalité est à la base de la volonté testimoniale de Goya, explicitement affirmée dans les légendes des gravures 44 (*Yo lo vi* [*Je l'ai vu*]), 45 (*Y esto también* [*Et ça aussi*]) et 47 (*Así sucedió* [*Voilà comment c'est arrivé*]).

El albañil herido dépeint la réalité d'un drame du quotidien des travailleurs, qui semble anecdotique mais correspond à la diffusion d'un décret du roi Charles III sur la régulation des échafaudages et les mesures de sécurité dans le bâtiment. Ce décret imposait au maître d'œuvre de verser des indemnités en cas d'accident sur un échafaudage. Publié en 1788, il fit l'objet de plusieurs éditions antérieures, dont une proche de la date de réalisation de ce tableau, en 1784.



Francisco de Goya, *El albañil herido* [*Le Maçon blessé*], 1786-1787.

Carton pour tapisserie, huile sur toile, 268×110 cm. Museo nacional del Prado, Madrid (Espagne). Photo © Museo nacional del Prado

« C'était, je crois, en 1850. Nous nous promenions, quelques amis et moi (le plus vieux pouvait bien avoir dix-huit ans), à travers les galeries de l'Exposition. Tout d'un coup, nous nous arrê tâmes en face d'une toile qui, sur le livret, s'appelait les Casseurs de pierres, et qui était signée en lettres rouges: G. Courbet. Notre émotion fut profonde. Nous étions tous des enthousiastes. C'était l'époque où fermentaient les têtes! Nous avions au fond de nos cœurs le respect de tout ce qui était souffrant ou vaincu, et nous demandions à l'art nouveau d'aider, lui aussi, au triomphe de la justice et de la vérité.

Ce tableau teinté de gris, avec ses deux hommes aux mains calleuses, au cou hâlé, était comme un miroir où se reflétait la vie terne et pénible des pauvres. La raideur gauche des personnages servait encore à l'illusion: et l'inhabileté ou le génie du peintre avait, dans un geste, indiqué l'immobilité fatale à laquelle est condamnée, sous un ciel ingrat, toute la race des mercenaires.

[...] Il n'interprète que lorsqu'il a senti et vu, il regarde la nature, l'homme, et laisse dans les ateliers des mythologues les dieux, les démons et les anges. »

Jules Vallès, *La Rue*, Paris, Achille Faure libraire-éditeur, 1886, p.248-250

D'après son propre récit, Gustave Courbet aurait repéré ces deux hommes au hasard d'une route. Il a voulu les représenter grandeur nature, vêtements déchirés et corps brisés. Retranscrire l'« existence physique brute » de ces travailleurs nécessitait d'employer une technique picturale elle-même laborieuse. Contrairement à une certaine peinture sociale de l'époque, l'œuvre n'appelle ni psychologie ni pathos. Ces hommes absorbés dans leur tâche ne trouvent aucun supplément de spiritualité, de dignité ou de salut dans le travail. Leurs corps juxtaposés ne semblent pas avoir d'autres liens entre eux que la contrainte du labeur.



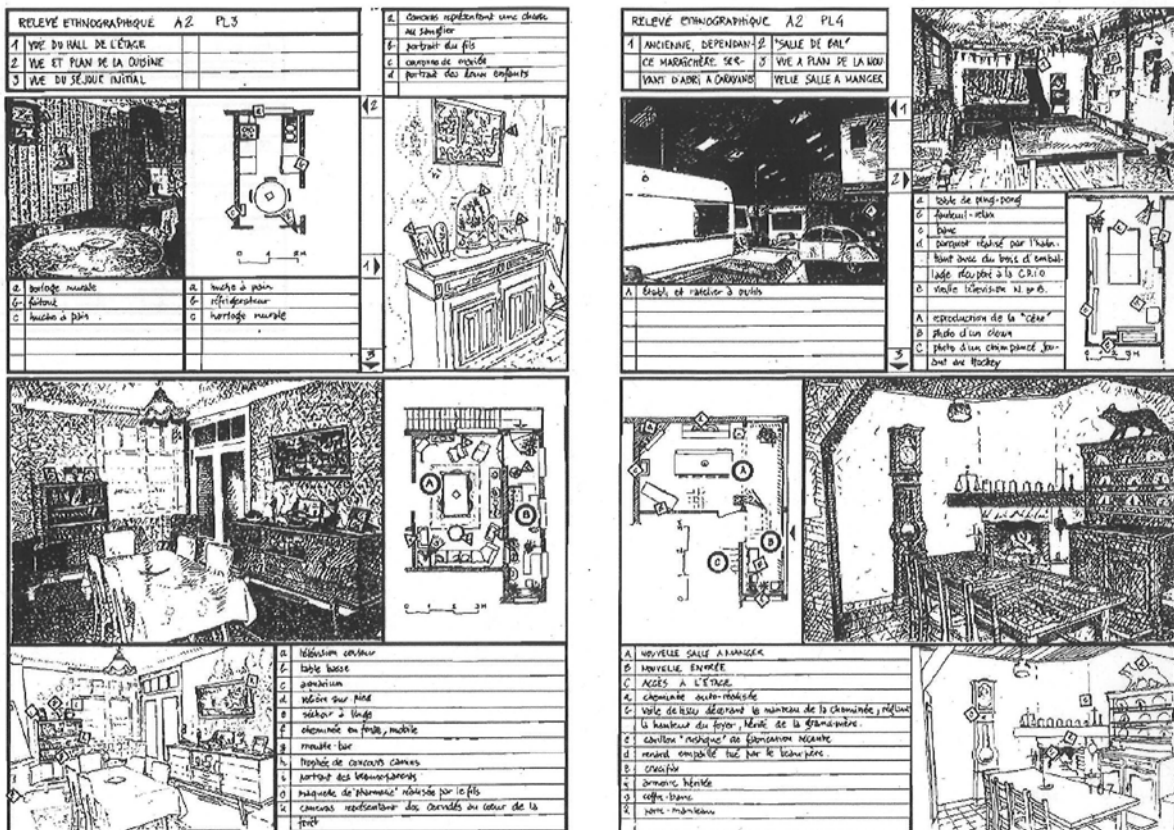
Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierres*, 1849 (reproduction colorisée), Huile sur toile, 165×257 cm. Œuvre détruite, autrefois conservée à la Galerie Neue Meister, Dresde (Allemagne). Photo ©DR

L'auteur de ce relevé ethnographique est Daniel Pinson, architecte, enseignant à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, et docteur en lettres et sciences humaines, spécialiste de la sociologie de l'urbain. Dans l'article, il expose les enjeux et la place du dessin dans une approche ethnographique de l'habitat. Un statut du dessin que l'on retrouve chez Nil Yalter, notamment dans sa série *Habitations provisoires* et dans *Turkish Immigrants #7. Meatball*.

Les espaces construits et aménagés se prêtent tout particulièrement à l'observation, car leur configuration matérielle, dans la diversité de ses expressions, expose à la vue, plus qu'à l'écoute d'un discours, non seulement les éléments d'une architecture mais aussi les traces d'appropriation que laisse l'habiter. Nous comprendrons donc l'observation, en première approche, comme le recueil du « non-dit », soit une posture (une démarche) qui sollicite en premier lieu – mais pas seulement – le regard. [...]

D'une autre façon, le dessin est également en mesure de rendre compte des données d'observation et de les retranscrire, comme l'enregistrement se trouve en situation d'apporter au discours le grain d'une voix ou l'arrière-plan d'une ambiance sonore. [...] dès lors que nous nous intéressons à une technique graphique de restitution de lieux observés, le « relevé d'espace habité », mis en pratique pour l'étude de maisons et complété par la photographie dont il peut s'aider, nous convainc que la représentation par le dessin n'est pas la simple reproduction de ce qui est décrit et interprété. Il est bien un analyseur de l'espace étudié, si on s'emploie à lui faire jouer ce rôle, lorsqu'on le réalise en opérant sur l'espace observé ou fixé par la photographie des arrêts, des effets de zoom, comme l'on procède sur une bande magnétique ou sur une pellicule de film à des retours, à des ralentissements.

Daniel Pinson, « L'habitat, relevé et révélé par le dessin: observer l'espace construit et son appropriation », *Espaces et sociétés*, n°164-165, Érés, 2016, p.40-67



Daniel Pinson, *Extrait du relevé de la maison d'un ouvrier qualifié aux environs de Nantes, 1988*, dessin, 42×29,7 cm, © Daniel Pinson

Performing the Border est une vidéo qui enquête sur les conditions de vie et de travail des femmes à la frontière entre les États-Unis et le Mexique, dans la ville de Ciudad Juárez, du côté mexicain. Depuis la signature de l'Aléna (Accord de libre-échange nord-américain) en 1994, les entreprises américaines peuvent s'installer à la frontière. C'est ici que des femmes, majoritairement, assemblent des objets high-tech, des composants électroniques et numériques pour des salaires très bas. La vidéaste prend comme point de départ une publicité de la société Elamex, qui propose aux États-Unis de la main-d'œuvre féminine mexicaine pour un dollar de l'heure. De même que Nil Yalter, Ursula Biemann intègre dans cette vidéo différentes sources de documentation : archives, actualités télévisées et de nombreux témoignages, recueillis sur place, de femmes travaillant dans les usines, de prostituées, d'activistes et de journalistes. Ursula Biemann expose leurs réflexions sur leurs conditions de vie et de travail dans un contexte d'absence de droit du travail et de domination économique, sociale et sexuelle.



Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, Vidéo, betacam SP PAL, DVD, couleur, son, 42'45". Distribution : Woman Make Movies, Centre Pompidou, Paris. © Adagp, Paris 2019, © Ursula Biemann

L'engagement féministe de Nil Yalter

Nil Yalter s'intéresse aux conditions de vie des femmes, ainsi qu'aux différentes formes d'oppression qu'elles subissent physiquement, politiquement et socialement. Ainsi, un véritable engagement féministe traverse son œuvre, s'articulant à des interrogations sur le nomadisme, l'exil, l'immigration et les conditions de travail. Exilée volontaire en France, Nil Yalter assiste et participe aux grands mouvements féministes des années 1970 : la lutte pour le droit à l'avortement (en 1974, la loi Veil dépénalise l'avortement pour cinq ans), le combat contre les violences faites aux femmes (le viol est reconnu comme un crime à part entière à partir de 1975). Elle rejoint dès 1976 le groupe « Femmes en lutte » (avec Esther et Mathilde Ferrer, Dorothee Selz et Isabelle Champion-Métadier), un collectif pour la visibilité des femmes artistes actif de 1976 à 1980.

Elle est l'une des premières artistes femmes à s'emparer d'une caméra vidéo Portapak (créée par Sony en 1967), véritable outil d'émancipation, comme en témoigne le travail de Carole Roussopoulos, une documentariste française contemporaine de Nil Yalter. Avec son compagnon Paul Roussopoulos, elle fonde le premier collectif de vidéo militante, « Vidéo Out », qui s'efforce de donner la parole aux « sans-voix », opprimées et exclu-es. Le militantisme vidéo des artistes femmes s'inscrit directement dans le courant de contestation culturelle issu de Mai-68.

Si Nil Yalter est donc une artiste militante marxiste active aux côtés des féministes françaises des années 1970, elle porte également un regard sur les conditions et les représentations des femmes dans le monde, nourrie de sa double culture orientale et occidentale.

« L'architecture du Harem du Grand Sultan. Femme humiliée, ta vision du monde s'arrête sur un vide noir avec une lointaine lumière d'une fenêtre mirage. L'architecture puise ses sources dans le mythe du mâle tout-puissant »

Nil Yalter, brochure de la journée d'action sur le thème de l'enfermement, collectif Femmes / Art, 11 mars 1978, atelier de Françoise Janicot.

Harem est composé d'une vidéo-performance de 45 minutes, accompagnée d'une dizaine de panneaux où se mêlent dessins, photographies et textes, parmi lesquels des extraits de lettres de l'écrivaine anglaise Mary Wortley Montagu, qui a fréquenté le harem du palais de Topkapı lors de son passage à Istanbul, entre 1716 et 1718. Nil Yalter relate ici l'histoire de deux femmes, Naksedil et Dilâver, nourrie de témoignages et d'écrits d'historiens et d'historiennes, tel Norman Mosley Penzer (1892-1960), chercheur britannique en études orientales. L'œuvre parle de la réclusion, des conditions de vie et du quotidien des femmes dans les harems orientaux, à partir de l'exemple de Topkapı, construit à Istanbul au XVI^e siècle. Environ 4 000 personnes vivaient dans ce gynécée entre 1541 et 1856, dont environ 500 à 1500 femmes et eunuques; toutes y étaient enfermées, entièrement dévouées au seul désir du sultan.

La claustration féminine est un sujet récurrent dans l'œuvre de Nil Yalter. Après s'être impliquée dans des collectifs féministes tels que le collectif Femmes / Art, en mars 1978, elle prend part à une journée d'action sur le thème de l'enfermement. Avec *Harem*, elle se livre à une critique de l'image, dépassant l'érotisme fantasmé des femmes orientales véhiculé en Occident par des artistes comme Jean-Auguste-Dominique Ingres (*La Grande Odalisque*, 1814) ou Henri Matisse (*Odalisque à la culotte rouge*, 1924-1925). Analysant le regard porté sur le corps des femmes et sur leurs actions, *Harem* fait allusion aux revendications féministes de partage des tâches domestiques, de droit au contrôle de la fécondité et de la sexualité pour et par les femmes.



Nil Yalter, *Le Harem*, 1980. Collage, photographies, crayons et stylos colorés, dimensions variables, Collections diverses. Photo © Barış Özçetin

« Dans cette performance vidéo, Nil Yalter s'associe corporellement à la jeune femme torturée pour affirmer la liberté d'aimer au-delà des assignations religieuses. [...] La scène de lapidation eut lieu à Bagdad, en Irak. Une jeune femme de dix-sept ans de confession chiite est lynchée en raison de son histoire amoureuse avec un garçon sunnite. Durant quatre minutes, on assiste à l'imbrication d'images de l'artiste, d'images issues d'un téléphone portable récupérées sur Internet et de créations d'images informatiques. Dos au mur, Nil Yalter tient une pierre, alors que l'image d'une femme habillée de rouge repose au sol. Le corps de l'artiste vieillissant est filmé de dos, nu, enveloppé d'un drap qui se défait. Les pierres lancées atteignent alternativement le corps de l'artiste et le corps de la condamnée à mort. Les images créées en atelier se mêlent aux images prises sur Internet. Alors que la femme en rouge se retourne dans tous les sens sous le choc des jets de pierres, Nil Yalter incruste des pierres jetées sur son propre corps, en un symbole puissant de prise en charge de la violence exercée sur la jeune femme lapidée »

(Fabienne Dumont, *Nil Yalter. À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2019, p.46).

La mort par lapidation est un supplice auquel recourent encore aujourd'hui certains pays, tels que le Nigeria, l'Arabie saoudite, le Soudan, l'Afghanistan, le Pakistan, les Émirats arabes unis, le Yémen et probablement l'Iran. Cette peine est infligée généralement pour adultère, pour avoir eu des relations sexuelles hors mariage ou pour homosexualité. Selon Amnesty International et Iranenlutte.wordpress.com, les victimes de la lapidation sont, dans une accablante majorité, des femmes.



Nil Yalter, *Lapidation*, 2009. Vidéo couleur, son, 4'15". Collection Nil Yalter, © Nil Yalter. Photo © DR

Le titre de l'œuvre fait référence à l'ambassadeur-espion Charles d'Éon de Beaumont, dit le chevalier d'Éon (1728-1810). Connus pour son goût pour les travestissements, il fit de son identité sexuelle une énigme historique. Le chevalier contemporain de Nil Yalter aspire, lui, à devenir femme. Selon Fabienne Dumont, co-commissaire de l'exposition, la vidéo de Nil Yalter témoigne « d'un passage dans la vie d'un être qui a commencé à opérer une transition vers le sexe féminin, puis s'est rétracté et a repris son apparence précédente. Il appartient à toute une génération de transsexuels et de travestis, oscillant entre les deux. »

Face à une caméra Portapak, un homme pose et joue des attitudes à connotation féminine. Ses gestes et ses expressions questionnent la limite entre les genres et remettent en cause les catégories sexuées binaires. Nil Yalter matérialise cette réflexion, tel un jeu de miroirs, par la séparation de l'image en deux parties, pratique qu'elle adopte souvent dans d'autres travaux. Loin des généralités sur la transsexualité, Nil Yalter a écarté les paillettes, les strass, le maquillage excessif, pour montrer la réalité de ce monde, à l'instar de certains clichés de marginaux immortalisés par Lisette Model (1901-1983) ou Diane Arbus (1923-1971). Au son d'une musique de Domenico Scarlatti, dans une lenteur hypnotique, nous contemplons (et sommes à la fois scrutés par) ce personnage et son évolution, entre intimité et fabrication de soi.



Nil Yalter, *Le Chevalier d'Éon*, 1978 / 2012. Vidéo noir et blanc, 16:9, son, 12'56", © Nil Yalter

« En novembre 1974, Nil Yalter participe à l'exposition "Vidéo" au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. [...] Elle fait alors ses premiers essais avec la vidéo. Elle y trouve davantage de liberté et découvre une "écriture corporelle" qui va l'engager dans une démarche plus politisée. Elle se filme dans une danse du ventre orientale ; ni son visage, ni ses jambes, ni ses bras n'entrent dans le champ visuel : seul nous fait face son ventre, recouvert à l'encre noire d'un texte de René Nelli (1906-1982) in *Érotique et civilisations*, où il est dit : "La femme véritable est à la fois convexe et concave, mais encore faut-il qu'on ne l'ait point privée, moralement ou physiquement, du centre principal de sa convexité : le clitoris..." »

Aline Dallier, « L'itinéraire de Nil Yalter », *Les Cahiers du Griff*, n° 9-10 [*Les femmes et les enfants d'abord*], 1975, p. 86-87.

Se ralliant au combat féministe des années 1970, Nil Yalter aborde ici la sexualité féminine et les violences de l'excision.

Le geste d'écrire sur son ventre évoque un rite encore pratiqué en Anatolie. Une femme supposée désobéissante ou stérile est menée par son mari auprès d'un prêtre musulman, en quête d'un « remède ». Ce dernier écrit alors des versets du Coran à même la peau de son ventre, seul dévoilé. Chaque erreur d'écriture doit être léchée par le prêtre. Le ventre de la femme devient un talisman, c'est-à-dire un objet sur lequel sont inscrits des signes auxquels on attribue des vertus magiques.



Nil Yalter, *La femme sans tête ou la danse du ventre*, 1975. Vidéo, betacam numérique, PAL, noir et blanc, son. Durée : 24'47". Centre national des arts plastiques. © Nil Yalter.

