

ECHO

Art américain

et pensées

francophones

DELAY

Sous la direction

de Naomi Beckwith
et Elvan Zabunyan

REVERB

Palais de Tokyo

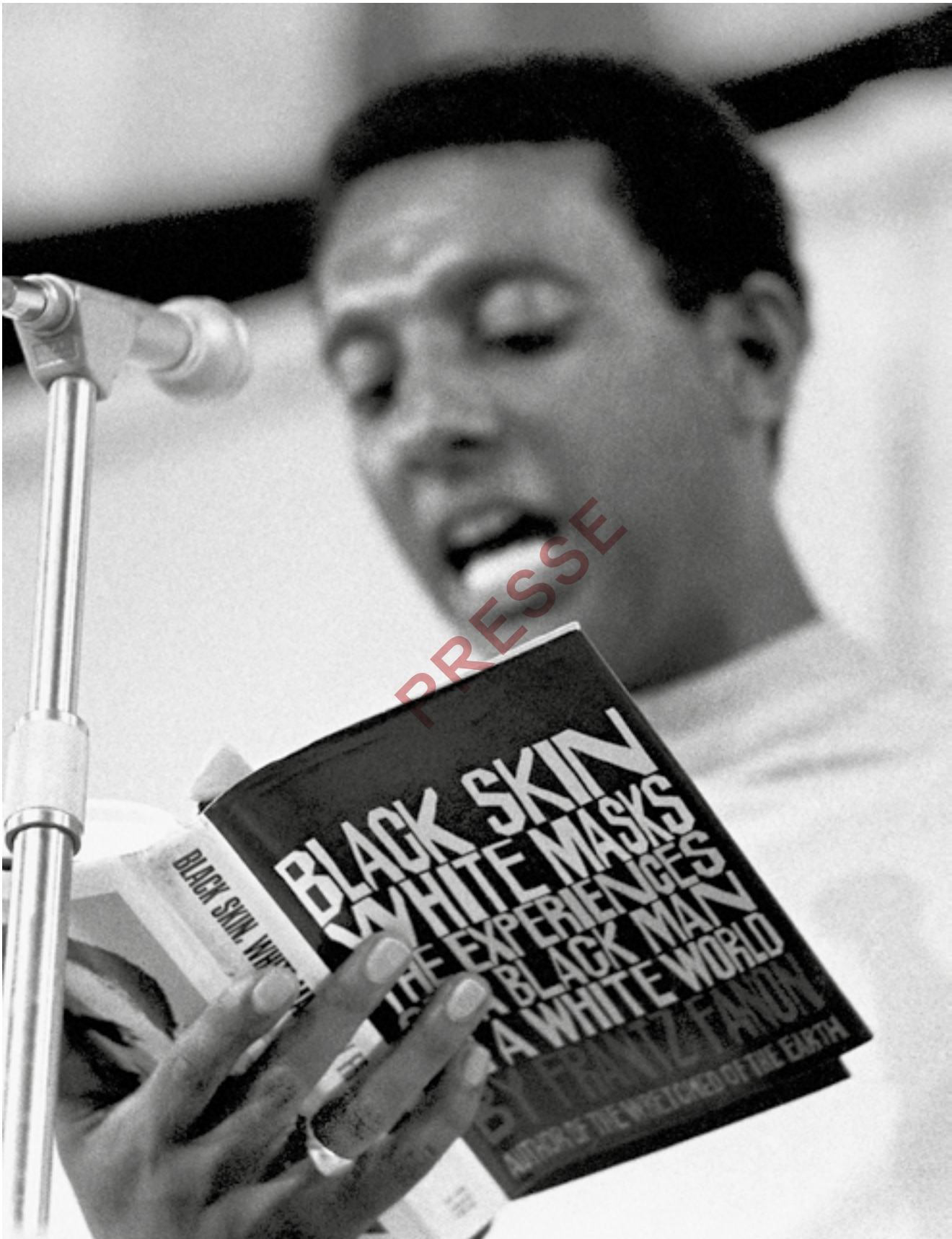
Éditions B42



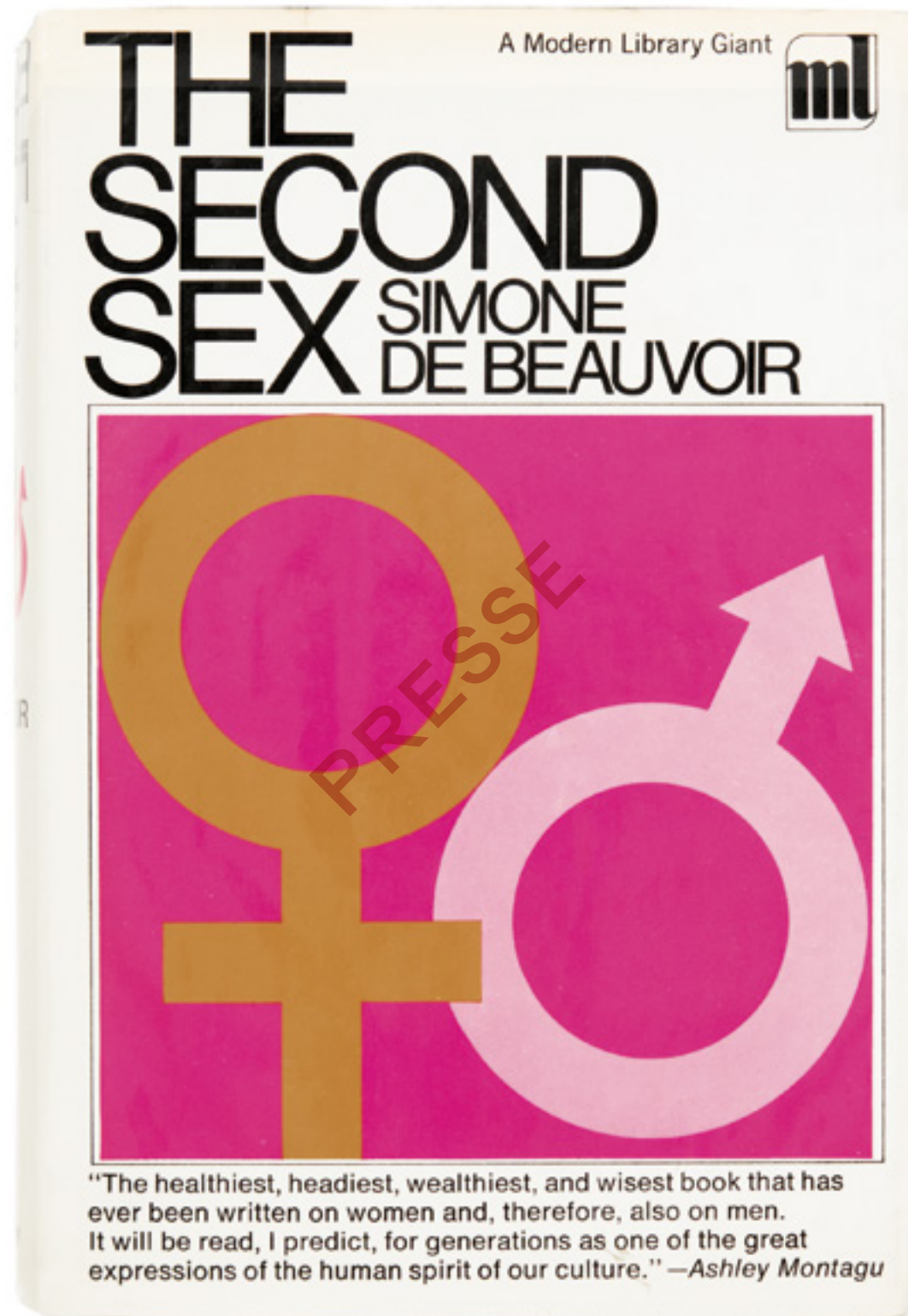
Aimé Césaire et Suzanne Roussi-Césaire, Martinique, années 1940



Frantz Fanon sur une passerelle d'embarquement de bateau avec derrière lui Redha Malek, journaliste d'*El Moudjahid*



Stokely Carmichael lisant un extrait de *Black Skin, White Masks* [Peau noire, masques blancs] de Frantz Fanon à la conférence «Dialectics of Liberation» à Roundhouse, Londres, 15-30 juillet 1967



Simone de Beauvoir, *The Second Sex* [1952], trad. du français par H. M. Parshley, New York, Modern Library, 1968. Publication originale: *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949



Jean Genet, *The Blacks. A Clown Show*, trad. du français par Bernard Frechtman, New York, Grove Press/Evergreen Original, 1960. Publication originale: *Les Nègres, clownerie*, Décines, L'Arbalète, 1958

Roland Barthes Mythologies



Translated by Annette Lavers

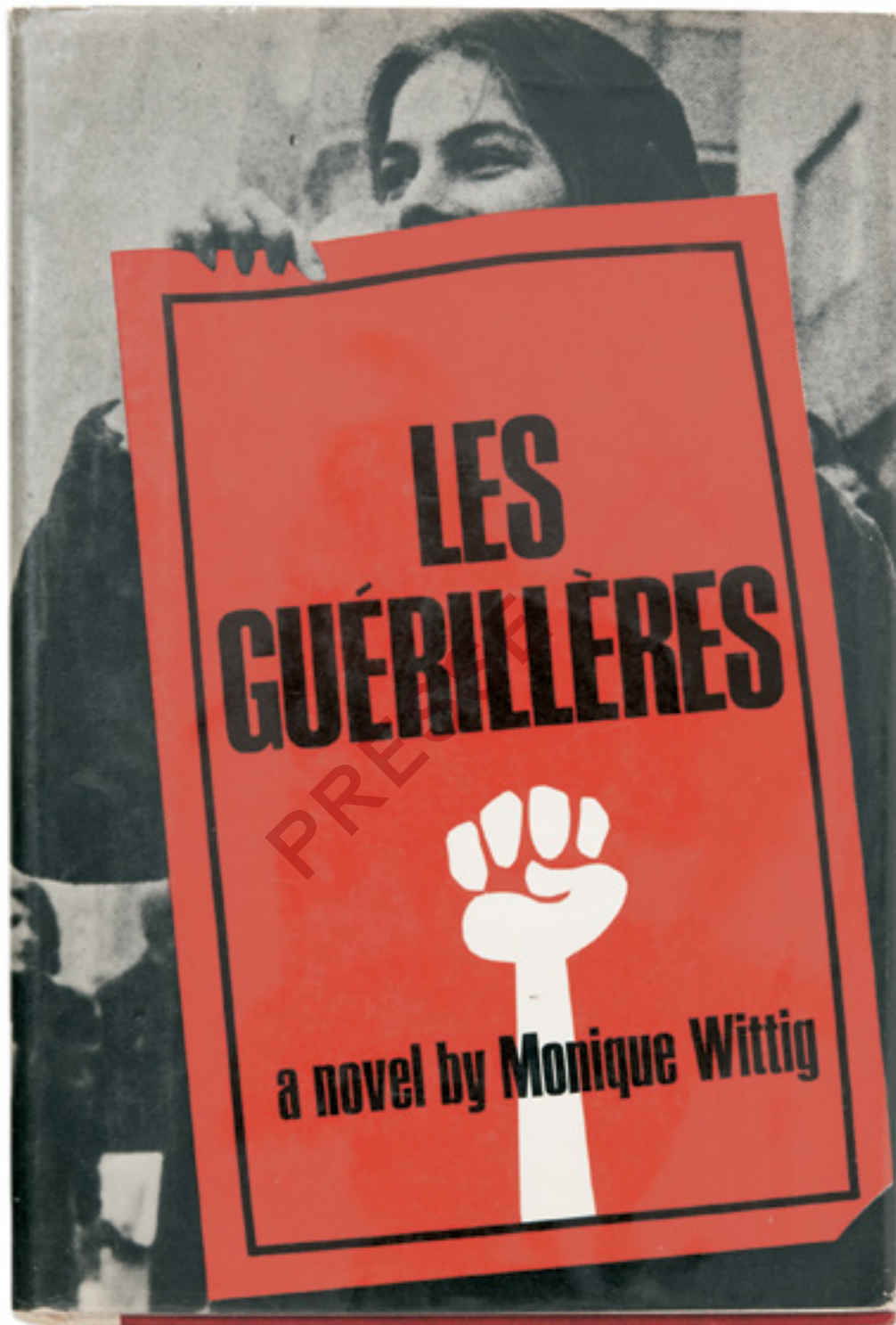
Roland Barthes, *Mythologies*, trad. du français par Annette Lavers, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1972.
Publication originale: *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957



Verena Andermatt Conley

Hélène Cixous: Writing the Feminine

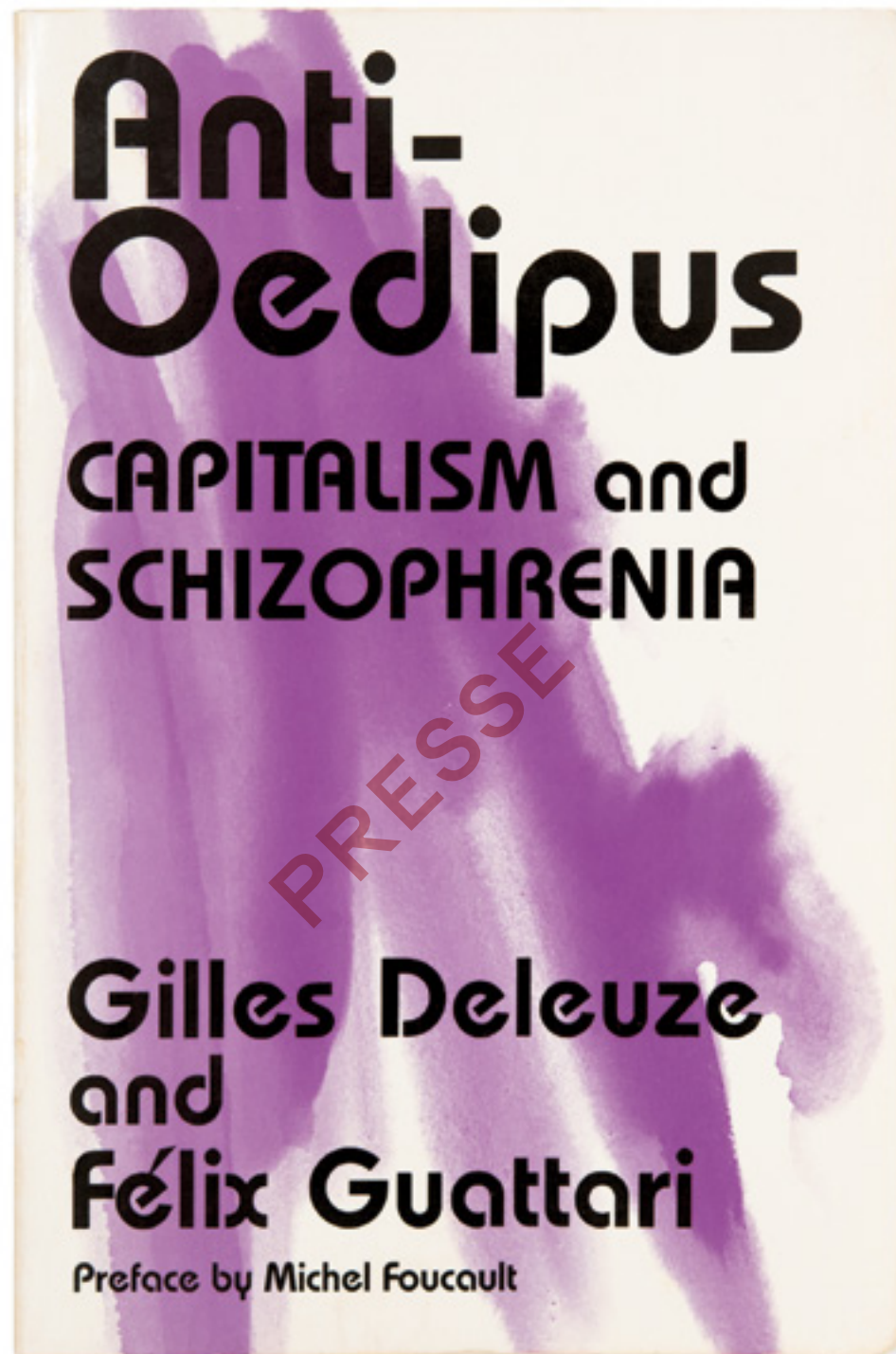
Verena Andermatt Conley, *Hélène Cixous. Writing the Feminine*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1984



Monique Wittig, *Les Guérillères*, trad. du français par David Le Vay, New York, Viking Press, 1971. Publication originale: *Les Guérillères*, Paris, Minuit, 1969



Herculine Barbin. Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite, préface de Michel Foucault, trad. du français par Richard McDougall, New York, Pantheon Books, 1980. Publication originale: *Herculine Barbin*, dite *Alexina B.*, présenté par Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1978



Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Anti-Œdipus. Capitalism and Schizophrenia* [1977], trad. du français par Robert Hurley, Mark Seem et Helen R. Lan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983. Publication originale: *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972

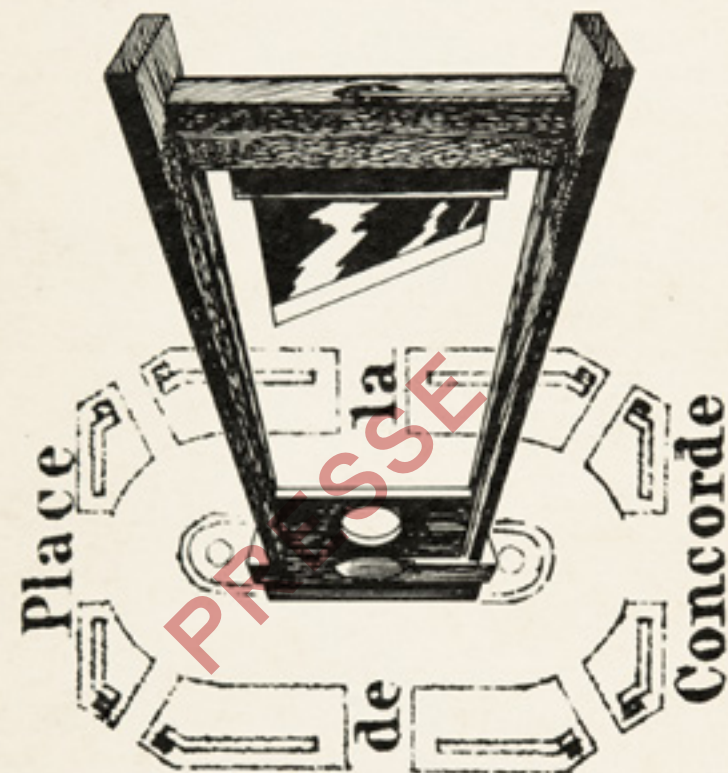


Michel Foucault et Michael Stoneman dans la vallée de la Mort (Californie), mai 1975

semiotexte

VOLUME II, N° 2, 1976

\$3.00



Georges Bataille

Denis HOLLIER, *Présentation ?*

Georges BATAILLE, *Hemingway in the Light of Hegel*

Georges BATAILLE, *La Vénus de Lespugue* (inédit)