AÇEV – Istanbul, Diyarbakir, Mardin explore la thématique de l’alphabétisation comme support d’émancipation pour les femmes à partir d’une forme d’enquête réalisée dans trois villes turques : Istanbul, Diyarbakir et Mardin. L’artiste a collaboré avec AÇEV, une fondation turque pour l’éducation des mères et des enfants défavorisés. Ayant interrogé des participantes aux programmes d’alphabétisation de la fondation, elle présente leurs récits dans la vidéo, pensée initialement sous la forme d’un DVD interactif. Les ajouts sonores et numériques font écho aux cultures multiples des habitants de la région : Hittites, Assyriens, Seldjoukides. L’œuvre est complétée d’une série de dessins d’enfants, tels des tableaux abstraits, récoltés lors d’ateliers dans les trois villes.

Les enfants ayant participé à l’œuvre sont majoritairement non scolarisés, de même que ne l’ont pas été leurs mères. Chaque femme a cinq ou sept enfants, et leur mari deux ou trois autres épouses. Nil Yalter souligne en quoi l’instruction des femmes contribue à leur émancipation, tout en dénonçant les obstacles liés à cet affranchissement. « Cet illettrisme nous a emprisonnées », affirme l’une d’elles. Dans les interviews réalisées, les femmes confient les changements survenus depuis leur sortie de l’illettrisme : davantage de communication au sein du foyer, une meilleure gestion de l’argent et des relations avec les enfants.



Nil Yalter, *Açev – Istanbul, Diyarbakir, Mardin*, 2006. Dessins et exercices d’alphabétisation, crayon et feutre sur papier, 29,7×42 cm chaque, vidéo numérique, couleur, son, 19’56”, © Nil Yalter

L’œuvre *Niqab Blues* a été conçue spécialement pour l’exposition au MAC VAL. Elle comprend notamment l’installation *Untitled (2018)*, composée d’une sculpture anthropomorphe donnant l’illusion d’une femme de dos vêtue d’un niqab. Celle-ci fait face, non au regardeur, mais à un assemblage en forme de mandorle, dans lequel l’image photographique d’une femme en niqab noir dans les rues d’Istanbul est reprise et répétée jusqu’à être transformée en un motif ornemental kaléidoscopique. Cette pièce a d’abord été présentée en 2018 à l’exposition « *Kara Kum* » (« Sable noir » en turc) à Istanbul, consacrée à Hasköy, un quartier historiquement multiculturel mais envahi par les usines et entrepôts au xx^e siècle. Le titre de la pièce, *Untitled / Sans titre*, renvoie à l’anonymat, voire à l’invisibilité que le niqab assigne à la femme qui le porte. En cachant le visage de cette femme démultipliée, Nil Yalter masque non seulement son identité mais la soustrait à notre regard.



Nil Yalter, *Niqab Blues*, 2018-2019. Installation : sculpture, tissu, impression sur Dibond, 175×140 cm ; deux vidéo-projections : *Niqab Blues*, vidéo couleur, son, 7’07”, et *Seçli Veil*, vidéo couleur, son, 6’46”. Courtesy Galerist, Istanbul, © Nil Yalter

Fabrice Virgili
« Les “tondues” à la Libération : le corps
des femmes, enjeu d’une réappropriation », 2014

Comme le souligne Mona Chollet dans son essai *Sorcières. La puissance invaincue des femmes* (2018), des bûchers des « sorcières » aux tondues de la Seconde Guerre mondiale, la mortification du corps de la femme, qu'elle soit par sa purification extrême par le feu ou par l'effacement de tout attribut de séduction comme les cheveux, est davantage un avertissement pour que « les autres femmes restent à leur place ». L'historien Fabrice Virgili réalise un travail de recensement et d'analyse de ces tontes cérémonielles d'après-guerre, qui témoignent d'une volonté de reprendre le contrôle et le pouvoir sur les femmes et leur corps.

Les photographies des tontes – fréquemment publiées mais somme toute peu nombreuses –, les romans et quelques récits de témoins sont la partie émergée de cette histoire. Est mis en avant le châtiement : la coupe des cheveux, qui prend le dessus sur le délit. La lecture du châtiement suffit alors à caractériser la « tonduie », elle est punie dans son corps, c'est donc son corps qui est coupable. La destruction d'un des attributs de la séduction – la chevelure – implique ce que les contemporains appellent la « collaboration horizontale ». [...]. Les mises en scène du corps de la tonduie peuvent être résumées à trois fonctions distinctes. Ce corps est, successivement ou simultanément selon les cas, image de la faute, image de châtiement et, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes, image positive d'une reconstruction.

[...] « La Libération révèle à quel point les circonstances de l'Occupation ont brouillé les frontières de la vie privée et publique. » Toutes ces descriptions en effet dépassent le cadre du simple ragot de voisinage désignant « l'aguicheuse » ou « la putain du village ». Vient s'y superposer un discours d'ordre politique qui, lui, est propre à la période. La « femme de mauvaise vie » l'est avec les Allemands, il ne s'agit plus simplement d'une attitude trop indépendante, d'une sexualité extra-conjugale interdite aux femmes, mais bien d'une trahison. « Cette femme a été prise en flagrant délit d'adultère avec les ennemis de notre Nation. » Morale et politique se confondent alors pour déposséder les femmes de leur propre corps.

[...] Le corps est ainsi dégradé par la coupe des cheveux, mais aussi par les coups, les inscriptions de croix gammées faites au goudron ou à la peinture, ou encore, en détournant un autre élément de la séduction, le rouge à lèvres. Il s'agit par la tonte non seulement d'exclure la femme de la communauté nationale, mais aussi de détruire l'image de sa féminité. À l'érotisation qui prépare la tonte, succède ainsi un processus de déssexualisation. Le corps ne doit être alors que le support des signes de la trahison.

Fabrice Virgili, « Les “tondues” à la Libération : le corps des femmes, enjeu d’une réappropriation », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 39, 2014 (<https://journals.openedition.org/cli0/518>)

La sociologue, écrivaine et féministe marocaine Fatema Mernissi est née en 1940 dans un harem à Fès, au Maroc. Elle questionne l'orientalisme, la curiosité que les artistes et les écrivains occidentaux du XVIII^e et du XIX^e siècle manifestent à l'égard du Maghreb et du Moyen-Orient. Ce sont deux représentations du harem, l'une historique et réelle, l'autre occidentale et rêvée, que Fatema Mernissi analyse en 2001 dans *Le Harem et l'Occident*. Elle déconstruit les rapports troubles que celles-ci génèrent : la femme idéale, la séduction, l'érotisme et les relations entre les sexes.

L'Odalisque à la culotte rouge de Matisse, je notai la date : 1921. J'eus alors ce que les soufis appellent une série de lawami', d'illuminations. Cette date est particulièrement importante dans l'histoire musulmane : elle marque une des grandes étapes du recul du despotisme et de la libération de la femme en Turquie. En effet, dans les années 1920, alors que Matisse peignait ses belles esclaves turques, Kemal Atatürk promulguait les lois qui accordaient aux femmes le droit de vote, le droit à l'instruction et le droit d'être élues à des fonctions officielles. [...] Vous comprenez alors mon étonnement devant l'odalisque de Matisse, cent pour cent française : dans la Turquie des années 1920, les femmes ne se prélassaient pas sur les sofas des harems. Et pourtant, le tableau de Matisse conserve un pouvoir plus fort que la réalité historique, puisque, aujourd'hui encore, 80 ans après les événements, beaucoup d'Occidentaux pensent qu'en Orient rien ne change jamais. Et que les musulmans ne rêvent jamais ni de réformes ni de modernité. Cette date m'obsédait. 1921. Un tableau avait réussi à maintenir la femme turque en esclavage alors même qu'en réalité celle-ci était libre, active et militante [...], alors même que, dans le 1920, les écrits de Virginia Woolf et de Gertrude Stein exprimaient la conquête par les femmes du droit à la parole, l'idéal de beauté était dicté par le tableau de Matisse. Dans les harems des Occidentaux, c'est par la manipulation du temps (la beauté de la femme qui fane) qui garantit à l'homme sa supériorité, tandis qu'en Orient les hommes se servent de l'espace pour dominer les femmes. Espace ici, temps là-bas. Masque ici, nudité là-bas. [...]

La véritable énigme, pour moi, c'est que l'incroyable transformation de la condition féminine en Turquie et dans le reste du monde musulman ne transparait guère dans la peinture européenne contemporaine. Dans les années 1930, au moment même où Matisse couchait sur la toile ses passives odalisques, les magazines turcs montraient les photos d'étudiantes de l'université d'Ankara en uniformes militaires. En 1930, Sabiha Gökçen, la première femme pilote turque, était photographiée à bord de son appareil. Tout au long de la décennie, l'avocate Süreyya Ağaoğlu plaيدا devant les tribunaux de Turquie.

Que signifie être une femme ou un homme? Le fait d'appartenir biologiquement au genre masculin ou féminin fait-il de nous un homme ou une femme? Les questionnements autour de la représentation du féminin traversent l'œuvre de Nil Yalter, par exemple dans *Le Chevalier d'Éon*. Dans *Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir analyse toutes les formes d'assujettissement dont les femmes ont été et sont encore l'objet en 1949. Dans l'extrait qui suit, elle démontre comment l'entourage de l'enfant peut agir sur lui pour l'orienter dans un type de rôle qui, selon les cas, sera féminin ou masculin.