Jacques DERRIDA, *A Hegelianism Without Reserves*

A. SMOCK & P. ZUCKERMAN, *Politics and Eroticism*

Charles LARMORE, *Bataille's Heterology*

Peter B. KUSSEL, *From the Anus to the Mouth to the Eye*

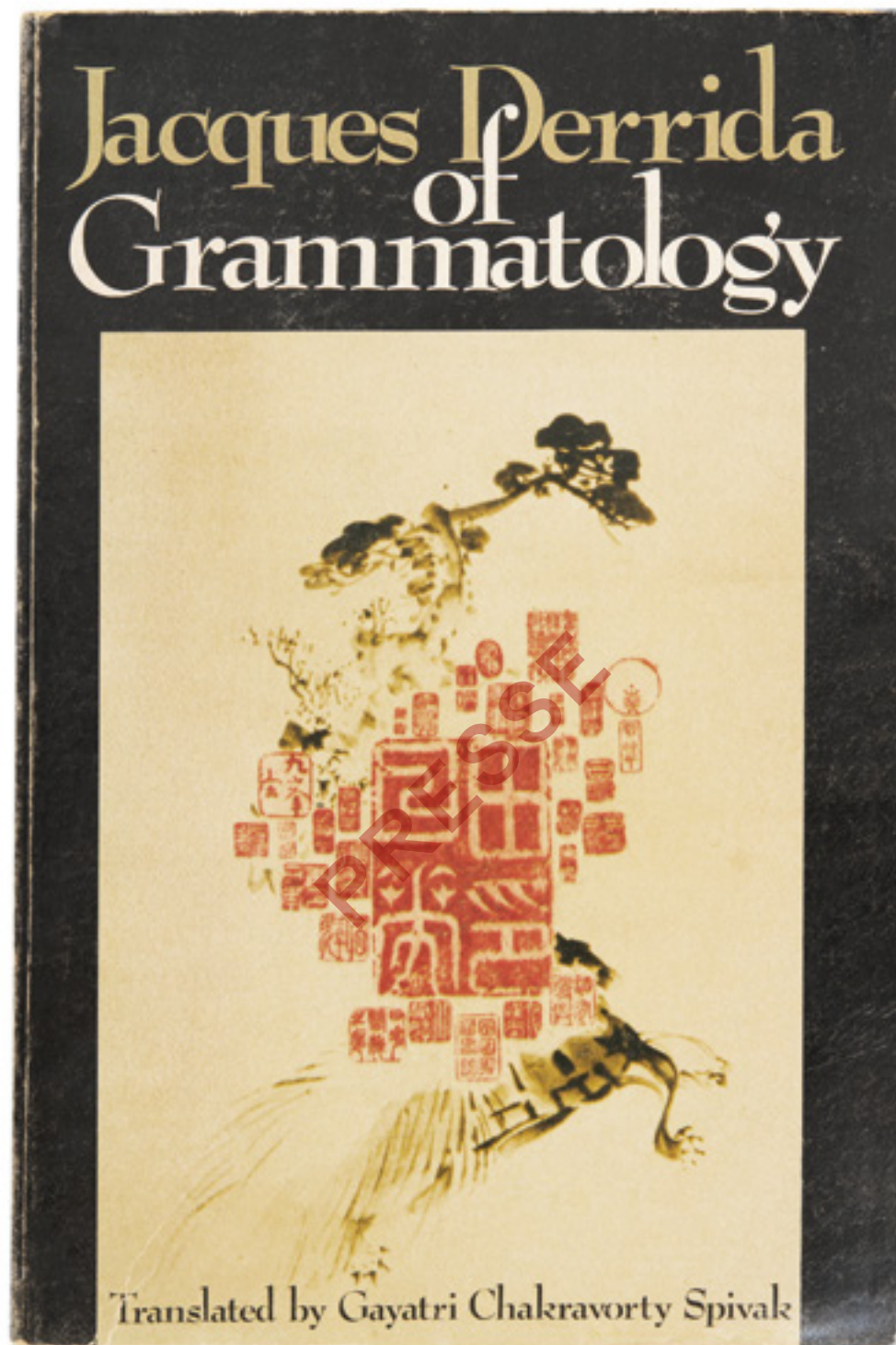
Lee HILDRETH, *Bibliography*

POWERS OF HORROR

An Essay on Abjection



JULIA KRISTEVA



Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trad. du français par Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, John Hopkins University Press, 1976.
Publication originale: *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967



Pierre Bourdieu et Hans Haacke, *Libre-échange*, Paris/Dijon, Seuil/Les presses du réel, 1993



Sous la direction de
Naomi Beckwith et Elvan Zabunyan

ECHO DELAY REVERB

Art américain et pensées francophones

Palais de Tokyo Éditions B42

PRÉFACE

GUILLAUME DÉSANGES,
PRÉSIDENT DU PALAIS DE TOKYO

Le Palais de Tokyo, centre d'art contemporain, n'a eu de cesse, depuis son ouverture il y a plus de vingt ans, de rendre compte et d'interroger la création au présent, à travers ses formes, ses manières de faire, ses enjeux, et de questionner les idées véhiculées par l'art. Celles-ci, essentielles à la pratique artistique depuis ses origines, sont toujours transformées par les artistes : objectivées dans des matières, transmises par des images, incarnées dans des gestes. Dès lors, les relations entre art et philosophie continuent d'être un terrain fertile où se nouent de fascinants croisements qui renouvellent les enjeux de la pratique artistique. C'est pourquoi, lorsque la commissaire Naomi Beckwith a choisi, à notre invitation, de concevoir une exposition sur la réception de la pensée française, et plus largement francophone, dans le champ de l'art aux États-Unis, il a semblé que cette passionnante proposition méritait aussi un livre. Celui-ci, sans être exhaustif, permet d'actualiser les connexions intellectuelles et artistiques liant ces deux espaces géographiques et culturels en interaction permanente, entre le xx^e siècle et aujourd'hui.

Tout comme l'exposition que Naomi Beckwith a voulue en étroite co-conception avec l'équipe curatoriale du Palais de Tokyo, cet ouvrage n'est pas l'achèvement d'un processus de travail, ni le résultat final d'une investigation, mais plutôt une ouverture, tant la complexité, l'envergure et les perspectives de la thématique sont vastes. Ce projet est directement lié au programme du Palais de Tokyo, parce qu'il aborde, de manière spéculative et originale, des enjeux esthétiques et idéologiques au cœur de l'actualité de l'art, qui continuent de nourrir une jeune génération d'artistes.

Parce qu'il est l'occasion de rendre intelligibles et conscientes des tendances à la fois intellectuelles et plastiques sensibles dans l'art d'aujourd'hui. Parce qu'il fait le lien entre le passé récent et le présent, en s'attachant à éclairer des points aveugles de notre paysage culturel. Parce qu'il aborde ce qui meut la création, ce qui la produit et pas uniquement ce qu'elle produit. Pour tout cela, je remercie vivement Naomi Beckwith pour sa confiance et la fulgurance de ses idées. J'associe à ces remerciements Elvan Zabunyan qui a dirigé cet ouvrage, François Piron, Amandine Nana ainsi que James Horton, Vincent Neveux, Morgane Padellec et Romane Tassel de l'équipe curatoriale du Palais de Tokyo, les artistes et auteurices qui ont participé à l'exposition «ECHO DELAY REVERB» et à ce livre, les équipes de l'institution et toutes celles et ceux qui ont rendu ce projet possible.

À toutes et tous, une excellente lecture.

PRESSE

AVANT-PROPOS

ELVAN ZABUNYAN

L'élaboration de cet ouvrage – pendant plus d'une année – a permis de réfléchir à sa portée critique et à sa dimension esthétique, en liens étroits avec l'exposition qu'il accompagne. Au sein d'une riche dynamique collective, les idées partagées et discutées ont été traversées à chaque instant par l'actualité géopolitique des États-Unis et de la France, les deux pays au cœur du projet, mais aussi par celle d'un monde tourmenté. En choisissant d'amplifier la binarité transatlantique, ce sont les poétiques de la dispersion et des diasporas, la critique des institutions et les engagements intellectuels, la politisation du désir, les limites de la catégorie « humaine » et les enjeux sociaux de l'abjection qui ont été les jalons de la réflexion. Ils ont été convoqués avec finesse grâce à la puissante idée curatoriale de Naomi Beckwith: comment la pensée francophone a-t-elle infusé au sein de l'art contemporain aux États-Unis?

Et comment, en retour, cet art présenté à Paris tend-il à créer de nouvelles modalités de lecture? Conçu comme un ouvrage théorique, et non comme un catalogue d'exposition, ce livre, qui dès sa mise en page appelle à une expérimentation stratifiée et en mouvement, revendique un statut de « boîte à outils ». À cet effet, les archives documentaires qui se déploient dans les premières pages et ponctuent le parcours de l'exposition donnent l'accord de la partition. Photographies et couvertures de livres caractéristiques de la pensée de l'après guerre jusqu'à la fin du XX^e siècle révèlent les relations qui se sont tissées au fil des générations entre les artistes, les auteur·ices du champ de l'art, de la littérature, de la philosophie, des sciences sociales, et qui ont nourri leur production.

Dès les années 1970, le paysage intellectuel, artistique et universitaire étatsunien est

un laboratoire de la pensée francophone. Edward Said, lisant et enseignant Frantz Fanon et Michel Foucault à Columbia University à New York, Foucault lui-même, présent à l'University of California à Berkeley en 1975, Jacques Derrida, professeur à l'University of California à Irvine à partir de 1986, Monique Wittig, professeure à l'University of Arizona à Tucson entre 1990 et 2003, Maryse Condé à Columbia entre 1995 et 2005, Édouard Glissant à la City University de New York entre 1994 et 2010, sont autant de repères qui éclairent les pages qui suivent. Leurs idées émaillent les dix-sept notices écrites par des figures intellectuelles francophones contemporaines, ainsi que l'entretien réalisé par Elisabeth Lebovici avec Judith Butler, ceux avec Huey Copeland et Renée Green ou encore les essais d'Adam Shatz sur Fanon et d'Aria Dean sur un « Bataille noir ». Ces voix étatsuniennes racontent la façon dont cette pensée francophone agit dans leur esprit au moment de leur formation puis de leur engagement intellectuel, artistique et pédagogique. Elles interrogent les formes différées de réception et permettent de comprendre l'importance de ces ramifications culturelles aujourd'hui. En les lisant, on apprend comment cette pensée francophone leur a notamment permis de saisir toute la complexité d'une histoire coloniale et postcoloniale, et comment les transmissions ont fait résonner les idées simultanément de part et d'autre de l'Atlantique. Avec, aux Antilles – c'est-à-dire du même côté que les États-Unis –, celles de Suzanne et Aimé Césaire, ou de Fanon puis de Glissant déjà cités. Dès les années 1970, ces écrits agissent de façon singulière dans le contexte étatsunien dominé par la guerre du Vietnam,

les discriminations raciales, les luttes de libérations et la vibration des décolonisations africaines. Ils ouvrent à des réflexions inédites sur la place de la philosophie et de la poésie venant d'une France métropolitaine et caribéenne. La corrélation entre enseignement et apprentissage qui traverse l'expérience des artistes, tout autant que celle des critiques, historien·nes d'art, commissaires d'exposition, graphistes, éditeur·ices, se conçoit au sein d'une vive attention pour l'actualité culturelle et politique et la volonté de construire des ponts avec la création.

À New York, une structure expérimentale adossée au Whitney Museum of American Art est particulièrement révélatrice de la transformation qui se produit dès cette époque. Lancé en 1968, le Whitney Independent Study Program (ISP) accueille des artistes, des critiques d'art et des commissaires d'exposition autour de vastes sujets théoriques et historiques qui sont traités de façon critique et transversale. Parmi ces principaux sujets, on retrouve les idées véhiculées par la pensée francophone. Naomi Beckwith, commissaire d'« ECHO DELAY REVERB » et codirectrice de cet ouvrage, y a étudié, de même qu'Elisabeth Lebovici, Huey Copeland et Renée Green. Comme Butler, Copeland et Green y ont également enseigné. Plusieurs artistes dont le travail est montré dans l'exposition y ont aussi fait leurs armes. En décroissant les disciplines, ce programme a créé pour les artistes de nouvelles possibilités esthétiques et politiques. Les nombreux travaux artistiques qui ponctuent ce livre le confirment, ils avancent à chaque page la nécessité de les lire en écho aux textes et entretiens proposés, tout en soulignant leur spécificité conceptuelle.

Quand Naomi Beckwith a été invitée par le Palais de Tokyo à concevoir cette exposition, l'élection aux États-Unis d'un gouvernement autoritaire et xénophobe, hostile à toute expression de la différence, faisant des artistes et des universitaires, au même titre que les étranger·ères, ses ennemis premiers, n'était pas encore inéluctable. La censure, la répression de toute contestation et les événements tragiques qui en découlent au moment où ces pages sont écrites sont révélateurs du climat délétère qui règne dans le pays et se répand ailleurs. L'ISP n'a pas été épargné: en mai 2025, le Whitney Museum a annulé une performance artistique intitulée *No Aesthetic Outside My Freedom: Mourning, Militancy, and Performance*

[Pas d'esthétique en dehors de ma liberté: deuil, militantisme et performance] conçue en soutien à la Palestine. Il a aussi suspendu la prochaine session (2025-2026) de l'ISP, bâillonnant la création et la possibilité de toute réflexion. Alors qu'en 2020, le meurtre de George Floyd et les manifestations antiracistes à l'échelle mondiale avaient produit un sursaut dans les musées et les galeries en faveur de la représentation d'artistes africain·es-américain·es, mais aussi hispaniques, natif·ves et asiatiques, aujourd'hui le vent a tourné. Dès lors, ce qui est présenté dans « ECHO DELAY REVERB » est ironiquement une approche de l'art redevenu résistant.

En 1988, Felix Gonzalez-Torres, lui-même ancien élève de l'ISP (en 1981 et en 1983), réalisait *Forbidden Colors*, une œuvre composée de quatre tableaux monochromes, respectivement de couleur verte, rouge, noire et blanche. Une note de l'artiste accompagnait son travail et avançait plusieurs faits, dont l'interdiction de ces couleurs: « Cette combinaison de couleurs peut être la cause d'une arrestation, d'un tabassage, d'un couvre-feu, d'un tir ou d'une photographie d'actualité. » Gonzalez-Torres se référait au drapeau palestinien, mais ces couleurs rappellent aussi celles des drapeaux martiniquais, panafricain, africain-américain, autant de symboles d'indépendance et de liberté.

Sur la couverture, tels des ricochets, les lettres rouges, noires et vertes font danser les mots du titre *ECHO DELAY REVERB* et invitent à garder espoir et à continuer de rêver grâce à l'art.