On ne naît pas femme: on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. [...] Jusqu'à douze ans, la fillette est aussi robuste que ses frères, elle manifeste les mêmes capacités intellectuelles; il n'y a aucun domaine où il lui soit interdit de rivaliser avec eux. Si, bien avant la puberté, et parfois même dès sa toute petite enfance, elle nous apparaît déjà comme sexuellement spécifiée, ce n'est pas que de mystérieux instincts immédiatement la vouent à la passivité, à la coquetterie, à la maternité: c'est que l'intervention d'autrui dans la vie de l'enfant est presque originelle et que dès ses premières années, sa vocation lui est impérieusement insufflée. [...] Un second sevrage, moins brutal, plus lent que le premier, soustrait le corps de la mère aux étreintes de l'enfant; mais c'est aux garçons surtout qu'on refuse peu à peu baisers et caresses; quant à la fillette, on continue à la cajoler, on lui permet de vivre dans les jupes de sa mère, le père la prend sur ses genoux et flatte ses cheveux; on l'habille avec des robes douces comme des baisers, on est indulgent à ses larmes et à ses caprices, on la coiffe avec soin, on s'amuse de ses mines et de ses coquetteries: des contacts charnels et des regards complaisants la protègent contre l'angoisse de la solitude. Au petit garçon, au contraire, on va interdire même la coquetterie; ses manœuvres de séduction, ses comédies agacent. « Un homme ne demande pas qu'on l'embrasse... Un homme ne se regarde pas dans les glaces... Un homme ne pleure pas », lui dit-on. On veut qu'il soit « un petit homme »; c'est en s'affranchissant des adultes qu'il obtiendra leur suffrage. Il plaira en ne paraissant pas chercher à plaire.

Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, t. 2: *L'Expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949, p.13-48

Dans le passage suivant du tome 2 du *Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir explique pourquoi si peu d'artistes femmes ont été retenues par l'histoire, en s'appuyant sur des arguments sociologiques.

Comment les femmes auraient-elles jamais eu du génie alors que toute possibilité d'accomplir une œuvre géniale – ou même une œuvre tout court – leur était refusée ? La vieille Europe a naguère accablé de son mépris les Américains barbares qui ne possédaient ni artistes ni écrivains : « Laissez-nous exister avant de nous demander de justifier notre existence », répondit en substance Jefferson. Les Noirs font les mêmes réponses aux racistes qui leur reprochent de n'avoir produit ni un Whitman ni un Melville. Le prolétariat français ne peut non plus opposer aucun nom à ceux de Racine ou de Mallarmé. La femme libre est seulement en train de naître ; quand elle se sera conquise, peut-être justifiera-t-elle la prophétie de Rimbaud : « Les poètes seront ! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme – jusqu'ici abominable – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète elle aussi ! La femme trouvera l'inconnu ! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres ? Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses, nous les prendrons, nous les comprendrons. » Il n'est pas sûr que ces « mondes d'idées » soient différents de ceux des hommes puisque c'est en s'assimilant à eux qu'elle s'affranchira ; pour savoir dans quelle mesure elle demeurera singulière, dans quelle mesure ces singularités garderont de l'importance, il faudrait se hasarder à des anticipations bien hardies. Ce qui est certain, c'est que jusqu'ici les possibilités de la femme ont été étouffées et perdues pour l'humanité, et qu'il est grand temps, dans son intérêt et dans celui de tous, qu'on lui laisse enfin courir toutes ses chances.

Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, t. 2 : *L'Expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949.

Entre le XVIII^e et le XIX^e siècles, le nu mythologique laisse en partie la place au nu oriental dans une perspective de renouvellement des formes académiques de la peinture. La traduction des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland en 1704 et les récits des troupes napoléoniennes en Égypte ont notamment contribué à la création d'une image fantasmée et érotique de la femme du harem. Ils ont nourri l'imaginaire de Jean-Auguste-Dominique Ingres ou d'Eugène Delacroix, qui participa en 1834 à un voyage diplomatique au Maroc, en prévision de la colonisation du pays par l'armée de Louis-Philippe. L'image d'un Orient fantasmé offre à la grande bourgeoisie industrielle du XIX^e siècle, les principaux acheteurs d'œuvres d'art, évasion et rêverie. L'orientalisme est alors synonyme de sensualité, de mystère, de nudités évoquées par des soieries légères et translucides, de la volupté des femmes.

Comme Cindy Sherman (née en 1954), ORLAN (née en 1947) s'intéresse à l'histoire de l'art pour la questionner, la réécrire avec ironie et caricaturer ce monde qui a écarté les femmes de la création artistique ou les a transformées en muses et objets de désir. ORLAN prend la pose et se photographie en singeant quelques grandes figures féminines de l'art, telle *La Grande Odalisque* d'Ingres (1814). Elle affirme avoir créé ses scènes vivantes « à partir des tableaux où on mettait le corps de la femme comme un objet, non comme un sujet. J'ai fait des photos en enlevant tout le contexte, les accessoires, et en ajoutant mes propres accessoires, donc les drapés. Cela a donné entre autres *La Grande Odalisque*, et d'autres photos, en reprenant les poses dans lesquelles avaient été mises les femmes dans l'histoire de l'art et de la peinture »

(Brigitte Hatat, entretien avec ORLAN, *L'en-je lacanien*, 2004 / 2 (no 3), p.165-184).



ORLAN, *ORLAN en grande Odalisque d'Ingres*, série *Les Tableaux vivants*, 1977.
Photographie noir et blanc, 150×210 cm, ©ORLAN / Adagp, Paris 2019

Depuis le milieu des années 1980, Valérie Belin (née en 1964) s'intéresse à la manière dont le médium photographique entre en sympathie avec les qualités lumineuses intrinsèques aux sujets qu'elle choisit, c'est-à-dire leur photogénie. Le hiératisme de la figure de la mariée marocaine est magnifié par la frontalité du sujet, l'absence de fond, l'homogénéité de l'éclairage et le format. Sa robe d'apparat transforme la jeune femme en icône, en archétype, figeant son visage dans un écrin de formes géométriques. La planéité et les motifs du vêtement se substituent au modelé du corps pour faire basculer l'image dans une quasi-abstraction.

Au fil de ses différentes séries, Valérie Belin explore la peau, la surface des choses et des êtres: bouquets de fleurs, carcasses de voitures, *bodybuilders*, mannequins ou mariées. Le traitement photographique qu'elle leur applique fait osciller ces formes entre l'animé et l'inanimé, troublant ainsi nos habitudes de regard.



Valérie Belin, *Sans titre*, série *Mariées marocaines*, 2000. Tirage argentique noir et blanc, 162×126 cm, MAC VAL, Vitry-sur-Seine, © Adagp, Paris 2019

La plasticienne et photographe marocaine Majida Khattari (née en 1966) interroge le corps des femmes dans l'islam contemporain en dessinant des robes-sculptures tragicomiques inspirées de la burqa, du niqab, du hidjab et du safsari. À partir de 1996, ces créations ont été présentées lors de défilés-performances à Paris (Centre Pompidou). Ses robes sont plus largement une critique féministe des nombreux diktats (notamment ceux de la mode) imposés au corps des femmes. Le travail de Majida Khattari dénonce les visions stéréotypées de l'islam propagées dans la société contemporaine et pointe l'ambiguïté de la situation des femmes d'origine arabe vivant en France, tiraillées entre tradition religieuse et laïcité. *La Favorite déchue* fait partie d'une série de photographies revisitant les clichés de l'orientalisme. L'artiste nous invite dans un univers de femmes fantasmées par les hommes. Elle substitue aux odalisques lascives des jeunes femmes contemporaines : des étudiantes, des amies, des comédiennes, son entourage. Ces modèles prennent la pose comme dans un atelier. Le résultat, artificiel et caricatural, remet en question le rêve orientaliste des peintres des XVIII^e et XIX^e siècles.



Majida Khattari, *La Favorite déchue*, 2009-2010. Tirage numérique contrecollé sur aluminium, 120×180 cm. Courtesy L'Atelier 21

« Kimsooja poursuit depuis le milieu des années 1980 un dessein artistique conceptuel et universel : faire saillir, pour mieux la défendre, la présence au monde silencieuse, immuable et solitaire de la femme. Elle met en jeu son propre corps pour tenter ces expériences de rapport au monde et de situations existentielles. Née en Corée du Sud, [...] elle découvre auprès de sa mère la couture et la broderie, et ce qui va devenir “sa” matière, les tissus traditionnels que sont les dessus-de-lit. Magnifiquement brodés, ils accompagnent la vie de chaque femme en Corée, dès la naissance et dans tous les moments fondateurs et initiatiques, de l’amour à l’enfantement, du repos à la mort. [...] Ici, le corps de la femme ne se livre pas mais se devine. Faisant face au spectateur, il s’offre, mais se cache. Le corps n’est plus en prise avec le monde [...]. Le détachement est séparation, et on ne sait si le recouvrement des dessus-de-lit est volontaire ou non. Malgré l’accumulation des tissus et la présence manifeste, l’œuvre n’est qu’absence : de gestes, de regard, de corps. Est-ce le poids de la vie qui la recouvre et fait d’elle une femme sans âge, sans passé ni futur ? Est-ce la métaphore de l’inévitable destin d’être ensevelie et enfermée par la tradition, ou l’inéluctable tension que subit la femme, prise entre le monde moderne occidental et l’univers ancestral oriental ? L’identité est ici niée, voilée par ce qui semble tant un abri qu’une muraille de silence, colorée, légère, mais pesant le poids des siècles. »

Alexia Fabre, dans *Parcours #5. Vivement demain*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2012, p. 74



Kimsooja, *Encounter - Looking into Sewing*, 1998. Impression Vibrachrome contrecollée sur Plexiglas, 212,3×125,3 cm, © Kimsooja. Photo © Marc Damage

En France, entre le milieu de l'année 1944 et la fin de 1945, environ 20 000 à 40 000 femmes subirent le châtement public de la tondaison, accusées, à tort ou à raison, de collaboration avec l'occupant allemand. Partout en France, femmes et hommes rendirent spontanément la « justice » lors de « cérémonies » faisant office d'avertissement public, où la photographie jouait un rôle de témoin et de propagande. Pour Agnès Geoffray (née en 1973), le corps et la photographie sont des surfaces mouvantes sur lesquelles s'imprime l'histoire. La série *Incidental Gestures* est construite à partir de fragments de notre mémoire collective : photographies de famille, archives médicales ou historiques. Par retouches, additions ou soustractions, l'artiste redonne une dignité aux individus auxquels l'histoire a fait violence. Comme Nil Yalter, entre témoignage et volonté de justice, Agnès Geoffray, dans *Libération I et II*, rhabille une femme brutalisée lors de la Libération.