SOMMAIRE

	DISPERSION, DISSÉMINATION	LA CRITIQUE DES INSTITUTIONS	MACHINES DÉSIRANTES	GÉOMÉTRIES DU NON-HUMAIN	DE L'ABJECTION EN AMÉRIQUE
	41	79	121	161	191
Guillaume Désanges <i>Préface</i> 19	Elvan Zabunyan <i>Penser en relation. Entretien avec Huey Copeland</i> 46 * * *	Elvan Zabunyan <i>Se jouer des catégories. Entretien avec Renée Green</i> 84 * * *	Elisabeth Lebovici <i>Relire, devenir. Entretien avec Judith Butler</i> 126 * * *	Adam Shatz <i>Fanon au « pays des lyncheurs »</i> 166 * * *	Aria Dean <i>Bataille noir</i> 196 * * *
Elvan Zabunyan <i>Avant-propos</i> 20	Jackqueline Frost <i>Littérature mineure</i> 56	Éric Fassin <i>L'intellectuel-le entre engagement et théorie</i> 95	François Cusset <i>Schizoculture</i> 143	Audrey Célestine <i>Blackness en français</i> 177	Sophie Mendelsohn <i>Corps-cauchemar</i> 213
Guillaume Désanges <i>Trafics d'influences</i> 24	Mathieu Potte-Bonneville <i>La mort de l'auteur</i> 62	Pauline Clochec <i>Boîte à outils</i> 110	Émilie Notéris <i>Monique Wittig: un aller sans retour</i> 148	Mawena Yehouessi <i>À juste (sous-)titre</i> 186	Emmanuel Guy <i>Spectacle</i> 216
Naomi Beckwith <i>Un peu de langage corporel en franglais</i> 29	Catherine Malabou <i>Gayatri Chakravorty Spivak</i> 70	Catherine Malabou <i>Simulacre</i> 116	Emma Bigé <i>Performativité</i> 153	Florian Gaité <i>La plasticité, terme d'avenir</i> 189	Lynda Benglis, Charles Gaines, David Hammons, Mike Kelley, Tala Madani, Tiona Nekkia McClodden, Pope.L, Cindy Sherman, Kiki Smith
	Tiphaine Samoyault <i>Opacité</i> 74	Mark Dion, Andrea Fraser, Andrea Geyer, Hans Haacke, K8 Hardy, Hock E Aye Vi Edgar Heap of Birds, Sky Hopinka, Lorraine O'Grady, Walid Raad, Martha Rosler, Cameron Rowland, Allan Sekula, Oscar Tuazon	Camille Robcis <i>L'invention américaine du French Feminism</i> 154	Siah Armajani, Torkwase Dyson, Coco Fusco, Charles Gaines, Renée Green, Char Jeré, James Luna, Wangechi Mutu, Kameelah Janan Rasheed, Anicka Yi	Biographies des artistes 221 Biographies des contributeur.ices 231
	Elvan Zabunyan <i>Cri</i> 77				Index des œuvres reproduites 233
	Allora & Calzadilla, Firelei Báez, Theresa Hak Kyung Cha, Ellen Gallagher, Felix Gonzalez-Torres, Dan Graham, Renée Green, Adler Guerrier, Joan Jonas, Caroline Kent, Glenn Ligon, Julie Mehretu, Fred Wilson, Cici Wu		Laurie Anderson, Tom Burr, Paul Chan, Jimmy DeSana, Vivienne Dick, Hal Fischer, Juliana Huxtable, Mary Kelly, Meleko Mokgosi, Beatriz Santiago Muñoz, Paul Mpagi Sepuya, Amy Sillman, Lorna Simpson		Index des images d'archive et illustrations des textes 236 Générique de l'exposition 237 Équipe du Palais de Tokyo 237 Mécènes et partenaires 238 Remerciements 239 Colophon 240

TRAFICS D'INFLUENCES

GUILLAUME DÉSANGES

PRESSE

L'origine de ce livre et de l'exposition qu'il accompagne est une invitation lancée à Naomi Beckwith, à imaginer un projet qui prendrait spécifiquement en compte le contexte du Palais de Tokyo aujourd'hui. Une paradoxale «carte blanche orientée» issue d'une non moins paradoxale programmation internationale «en circuit court», c'est-à-dire en fertile interaction avec la réalité locale. L'idée spontanée de la conservatrice de travailler sur la réception de la pensée francophone¹ dans l'art américain de ces dernières décennies m'a immédiatement enthousiasmé. De fait, l'histoire des relations intellectuelles entre la France et les États-Unis est une chimère théorique, mal connue du public, malgré quelques ouvrages éclairés². Vue de France, elle est un spectre dont nous avons des échos sans en mesurer la portée. Vue des États-Unis, elle est une évidence inconsciente dont les sources et la trajectoire se sont progressivement brouillées. L'historicité du phénomène n'empêche pas sa très grande actualité. L'influence des études culturelles en France crée des débats enflammés, juste retour ou dette envers l'exportation fantasmée d'une pensée critique française qui n'a pas toujours été bien acceptée dans son pays d'origine. Aborder ce sujet à Paris à partir d'un point de vue étatsunien permet donc de combler ce point aveugle transatlantique, en battant clairement au rythme du présent. Ses racines vont puiser aux allers-retours de personnes, de formes et d'idées liées aux avant-gardes du début du xx^e siècle (y compris le cas emblématique de Marcel Duchamp) et aux migrations forcées de la Seconde Guerre mondiale (les surréalistes, Antoine de Saint-Exupéry, Claude Lévi-Strauss, entre autres³), en passant par l'avènement de la *French Theory* à la fin des années 1960, où une poignée de penseurs et penseuses venu-es de France va incarner aux États-Unis une vague théorique émancipatrice, sur fond de pensée critique, de contre-cultures et d'anti-impérialisme.

ACTUALISATION

On fera le pari que cette aventure n'est pas une parenthèse refermée dans les années 2000. Qu'elle n'a cessé de s'actualiser et d'emprunter d'autres chemins, longer d'autres rivages théoriques et esthétiques que ceux de la déconstruction poststructuraliste. Qu'on en trouve des traces dans ce que l'art américain d'aujourd'hui doit à la critique de la pensée *straight* de Monique Wittig, à la Négritude d'Aimé Césaire, de Léopold Sédar Senghor et de Léon-Gontran Damas, à l'anticolonialisme de Frantz Fanon, à l'antipsychiatrie de François Tosquelles, à la créolisation d'Édouard Glissant, à la pensée-liane de Suzanne Césaire, à la radicalité romantique de l'Internationale situationniste ou au marxisme poétique d'Alain Badiou. Qu'elle se branche plus récemment sur la non-philosophie de François Laruelle, la notion de plasticité chez Catherine Malabou, l'anthropocène de Bruno Latour, le féminisme épistémologique d'Isabelle Stengers, la pensée décoloniale de Françoise Vergès, le réalisme spéculatif de Quentin Meillassoux, ou l'anarchisme insurrectionnel du Comité invisible.

Dans les dernières décennies, cette réception s'est prolongée, déplacée et enrichie. Elle s'est aussi positivement diluée dans une multitude de nouvelles pensées, géographiquement décentrées, permises ou marquées par les ouvertures qu'elle avait opérées. C'est toute l'originalité du projet de Naomi Beckwith : spéculer sur le fait qu'on en ressent des traces profondes auprès d'une jeune génération d'artistes aux États-Unis, qui ne citent plus directement la pensée française, comme le faisaient certain-es de leurs aîné-es. Il s'agit donc d'actualiser cette aventure, d'en redessiner les contours et en élargir

¹ Ce que Naomi Beckwith intitule «pensée francophone», et est nommé «pensée française» dans ce texte, n'est ni spécifiquement de la pensée ni spécifiquement française. C'est une nébuleuse liée à la langue et à l'influence françaises en face du monde. C'est pourquoi on parlera ici de pensée française au sens plus large, qui inclut la poésie, la littérature, la critique, et non pas de théorie française déjà labellisée.

² Voir François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003 ; Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne (dir.), *French Theory and American Art*, Londres, Sternberg Press, 2013 ; Fredric Jameson, *The Years of Theory. Postwar French Thought to the Present*, Londres/New York, Verso, 2024.

³ Emmanuelle Loyer, *Paris à New York. Intellectuels et artistes français en exil 1940-1947*, Paris, Grasset, 2005

le générique. Au-delà du récit officiel, identifier les relations à bas bruit, les frottements furtifs dont on ressent les secousses, sans pouvoir en déterminer les foyers.

DÉCALAGES HORAIRES

De fait, en ces questions, tout est affaire de traduction, de différences, de translation. Les écarts entre réception et influence, histoires racontées et histoires vécues, références réelles et impacts inconscients rendent la recherche aussi incertaine que passionnante. Une histoire de va-et-vient, également. L'histoire retiendra peut-être que le coup de foudre pour la théorie française a infusé une partie de l'art américain pendant trois décennies, avant que la théorie ne revienne au «pays natal», transformée par des questions plus précisément minoritaires. Ce récit d'import-export désynchronisé est celui d'une diplomatie de l'intelligence, constamment renégociée sur les deux terrains, à coups d'élisions, de traductions, de synthèses, d'interprétations et de malentendus souvent féconds, parfois toxiques. On parlerait négativement de trafic (ou, littéralement, de «trafics d'influences»). Plus positivement, de voyages conceptuels enrichissants et de retour à l'envoyeur, de facture plus concrète et plus digeste, de ce que la francophonie a produit de plus inventif et de plus utile dans les sciences humaines.

Si la pensée française n'a pas été inventée aux États-Unis, sa réception artistique et culturelle là-bas a été un porte-voix, un effet de levier affectif et médiatique qui l'a sortie du champ universitaire. Une campagne de publicité au sens littéral: rendant public ce qui était confidentiel, audible, ce qui était plutôt silencieux. Il s'ensuivit une «célébration de la critique» à travers l'accueil survolté de philosophes sur les campus étatsuniens et des citations à tour de bras par des générations d'artistes, conservateurices et critiques, parfois avec incrédulité de la part des intéressé-es ou à leur corps défendant. Un régime de «starification» centré autour de quelques penseurs et penseuses (de Simone de Beauvoir à la *French Theory*) qu'il est par ailleurs probablement temps de réviser, en intégrant celles et ceux qui à l'intérieur de cet héritage, et quelquefois en accord avec lui, opposent à la célébration une salutaire critique de la critique (Coco Fusco, Adrian Piper, Carrie Mae Weems, pour n'en citer que quelques-unes).

Dans tous les cas, ce détour transatlantique est une occasion de réviser, ici même, les généalogies et la cartographie du champ intellectuel français.

LES CHOSES ET LES MOTS

Plus généralement, la percée de la critique française aux États-Unis correspond à un tournant linguistique et théorique de l'art contemporain, qui ne concerne pas que la pensée française. Elle accompagne les prémices de l'art conceptuel, puis un régime référentiel de la création, volontiers autocritique, qui a fini par intéresser l'ensemble globalisé de l'art contemporain. C'est donc une véritable *fonction* théorique que ces pensées ont exercée au sein d'un bain idéologique moderniste qui envisageait un détachement de l'œuvre de toute détermination extérieure, et qu'il s'agissait de secouer. Cette pulsion théorique a engendré des soupçons de manipulation, dans les deux sens: de la pensée par la forme et de la forme par la pensée. C'est d'ailleurs sur ce décalage entre les mots et les choses, et généralement ce tournant intellectuel de la création artistique, que s'est appuyée la critique féroce des abstractions théoriques appropriées sans prudence, mais avec passion. Malgré ces décalages, force est de constater que la greffe

a pris et que des notions, idées, concepts, librement hérités de cette généalogie, continuent d'opérer dans le monde culturel étatsunien, et particulièrement dans les arts visuels.

PENSÉE-ART ET POLITIQUE DES AUTEURICES

La place centrale donnée à l'art a marqué la scène intellectuelle française, inventant avec la même audace sur le plan de l'écriture et de la pensée. Une véritable «politique des auteurices», qui est moins une pensée de la forme qu'une forme de la pensée. Les théories elles-mêmes semblent relever d'un régime poétique et «plastique» plus que scientifique. Dans *Surveiller et punir* (Gallimard, 1975) de Michel Foucault, l'organisation spatiale des prisons, des manufactures, des écoles et des casernes fait signe d'un nouveau schéma de la discipline des corps, ramène les rapports de dominations à des questions d'optiques. À travers la notion de «Tout-monde» ou la pensée archipelique, Édouard Glissant saisit l'empreinte d'une expérience spatiale tout en nourrissant l'imaginaire. Plus qu'un néologisme ou une tautologie, la «différance» de Jacques Derrida est un mot-valise sculptural, sorte de condensation linguistique des calligrammes de Stéphane Mallarmé ou de Guillaume Apollinaire. Détournement de la «matière texte» comme le ferait un plasticien.

Dans le cinéma français particulièrement, pratique artistique et pratique critique se confondent. La Nouvelle Vague et ses suites (Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Marguerite Duras, Luc Moullet, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub), et la revue les *Cahiers du cinéma*, dont beaucoup des philosophes cité-es plus haut sont des contributeurices, s'intéressant à la fois à l'expérimentation dans les formes audiovisuelles, la critique des structures de production et l'engagement politique. Elles joueront un rôle important dans l'importation de la *French Theory* dans le monde anglo-américain.

Alors même que les théories poststructuralistes réfutent l'hégémonie de la notion d'auteurice sur le texte, dans sa réception, la figure de l'intellectuel-le français-e est donc bien celle d'un «auteur» ou d'une «autrice», au sens artistique, dont la liberté et la subjectivité stylistique l'ae différencient de tenants de la recherche universitaire.

La séduction est réciproque. De l'autre côté de l'Atlantique, dès 1917, Marcel Duchamp écrit, en défense du ready-made, dans la revue *The Blind Man*⁴, que «les seules œuvres d'art que l'Amérique ait données sont ses tuyauteries et ses ponts». Une formule plus sérieuse qu'elle ne paraît, et qui préfigure la réception du «nouveau monde» chez certain-es intellectuel-les français-es. À savoir, une fascination critique pour ses objets industriels et culturels, que l'on va observer et traiter avec autant d'égards que d'ambiguïté. Dans le cinéma, la Nouvelle Vague déconcerte les critiques étatsunien-nes en désignant ses maîtres, non pas dans une cinématographie réaliste ou sociale ou au sein des avant-gardes européennes, mais dans le génie de la production de la machinerie hollywoodienne, à l'origine même de la «politique des auteurs».

Ces manières de porter des attentions érudites sur les produits du système économique étatsunien, prenant en compte leurs conditions de production et de réception, mais aussi la création de valeurs qu'ils impliquent, seront déterminantes autant sur la pensée francophone que sur l'art américain. Le caractère subversif de pensées qui déconstruisent les hiérarchies entre haute et basse cultures va être un précieux électrochoc pour des artistes qui se reconnaîtront dans ces formes de mimétisme critique, repliant le mythe sur le mythe.

4 Marcel Duchamp, «The Richard Mutt Case», *The Blind Man*, n° 2, mai 1917.

DESIGN FOR LIVING

Sans trop caricaturer (mais un peu quand même, avouons-le), c’est, sous ses dehors hermétiques, une forme de sensualité de la théorie française qui continue de séduire l’art aux États-Unis. De la pensée incarnée, physique, qui convoque le jeu, les corps et les désirs, qui danse avec les concepts plutôt que de les posséder. Une volonté de ne « pas dépassionner les problèmes » (Lévi-Strauss), mais au contraire d’appeler l’affectif et le sensoriel dans la théorie, au risque de la corruption d’un idéal épistémologique. En résumé, une histoire de *style*. À la fois style d’écriture, style physique et style de vie. Une relation physique qui passe non seulement par les sujets traités (les émotions, le désir, les corps, la sexualité en lien avec le politique), mais aussi par une certaine manière de les aborder et de les performer, mettant parfois en jeu sa propre identité intellectuelle entre posture, créativité et irrévérence. Des pensées du désir qui deviennent elles-mêmes désirables, puissantes dans leur candeur, stratégiques dans leur vulnérabilité.

Dans l’exposition comme dans l’ouvrage, il est sans cesse question de relations, au sens géopoétique de Glissant, mais encore davantage au sens littéral. Relations entre art et pensée, entre les États-Unis et la France, entre une conservatrice étatsunienne et une institution française, relations aussi entre des personnes, des formes et des idées. Relation également au sens de relater, c’est-à-dire raconter en se déplaçant, inventer de nouveaux récits en cheminant. Dès lors, aussi bien dans sa thématique que dans la méthode employée, ce projet est une aventure, dont les intuitions de départ ne déterminent pas le résultat, tant elles prennent le risque de moins s’appuyer sur l’histoire que de l’écrire.

UN PEU DE LANGAGE CORPOREL EN FRANGLAIS¹

NAOMI BECKWITH



Melvin Edwards, vue de l’exposition «Melvin Edwards - Works», Whitney Museum of American Art, New York, mars 1970.

L’effet de ce travail, c’est un peu comme si on tirait les oreilles à la Tradition classique et à l’Humanisme pour les obliger à se confronter à la réalité de l’intérieur. Parce que si vous ne voulez pas voir, seul un acte de violence pourra rediriger votre regard dans la bonne direction ; et puis, comme je l’ai déjà souligné ailleurs, il ne sert à rien d’incendier le musée, cela ne fera que vous priver de l’expérience artistique. Regarder le musée brûler, c’est comme regarder du sport à la télévision. Mais être pris dans les barbelés, ça fait vraiment mal.

– Frank Bowling, «It’s Not Enough to Say <Black is Beautiful>», *ARTNews*, avril 1971.



Melvin Edwards, *Alteration*, 2002, acier soudé, 25,4 x 15,2 cm.

Ces lignes écrites par Frank Bowling dans un essai de 1971 résument bien l'état du monde de l'art au cours de la décennie précédente, voire celui du monde entier à l'époque. Il s'agit d'un commentaire sur l'œuvre de Melvin Edwards, dont les sculptures sont présentées en regard de l'exposition collective «ECHO DELAY REVERB» au Palais de Tokyo, à Paris. En 1969, Frank Bowling avait organisé à New York, une exposition d'artistes noirs travaillant aux États-Unis et intitulée «5+1»; il a dû par la suite passer un temps considérable – jusqu'en 1971 – à répondre aux observations peu perspicaces de critiques, invariablement blancs, sur chacun des artistes ayant participé. En prenant Edwards comme exemple, Bowling mettait en exergue ce que d'autres n'avaient pas vu: si les formes créées par l'artiste appartenaient en apparence à une certaine lignée esthétique, non seulement elles marquaient une rupture avec cet héritage, mais elles fonctionnaient aussi comme des allégories de la violence à laquelle les institutions et leur public allaient devoir se confronter pour appréhender ces formes.

Nous étions alors en pleine rébellion au niveau international, et l'agitation était dans l'air². L'exposition de Bowling et son essai «I Told You So» résumaient l'esprit révolutionnaire de 1968, mais, en réalité, ces clameurs de révolte remontaient aux années 1950, époque où elles avaient commencé à se faire entendre à travers le monde. Aux États-Unis, non seulement les groupes victimes de discrimination luttaien

1 L'autrice fait ici référence à une expression («A Bit of French body English») employée par Robert Marsh dans sa recension de l'ouvrage *The Structuralist Controversy* publiée dans *Comparative Literature Studies*, vol. 9, n°4, 1972, ndé.

2 On peut renvoyer à une série de livres qui rendent compte de l'agitation internationale des années 1960. Mentionnons, entre autres: Thomas Crow, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent [1955-1969]*, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1996; Okwui Enwezor (dir.), *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Munich, Prestel, 2001; et Susan E. Cahon, *Mounting Frustration. The Art Museum in the Age of Black Power*, Durham, Duke University Press, 2016.



Melvin Edwards, *Untitled*, 1982, aérosol et graphite sur papier, 76,5 x 101,5 cm.

artistiques et à instaurer un discours sur leur art capable d'exprimer leur subjectivité³. La double intervention de Bowling soulignait l'échec de ces deux projets, tant de son propre point de vue que pour ses contemporain-es. Les cadres esthétiques et philosophiques dominants de l'époque, que l'on pourrait résumer sous le terme d'«humanisme classique», à savoir la phénoménologie structuraliste de Maurice Merleau-Ponty, la métaphysique hégélienne ou le formalisme intransigeant de Clement Greenberg, s'avéraient incapables d'appréhender et de comprendre le dessein d'Edwards dans toutes ses dimensions, pas plus qu'ils ne pouvaient saisir la situation paradoxale dans laquelle se trouvait alors la culture. Le regard du monde culturel était en effet tourné dans une autre direction – sans doute celle de son nombril –, et le moment était venu de promouvoir un renouveau existentiel et épistémologique.

C'est dans ce contexte que l'on vit émerger simultanément en France toute une série de recherches sur les traditions littéraires et les sciences humaines qui allaient avoir un effet catalyseur aux États-Unis. En octobre 1966, l'université Johns Hopkins, à Baltimore, accueillait le colloque «Les langages de la critique et les sciences de l'homme», qui réunissait des philosophes, des linguistes, des anthropologues, des psychanalystes et des critiques littéraires dans le but d'examiner «l'influence de la pensée <structuraliste> contemporaine sur les méthodes critiques dans les humanités et les sciences sociales⁴». Les guillemets autour du terme «structuraliste» sont révélateurs: comme si les organisateur-ices de cet événement n'étaient pas certain-es qu'un tel courant existait vraiment. Et d'ailleurs, même s'il existait, la plupart des intervenant-es français-es rejetèrent cette étiquette au cours du colloque. Selon l'un-e de ces organisateur-ices, Richard Macksey, le public de ces conférences fut donc informé que «les travaux de [Claude] Lévi-Strauss et de [Jacques] Lacan [avaient]

3 À partir d'une lecture rétrospective de ce moment telle que la permet, par exemple, une autrice comme Rizvana Bradley, on pourrait soutenir que cette rupture était inévitable. L'identité noire en tant que forme – ou, plus spécifiquement, en tant que forme sans ontologie – n'était pas encore bien comprise à l'époque (j'y reviens un peu plus loin), d'où l'absence de cadre d'interprétation et de lexique permettant d'appréhender le travail de Melvin Edwards, ainsi qu'une bonne partie des manifestations artistiques d'alors. Voir Rizvana Bradley, *Anteesthetics. Black Aesthetics and the Critique of Form*, Redwood City, Stanford University Press, 2023.

4 Richard Macksey et Eugenio Donato (dir.), *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1972, p. xv.

remplacé ceux de [Jean-Paul] Sartre et [Maurice] Merleau-Ponty, et que c’[était] vers eux que se tourn[ai]ent les disciplines marginales [...] à la recherche d’un guide méthodologique⁵». C’est dans ce contexte que Jacques Derrida présenta pour la première fois son fameux article «La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines», lequel donna naissance à la méthodologie de la déconstruction. Roland Barthes, lui aussi intervenant lors du colloque à Baltimore, fut l’un des premiers penseurs à prendre ses distances vis-à-vis des théories linguistiques et structuralistes. Son essai «La Mort de l’auteur⁶», publié en 1967, et en anglais (dans la revue *Aspen*) sous le titre «The Death of the Author», détachait le sens du texte des intentions ou de la biographie de l’auteur pour le déplacer vers l’expérience du lecteur. Toujours en 1966, Michel Foucault faisait paraître *Les Mots et les Choses* (traduit en anglais en 1970 sous le titre *The Order of Things*), qui introduisait l’idée que les systèmes de connaissance sont contingents et, par conséquent, substituables. Le livre s’ouvrait sur une étude visuelle du tableau *Les Ménines* (1656) de Diego Velázquez, dont Foucault déchiffrait les modes de visibilité en mettant en relation les lignes de vision respectives des «regardeurs» et des «regardés» avec les sujets et le spectateur de l’œuvre, transposant les outils sémiotiques de l’analyse textuelle approfondie à l’art visuel.

Ces idées, dont l’irruption relativement simultanée a marqué le tournant poststructuraliste, se sont répandues aux États-Unis comme une traînée de poudre. Le colloque à Johns Hopkins donna lieu, pendant au moins deux ans, à une pléthore de séminaires institutionnels, mais aussi de groupes d’étude informels, en particulier parmi les étudiant-es en littérature et en arts du spectacle⁷. Plusieurs artistes, notamment ceux associés à ce qui allait devenir le conceptualisme, tels Robert Smithson et Robert Morris, créèrent des groupes de lecture consacrés à Foucault. Dans les années 1970, ces idées commencèrent à se frayer un chemin dans des espaces pédagogiques extérieurs au monde universitaire proprement dit, qu’il s’agisse du conceptualisme de la côte ouest et des pratiques féministes liés au California Institute for the Arts de Valencia ou des approches fondées sur la théorie et l’histoire sociale de l’art de l’Independent Study Program (ISP) du Whitney Museum of American Art de New York. Partout aux États-Unis, des artistes se mirent à compléter leur pratique esthétique par un travail intellectuel sur tel-le ou tel-le penseur-se, offrant ainsi un modèle d’expertise pour les décennies à venir. On peut citer notamment Mary Kelly qui anima des groupes de lecture sur Jacques Lacan dans les années 1970, ou bien Andrea Fraser qui devint une éminente spécialiste de la sociologie de Pierre Bourdieu dans les années 1990.

Outre les institutions académiques et les centres d’enseignement, plusieurs périodiques ont joué un rôle important dans la dissémination des idées poststructuralistes: la revue expérimentale *Aspen* (1965-1971); la revue *Semiotext(e)* (1974-), qui donna naissance à une maison d’édition du même nom; les *Cahiers du cinéma* (1951-), à partir de 1979; le magazine *Screen* (1975-), qui a contribué à définir la discipline émergente des études cinématographiques au début des années 1970; et, bien entendu, la revue *October*, dont la fondation en 1976 marqua la création d’une plateforme critique interdisciplinaire qui existe encore aujourd’hui. Ces nombreuses publications, ainsi que les livres qui ont rapidement suivi, fournissaient une justification intellectuelle aux pratiques artistiques issues de ces confrontations théoriques. Comme l’écrit l’historien de l’art Howard Singerman à propos des lectures proposées par l’ISP⁸ au fil des décennies, «cet engagement

5 Ibid., p. 89
6 Pour plus de détails à ce sujet, voir la notice de Mathieu Potte-Bonneville, «La mort de l’auteur», p. 62.
7 Richard Macksey et Eugenio Donato (dir.), *The Structuralist Controversy* [...], op. cit., p. xv.
8 Le programme ISP vise à encourager la pensée critique et la créativité artistique par le biais de séminaires, groupes de lecture, ateliers, projections, spectacles, lectures, poésie, visites d’ateliers et diverses activités collaboratives (voir whitney.org/isp), ndt.



Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (détail), 1974-1975, tirage gélatino-argentique d’une image et d’un texte fixés sur un panneau, 30 x 60 cm.

dans la théorie – en particulier lorsque celle-ci remettait en question l’autonomie de l’art et réinscrivait la pratique dans le cadre d’une réflexion sur la politique de la représentation et de l’identité – n’avait rien de volontariste ni d’arbitraire; bien au contraire, la liste de lecture du programme [de l’ISP] paraissait fournir les outils nécessaires à un nouveau type de pratique culturelle⁹.

À travers une série d’activités, les artistes travaillaient ces thématiques intellectuelles lors de discussions et dans leurs ateliers, tandis que les critiques réagissaient et théorisaient les nouvelles approches et esthétiques émergentes. Par exemple, lorsque Martha Rosler créa son œuvre pionnière *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975), elle apportait une réponse poststructuraliste articulée à la phénoménologie moderniste de Merleau-Ponty, qui privilégiait le visuel au détriment du linguistique dans le domaine de la perception. L’usage sémiotique de la photographie documentaire par Rosler était porteur d’une double critique, celle de la représentation et celle des politiques économiques de la ville de New York. On avait là une pratique culturelle réflexive, tout aussi critique de l’état du monde que des outils employés pour son analyse. Ce projet inspira à son tour l’entreprise d’Allan Sekula, qui visait à théoriser les possibilités offertes par la photographie postmoderne tout en ayant conscience du bouleversement ontologique en cours s’agissant autant du médium que du statut romantique de l’artiste¹⁰. L’attrait de ces idées résidait dans leurs innovations conceptuelles et, surtout, dans leur capacité à engendrer de nouvelles formes, de nouvelles approches et de nouveaux termes pour définir les positions respectives de l’art et de l’artiste et les conditions de leur circulation dans l’espace comme dans l’imprimé.

Autrement dit, cette période marqua la naissance du postmodernisme dans les arts visuels étatsuniens. Si les manifestations de cette sensibilité sont multiples et font encore l’objet de débats aujourd’hui, les versions les plus pertinentes en lien avec l’exposition «ECHO DELAY REVERB» se rapportent principalement à deux aspects de la problématique. En premier lieu, elles sont liées aux questions conceptuelles autour des objets et des sujets des systèmes de représentation (et de la construction du sens). L’appréhension de la nature fuyante du sens a ouvert de nombreuses possibilités d’interprétation des objets tout en déstabilisant le fonctionnement même de la représentation.

9 Howard Singerman, «In Theory and Practice. A History of the Whitney Independent Studies Program», *Artforum International*, vol. 42, n° 6, février 2004, p. 170.
10 Allan Sekula, «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)», *The Massachusetts Review*, vol. 19, n° 4, 1978, p. 859-883.

Les artistes ont ainsi commencé à jouer avec les signes et les signifiants, en sapant par exemple leur autorité signifiante par le biais de techniques d’appropriation. En second lieu, elles relèvent des approches esthétiques émergentes qui ont vu le jour à partir de l’étude de ces idées. Ces nouvelles façons de travailler – rejet de la spécificité du médium, attirance pour l’obsolescence et le mauvais goût, introduction de formes industrielles et de processus mécaniques comme esthétique – s’appuyaient sur des idées venues du continent européen, notamment celles exposées par des historien·nes de l’art tel·les Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois¹¹.

En parallèle avec ces développements clés, de nombreux artistes ont alors élargi leur champ d’investigation au-delà de l’objet d’art pour appliquer ces mêmes principes déstabilisateurs aux musées – ou au contexte de l’exposition en général – dans le but de contourner et de saper le principe d’autorité valideur de l’institution tel qu’il fonctionne à partir de jugements inchoatifs en matière de «goût» et de «qualité». Dans cette nouvelle approche, le musée n’est plus le site privilégié de la pratique artistique, mais un médium comme un autre qui, en tant que tel, peut être exploré et déconstruit. Le projet fondamental de cette époque se situait donc à la croisée de plusieurs axes: le décentrement du sujet humain, la critique des institutions du monde de l’art et de leur autorité, et, finalement, la critique des institutions légiférantes et des structures civiques.

On pourrait être tenté de surestimer la notion de rupture épistémologique poststructuraliste, alors qu’il s’agissait peut-être en réalité d’une continuation de l’héritage intellectuel européen. C’est ce que souligne le chercheur Hamed Yousefi dans son article sur les *Notes on the Margin of the «Black Book»* (1991-1993), de Glenn Ligon – qui elles-mêmes réagissaient au *Black Book* de Robert Mapplethorpe¹²: «Rétrospectivement, on peut bien entendu considérer que, malgré la fonction rhétorique du préfixe <post-> comme marqueur de rupture, l’un des principaux résultats du postmodernisme a été de réinscrire l’art contemporain américain dans une lignée historique, une trajectoire qui commence avec l’avant-garde européenne, passe par la néo-avant-garde de l’après-guerre et culmine dans le postmodernisme des années 1980 et 1990¹³.» La lecture que fait Yousefi de l’installation de Ligon met en lumière les limites des approches poststructuralistes et de leur capacité à rendre compte de la réception d’une œuvre à travers l’expérience d’un sujet spécifique, renvoyant en l’occurrence à la positionnalité noire et queer dans une matrice sociale donnée. Pour le féminisme, le marxisme, la théorie queer, la psychanalyse, les études (post)coloniales, les études radicales noires, il reste essentiel d’être «capable de *narrativiser* la subjectivité en tant que combinaison ambivalente et ineffable de forces socialement déterminées»; c’est aussi une tâche d’actualité pour une approche intersectionnelle permettant d’appréhender la multiplicité des positions de sujet au sein des régimes de pouvoir et les limites d’une compréhension téléologique de la subjectivation qui ne saurait s’appliquer uniformément à tout le monde¹⁴. C’est dans cet espace limitrophe, alors que d’autres traditions intellectuelles et sociales remettent en question les impulsions généralisatrices, que nous pouvons percevoir l’aspect inachevé du poststructuralisme et de la déconstruction – le décentrement du sujet (humain) universel –, et la persistance de l’universalisme.

Dans le cadre de ce projet de déconstruction, les artistes étatsunien·nes ont effectué des percées notables dans le domaine de l’intersectionnalité, poussant la logique du sujet bien au-delà

¹¹ Voir en particulier l’étude de Rosalind Krauss sur l’abandon de la spécificité du médium propre au modernisme, «*A Voyage on the North Sea*», *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 2000, et *L’Informe, mode d’emploi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, catalogue d’exposition (codirigé avec Yve-Alain Bois sous la forme d’une encyclopédie alphabétique) qui ressuscitait le surréalisme de Georges Bataille, tout en offrant une approche poststructuraliste de la production esthétique en rupture avec la représentation et la sublimation.

¹² Le *Black Book* de Mapplethorpe, publié en 1986, est un ouvrage composé de photographies de nus masculins, exclusivement d’hommes noirs, ndé.

¹³ Hamed Yousefi, «The Race for Appropriation. Blackness, Authorship, and Ligon on Mapplethorpe», *October*, n° 183, 2023, p. 53.

¹⁴ Helen Molesworth (dir.), *This Will Have Been. Art, Love & Politics in the 1980s*, cat. exp., Chicago/New Haven, Museum of Contemporary Art Chicago/Yale University Press, 2012, p. 38.

des critiques initiales et explorant sa positionnalité au sein des structures qui le produisent, lui et ses désirs (le patriarcat, le capitalisme, le racisme anti-Noir). À travers les œuvres créées dans cette veine critique, iels ont ainsi souvent rendu visibles ces structures et leurs effets. Il ne s’agit pas pour autant d’une pratique de condamnation. Comme l’affirme Arthur Jafa lorsqu’il met en exergue ce qu’il appelle «un principe de divergence»: «Il y a une déconnexion entre la façon dont la chose se présente et la chose elle-même. C’est un peu comme [...] la relation qu’observe Derrida entre le signe et le signifié [*sic*]. La première fois que j’ai lu ça, je me suis dit: «Ça, les Noir·es le savent déjà»... Nous avons un mécanisme bien huilé qui nous permet de différencier ce que l’on nous dit et ce que cela veut dire vraiment, car, pour nous, ça a été une question de survie¹⁵.» On peut en effet y voir une itération des principes classiques de l’individualisme étatsunien, mais cela renvoie aussi à une résistance face à l’aspect totalisant des structures et au fait que les identités subjectives soient toujours préformées.

Je me suis efforcée jusqu’ici d’offrir un aperçu historique traditionnel de l’irruption sismique et de l’absorption du poststructuralisme dans le monde des arts visuels étatsunien. Il est certes plus facile de narrer cette histoire sous la forme d’une chronologie téléologique, mais à l’époque, il n’y avait pas toujours de lien entre les idées circulant aux États-Unis et l’art qu’elles ont inspiré, de même que les formes d’art qui en ont découlé n’étaient pas une simple illustration de ces idées. D’ailleurs, tout le monde n’était pas convaincu de leur potentiel de radicalité, et elles avaient des détracteurs des deux côtés de l’Atlantique. «Je pense réellement que le poststructuralisme est un complot¹⁶», disait alors l’artiste et philosophe Adrian Piper, méfiante envers les mouvements philosophiques visant à décentrer le sujet au moment même où les Africain·es-Américain·nes obtenaient le droit de vote et accédaient au pouvoir politique. L’observation de Piper met en évidence un conflit apparent entre les tentatives théoriques de dépasser l’idéologie des Lumières et l’urgence des questions de justice sociale. Cette contradiction se manifestait également dans les cercles féministes, comme le rapporte la curatrice Helen Molesworth dans son ouvrage sur l’art des années 1980¹⁷. De l’autre côté de l’Atlantique, nombre de penseur·ses français·es étaient plutôt surpris·es de se retrouver catalogué·es sous l’étiquette de «théorie critique» ou de *French Theory* en compagnie d’une cohorte disparate d’auteurices et de critiques. La féministe Christine Delphy (tout en contestant l’application même de cette épithète) allait jusqu’à affirmer que le «féminisme français¹⁸», en tant que catégorie totalisante, était en réalité une invention étatsunienne¹⁹.

On considère souvent les traditions comme émergeant d’une genèse suivie par une progression linéaire à travers le temps historique. Pourtant, si l’on se réfère aux formulations d’Édouard Glissant sur les origines de la culture, ce récit des origines est généralement une construction rétrospective²⁰. Celui de la genèse est postérieur à la consolidation de la tradition, et sert à en éliminer toute digression narrative et intrigue secondaire gênantes. Dans le cadre de ce projet, il est donc important d’identifier les traces d’autres trajectoires narratives, en soulignant par exemple l’influence des universitaires britanniques dans la diffusion des idées poststructuralistes aux États-Unis. Des auteurs tels Homi Bhabha ou, surtout, Stuart Hall sont des figures clés non seulement dans le développement de la théorie postcoloniale, mais du fait de l’intégration à leur réflexion de penseur·ses noir·es issus des colonies et territoires français, comme Frantz Fanon et, justement, Glissant. Des artistes comme Lorna Simpson reconnaissent l’influence de ces penseur·ses

¹⁵ Helga Davis, «Video artist Arthur Jafa on Actualizing Black Potential», *Helga*, 7 février 2023: www.wnycstudios.org/podcasts/helga/episodes/video-artist-arthur-jafa-actualizing-black-potential-part-2. Jafa semble ici renvoyer aux formulations de Nathaniel Mackey sur les traditions littéraires qui s’efforcent de trouver un équilibre critique entre les conventions de l’expérimentation à partir des formes héritées et l’expérience singulière des auteurs. Voir aussi Nathaniel Mackey, *Discrepant Engagement. Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing*, Cambridge University Press, 1993.

¹⁶ Propos d’Adrian Piper, voir Maurice Berger, «The Critique of Pure Reason. An Interview with Adrian Piper», *Afterimage*, vol. 18, n° 3, octobre 1990, p. 5.

¹⁷ Helen Molesworth (dir.), *This Will Have Been [...] op.cit.*

¹⁸ Voir à ce sujet la notice de Camille Robcis, «L’invention américaine du *French Feminism*», p. 154.

¹⁹ Épisode «Au nom des femmes: Simone de Beauvoir», émission *Aujourd’hui la vie*, conversation-débat sur le féminisme avec, entre autres, Simone de Beauvoir, Delphine Seyrig et Christine Delphy, Antenne 2 [France 2], mai 1985.