Agnès Geoffray, *Libération I et II*, série *Incidental Gestures*, 2011. Impressions jet d'encre sur papier contrecollé sur aluminium, 22×34 cm, ©Agnès Geoffray

Usages du texte dans l'œuvre de Nil Yalter.

Citation, reprise, réécriture

Depuis les années 1970, Nil Yalter a largement recours au texte dans son œuvre. Elle puise dans divers champs littéraires : écrits scientifiques, poétiques, politiques, récits populaires, etc. Elle en extrait des fragments, les cite plus ou moins fidèlement, passe d'une langue à une autre (turc, kurde, français, anglais, allemand, espagnol...). Ils sont parfois pour elle l'occasion d'une réécriture éclairée et constituent son vocabulaire artistique au même titre que l'abstraction ou l'ornementation orientale.

L'auteure, chercheuse et commissaire d'exposition Övül Ö. Durmuşoğlu explique que le texte et l'écrit sont pour Nil Yalter des « outils puissants au service de son engagement artistique et politique hybride questionnant l'économie et la nature de la représentation » (Övül Ö. Durmuşoğlu, « Poetic precision, high density », in *Nil Yalter, Exile Is a Hard Job*, Cologne, Buchhandlung Walther König, 2019, p. 201).

Les textes qui irriguent la pratique de Nil Yalter permettent souvent d'éclairer, de restituer

un contexte, une généalogie plus ou moins souterraine en lien avec les parcours et situations de vie présentés dans ses pièces. Ils renseignent également sur le positionnement de l'artiste, indiquent l'endroit depuis lequel elle s'exprime. Tout discours, toute proposition se nourrit d'un paysage discursif, littéraire, culturel plus vaste. Précisément, le travail de Nil Yalter « s'enracine dans une pensée nomade entre les médias, les disciplines, les communautés, les cultures et les villes », écrit Övül Ö. Durmuşoğlu. Elle ajoute : « Le nomadisme est une question de positionnement critique ; il s'agit de "devenir situé", de prendre la parole depuis un endroit spécifique et ainsi d'être conscient et responsable d'endroits particuliers du monde » (*ibid.*, p. 198).

Ainsi, en reprenant textes et récits, Nil Yalter agit comme un catalyseur, une traductrice, une médiatrice. Elle parle alors « avec », « aux côtés » des voix d'hommes et de femmes – ouvriers, immigrants, poètes ou chercheurs – qu'elle sollicite et invite dans ses œuvres.

Dans la série *Habitations provisoires*, Nil Yalter s'intéresse aux questions de migration, aux conditions de vie, de travail et de logement de communautés. En 1975, elle s'intéresse au nouvel aménagement urbain de Saint-Quentin-en-Yvelines, un quartier surnommé « Chicago » par ses habitants, qui donne son titre à cette pièce. Avec cette série, « Nil Yalter met en place un processus de travail que l'on retrouvera dans les années 1970-1980, qui consiste à juxtaposer des extraits de journaux, des images des lieux et des habitant-e-s, parfois accompagnés de textes poétiques ou littéraires » (Fabienne Dumont, *Nil Yalter. À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2019, p. 85).

Sur l'un des panneaux qui composent l'installation, Nil Yalter donne en effet à lire les fragments d'un article du journal *Le Monde* daté du 23 juillet 1975, qui pointe du doigt les conditions de vie difficiles et la spéculation immobilière au sein du quartier de Bois-de-l'Étang, à La Verrière (Yvelines). Nil Yalter choisit également d'associer à l'ensemble l'extrait d'un texte de Friedrich Engels (1820-1895), *La Question du logement*. Dans cet essai de 1872, le philosophe, théoricien socialiste et communiste allemand met en relation le mal-logement, l'injustice sociale et les rapports de classes. Ce texte d'Engels est cité à plusieurs reprises dans l'œuvre de Nil Yalter, en particulier dans la série *Habitations provisoires* (1974-1977) et dans *Paris Ville Lumière* (1974).

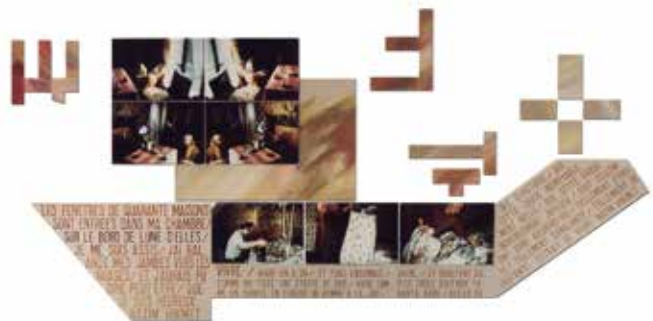
La mise en relation de tels éléments issus de diverses sources permet à Nil Yalter de penser ces questions sociétales, économiques et politiques longtemps négligées dans une perspective historique et internationale.

La série d'installations *C'est un dur métier que l'exil* doit son titre à un poème de l'écrivain, poète et dramaturge turc Nâzim Hikmet (1902-1963). Celui-ci passa de nombreuses années dans les prisons turques, contraint à l'exil et déchu de sa nationalité pour ses engagements politiques et son idéologie communiste. Il mourut à Moscou en citoyen polonais. Grand connaisseur des littératures, contes et légendes de l'ancien Empire ottoman, Nâzim Hikmet a produit des textes où sont omniprésentes les notions d'exil, de séparation, de quête de l'Un, mais également de résistance contre les pouvoirs dominants. Aussi ses écrits poétiques scandent-ils l'œuvre de Nil Yalter. L'artiste s'attache aux conditions de travail des immigrés turcs employés clandestinement dans les ateliers de confection du quartier du Sentier à Paris. La vidéo laisse entendre les témoignages politisés de ces femmes et hommes qui racontent les difficultés liées à la clandestinité, au logement, à la langue, l'isolement, la nostalgie de leur pays. Les panneaux muraux mêlent portraits photographiques, textes poétiques et récits issus de la culture populaire.

Des extraits de poèmes de Nâzim Hikmet sont repris, traduits en français. La fin du poème « Les fenêtres » jouxte un extrait de « Vivre », tiré des *Lettres à Taranta Babu* (1935), corpus de poèmes dédiés à Henri Barbusse (1873-1935), compagnon de lutte de Hikmet contre le fascisme. Un extrait du poème « Orient-Occident (Pierre Loti) », critique de l'orientalisme occidental, dialogue avec les photographies d'une famille gitane. Le poème « Épopée de la guerre de l'Indépendance » (1939), qui évoque le rôle des femmes dans la résistance, accompagne les images d'une femme turque dans son intérieur parisien. Enfin, ici traité comme une image, le motif littéraire de la pomme rouge, référence à l'exil et à la recherche du lieu idéal utilisée à partir du XVIII^e siècle, apparaît à plusieurs reprises dans la vidéo et sur un panneau qui l'accompagne.



Nil Yalter, *Chicago*, 1975 (détail). Installation, 13 photos encadrées, 2 textes sur carton encadrés. Photo et photomontage: Nil Yalter. Courtesy Nil Yalter et Galerie Hubert Winter, Vienne.



C'est un dur métier que l'exil, 1983. Photographies et textes contrecollés sur carton et aluminium, dimensions variables. Courtesy Hubert Winter Gallery, Vienne. Photo ©DR

Dans la vidéo *La Femme sans tête, ou la danse du ventre*, Nil Yalter performe pour la caméra une danse orientale précédée d'un geste d'écriture circulaire qu'elle emprunte à la tradition anatolienne. Nil Yalter se réapproprie un rituel marqueur de la dépossession du corps de la femme et de son objectivation, durant lequel un prêtre musulman entend « guérir » les femmes de leur désobéissance ou de leur infertilité en inscrivant des versets du Coran sur leur ventre. Dans cette œuvre, Nil Yalter inscrit sur son propre corps un extrait de l'ouvrage *Érotique et civilisations* (1972) du philosophe, historien, essayiste et poète René Nelli (1906-1982). Traitant du clitoris, de la jouissance féminine et de sa négation par le système patriarcal, le texte s'inscrit peu à peu sur le corps de l'artiste. Elle entame ensuite une danse du ventre, confrontant le spectateur à l'éventuel prisme orientaliste et sexualisant du regard occidental sur une tradition non occidentale.

Övül Ö. Durmuşoğlu, dans son texte « Poetic precision, high density » (in *Nil Yalter, Exile Is a Hard Job*, Cologne, Buchhandlung Walther König, 2019, p.201), rappelle que l'usage performatif du langage en tant que texte et écriture par Nil Yalter est un acte de prise de pouvoir, de récupération de la puissance du langage tel qu'il est transmis par les dominants, c'est-à-dire par ceux qui ont la possibilité d'écrire ladite histoire et d'en choisir les sujets.