²⁰ «Les mythes fondateurs ont eu pour rôle de consacrer la présence d’une communauté sur sa terre, en rattachant par filiation légitime cette présence, ce présent à une Genèse, à une création du monde», Édouard Glissant, «Culture et identité», *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

du Royaume-Uni dans le développement de leur réflexion sur l'art et la culture, même si, à bien des égards, cette tradition britannique puise elle aussi son inspiration dans un assortiment de concepts foucaaldiens, derridiens et fanoniens.

La généalogie réalisée par Simpson est instructive, car elle montre la nécessité pour certain-es artistes de combler les lacunes en matière de subjectivité héritées du poststructuralisme «traditionnel». Ainsi, les artistes concerné-es ont dû contourner les canaux traditionnels de réception en promouvant des projets extra-académiques et en exploitant toute une gamme de relations sociales. De ce point de vue, cette exposition ne fait que suivre leur exemple. «ECHO DELAY REVERB», il est important de le souligner, ne propose pas de rendre compte de l'introduction de la pensée francophone aux États-Unis comme une trajectoire unique et linéaire, mais offre plutôt un regard rétrospectif sur la multiplicité et les variations des idées contemporaines. Elle met en lumière les transformations de la scène artistique aux États-Unis à la fin des années 1960, alors que les créateur-ices réagissaient à un monde en mutation et mobilisaient la critique philosophique – de la position d'auteur (objectivité, authenticité et intention communicative), du formalisme (extérieur à toute considération sociale), de la spécificité du médium (qu'il s'agisse des techniques ou des formes esthétiques) – pour imaginer le rôle et le contexte de l'art au sein d'une sphère culturelle et politique plus vaste. Autrement dit, l'esthétique est devenue le terrain d'une «philosophie des humanités portant une attention critique et réflexive à ses démarches éthiques et épistémologiques²¹». Ce qui signifie aussi qu'un grand nombre d'artistes ont fini par comprendre que leurs pratiques créatrices (et leur subjectivité) s'inscrivaient dans un continuum de facteurs allant au-delà de l'entreprise créative individuelle, cette dernière étant désormais identifiée comme faisant partie d'un ensemble plus large d'évolutions intellectuelles, idéologiques, philosophiques, sociales, historiques et politiques.

Comme tout projet d'histoire culturelle, cette exposition est nécessairement incomplète. Il est impossible de rendre compte des nombreuses innovations et diversions, ainsi que de la multiplicité des dimensions de ces premiers moments catalyseurs. Les œuvres et les narrations incluses dans ce volume, et dans l'exposition elle-même, ne sont qu'un échantillon extrait d'un ensemble beaucoup plus vaste. L'objectif n'est pas d'être exhaustif, mais de mettre en lumière les traces d'un moment décisif pour la circulation des idées et leurs répercussions. «ECHO DELAY REVERB» se déploie selon cinq sections thématiques qui sont loin d'être imperméables. Reflétant la façon dont les artistes se sont frayé un chemin à travers le poststructuralisme francophone réinterprété dans le cadre de la théorie critique étatsunienne, ces sections ont en effet vocation à se chevaucher, à résonner et à se croiser les unes avec les autres.

Le premier concept marquant s'est ainsi développé pour devenir un médium artistique à part entière. La section consacrée à la critique des institutions explore la manière dont plusieurs générations d'artistes, de Hans Haacke à Renée Green, ont porté un regard critique sur les structures organisationnelles ayant pour fonction de définir et codifier l'art et la culture légitimes. Ces artistes et nombre de leurs continuateur-ices, tel-les qu'Andrea Fraser et Coco Fusco, sont allé-es au-delà de l'analyse de l'art pour interroger les cadres sociaux fondamentaux. Les représentant-es des générations les plus récentes, comme Cameron Rowland, suivent l'exemple de Haacke et mettent

²¹ D.N. Rodowick, «An Elegy for Theory», *October*, n° 122, automne 2007, p. 92.

en exergue l'histoire des relations économiques qui régissent également la culture. S'inspirant de la conception foucauldienne du «savoir-pouvoir», des travaux de Félix Guattari sur les prisons et les institutions psychiatriques, des études sociologiques de Pierre Bourdieu sur le monde de l'art et l'industrie culturelle, ou de la critique du patriarcat et de la «pensée *straight*» chez Monique Wittig²², la critique institutionnelle reste une formation esthétique durable et féconde.

Si ce projet considère la France (et Paris en particulier) comme un lieu d'élaboration d'une pensée allant au-delà des Lumières, il s'efforce aussi de conceptualiser la nation dans ses expressions les plus expansives, incluant dans la «France» les anciennes colonies et les départements et territoires d'outre-mer, et considérant la métropole comme un lieu d'échanges diasporiques. La pensée émancipatrice d'écrivains tels qu'Aimé Césaire et Édouard Glissant est au cœur de la section Dispersion, dissémination, qui traite de la réarticulation de ces notions avec les questions de langage, de pouvoir et de géographie en lien avec les idées de Roland Barthes et Jacques Derrida, lesquels ont radicalement redéfini les notions d'auteurice, de sens et d'interprétation. Les œuvres d'artistes tel-les que Theresa Hak Kyung Cha, Fred Wilson, Julie Mehretu, Allora & Calzadilla ou Cici Wu offrent une réflexion sur les façons dont le langage, l'identité et l'espace s'entrecroisent et se réfractent pour créer des motifs instables et changeants.

C'est la contingence des formations du genre qui anime la section intitulée Machines désirantes, laquelle adopte une approche plus spécifiquement francocentrée de l'identité sexuelle. À travers les idées et les écrits de Simone de Beauvoir, Jacques Lacan, Jean Genet, Monique Wittig et Michel Foucault, entre autres, cette section examine la manière dont le désir produit des sujets, plutôt que l'inverse. Suivant un parcours souvent ludique et inventif, on y trouve des œuvres pionnières qui ont rendu lisible le désir queer, comme celles de Hal Fischer, ou qui ont perturbé le regard masculiniste, comme celles de Laurie Anderson. Des travaux plus récents, tels ceux de Lorna Simpson, Beatriz Santiago Muñoz et Juliana Huxtable, participent eux aussi à ce découplage entre l'idée de genre et celle du corps humain, en le déployant à travers des espaces urbains interstitiels, des vastes panoramas ou des entités monstrueuses.

De même que la théorie du genre a dissocié l'idée d'expression sexuelle de tel ou tel type de corps, les artistes de la section Géométries du non-humain examinent la contribution de la pensée poststructuraliste française et de la pensée postcoloniale francophone au décentrement du sujet humain en explorant les limites de cette catégorie. Il existe déjà dans le domaine de l'écologie de nombreux travaux mettant en scène un imaginaire planétaire posthumain, mais cette section s'intéresse avant tout aux conséquences durables de l'exclusion historique de certaines personnes de la catégorie «humain», tels que les «primitif-ves» ou «indigènes», les femmes et les esclaves. Les œuvres de Wangechi Mutu et Torkwase Dyson renvoient à la mémoire et aux répercussions de l'esclavage en dialogue avec l'ouvrage *Peau noire, masques blancs* (1952) de Frantz Fanon et avec la biopolitique foucauldienne. D'autres travaux examinent les limites et les apories du langage dès lors qu'il s'agit de décrire l'expérience humaine. Dans une œuvre récente, Kameelah Janan Rasheed s'interroge sur le dialecte énigmatique et clandestin développé par des jumelles vivant en marge de la société, tandis que Char Jeré examine la question raciale à travers la chimie et les technologies sonores.

Enfin, la section intitulée De l'abjection en Amérique étudie l'impact d'un motif esthétique et psychanalytique exploré par de nombreux-ses

²² Sur Monique Wittig, voir la notice d'Émilie Notéris, «Monique Wittig, un aller sans retour», p. 148.



Mark Dion, vue de l'installation *Temporary Storage*, The Campus, Hudson, 2025.

auteurices, de Georges Bataille à Julia Kristeva. Ici, les artistes s'intéressent à la fois à la désintégration du sujet et à l'incapacité de la représentation à l'appréhender pleinement, avec une insistance particulière sur leurs implications en matière de genre et de race. Qu'il s'agisse des visions cauchemardesques de Cindy Sherman, des représentations scatologiques de la maternité de Tala Madani, des monuments inversés de Pope.L ou des empreintes corporelles de David Hammons, ces artistes remettent en question la représentabilité de la vie intérieure ou de la formation sociale d'un sujet.

«ECHO DELAY REVERB» est une exposition intergénérationnelle qui comprend aussi bien des œuvres des années 1960 que des travaux récents. Comme telle, elle accompagne la métabolisation des idées françaises dans les arts visuels au fil des décennies, mais également l'évolution de leur statut, de la marginalité à la pleine intégration dans le monde académique, ainsi que les circulations entre les deux espaces et l'influence persistante que ces idées ont exercée sur plusieurs générations successives. «Dans sa forme actuelle, ce n'est pas avec les galeries de Chelsea que l'ISP a les liens les plus étroits, mais plutôt avec Columbia, Cooper Union, la New York University et le Graduate Center de CUNY», écrit Howard Singerman, soulignant le degré d'institutionnalisation générale de ces idées dans les programmes universitaires étatsuniens²³. De fait, elles sont aujourd'hui si répandues que les artistes peuvent les déployer sans avoir à citer leurs sources. Ainsi, lorsque American Artist (dont le nom d'auteur est déjà une forme de critique institutionnelle) installe en 2023 un dispositif de vidéosurveillance à 360 degrés dans le musée Guggenheim de New York, ce, afin de dénoncer la manière dont la «prolifération de ce type de technologies carcérales [...] reflète leur infiltration et leur normalisation dans la vie quotidienne aux États-Unis»; on peut aussi y déceler une assimilation intuitive de l'analyse foucaldienne du panoptique de Bentham²⁴.

Cette œuvre, *Security Theater* (2023), tout comme la nouvelle production conçue par Char Jeré pour «ECHO DELAY REVERB», *Zone of Nonbeing* (2025), illustre la façon dont une jeune génération de créateur·ices a absorbé les théories critiques et les a sublimées à travers une profusion de formes empreintes de subjectivité, d'humour, de grâce et même d'irrévérence. Unissant les registres les plus éthérés et les formes vulgaires, ces créateurices sont tout aussi bien capables de travailler dans la finesse et la monumentalité ou, au contraire, d'employer des matériaux triviaux issus du quotidien et de la pop culture afin de rendre visibles des structures sociales et historiques devenues trop familières pour que leur public les perçoivent. Héritier·ères d'une pensée francophone traduite en anglais, iels n'impriment pas à leur politique la forme d'une révolution, mais plutôt celle d'un subterfuge. Même si ces concepts sont depuis longtemps acclimatés dans les universités étatsuniennes, il est important de rappeler l'impulsion qui a motivé leur adoption initiale: faire du travail intellectuel le moteur d'interventions culturelles tangibles. Contemplant la longévité de la pensée critique dans les arts, et alors que font rage des deux côtés de l'Atlantique des «guerres culturelles» persistantes, il peut être utile d'exercer une certaine concentration de notre regard afin de ne pas nous retrouver nous aussi «pris dans les barbelés», la chair lacérée par des signes et des significations que nous n'avons pas su appréhender.

23 Howard Singerman, «In Theory and Practice [...]», *op. cit.*, p. 171.

24 Le panoptique est un modèle d'architecture carcérale conçu par le philosophe britannique Jeremy Bentham, dans le dernier quart du XVIII^e siècle, pour optimiser la surveillance des prisonniers. Il a été analysé par Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, ndé.

**DISPE
RSION,**

PRESSE

41

**DISSE
MIN
ATION**

PRESSE

<i>Penser en relation.</i> <i>Entretien avec Huey Copeland</i> Elvan Zabunyan	46	<i>Littérature mineure</i> Jackqueline Frost	56
		<i>La mort de l’auteur</i> Mathieu Potte-Bonneville	62
		<i>Gayatri Chakravorty Spivak</i> Catherine Malabou	70
		<i>Opacité</i> Tiphaine Samoyault	74
		<i>Cri</i> Elvan Zabunyan	77

Allora & Calzadilla, Firelei Báez,
Theresa Hak Kyung Cha, Ellen Gallagher,
Felix Gonzalez-Torres, Dan Graham,
Renée Green, Adler Guerrier, Joan Jonas,
Caroline Kent, Glenn Ligon, Julie Mehretu,
Fred Wilson, Cici Wu

Dans *Cahier d’un retour au pays natal*, un long texte poétique qui connaît plusieurs versions à partir de 1939 et est traduit en anglais dès 1947, l’écrivain martiniquais Aimé Césaire procède à une formulation fragmentée de la notion de négritude sur la base de «ce qui est à moi»: souvenirs de l’esclavage comme des cultures africaines décimées par la traite; résistances et fuites des peuples dominés; géographies transatlantiques et temporalités éclatées qui laissent entrevoir d’autres destins possibles. En 1956, il participe au premier Congrès international des écrivains et artistes noirs, à Paris, où il livre une dénonciation cinglante de la colonisation en proposant des parallèles explicites entre la situation des peuples colonisés et celle des Africain·es-Américain·es dans les États-Unis de l’ère Jim Crow¹. Comme Léopold Sédar Senghor, Frantz Fanon et James Baldwin, le jeune poète martiniquais Édouard Glissant est également présent au Congrès. Au cours des décennies suivantes, il actualise l’héritage de la Négritude à travers son œuvre archipélique irriguée par l’hybridation culturelle et linguistique propre aux Antilles – un imaginaire prolongé dans les compositions débordantes des peintures de Firelei Báez ou les mondes subaquatiques d’Ellen Gallagher.

Les pensées émancipatrices et la recherche d’un discours adapté à l’expérience composite des diasporas résonnent avec les idées et expérimentations textuelles qui émergent dans le sillage du structuralisme, courant qui domine le paysage intellectuel français des années 1960 avant de connaître une réception encore plus importante aux États-Unis. Roland Barthes développe une approche singulière à la critique littéraire, opposant à l’autorité de l’auteur et à la fixité de l’œuvre une critique polysémique qui traverse le texte pour faire apparaître des significations plurielles de manière réticulaire. C’est dans ce sens qu’il théorise en 1967 «la mort de l’auteur» parallèlement à «la naissance du lecteur». Au même moment, Jacques Derrida – figure diasporique en tant que juif algérien ayant grandi sous la colonisation française – développe une approche radicale et ouverte du langage, où la signification est un jeu infini de «différance». En dialogue avec la pensée du rhizome de Gilles Deleuze et Félix Guattari, Glissant organise en 1992 le colloque «Renvois d’ailleurs/Echoes from Elsewhere», à l’université d’État de Louisiane, à Baton Rouge, où il enseigne. Rappelant le droit à l’opacité théorisé par Glissant, la communication qu’y donne Derrida est une première version de son essai *Le Monolinguisme de l’autre ou la prothèse d’origine* (1996), une méditation sur les apories universelles de la langue et de l’altérité. Ces croisements entre expériences diasporiques et pensées poststructuralistes trouvent écho dès les années 1970 dans l’œuvre littéraire et cinématographique de l’artiste coréenne-américaine Theresa Hak Kyung Cha, et, à partir des années 1990 et 2000, dans les œuvres d’artistes comme Renée Green, Glenn Ligon, puis Julie Mehretu ou encore Adler Guerrier.

¹ Les lois Jim Crow, promulguées dans les états du Sud des États-Unis à partir de 1877, imposent la ségrégation raciale. Elles sont restées en vigueur jusqu’en 1964-1965.



Heavier than air (written form), 2014

Julie Mehretu

PENSER EN RELATION. ENTRETIEN AVEC HUEY COPELAND

ELVAN ZABUNYAN

PRESSE

EZ C'est un grand plaisir d'avoir votre voix dans cette publication. Vos recherches et vos travaux, portés par la pensée francophone – tant celle d'Aimé Césaire, de Frantz Fanon que de Édouard Glissant –, occupent une place importante dans l'élaboration d'une histoire de l'art contemporain aux États-Unis que vous écrivez dans une perspective diasporique et afro-descendante. Vous souvenez-vous des premiers contacts que vous avez eus avec la théorie en langue française et les outils critiques que vous avez pu convoquer à partir d'elle ?

HC C'était au moment de ma licence à l'université du Michigan, à Ann Arbor. J'ai obtenu mon diplôme en histoire de l'art et en littérature comparée en 1998, la langue que j'étudiais alors était le français. Grâce aux enseignements que je suivais – des cours sur le cinéma expérimental français et sur les théories postmodernes –, j'ai pu me familiariser avec des personnalités comme Frantz Fanon qui était à l'époque en train de devenir une sorte d'« armature intellectuelle ». Mais je ne savais pas encore très bien comment placer des figures telles que la sienne dans un réseau plus large ni l'inscrire dans une généalogie ; en effet, ces figures étaient surtout considérées comme des outils théoriques que l'on pouvait mobiliser, mais n'étaient pas intégrées au sein d'une histoire ni d'un régime d'idées en relation avec d'autres. C'est donc plutôt pendant mes études de troisième cycle, entre 1998 et 2006, que j'ai été plus spécifiquement immergé dans la théorie poststructuraliste française. À l'université de Californie, à Berkeley, dans les années 1990, la *French Theory* était encore la *lingua franca* pour les étudiant-es sérieux-ses en sciences humaines et sociales. Peu importe que vous soyez doctorant-e en anglais ou en histoire de l'art, vous deviez connaître l'analyse du discours. Les textes s'y référant étaient débattus, et, même s'ils n'étaient pas au cœur de votre travail de recherche, ils vous servaient de socle de connaissance et d'agentivité. Ainsi, le langage psychanalytique poststructuraliste était invoqué bien qu'il ne fût pas prépondérant. À l'époque enseignaient à Berkeley l'historienne de l'art Kaja Silverman, la philosophe Judith Butler et la théoricienne politique Wendy Brown, toutes convoquant, chacune à leur manière, différentes traditions continentales. Je pense par exemple à Brown et Butler qui se référaient à Chantal Mouffe et Ernesto Laclau¹, Silverman à la psychanalyse de Jacques Lacan. Ces personnalités, avec lesquelles nous avons étudié avec enthousiasme, constituaient donc non seulement

l'environnement intellectuel dans lequel on évoluait, mais elles étaient, de surcroît, vraiment considérées comme étant à l'avant-garde de certaines formes de pratiques intellectuelles et activistes.

Nous étions aussi conscient-es qu'Étienne Balibar et Jacques Derrida enseignaient à quelques kilomètres de là, à Irvine. D'ailleurs, quand j'étudiais à Berkeley, Derrida est venu donner une conférence dans l'auditorium de l'université Stanford et, avec des ami-es, nous avons fait le « pèlerinage » en voiture pour l'écouter². C'étaient des « rock stars », ayant changé les bases et les conditions préalables de la recherche critique et de l'engagement, quelles que soient les disciplines dans lesquelles nous évoluions. Je suivais un séminaire sur Lacan avec Kaja Silverman tout en me disant : « Il faut que je regarde du côté des liens entre « pouvoir » et « savoir » afin de mieux comprendre comment Michel Foucault est convoqué ! » J'avais besoin de réfléchir à *Surveiller et punir*³ et d'en parler avec Ruth Wilson Gilmore, qui enseignait alors à Berkeley et que je rencontrais dans une manifestation devant la prison de femmes de Chowchilla⁴. Ainsi était l'atmosphère à Berkeley à cette époque : l'engagement d'une personne lisant la *French Theory* n'était pas simplement abstrait, mais constituait la fois un engagement politique et une connaissance de soi. Je m'appuie toujours sur le langage et les outils de la psychanalyse pour comprendre le développement de ma propre subjectivité.

EZ Dans le cadre de ce parcours intellectuel, et à partir de ces champs de recherche et de l'intérêt pour ces auteur-ices, quand et comment avez-vous concentré votre réflexion sur les concepts propres à la théorie critique africaine-américaine en tant qu'historien de l'art ?

HC C'était au moment de ma thèse, quand j'ai rencontré Saidiya Hartman et son travail. Autour d'elle, des penseurs comme Jared Sexton et Frank B. Wilderson deviendront les fondateurs d'un courant que nous connaissons aujourd'hui sous le nom d'« afro-pessimisme ». Ces derniers m'ont vraiment aidé à saisir l'importance et la prescience d'un Glissant, notamment s'agissant de langage et de compréhension de la Relation, en lien avec d'autres penseur-ses, parmi lesquels Derrida. J'aimerais également souligner la façon

¹ La mention à Chantal Mouffe et à Ernesto Laclau renvoie à leur ouvrage *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Londres/New York, Verso, 1985. Ce dernier a été traduit en français sous le titre *Hégémonie et stratégie socialiste. Vers une politique démocratique radicale* en 2008 (Les Solitaires intempestifs). Chantal Mouffe (1943-), théoricienne politique belge, et Ernesto Laclau (1935-2014), politologue argentin, proposent dans cet essai une réflexion post-marxiste appliquant une perspective intersectionnelle, ndt.

² En avril 2002, Jacques Derrida est l'invité d'honneur d'un colloque de deux jours intitulé « Cruelty, Death Penalty, the « Return of the Religious », à l'université Stanford en Californie, ndt.

³ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, ndt.

⁴ La Central California Women's Facility est une prison d'État pour femmes située à Chowchilla, une ville au centre de la Californie à environ 230 kilomètres au sud-est de Berkeley. Ruth Wilson Gilmore (1950-) est aujourd'hui professeure au Graduate Center de la City University of New York (CUNY). Théoricienne et activiste étatsunienne, elle a notamment milité pour l'abolition du système carcéral, ndt.

dont cette forme de théorie poststructuraliste, qui insiste sur une sorte d'aporie, propose un langage permettant de parler de la *blackness* d'un point de vue structurel. Lacan nous enthousiasmait, mais nous pouvions envisager les angles morts de sa pensée en matière de race et de racialisation. En d'autres termes, nous nous demandions «quel est l'impensé de l'impensé⁵?» Je crois donc que c'est au contact de ce groupe de chercheur-ses noir-es, profondément investi-es dans la tradition intellectuelle du radicalisme noir, que j'ai vu les résonances que celle-ci avait avec la *French Theory* poststructuraliste. Cela a vraiment ouvert pour moi de nouvelles façons de concevoir mes projets et d'envisager mes centres d'intérêt, même si ce discours structuraliste et poststructuraliste était critiqué pour son aveuglement envers les questions raciales.

EZ C'est très intéressant de voir comment tous ces liens intellectuels se tissent, de comprendre que, dans le contexte étatsunien, la pensée de Glissant éclaire celles des penseur-ses radicaux-ales noir-es. Dans votre livre *Bound to Appear. Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America* (2013), vous mentionnez Fanon citant *Native Son [Un enfant du pays]* (1940) de Richard Wright dans *Peau noire, masques blancs* (1952)⁶. Dans votre article «Flow and Arrest», publié dans la revue *Small Axe* en 2015, vous évoquez l'importance cruciale pour vous de la pensée d'une autrice comme Hortense Spillers⁷. Elle-même publiait dans le *Journal of French and Francophone Philosophy*, en 2018, un article intitulé «Time and Crisis. Questions for Psychoanalysis and Race» dans lequel Lacan est mentionné. Dans ce même article, Spillers évoque l'anthropologue marxiste français Claude Meillassoux, citant l'un de ses textes portant sur le commerce esclavagiste en Afrique. On constate que des références plurielles, mais connectées, permettent l'élaboration de ces pensées philosophiques (et psychanalytiques) proposant des approches théoriques renouvelées qui infusent dans le champ de l'art à partir d'un cadre scientifique francophone et permettent de produire une histoire de l'art différente.

HC J'ai lu Hortense Spillers et Claude Meillassoux pour la première fois dans le cadre du séminaire que Hartman consacrait à l'histoire de l'esclavage. L'essai de Spillers «Mama's Baby, Papa's Maybe⁸» est un monde dans un monde, et je ne pense pas avoir été en mesure de

comprendre ce qu'il impliquait alors. Cela m'a pris peut-être vingt ans pour saisir son sens, et je suis encore dans ce processus d'apprentissage tant ce texte est riche et étonnant. En écrivant ce qui allait devenir *Bound to Appear*, j'essayais de convoquer des penseur-ses qui pourraient m'aider à définir ce qui, à l'époque, était des intuitions reliant la pensée radicale noire au poststructuralisme. Je me suis autorisé ces rapprochements, car en tant qu'historien-nes de l'art, nous sommes confronté-es à la variété des objets que nous analysons, à la spécificité de la pensée et de l'engagement des artistes que nous étudions. D'une certaine façon, cela était incroyablement fortuit pour moi d'avoir travaillé avec Hartman alors qu'elle avait été étudiante de Judith Butler à Wesleyan University et qu'elle est de la même génération que Renée Green et Glenn Ligon, deux artistes sur lequel-les je me concentre dans mon livre. Iels étaient dans cette université à peu près à la même époque, pourtant iels ne se connaissaient pas vraiment. Ainsi, l'appareil critique de Hartman m'a tout de suite conduit à me rapprocher d'une personne qui était, d'un point de vue générationnel et critique, une contemporaine des artistes sur lequel-les je travaillais et cela m'a aidé à établir un cadre pour étudier leurs œuvres. Saidiya Hartman avait aussi écrit sur Lorna Simpson dans son texte «Excisions of the Flesh⁹» publié en 1992, un essai qui est l'une des raisons pour lesquelles je me suis inscrit à Berkeley afin d'y suivre ses enseignements. Avoir Hartman comme interlocutrice et comme mentor a facilité ma navigation entre ces discours et guidé ma façon de les rassembler. Pendant que je rédigeais ma thèse, une autre lecture est devenue pour moi cruciale : celle de *Black Marxism* (1983) de Cedric Robinson¹⁰. Cet ouvrage a été une sorte de confirmation historique et théorique de mes intuitions, à savoir que la culture occidentale avait toujours été racialisée, et que ce n'était pas juste une invention du XIX^e siècle ni même une invention de l'esclavage transatlantique. Cette histoire est bien plus longue et est constitutive de la civilisation occidentale. Et cela m'a frappé en même temps que la lecture du livre *In the Break* de Fred Moten qui a été publié en 2003¹¹. J'avais déjà eu l'occasion de rencontrer Moten à Berkeley, à l'époque où il était venu donner une conférence sur la voix de W.E.B Du Bois que je n'avais jamais entendue. Du Bois a une manière particulière de prononcer

⁵ Voir au sujet de l'impensé/unthought : Saidiya V. Hartman, Frank B. Wilderson III, «The position of the unthought», *Qui Parle. Critical Humanities and Social Sciences*, vol. 13, n° 2, printemps-été 2003, p. 183-201. À noter le titre en français de cette revue fondée il y a trente ans par des doctorant-es de l'université de Californie, à Berkeley. La revue est aujourd'hui distribuée par Duke University Press (Durham), ndt.
⁶ Huey Copeland, *Bound to Appear. Art, Slavery and the Site of Blackness in Multicultural America*, The University of Chicago Press, 2013.
⁷ Huey Copeland, «Flow and Arrest», *Small Axe. A Caribbean Journal of Criticism*, vol. 19, n° 3, 1^{er} novembre 2015, p. 205-224.
⁸ Hortense J. Spillers, «Mama's Baby, Papa's Maybe. An American Grammar Book», *Diacritics*, vol. 17, n° 2, été 1987, p. 64-81.

⁹ Saidiya V. Hartman, «Excisions of the Flesh», dans *Lorna Simpson. For the Sake of the Viewer*, cat. exp. Museum of Contemporary Art Chicago, New York, Universe, 1992, p. 55-67.
¹⁰ Cedric J. Robinson, *Black Marxism. The Making of the Black Radical Tradition*, Londres, Zed Press, 1983 ; trad. franç. : *Marxisme noir. La genèse de la tradition radicale noire*, Genève/Paris, Entremonde, 2023.
¹¹ Fred Moten, *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003. Le premier chapitre évoqué par Huey Copeland s'intitule «Resistance of the Objects. Aunt Hester's Scream», p. 1-24.

les «s» à la fin des mots, cela ressemble à des sifflements. J'étais ébahi par la façon extrêmement brillante dont Moten analysait ces enregistrements de Du Bois, insistant sur l'aspect sonore comme il le fait dans ses textes. Cela m'a renvoyé à ce qu'il écrit dans le premier chapitre de *In the Break* où il part du cri de la tante de Frederick Douglass en train de se faire fouetter par le maître esclavagiste. Dans ce premier chapitre, Moten parle du cri comme douleur et, pour moi, cela résonne avec la nécessaire opacité de l'expression noire¹². Dans ce cadre historique en lien avec une analyse de l'objet émerge la possibilité de convoquer la notion marxienne de fétichisation de la marchandise en l'adossant à l'esclavage. C'est ce que fait Moten, comme l'ont fait Hartman et Spillers : penser la position de l'individu mis en esclavage à la fois comme personne et comme propriété. Ces questions ont complètement restructuré ma façon d'approcher les œuvres d'art dans *Bound to Appear*, car j'avais soudain cette nouvelle boîte à outils pour interroger Karl Marx ou Sigmund Freud, et, plus particulièrement, la tradition intellectuelle française qui apparaissait dans les travaux des artistes que j'étudiais.

EZ Tous ces éléments permettent de comprendre comment une pensée se construit, par strates et au contact de figures tutélaires. Avec votre livre *Bound to Appear*, vous ouvrez une réflexion autour de la notion de diaspora africaine en vous appuyant sur les créations d'artistes contemporaines. Vous avez été l'un des premiers historiens de l'art à réellement inclure cette idée dans votre travail. Cette histoire de l'esclavage, que vous avez commencé à découvrir à partir des œuvres d'art contemporain associées à l'enseignement de Hartman et aux textes de Moten, s'adosse aussi à cette pensée francophone, celle de Césaire puis de Glissant, des auteurs ayant ouvert des voies poétiques inédites pour penser l'esclavage transatlantique...

HC Je suis venu étudier à Berkeley, car je voulais travailler sur une génération précise d'artistes, mais je n'avais pas d'autres manières de penser leur œuvre qu'à travers le prisme de l'identité, ce qui, pour moi, constituait un cadre analytique complètement inintéressant. En suivant le séminaire de Hartman, je me suis rendu compte que ces artistes avaient fait des installations portant sur l'esclavage, et ce, presque au même moment. Qu'est-ce que cela signifie, notamment lorsque l'on envisage dans la longue durée les représentations de l'esclavage, voire son histoire, au sein de l'art contemporain ? À l'époque, ce n'était pas un terrain très étudié, en partie (et c'est, il me semble, encore le cas) en raison de la rareté de la littérature

¹² Pour compléter, voir les notices «Cri», de Elvan Zabunyan (p. 77), et «Opacité», de Tiphaine Samoyault (p. 74).

scientifique sur l'art et les artistes africain-es-américain-es.

L'omniprésence des différentes formes du post-esclavage qui continuent d'être révélées au fur et à mesure que je poursuis mes recherches ouvre la voie à de nouvelles manières de comprendre l'histoire de l'art et l'historiographie. Dans ce contexte, construisant ma propre généalogie de références, je dirais que Frantz Fanon, bien sûr, mais également Aimé Césaire ou Albert Memmi étaient particulièrement importants. Accorder une attention soutenue à la façon dont les penseur-ses non étatsunien-nes recherchaient des formes au sein desquelles l'esclavage et le colonialisme interagissaient a eu un impact notable sur la subjectivité noire. Ceci nous a aussi aidé-es à comprendre des questions d'ordre transculturel et transhistorique, à savoir : comment la *blackness* circulait et comment elle était produite.

Pour moi, Frank B. Wilderson et Jared Sexton ont été cruciaux. Ils ne cadraient pas la problématique de la structure du monde à travers le prisme du suprémacisme blanc, mais sous l'angle de l'*anti-blackness*, ce qui est très différent. Cela signifie que l'on peut envisager, avec beaucoup plus de nuances, les formes d'autorité sur les populations de couleur et leur assujettissement. De plus, ces expériences ne peuvent pas être comparées à celle de l'esclave ou du Noir. Ces auteurs m'ont permis de comprendre que les traditions et les histoires que nous considérons ne sont pas seulement des thématiques d'actualité, mais qu'elles ont des implications structurelles.

Notre conception du sujet humain repose sur l'*anti-blackness* et nécessite une certaine abnégation du sujet noir pour arriver à une forme de transcendance. À ce propos, on peut se référer au travail de Rizvana Bradley, laquelle, dans son livre *Anteaesthetics* (2023), pense et repense la sphère esthétique¹³. Elle explique que notre conception de la forme est fondée sur l'absence de forme supposée de la chair noire ; pour Bradley, même la notion de corps telle qu'elle s'est développée dans le monde occidental moderne n'a de cohérence qu'en opposition à la chair noire dépourvue de corps.

¹³ Rizvana Bradley, *Anteaesthetics. Black Aesthetics and the Critique of Form*, Redwood City, Stanford University Press, 2023.



Fred Wilson, vue de l'exposition «Mining the Museum», The Contemporary et Maryland Historical Society, Baltimore, 1992-1993.

EZ Comment avez-vous transposé ces réflexions transformatrices dans votre travail d'écriture critique? Vous avez collaboré avec des revues importantes, comme *Small Axe* ou *Callaloo*, dans lesquelles vous avez publié des articles sur le contexte caribéen. Vous avez aussi lancé ce projet puissant avec Krista Thompson autour de l'afrotrope. Vous avez écrit pour *Artforum* et vous êtes l'un des éditeurs d'*October*. Pourriez-vous dire quelques mots sur l'ensemble de ces résonances dans votre production?

HC J'ai mis en place un certain nombre de tactiques. Je sais qu'une partie de ma tâche en tant qu'historien de l'art est liée à la volonté de transformer le champ de cette discipline, de la complexifier, qu'elle puisse refléter les engagements et l'activisme qui me meuvent personnellement. En cela, Berkeley offrait un modèle parfait. Je pense notamment à Anne M. Wagner et au travail qu'elle a mené pour son ouvrage *Three Artists (Three Women)*. *Modernism and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe* (1996), faisant du genre un sujet central dans

nos discussions sur le modernisme¹⁴. Je pense également à Richard Meyer, l'un de ses étudiants, qui a fait émerger l'importance de l'homosexualité et ses formes d'apparition et de disparition dans le canon de l'art américain¹⁵. Publier était pour moi une façon d'intervenir dans différentes formes discursives et de déplacer le curseur, même dans *Artforum* qui est un magazine sur papier glacé, mais qui a su être le lieu où pouvait se tenir certains débats critiques essentiels de l'art contemporain. Contribuer à une telle revue était aussi un moyen de défendre les artistes sur qui je travaillais, pour qu'ils soient également intégrés-es dans ce débat critique. En tant que premier et seul éditeur noir à *Artforum* (2015-2023), je savais que c'était à la fois une opportunité et une responsabilité. En ayant un pied dans la porte, je pouvais l'ouvrir plus grande

¹⁴ Anne Middleton Wagner, *Three Artists (Three Women)*, *Modernism and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*, Berkeley, University of California Press, 1996.
¹⁵ Richard Meyer, *Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, New York/Boston, Oxford University Press/Beacon Press, 2002.



Cameron Rowland, *Insurance*, 2016, barres d'arrimage pour conteneurs, certificats de Lloyd's Register, 102 x 96 x 11,5 cm.

Au début du XVIII^e siècle, la Lloyd's of London avait le monopole des assurances maritimes pour le commerce des esclaves. La Lloyd's Register a été créée en 1760 et constitue la première agence de classification chargée de fournir aux assureurs des informations sur la qualité des navires. Ce type de classification permet une évaluation plus précise des risques. La Lloyd's Register ainsi que d'autres sociétés de classification continuent aujourd'hui à inspecter et à certifier les navires et leur équipement; la certification garantit la valeur des marchandises même en cas de perte. Les barres d'arrimage permettent de fixer les marchandises sur le pont des navires.

afin d'accueillir d'autres personnes et espérer déplacer le débat.