Nil Yalter, *La femme sans tête ou la danse du ventre*, 1975. Vidéo, betacam numérique, PAL, noir et blanc, son. Durée: 24'47". Centre national des arts plastiques. © Nil Yalter.

Le Harem est un ensemble constitué d'une vidéo, de collages et de panneaux assemblant dessins, photographies et textes. L'ensemble évoque l'enfermement des femmes à travers l'exemple de l'ancien palais et harem de Topkapı à Istanbul.

Fabienne Dumont recense les diverses sources littéraires de cette œuvre. Nil Yalter se base ainsi sur le témoignage d'une petite-fille d'une favorite au harem de Topkapı. Elle consulte également des écrits d'historiens (ayant décrit le harem comme un lieu d'intrigue et d'enfermement, davantage qu'un lieu de volupté et de luxe). Elle cite notamment l'ouvrage du chercheur britannique en études orientales Norman Mosley Penzer, *The Harem* (1936), dans son édition anglaise de 1965. À partir de ces diverses sources (ainsi que de la visite du lieu devenu musée), Nil Yalter imagine l'histoire de deux femmes, Naksedil et Dilâver, dont les gestes et actions quotidiennes au sein du harem lui permettent d'évoquer les conditions de vie dans un tel lieu. Les textes, écrits en turc et en français ou récités dans la vidéo, sont extraits de récits de nature scientifique, fictionnelle ou documentaire. L'implication du corps de Nil Yalter – sa main qui écrit, sa voix qui porte le texte, les actions performées face à la caméra – fait de l'artiste et de son œuvre les catalyseurs des regards portés sur les femmes.

À la fin de la vidéo, Nil Yalter introduit la bande sonore d'un débat féministe contemporain de l'œuvre sur les violences faites aux femmes, l'avortement, les discriminations sexuées. *Le Harem* dépasse ainsi l'exemple particulier du harem de Topkapı pour conduire à une analyse plus vaste sur les considérations et la place accordée aux femmes dans les sociétés orientales et occidentales.

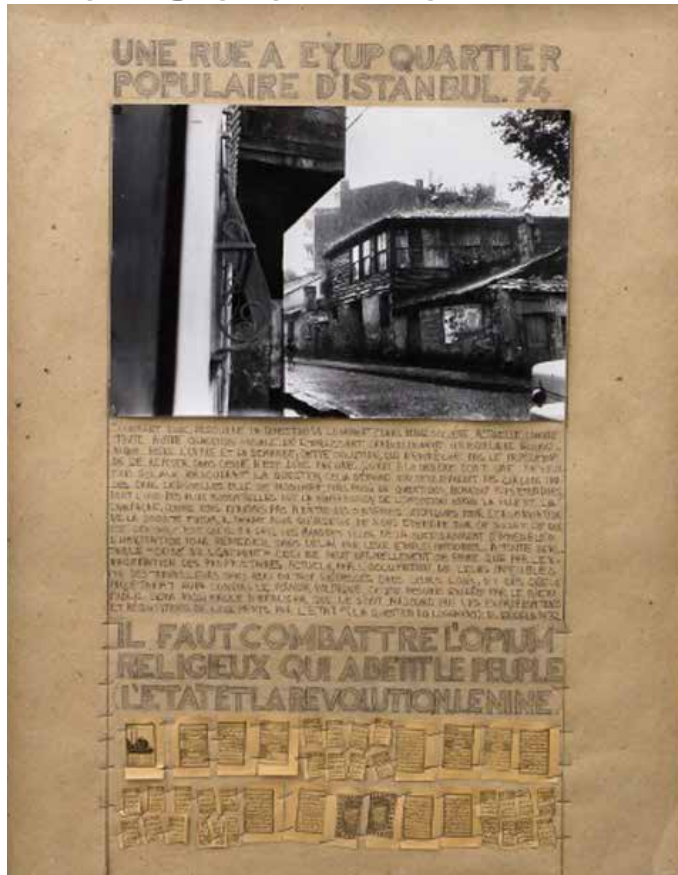


Nil Yalter, *Le Harem*, 1980, Collage, photographie et dessin au crayon sur papier, 42 x 66 cm, Collection, Ari Meşulam, Istanbul, Photo © Barış Özçetin

Une rue à Eyüp [...] est un collage de la série *Habitations provisoires*. Tout en haut de la feuille, une inscription en lettres capitales au crayon gris donne son titre à l'œuvre : « Une rue à Eyüp quartier populaire d'Istanbul. 74 ». Sur l'image en noir et blanc qu'elle semble légender, on distingue une rue sous la pluie, ses bâtiments, au loin une personne qui court : dessous, un extrait de *La Question du logement* de Friedrich Engels (1872). En plus grand format, une courte citation de *L'État et la Révolution : la doctrine marxiste de l'État et les tâches du prolétariat dans la révolution* écrit en 1917 par Vladimir Ilitch Lénine (1870-1924). Enfin, formant une frise, quelques pages d'un exemplaire du Coran sont directement agrafées sur le papier et fonctionnent ici, non seulement comme des fragments de texte pouvant être lus, mais aussi comme une image composite.

Ce collage se lit de haut en bas, partant d'une représentation d'un quartier populaire stambouliote où s'élève la célèbre mosquée Eyüp Sultan, passant par la question du logement, de l'injustice sociale et de la religion décrite comme « opium du peuple », pour terminer avec le texte sacré de l'islam.

À nouveau, la reprise et la combinaison de textes sont l'occasion pour Nil Yalter de conférer une dimension politique à un travail d'enregistrement photographique et à l'expérience d'un lieu.



Nil Yalter, *Temporary Dwellings. Une rue à Eyüp, quartier populaire à Istanbul, 1974*. Collage : Photographie, crayon sur papier. Courtesy Hubert Winter Gallery, Vienne. Photo © DR

L'ouvrage *L'Art les mots* de l'Américain Simon Morley est une étude sur les diverses façons dont les mots ont été utilisés dans l'art moderne et contemporain, notamment par les artistes féministes des années 1970, à l'instar de Barbara Kruger ou Jenny Holzer, qui travaillèrent avec les mots pour échapper en partie au discours hégémonique de la peinture « masculine ». Plus largement, Simon Morley entend par écriture la « formation de lettres ou de mots, utilisation de caractères écrits à des fins d'archivage, pour la transmission d'idées, etc. ». Dans son introduction, il dégage, à partir du tableau *So* d'Ed Ruscha (1999), quatre modalités de relation entre texte et image.

Entre le signe visuel et le signe verbal existent quatre types d'interaction, dont il sera souvent question dans cet ouvrage. Commençons par la transmédialité : le texte et l'œuvre sont alors liés par transposition ou substitution, l'un venant en complément de l'autre. [...]

Le deuxième type de relation entre le visuel et le verbal est de nature multimédiale : le texte et l'image sont unis par un lien plus étroit : ils partagent un même espace, mais restent distincts en termes de relations spatiales, de modes d'intelligibilité et souvent de division du travail.

Une œuvre de l'artiste américain contemporain Raymond Pettibon illustre, quant à elle, un troisième type d'interaction, celui de la médialité mixte : le texte et l'image ont moins de cohérence intrinsèque et ne sont séparés l'un l'autre que de manière minimale, chacun ayant été transféré dans le domaine habituel de l'autre, absorbé ou mêlé à celui-ci. [...]

Il y a enfin l'intermédialité [qui] met en évidence le fait qu'écriture et création d'images ont des racines communes, aussi bien en raison de la dimension visuelle du caractère écrit qu'en raison des outils utilisés (burin, plume, crayon, pinceau...).

À l'époque moderne, l'intermédialité va au-delà de la simple fusion, sur un support bidimensionnel, du visuel au verbal. Les médias et l'art ont éprouvé le besoin d'étendre la notion d'intermédialité en supprimant les frontières entre les différentes techniques. Cette extension passe souvent par l'intégration de divers espaces, mouvements et sons, comme dans l'œuvre de l'artiste contemporain ukrainien Ilya Kabakov. Ainsi crée-t-on une sorte d'« œuvre d'art totale » proposant une expérience multisensorielle à l'intérieur d'un champ de communication élargi. Il n'est en l'occurrence plus possible de parler en termes de genre spécifique, plastique ou discursif. [...]

Abandonnant les rapports linéaires, hiérarchiques et ségrégationnistes entre lecture et écriture, ainsi qu'en perception et lecture, qui sont caractéristiques de la pratique habituelle, les artistes retenus

dans cet ouvrage se sont engagés, pourrait-on dire, dans ce qui a été appelé un espace « topographique », un espace dans lequel l'écriture est coupée de son rôle purement verbal et expérimentée en tant que phénomène à la fois verbal et visuel. En procédant ainsi, ces artistes ont cherché à créer différents contextes à l'intérieur desquels textes et images apparaissent ensemble. [...] Étudier comment les artistes plasticiens ont interrogé le langage – comment ils ont, de multiples manières, bousculé les normes de l'écriture et remis en question les conventions touchant aux domaines de la perception et de la lecture – revient en définitive à étudier comment ils ont cherché à élaborer des modes de prise de conscience différents en bouleversant les pratiques et les définitions habituelles.