Concernant *Small Axe*, mon engagement avec la revue était plus inattendu. Il a été facilité par Krista Thompson, et aussi parce que David Scott était intéressé par mon travail¹⁶. En fait, j'avais commencé à écrire pour *Small Axe* dans le cadre d'une recension critique des quatre volumes incroyables de l'historien

de l'art Kobena Mercer, *Annotating Art's Histories*, qu'il a publiés en association avec l'Institute of International Visual Arts¹⁷. Cette collaboration avec Krista Thompson et ce dialogue avec l'équipe éditoriale de *Small Axe* ont infléchi ma réflexion. J'ai pu comprendre certaines des logiques transhistoriques et globales de l'*anti-blackness* grâce aux formes particulières et aux permutations à l'œuvre dans d'autres lieux et continents, notamment dans le contexte caribéen, mais aussi en Europe. Ceci a non

¹⁶ *Small Axe. A Caribbean Journal of Criticism* est une revue portant sur les modernités caribéennes dans les domaines de la littérature, de la poésie et des arts visuels. Elle a été fondée par David Scott, professeur d'anthropologie à Columbia University et elle est distribuée par Duke University Press (Durham). Krista Thompson est professeure d'histoire de l'art à Northwestern University, où elle était la collègue d'Huey Copeland quand il y enseignait. Thompson est spécialiste de l'art caribéen et des phénomènes de migrations artistiques, elle a publié son premier article dans *Small Axe* en 2004, ndt.

¹⁷ Les quatre volumes de la série *Annotating Art's Histories. Cross-Cultural Perspectives in the Visual Arts* évoqués par Huey Copeland sont : Kobena Mercer (éd.), *Cosmopolitan Modernisms* (2005), *Discrepant Abstraction* (2006), *Pop Art and Vernacular Cultures* (2007), *Exiles, Diasporas and Strangers* (2008) publiés par Cambridge/Londres, The MIT Press/Institute of International Visual Arts (InIVA), ndt.

seulement permis de renforcer ma perception de l'utilité théorique de l'*anti-blackness* en tant que cadre de pensée, mais également de faire des liens entre des pratiques situées dans divers territoires géographiques.

C'est ce que Krista Thompson et moi-même avons imaginé autour de la notion d'afrotrope [2017] – c'est-à-dire des formes visuelles spécifiques reprises de façon répétée dans différents contextes par les peuples de la diaspora africaine comme autant de moyens d'autodéfense et de libération, pouvant être comprises si on les compare aux toiles de fond devant lesquelles les modèles sont photographiés, par exemple, dans la photographie noire. Dans les studios photo de Nassau (Bahamas), dans ceux de l'Afrique de l'Ouest, comme chez les Maliens Malick Sidibé et Seydou Keïta, ou encore à Freaknik, à Atlanta¹⁸, on remarque une esthétique qui se définit par la répétition du motif. Je pense que l'afrotrope était pour nous un moyen d'étudier tout cela sans imposer une approche essentialiste qui ferait dire que la culture noire opère toujours avec une logique figée. Nous voulions, au contraire, souligner la nécessité d'avoir à faire avec le cataclysme qu'a été l'esclavage transatlantique, qui a eu des conséquences non seulement pour les personnes de la diaspora, mais aussi du continent africain, notamment dans la façon dont elles se représentent en tant que corps noirs et les technologies qu'elles utilisent. Cette réalité m'a beaucoup aidé à penser autrement, car, tout en ayant été éduqué dans le modernisme français – ma formation est clairement liée au récit de l'art moderne entre Paris et New York –, j'ai pu «provincialiser» ce récit tout en saisissant comment il pouvait être décentré. Nous étions connecté-es à d'autres réseaux d'affiliation diasporique tout en ayant à négocier avec l'*anti-blackness* tel qu'il a été produit et administré par l'Occident.

EZ J'aimerais mentionner le dernier livre sur lequel vous travaillez et dans lequel vous convoquez la pensée de Glissant en théorisant notamment la notion d'«utérus noir». Comment traduisez-vous cette notion dans votre imaginaire? Comment passez-vous de «moderniste français» à «historien de l'art diasporique»?

HC Les outils de l'histoire de l'art dont je disposais étaient insuffisants pour que je puisse établir des liens avec des œuvres d'art qui comptaient pour moi. Je ressentais le besoin non seulement de comprendre ces outils et de les déconstruire, mais d'embrasser toute une autre tradition, un autre appareil critique disponible

¹⁸ Rencontre annuelle se tenant au mois d'avril, près du centre universitaire d'Atlanta (Géorgie, États-Unis), et réunissant principalement des étudiant-es issu-es des universités noires. Le Freaknik, qui a eu lieu de 1982 à 1999, a participé à la construction de la culture africaine-américaine étudiante durant ces années, ndt.

dans la boîte à outils me permettant de penser de Du Bois à Glissant.

La question de Glissant et de l'utérus, de l'abysse, de la cale, des différentes strates de ces métaphores, c'est quelque chose qui résonne pour moi avec ce que Spillers tente de faire dans son essai «Mama's Baby, Papa's Maybe». Saidiya Hartman les réunit de façon très belle dans son article «The Belly of the World. A Note on Black Women's Labors» (2016), où elle pense à l'abysse chez Glissant et à la chair chez Spillers, reliés au nœud reproductif du ventre des femmes noires, le tout se trouvant au sein d'une sorte de monde moderne, centre à la fois de la productivité et de la mort¹⁹. Penser en relation, c'est la possibilité de voir toutes ces résonances entre différentes approches théoriques issues de diverses parties du continent et de la diaspora. Cela m'a autorisé à mettre un peu de pression sur les modalités dans lesquelles j'ai été éduqué.

Mon prochain livre, intitulé *Touched by the Mother. Black Men, American Art, Feminist Horizons* (University of Chicago Press, 2026) réunira vingt-cinq articles et essais que j'ai écrits dans l'optique de comprendre le voyage au cœur d'une conscience féministe noire, un voyage largement informé par Spillers et Hartman, mais aussi par Fanon et Glissant. Au fil du temps, j'en suis arrivé à la conviction qu'il fallait penser la race, le genre et la classe ensemble. C'est une forme avec laquelle je suis tout à fait à l'aise. C'est enthousiasmant d'étirer plusieurs muscles d'écriture et de se libérer, parfois littéralement, des liens aux objets, aux œuvres d'art, pour vivre dans un monde textuel, un monde de la mémoire. Nous sommes dans un moment, en particulier aux États-Unis après les années 2020, où, malgré la régression que nous vivons avec l'administration Trump, nous sommes encore engagé-es dans ces questions liées à la *blackness* et à son historicité, non pas pour rétablir certaines omissions du passé, mais pour gagner en rigueur de façon à prendre en considération les travaux engagés. Ce qui sous-tend l'idée de mon livre est l'affirmation que les *Black studies* forment la nouvelle théorie critique et qu'il y a des transmissions généalogiques qui passent également par l'éducation.

EZ Vous avez mentionné cette génération d'artistes à laquelle vous avez consacré vos travaux et qui elleux-mêmes ont permis d'ouvrir un champ esthétique critique à une nouvelle génération, tout aussi critique. Quels liens nouez-vous avec ces artistes?

¹⁹ Saidiya V. Hartman, «The Belly of the World. A Note on Black Women's Labors», *Souls. A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society*, vol. 18, n° 1, 2016, p. 166-173.

HC Il est clair qu'il y a des artistes avec lequel-les j'ai une grande affinité. Ce lien se tisse avec les travaux de Renée Green, de Glenn Ligon, de Lorna Simpson, de Fred Wilson, mais aussi de Cameron Rowland qui convoque ce genre de discussion dans des directions très enthousiasmantes. Avec l'artiste Torkwase Dyson, ils ont collaboré avec Saidiya Hartman pour la réédition, en 2022, de *Scenes of Subjection*, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de l'ouvrage²⁰. Ces artistes sont pour moi les phares qui me guident.

Propos recueillis le 4 février 2025.

²⁰ Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection. Terror, Slavery, and Self-making in Nineteenth-century America*, New York, Oxford University Press, 1997. Dans la nouvelle édition de l'ouvrage – édition révisée et augmentée parue aux éditions Norton (New York, 2022) – figurent des compositions de Torkwase Dyson et des annotations de Cameron Rowland.



Penumbra, 2020

Allora & Calzadilla



LITTÉRATURE MINEURE

JACKQUELINE FROST

Gilles Deleuze et Félix Guattari expliquent que les littératures mineures déterritorialisent l'expression, en poussant la langue donnée jusqu'à ses limites extrêmes. Cela ne peut se faire que de deux manières. L'une est celle de Franz Kafka: une «ligne révolutionnaire sobre», la voie du «sous-développement», du «désert». Cette sobriété est obtenue en coupant toute la graisse onirique du haut allemand. Deleuze et Guattari promettent une autre voie vers la littérature mineure avec le risque d'une reterritorialisation par des récriminations symboliques. Ils décrivent cette voie comme «un usage hyperculturel» qui sépare l'écrivain de la littérature comprise comme «l'affaire du peuple». Dans des littératures mineures de l'hémisphère américain, la reterritorialisation a une signification différente, liée au principe anthropophagique. Elles se nourrissent de l'hyperculture expropriée, puisant une force reconfigurée «de la civilisation que nous sommes en train de manger». Cette reterritorialisation

par une transvaluation littéraire panaméricaine renvoie non pas à des rêves de conquête («Empire cannibale»), mais à un monde futur fait des confluences irréversibles, violentes et baroques des peuples du Nouveau Monde. Ce n'est pas le creusement associé à la voie de Kafka, mais le débordement contaminant de la relation d'Édouard Glissant. Souvent, cette littérature mineure unit l'hyperculture interiorisée à la maximisation des phénomènes organiques appelés «nature». Cette maximisation des êtres, des couleurs, des mythes et des langues exige de la minorité anthropophage plus d'invention lexicale et syntaxique que de sobriété. Son style est exubérant, grandiose, irrégulier, asymétrique, flamboyant et ornemental, élaboré par Oswald de Andrade, Aimé et Suzanne Césaire, Sylvia Wynter, Wilson Harris et Frankétienne. Les littératures mineures des Amériques ne partagent pas le «rêve opposé» de Kafka de «devenir-mineur». Elles font le grand rêve du devenir tout court.

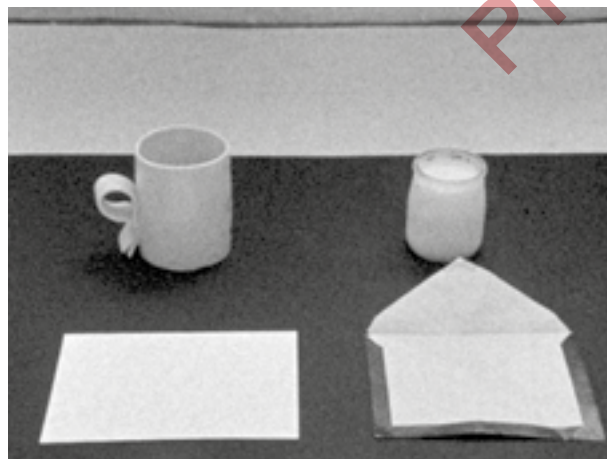
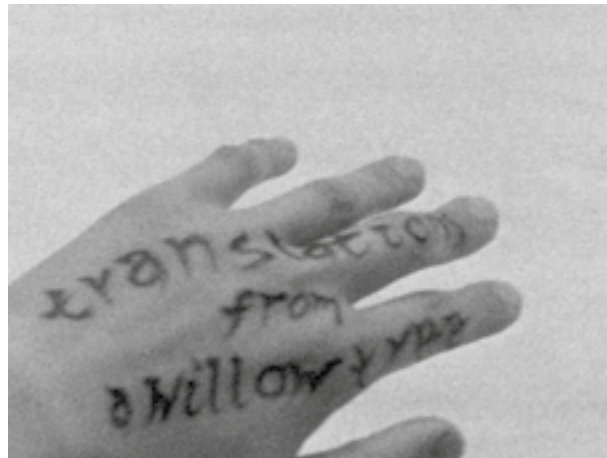


Space Poem #2 (Laura's Words), 2009

Renée Green



Untitled (Paper), 1975



Translations from a Willow Tree, 1976



Upon Leaving the White Dust, 2017-2018

Cici Wu

LA MORT DE L'AUTEUR

MATHIEU POTTE-BONNEVILLE

Introduit par Roland Barthes en 1967, le motif de la «mort de l’auteur» traverse dans ces mêmes années une constellation de textes, de Michel Foucault («Qu’est-ce qu’un auteur?», 1969) à Jacques Derrida («Signature Événement Contexte», 1971). Tous associent une thèse philosophique à un diagnostic historique: affirmant que la signification d’un discours et d’un texte ne saurait en soi être indexée au sujet de leur énonciation, ils soulignent la façon dont cette fiction auctoriale vient à se révéler, comme un secret trop longtemps tu, trouvant dans la littérature une surface d’apparition et un champ d’expérimentation, dont témoignent aussi les distorsions imprimées à l’instance narrative par Monique Wittig, du «on» de *L’Opoponax* (1964) ou au «j/e» du *Corps lesbien* (1973). Sur ce fond s’enlèvent des différences marquées: là où Barthes insiste sur le caractère inscrutable des intentions autoriales, appelant à en délivrer la critique littéraire, Foucault analyse les manières variables dont cette instance se trouve instituée par le discours, lui conférant ainsi la réalité non d’un être, mais d’une fonction. Derrida suggère que l’auteur est tout autant destitué par l’écriture:

en prise avec la dissémination des signes, les tentatives du «je» pour imprimer l’autorité de sa signature ne se soutiennent que d’un ensemble de conditions juridiques et sociales, qui signent sa fragilité. Ces variations expliquent que la «mort de l’auteur» ait pu, dans sa réception artistique, basculer du modernisme au postmodernisme: si Barthes plaçait ses analyses sous l’autorité du formalisme de Stéphane Mallarmé, des artistes comme Sherrie Levine ou Richard Prince viseraient moins à effacer l’auteurice qu’à en démultiplier de façon ludique la figure, révélant sa dépendance à l’égard du contexte d’apparition de l’œuvre. Au-delà de ces jeux sur l’identité, la fécondité la plus actuelle de cette idée réside toutefois dans l’ouverture qu’elle offre à l’artiste comme aux spectateurices, rendu·es libres d’interconnecter des fragments de culture pour œuvrer à une relecture d’une histoire collective sans prétendre en être les points d’origine: à sa manière, par une pratique de l’intertextualité, l’artiste vidéaste Arthur Jafa confirme les derniers mots de l’essai de Barthes - «la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’auteur».



“Untitled” (Welcome Back Heroes), 1991

Felix Gonzalez-Torres



Fast-Fish and Loose-Fish, 2023

Ellen Gallagher



Fast-Fish and Loose-Fish, 2023



A short play about watching shadows move across the room, 2023



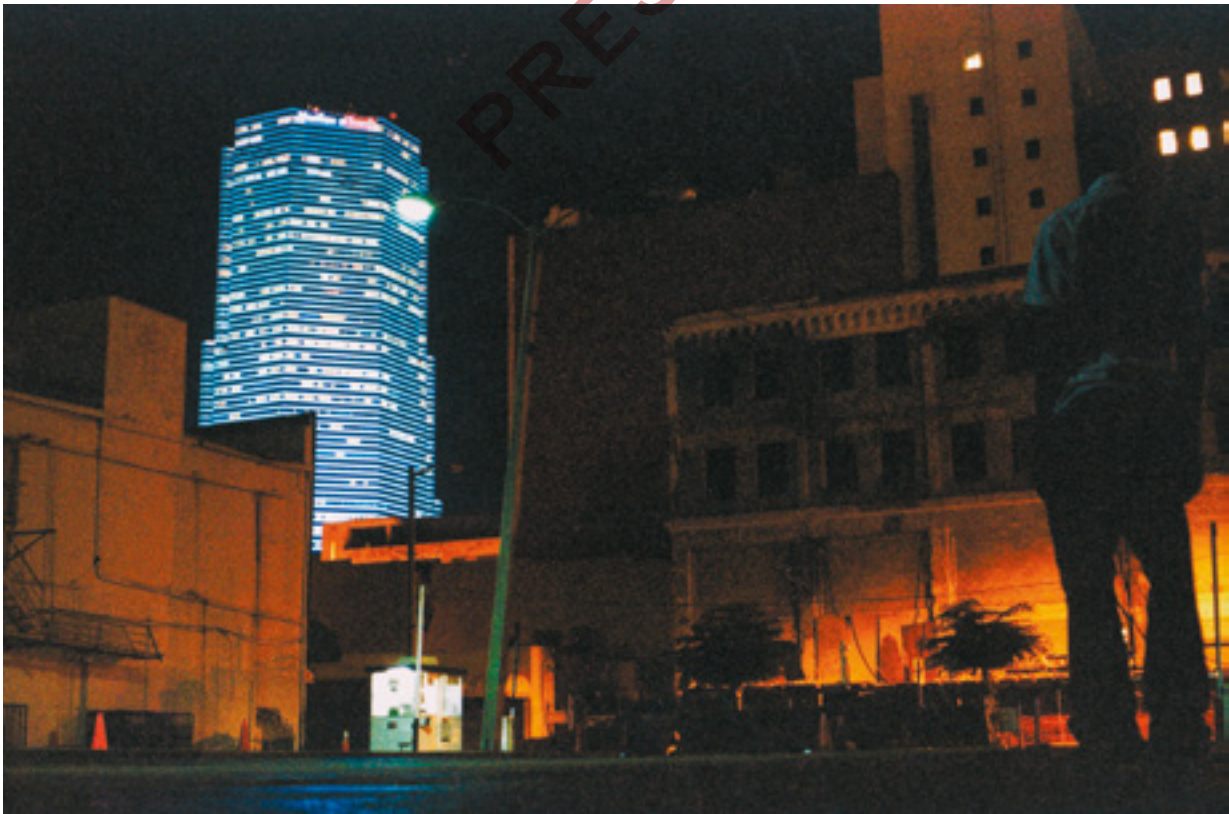
Spiralism (or an understanding, sun minded), 2025

GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK

CATHERINE MALABOU

En 1976, Gayatri Chakravorty Spivak publie sa traduction de l’ouvrage séminal de Jacques Derrida, *De la grammatologie* (1967), avec une longue préface qui présente pour la première fois la déconstruction au lectorat américain. Restituant avec rigueur les arguments directeurs du livre, Spivak esquisse également les lignes de fuite qui marquent la naissance de sa propre pensée, en passe de devenir une des théories postcoloniales les plus importantes de la fin du xx^e siècle. La préface insiste d’une part sur la portée révolutionnaire des attaques de Derrida contre la métaphysique occidentale et les privilèges que celle-ci accorde à l’idée de «bonne» origine dans ses versions ontologique (priorité de la présence et du présent), linguistique (supériorité du langage parlé sur l’écriture), masculiniste (toute-puissance du phallus) et autoritaire (éloge des maîtres). La critique de Claude Lévi-Strauss développée dans la seconde partie du livre est présentée comme la première grande remise en question

de l’ethnocentrisme régnant dans les sciences humaines. D’autre part, et malgré tout, Spivak constate que l’analyse derridienne reste prisonnière des cadres occidentaux qu’elle entreprend précisément de déconstruire. Sans jamais oublier un instant que Derrida, en tant que juif maghrébin francophone dans l’Algérie coloniale, a toute sa place dans la généalogie militante qui comprend Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon ou Albert Memmi, Spivak annonce ce qui constitue à ses yeux les deux grandes limites de la déconstruction: son inattention à l’exploitation des femmes subalternes, dans le contexte postcolonial indien notamment, et son incapacité à rendre compte de la réalité et des effets du capitalisme mondialisé. La fin de la préface dessine ce chemin critique de manière surprenante. On y lit: «entre Iowa City, Boston, Providence et New Dehli-Dacca-Calcutta», «maintenant j’insère mon texte dans le sien et vous déplace, inventant ici une matrice théorique... en mon nom... Gayatri Chakravorty Spivak...».