Simon Morley, « Introduction. Les mots et les images », in *L'Art les mots*, Paris, Hazan, 2004, p.7-17

On pourrait donc proposer la définition suivante de la reprise: « Expérience qui réalise la mise en force de deux événements (linguistiques, sociaux, culturels, sonores, etc.), le premier reconnu comme point d'origine et le second comme point d'actualisation du premier par l'opération et la mise en acte d'une répétition.

Mise en tension par la répétition et la différence, la reprise est également [...] l'expérience d'un refaire ou d'un revivre (et parfois les deux). Elle se précise donc à travers les formes de l'expérience et les formes de l'existence produites. Cette relation formelle du vivre au revivre et du faire au refaire est peuplée par un ensemble de moyens et de techniques, qui situent le procédé général de la répétition: imitation et restitution d'un énoncé (d'une parole, d'une phrase musicale ou d'un geste...), remémoration et reconstitution d'une situation, réexploration et renouvellement d'un état... Ces moyens sont humains, mais ils peuvent trouver dans des constructions techniques et culturelles de solides partenaires, offrant de nouvelles possibilités de prises: la documentation de faits par la photographie ou l'image, l'enregistrement, la reproduction et la diffusion d'objets artistiques, les archives, etc. Ces constructions constituent autant de médiations d'une expérience première, dont une expérience seconde peut tirer bénéfice.

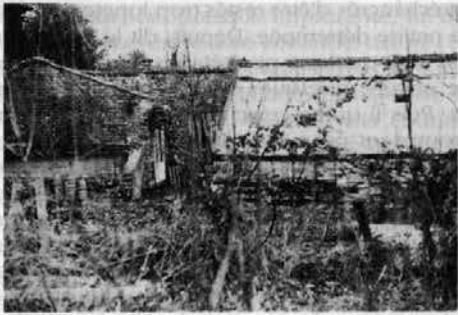
Quels que soient ses moyens, la nécessité de revivre et/ou de refaire, propre à la reprise, a pour effet de soumettre l'événement premier à l'altération et au brouillage de ses données constitutives par retraits, ajouts et interférences. Ainsi sont produits des écarts, directement mesurables, qui indiquent également la nature de la subjectivation produite. En précisant ces écarts – et en fabriquant conjointement les outils susceptibles de les mesurer – on soulignera combien les effets de la reprise produisent un mouvement de retour sur l'original, qui le renouvellent, mais aussi des effets de retour sur le sujet, qui le construisent¹.

Christophe Kihm, « Typologie de la reprise », *Volume!* [en ligne], 7:1 | 2010, mis en ligne le 15 mai 2012, p.21-38

1 La reprise, dans la mesure où elle peut impliquer une relation de transmission, permet à une pédagogie, à un apprentissage et à une initiation de se développer. La construction du sujet, lorsqu'elle y croise l'évaluation d'une maîtrise et d'un savoir-faire y est, par voie de conséquence, saisie dans un rapport à l'exercice de l'autorité.

Dans le roman *Les Émigrants*, Winfried Georg Sebald se remémore la trajectoire de quatre personnages juifs d'origine allemande ou lituanienne, que l'expatriation a conduits jusqu'au désespoir. À l'inverse de Nil Yalter, qui fait entrer le texte dans l'univers visuel qu'elle capture et recrée, W. G. Sebald ponctue son texte d'images, de photographies et d'extraits de journaux. Dépourvues de légendes, ces images-documents l'accompagnent comme des réminiscences, indices ou preuves. Fiction et réel, particulier et commun se fondent les uns avec les autres.

sec et bruisant de l'automne. La voûte des noisetiers se terminait sur un court de tennis bordé par un mur de briques blanchies à la chaux. Tennis used to be my great passion, dit le Dr Selwyn. But now the court has fallen into disrepair, like so much else around here. Ce n'est pas seulement



le potager, poursuivit-il en montrant les serres victorienne à moitié en ruine et les espaliers proliférant en tous sens, ce n'est pas seulement cet endroit abandonné à lui-même depuis des années qui est sur le point de disparaître ; la nature elle aussi, privée de nos soins, gémit et croule sous le poids de ce que nous lui imposons. Il était vrai, ajouta-t-il, que ce jardin conçu pour approvisionner une nombreuse famille et qui permettait tout au long de l'année de mettre sur la table des fruits et des légumes cultivés avec grand savoir-faire, il était vrai que ce jardin, bien que complètement négligé, produisait encore aujourd'hui plus qu'il ne fallait pour satisfaire à ses propres besoins, des besoins, force était de le reconnaître, qui s'amenuisaient au fil du temps. Le retour à l'état sauvage de ce

jardin jadis exemplaire avait en outre l'avantage, selon le Dr Selwyn, que ce qui y poussait ou ce que, çà et là, il avait semé ou planté sans grande précaution était, estimait-il, d'une qualité extraordinaire. Nous passâmes entre une butte d'asperges montées en graine, dont le feuillage nous arrivait à hauteur d'épaule, et une rangée de vigoureux pieds d'artichauts, pour arriver près d'un bouquet de pommiers où pendait une multitude de fruits jaune et rouge. Le Dr Selwyn prit une douzaine de ces fruits sortis d'un conte de fées, dont la saveur supplantait effectivement tout ce que j'avais pu goûter jusqu'alors, et les déposa sur une feuille de rhubarbe pour les offrir en cadeau à Clara, précisant que la variété portait judicieusement le nom de Beauty of Bath.

Deux jours après cette première rencontre nous emménagions à Prior's Gate. Mrs Selwyn nous avait montré le soir précédent, au premier étage d'une aile du bâtiment, des pièces garnies d'un mobilier assez particulier, mais au demeurant belles et spacieuses, et l'idée de pouvoir nous y installer pour quelques mois nous avait aussitôt emballés, car par les hautes fenêtres, la vue sur le jardin, le parc et les bancs de nuages posés sur le ciel compensait largement l'aspect lugubre de l'intérieur. Il suffisait de regarder dehors pour que s'oublie le gigantesque buffet dont seul le qualificatif *altdeutsch* désigne avec une justesse approximative toute la laideur, pour que se dissolve la peinture couleur petit pois de la cuisine, pour que s'évanouisse comme par miracle un réfrigérateur à gaz bleu turquoise dont il ne fallait peut-être pas sous-estimer le danger. Hedi Selwyn, qui était, nous allions l'apprendre bientôt, la fille extrêmement douée pour les affaires d'un fabricant de Bienné,

départ pour des vacances en France. Quelques semaines plus tard, à la fin de l'été, il se suicida en se tirant une balle avec son gros fusil de chasse. Il s'était assis, comme nous l'apprîmes à notre retour de France, au bord de son lit, avait serré l'arme entre ses genoux, posé son menton sur la bouche du canon puis, pour la première fois depuis qu'il en avait fait l'acquisition, avait appuyé sur la détente de son fusil dans l'intention de tuer. Je réussis sans difficulté, quand cette nouvelle nous fut parvenue, à surmonter mon horreur première. Pourtant, comme je le constate de plus en plus, certaines choses ont une manière de resurgir à l'improviste, inopinément, souvent après une très longue absence. Vers la fin du mois de juillet 1986, je séjournais pour quelques jours en Suisse. Le matin du 23, je pris à Zurich le train de Lausanne. Au moment où le convoi ralentissait pour franchir le pont de l'Aar avant d'entrer dans Berne, mon regard, survolant le panorama de la ville, se porta sur la chaîne des montagnes de l'Oberland. Je crois me souvenir, ou peut-être ne fais-je maintenant que me l'imaginer, qu'à ce moment je pensai pour la première fois depuis fort longtemps au Dr Selwyn. Trois quarts d'heure plus tard – j'étais sur le point de reposer un journal de Lausanne acheté à Zurich, que je venais de feuilleter, pour ne pas manquer l'instant d'émerveillement, toujours renouvelé, où s'ouvre au regard la perspective du Léman –, mes yeux tombèrent sur un article relatant qu'au bout de soixante-douze ans le glacier supérieur de l'Aar venait de restituer la dépouille du guide bernois Johannes Naegeli, porté disparu depuis l'été 1914. – Voilà donc comment ils reviennent, les morts. Parfois, après plus de

32

... SUISSE 22 - JUILLET 1986

23 JUIL 1986

Trois fois coup sur coup dans les Alpes
C4/7 DZ 4/1015 suspects

Des linceuls s'

Hier, on a identifié le cadavre d'un guide disparu en 1914 ;
Mais le phénomène des glaces qui rendent leurs victimes et

Septante-deux ans après sa mort, le corps du guide bernois Johannes Naegeli a été libéré de son linceul de glace.

PAR
Véronique TISSIÈRES

Hier, on apprenait en effet que le débris découvert jeudi dernier par le glacier supérieur de l'Aar était celui d'un bernois qui avait disparu en 1914, et il resta

seul à la cabane du CAS. Après à l'époque de 60 ans, il est probable qu'il n'y avait jamais eu de traces de recherches entreprises à l'époque demeurant sans résultat.

Coincidence ? Quelque jours avant la découverte de la dépouille du guide bernois, la corps d'un fantôme de l'ère glaciaire, victime de la Première Guerre mondiale, immergé du Glacier Jungfrau (Oberland), dit-on, avait été retrouvé dans le glacier. Mais le cadavre d'un des victimes.

Il n'est pas retrouvé dans le monde alors en cours des quinze premiers jours de juillet. C'est beaucoup, et même tout à fait exceptionnel, car habituellement à ce qui pourrait la voir s'écrouler les énormes glaces restent au phénomène très, à être un évènement, même si on se voit à être en sécurité au lac de montagne de la pol. valaisanne. Il ne fait ni effet pas à dire de voir que une montagne se déplace. L'ère au moment de glaces. Certaines années, glaces du glacier livrent des vie mais presque coup sur coup, pas d'être pendant longtemps.

C'est le cas l'an dernier. Le cor d'une jeune femme, disparu sous une avalanche, fut retrouvé à la face du glacier de l'Isère (ad. Alpes). Peu après, le Thaurier res-



LE GLACIER DE L'AAR
Qui vient de rendre un guide disparu en 1914.

L'histo

Film, légendes, la rest
l'imagination. Mais il y

C'était en 1907. Fin août, le 4
son baronne, le gardien de
celui de Bartol (qui-dessus d'Arve
quinta le partie balisée pour la
de. Il n'y avait jamais. Des rest
deux furent enterrées, en vain.
C'était-il devenu ? Les temps
étaient bien bruts dans la région.

pas, en partie d'une catastrophe
laine. D'autant plus qu'il n'avait
disparu seul, mais avec la cad
contenant les restes de cette
Pas une grande somme, de si
tentatives recommencer une
vella via alpin.

Peut être plus tard, un qui
rapera, immergé de la masse
glacière, une main tenant l'armes

sept décennies, ils sortent de la glace et gisent au bord de la moraine, un petit tas d'os polis, une paire de chaussures cloutées.

Ce tableau de l'artiste belge René Magritte (1898-1967) est l'une des plus célèbres œuvres d'art associant texte et image. Magritte le fait ici de manière surprenante, en déjouant nos attentes quant au rôle d'un texte face à une image. Il trouble nos habitudes, installant un décalage entre ce que l'on voit et ce que l'on lit. Pourtant, l'énoncé est vrai: ce que l'on voit précisément n'est pas une pipe mais sa représentation. Aussi réaliste soit-elle, cette image propose un point de vue, une interprétation d'un objet réel. Comme l'indique le titre de l'œuvre, Magritte attire notre attention sur « la trahison des images ». Néanmoins, il considère et démontre que la peinture peut exprimer une pensée aussi bien que les mots.

Dans son utilisation du texte, Nil Yalter ne précise pas tant ce que l'on voit sur les photographies ou dessins mais nous indique plutôt un contexte, une relation, les lieux d'une expérience.



René Magritte, *La trahison des images*, 1928-1929. Huile sur toile, 60×81 cm.
Photo: Los Angeles County Museum of Art © Adagp, Paris 2019

Dans cette série, Glenn Ligon (né en 1960) cite deux textes d'écrivains afro-américains : l'essai *How It Feels to Be Colored Me* (1928) de Zora Neal Hurston et le roman *Invisible Man* (1952) de Ralph Ellison. Exploitant les possibilités techniques de la gravure et de l'aquatinte, il éclaire ou obscurcit certains mots, sur fond tantôt noir tantôt blanc, soulignant les propos des deux auteurs sur la condition noire au sein d'une société blanche.

« Depuis les années 1990, Glenn Ligon explore l'histoire des États-Unis, la littérature et les questions de société en se concentrant sur les mots, leurs sens et leur illisibilité. En se référant à diverses sources littéraires telles que les écrits de James Baldwin, Gertrude Stein, Walt Whitman ou Jean Genet pour ne citer qu'eux, son approche confère au mot un poids et une densité presque palpables. » (source : galerie Chantal Crousel)



Glenn Ligon, *Untitled (Four Etchings)*, 1992. Série de quatre gravures et aquatintes, 59,8×40 cm (avec cadre), Museum of Modern Art, New York. ©2019 Glenn Ligon. Photo ©MoMA

Saint François d'Assise, Baruch Spinoza, Simone Weil, Élisée Reclus, Gilles Deleuze, Antonin Artaud, Henri Langlois : autant d'écrivains et de philosophes qui nourrissent la pratique du peintre Jean-Michel Alberola (né en 1953). Dans *Pharmacie (Karl Marx à Arnold Ruge)*, il reprend un extrait d'une lettre de Karl Marx à son ami Arnold Ruge, écrite en mai 1843. Voici l'une des traductions françaises de ce passage : « Il sera avéré alors que le monde possède une chose d'abord et depuis longtemps en rêve et que pour la posséder réellement seule lui manque la conscience claire. Il sera avéré qu'il ne s'agit pas d'une solution de continuité profonde entre le présent et le passé, mais de la réalisation des idées du passé. Il sera avéré enfin que l'Humanité ne commence pas un travail nouveau, mais qu'elle parachève consciemment son travail ancien. » Alberola inscrit également sur la surface picturale une phrase de ce passage détournée par Guy Debord dans *La Société du spectacle* (1967) : « Le monde possède déjà le rêve d'un temps dont il doit maintenant posséder la conscience pour le vivre réellement. »

« En citant, je fais un pont. [...] Si j'invente quelque chose de connu, je suis obligé de partir de quelque chose qui existe avant moi. Je ne fais que mettre en rapport ou en conversation les références, les citations, les objets. J'invente une relation, mais je n'invente pas les éléments de cette relation. J'invente quelque chose de connu, c'est soit quelque chose d'oublié, quelque chose qu'on n'arrive plus à voir ou qu'on ne veut pas voir » (Jean-Michel Alberola).



Jean-Michel Alberola, *Pharmacie (Karl Marx à Arnold Ruge)*, 2005-2014. Huile sur toile, 100×81 cm, ©Adagp, Paris 2019. Photo ©galerie Michel Templon

Le projet *Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ?* consiste en une variété de compositions florales réalisées par Camille Henrot (née en 1978) en correspondance avec certains livres de sa bibliothèque. Les livres et fleurs partagent le pouvoir d'évoquer une pensée mais aussi celui de consoler. Ainsi, l'artiste s'inspire et puise librement dans l'ikebana – art floral japonais doté de ses propres codes de lecture – pour constituer ses traductions d'ouvrages. Elle associe à chaque composition un cartel précisant quel livre est représenté. Elle y ajoute parfois un extrait du livre, comme pour l'ikebana lié à l'ouvrage de Daniel Defoe, *Robinson Crusoé* (1719), lors de sa présentation en dépôt au sein du parcours « Sans réserve » au MAC VAL.



Camille Henrot, « *Robinson Crusoé* », Daniel Defoe, série *Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ?*, 2012. Vue de l'installation au MAC VAL : techniques mixtes, dimensions variables, Courtesy de l'artiste et Kamel Mennour, Paris. Photo © Marc Domage

« Tania Mouraud assimile ses “écritures” à de la peinture abstraite. Le tableau est sorti de son territoire pour envahir la rue et adopter une stratégie d’occupation de l’espace public traditionnellement dévolu à l’expression des puissances et théories dominantes. [...] “I have a dream” (*DREAM*), la phrase iconique de Martin Luther King, est affichée de manière simultanée sur quelque 70 panneaux publics de la ville de Vitry-sur-Seine. Tania Mouraud puise directement dans l’histoire des droits civiques aux États-Unis. Elle remet en jeu l’utopie humaniste de Martin Luther King et invite le regardeur à la réactualiser ici et maintenant. »

Dès 1977, avec *City Performance n°1*, Tania Mouraud faisait exister son travail en dehors du milieu artistique, et ce dans la lignée de l’art conceptuel des années 1960-1970. En investissant des espaces publicitaires par le texte, à l’instar d’artistes telles que Jenny Holzer ou Barbara Kruger, elle crée ainsi « une rupture dans notre rapport aux images et dans le flux urbain. Les phrases simples, énoncés tautologiques, politiques et poétiques que Tania Mouraud installe dans la sphère publique, font images, deviennent des icônes contemporaines. »

Extraits du Petit journal de l’exposition de Tania Mouraud « Ad Nauseam » au MAC VAL, 2014-2015



Tania Mouraud, *DREAM*, 2014. Impression numérique sur papier affiche, 175×240 cm, Voie Gluck, Vitry-sur-Seine, Production MAC VAL – Musée d’art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2019. Photo © Thomas Louapre, mise en situation Amandine Mineo

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 Cortinovis
T + 33 (0)1 43 91 14 67
paulinecortinovis@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 Flahaut et Anaïs Linares
T + 33 (0)1 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Catalogue de l'exposition

L'essai monographique publié à l'occasion de l'exposition au MAC VAL s'attache pour la première fois à l'ensemble du parcours de Nil Yalter. Toutes les pièces de cette artiste multimédias sont abordées, situées dans leur contexte culturel, politique et social. Cet ouvrage est le résultat de vingt années de compagnonnage entre l'artiste et l'auteure, fruit de multiples discussions et analyses détaillées des œuvres.

288 pages, bilingue français-anglais,
17×24 cm, 23€. Texte de Fabienne Dumont.

Conférencières et conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr
Sou-Maëlla Bolmey
sou-maella.bolmey@macval.fr
Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr
Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr
Laura Burucoa
laura.burucoa@macval.fr
Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr
Iris Medeiros
iris.medeiros@macval.fr

Professeur relais

Jérôme Pierrejean
Professeur relais de la Daac (Délégation académique à l'éducation artistique et à l'action culturelle) du rectorat de l'Académie de Créteil, accompagne la réflexion de l'équipe des publics pour un accueil adapté des publics scolaires.
jerome.pierrejean@macval.fr

Équipe de réaction du CQFD

Arnaud Beigel, Sou-Maëlla Bolmey, Marc Brouzeng, Irène Burkel, Cristina Catalano, Stéphanie Airaud, Pauline Cortinovis

Relecture

Julie Houis

MAC VAL

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

Impression:
Imprimerie départementale

Design graphique:
Spassky Fischer

**MIAO
VAL**