Untitled (Flâneur... adrifts in... l'imaginaire de [s]on lieu) (détail), 2025

Adler Guerrier



Left Side Right Side, 1972

Joan Jonas



Two Cubes, One Cube Rotated 45°, 1986

Dan Graham

OPACITÉ

TIPHAINE SAMOYAUULT

Droit à l’opacité: droit à conserver son ombre, à ne pas être entièrement lisible. La transparence est un présumé du projet colonial. Elle est aussi l’utopie de la traduction, que la traduction machinique semble réaliser: toutes les langues traduites en un instant. Pourtant l’équivalence est impossible et la transparence a souvent pour prix l’appropriation, le contresens, l’effacement. On déchiffre autrui avec ses propres valeurs, on l’explique au lieu de le laisser s’exprimer.

La traduction doit faire avec l’opacité et l’intraduisible. Comment sauter par-dessus les différences? Édouard Glissant n’entend pas l’opacité comme l’envers de la transparence. L’opacité peut être le concept négatif de l’incompréhension; elle peut être aussi un droit positif: reconnaître la différence est l’envers de la pulsion hégémonique.

L’opacité est un concept politique et poétique: résister à l’égali-sation linguistique par le multilinguisme est une manière de mettre à égalité des histoires convergentes, mais dont certaines n’étaient pas prises en compte, d’inventer une nouvelle relation

entre les langues, de rendre visibles des récits abîmés par l’histoire de la domination ou occultés par elle. Le marcheur infatigable de la plage du Diamant, dans *Poétique de la Relation* (1990), est la fable extrême de ce droit à l’opacité. En ne répondant à aucun nom, cette personne rend la traduction impossible: c’est sa réponse aux violences commises contre les hommes traduits. Dans *Une tempête* (1968) d’Aimé Césaire, l’esclave dit à son oppresseur: «Ne m’appelle plus Caliban... appelle moi X», renversant le propos de la pièce de William Shakespeare où Caliban n’a pas de nom (ni de langue) avant que Prospero ne lui en donne un. Chez Glissant, c’est dans l’après-coup que le colonisé refuse de répondre à aucun nom.

L’opacité est la part intraitable de l’expérience portée par les langues. La souffrance peut être réparée par un long effort de traduction, sans jamais devenir transparente. Respecter l’opacité des langues, c’est accepter de ne pas pouvoir tout traduire et laisser à chacune sa part d’indéchiffré, à n’approcher que par l’imaginaire.



Mirror #4, 2006

Glenn Ligon



Dead End, 2023

Fred Wilson

CRI

ELVAN ZABUNYAN

En tant que poète, philosophe et performeur, Fred Moten accorde une place prépondérante à l'écho dans son sens premier: des sons qui se répètent, des ondes qui se répercutent sur une surface, et qui, par cette réflexion acoustique amplifiée, reviennent habiter un lieu, une mémoire, un imaginaire. Dans «Resistance of the Object. Aunt Hester's Scream», le premier chapitre de son ouvrage *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (2003), l'auteur fait référence à la façon dont Saidiya Hartman dans *Scenes of Subjection* (1997) prend appui, pour construire la dualité entre «hypervisibilité» et «obscurité musicale», sur la description par Frederick Douglass dans son autobiographie d'une scène de violence dont il est témoin enfant¹. Les hurlements de sa tante en train de se faire fouetter par un surveillant sadique provoquent chez Douglass l'effroi de sa condition d'esclave: «Il frappait pour qu'elle crie.» Ce que l'on voit agit dans l'esprit, ce que l'on entend s'enfonce dans l'inconscient et ressurgit. Interprétant le texte de Hartman qui, évoquant Douglass, étudie

une narration dramatique où l'abjection est celle de la déshumanisation de l'objet, Moten parle de «la terriblement belle musicalité du récit de Douglass» et crée une résonance entre le discours et la musique noire. L'auteur s'adosse à la pensée d'Édouard Glissant pour éclairer son idée. Il cite *Le Discours antillais* (1981) dans lequel Glissant écrit: «Le cri impose à l'esclave sa syntaxe particulière. Pour l'Antillais, le mot est d'abord son. Le bruit est parole. Le vacarme est discours. Il faut comprendre cela².» C'est au cœur de cette vibration que le cri est un moyen de produire, grâce à l'oralité, un dialogue global qui donne naissance à la Relation. Une réflexion que Moten étire jusqu'à sa trilogie *consent not to be a single being* [consent à ne pas être seul]³ en citant là encore Glissant qui, peu avant sa mort en 2011, lors d'un entretien avec le théoricien et écrivain Manthia Diawara, répond à la question «Que signifie le départ pour vous?»: «c'est le moment quand on consent à ne pas être seul, mais qu'on essaye d'être plusieurs en même temps⁴».

¹ Fred Moten, *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003; Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection. Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth-Century America*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1997; Frederick Douglass, *Mémoires d'un esclave* [1845], trad. de l'anglais par Normand Baillargeon et Chantal Santerre, Montréal, Lux, 2007.

² Édouard Glissant, *Le Discours antillais* [1981], Paris, Gallimard, 1997, p. 406.
³ La trilogie *consent not to be a single being* de Fred Moten se compose des volumes suivants: *Black and Blur* (2017), *Stolen Life* (2018) et *The Universal Machine* (2018), publiés par Duke University Press (Durham).
⁴ Édouard Glissant, «in Conversation with Manthia Diawara», *Nka. Journal of Contemporary African Art*, n°28, printemps 2011, p. 5.

**LA CRIT
IQUE**

79

DES

**INSTIT
UTIONS**

PRESSE

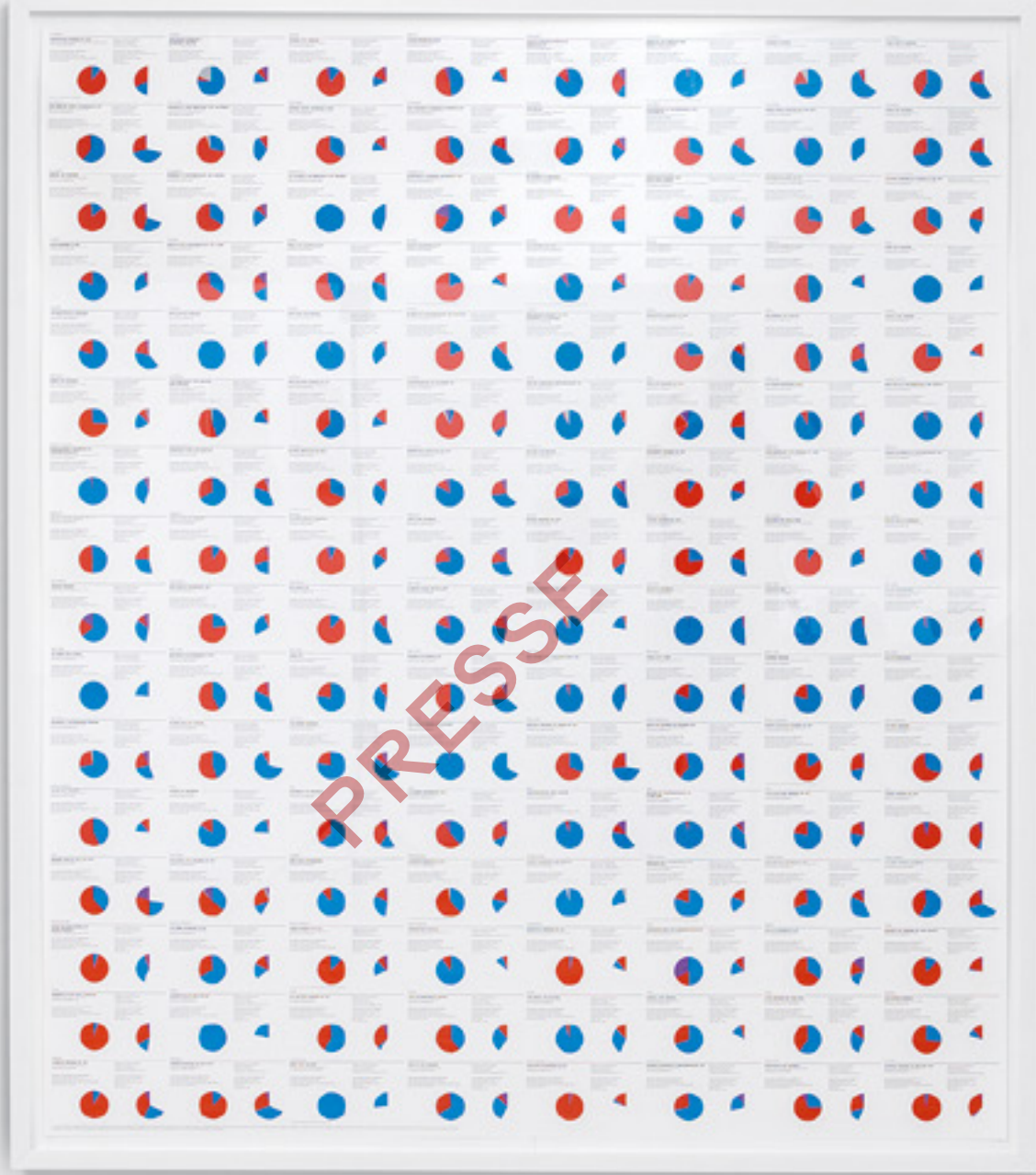
PRESSE

<i>Se jouer des catégories.</i> <i>Entretien avec Renée Green</i> Elvan Zabunyan	84	<i>L'intellectuel·le entre engagement et théorie</i> Éric Fassin	95
		<i>Boîte à outils</i> Pauline Clochec	110
		<i>Simulacre</i> Catherine Malabou	116

Mark Dion, Andrea Fraser,
Andrea Geyer, Hans Haacke, K8 Hardy,
Hock E Aye Vi Edgar Heap of Birds,
Sky Hopinka, Lorraine O'Grady,
Walid Raad, Martha Rosler,
Cameron Rowland, Allan Sekula,
Oscar Tuazon

Les contre-cultures des années 1960 conduisent à une critique généralisée des institutions, ce qui, aux États-Unis, a pour conséquence une politisation des artistes, par exemple au sein du collectif Art Workers' Coalition, lequel formule des demandes de réforme aux musées, particulièrement en vue de la prise en compte des inégalités de race, de genre et de classe. Émerge à ce moment-là un art ayant pour objet l'analyse et la contestation des systèmes de pouvoir, reprenant notamment les idées et méthodologies du sociologue français Pierre Bourdieu, qui, parallèlement à son engagement anticolonial en Algérie, s'est intéressé aux reproductions et aux déterminismes de classe, principalement au travers des comportements en matière de culture (*Les Héritiers*, 1964; *L'Amour de l'art*, 1966; *La Distinction*, 1979). L'artiste allemand Hans Haacke, installé à New York après avoir étudié à Paris, s'inspire des questionnaires du sociologue en les adressant aux visiteur·ses des musées pour révéler leurs «*habitus*». Plus tard, c'est à travers la mise en scène et la parodie qu'Andrea Fraser se livre à une analyse du vocabulaire qui détermine les comportements au sein d'un «monde de l'art» s'étant constitué en écosystème. L'artiste reprend également les outils statistiques de la sociologie pour mettre à jour des collusions entre ce monde de l'art et les systèmes politiques dominants.

Bourdieu a incarné en France – plus tardivement que d'autres – la figure de l'intellectuel engagé, qu'ont façonnée Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, ainsi que, dans les années 1970, Michel Foucault et Félix Guattari, lesquels jettent des ponts entre la théorie et l'action directe, parallèlement à de nombreuses causes politiques et sociales. En rejetant le cloisonnement des disciplines académiques et la tour d'ivoire de l'université, ces «intellectuels» conçoivent désormais la théorie comme une «boîte à outils», selon l'expression de Foucault, avec une nécessaire «valeur d'usage», comme Sartre la revendique dans son *Plaidoyer pour les intellectuels* (1972). Ces formes de participation et de théorisation immédiate des luttes encouragent les artistes à investir des discours et articuler des théories critiques en fonction de leurs identités et des luttes politiques et sociales avec lesquelles iels sont en affinité. C'est notamment le cas pour ceux dont la pratique découle de leur engagement féministe et marxiste, qui montrent la voie à d'autres générations, lesquelles affirmeront leurs identités et leurs communautés comme les déterminants de leur pratique.



2016 in Museums, Money, and Politics, 2018

Andrea Fraser

SE JOUER DES CATÉGORIES. ENTRETIEN AVEC RENÉE GREEN

ELVAN ZABUNYAN

EZ J'aimerais que vous évoquiez votre rapport à la langue française. Je sais qu'elle est importante pour vous, non seulement en raison de votre intérêt précoce pour la littérature et la philosophie françaises, mais aussi parce que vous avez grandi dans une famille où la culture française était présente dès votre enfance.

RG Le français a été la première langue étrangère que j'ai apprise. Ma mère le parlait couramment et j'ai suivi des cours de français de façon régulière dès l'école élémentaire, à l'âge de 7 ou 8 ans. Je n'ai pas grandi dans un environnement où cette langue était parlée, mais ma mère l'avait étudiée en tant que chanteuse dans le cadre de sa formation musicale. Un peu plus tard, j'ai arrêté le français et commencé l'espagnol. Cela semblait une langue plus locale, puisque j'avais la possibilité de le parler avec mon entourage là où je vivais. Quand j'ai démarré mes études à l'université, je me suis de nouveau retrouvée dans un contexte où le français était central. J'ai étudié à Wesleyan University, à Middletown, dans le Connecticut, entre 1977 et 1981. Au début de mon cursus, je suivais les cours de l'historien Hayden White. Il était aussi spécialiste de la littérature française et l'intégrait dans son enseignement. C'est dans ce cadre que j'ai été sensibilisée pour la première fois à la pensée de Roland Barthes. *Mythologies* (1957) était l'un des ouvrages que nous devions étudier. La fin des années 1970 correspondait à un moment où la littérature française et la pensée des théoricien·nes français·es circulaient très largement dans les universités aux États-Unis. Ainsi, la « philosophie continentale », telle qu'elle sera appelée plus tard, a émergé à cette période, souvent indirectement. De mon côté, j'étais très intéressée par Samuel Beckett, en particulier pour l'attention qu'il accordait au langage, mais aussi parce qu'il écrivait en français, même si sa langue maternelle était l'anglais. C'était pour moi très attirant, j'aimais l'idée de pouvoir écrire et penser dans une autre langue.

EZ Beckett, en effet, rédigeait à la fois en français et en anglais et était très minutieux dans le suivi des traductions de ses textes dans d'autres langues. Il demandait par exemple à ce qu'on lui lise les traductions en allemand pour entendre la langue. En dehors de Beckett, y avait-il d'autres inspirations pour vous à cette époque ?

RG Je dirais que toutes les sources d'inspiration étaient mélangées. J'ai découvert l'ouvrage *Extraterritorial*¹ de George Steiner plus tard, mais à cette période je lisais Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov et Beckett. Les relations au langage m'intéressaient particulièrement. Ces trois auteurs parlaient et écrivaient couramment d'autres langues, c'est d'ailleurs aussi ce qu'étudie l'essai de Steiner. Même si je n'étais pas alors en mesure de le mettre en pratique, j'ai tenté de le faire en espagnol avec mon roman *Camino Road*, en 1994².

EZ On comprend, d'après ce que vous décrivez, que ces moments de découverte ont des résonances particulières pour vous, à la fois pour la langue, mais également pour l'écriture. Qu'en était-il de votre accès à ces publications à cette époque ?

RG L'information circulait différemment. Les gens n'avaient pas accès aux textes comme aujourd'hui. Bien sûr, on les trouvait dans les bibliothèques, dans les musées, dans les librairies, et dans tous les lieux traditionnels qui nous permettaient d'accéder à ce savoir. En tant qu'étudiante, j'étais en contact avec toute cette information, mais la circulation de ces documents (et de leur traduction) était évidemment plus lente sans Internet.

EZ Michel Foucault a été un penseur important dans votre production intellectuelle et artistique. Au début des années 1970, il a été invité à donner des conférences dans plusieurs universités aux États-Unis. Deux de ses écrits, *L'Archéologie du savoir* et « Qu'est-ce qu'un auteur ? », ont été publiés en français en 1969, et peu après en anglais, ouvrant de nouvelles voies de réflexion sur les pratiques artistiques, la critique d'art et l'histoire de l'art. Pourriez-vous rappeler vos premiers contacts avec Foucault ?

RG J'ai « rencontré » la pensée de Foucault par Edward Said en lisant *Orientalism*³. Cela devait être exactement au moment de la publication du livre, en 1978. Je faisais des recherches sur Said et c'est par lui que j'ai découvert *L'Archéologie du savoir*. C'est aussi à cette époque que j'ai pris connaissance de figures qui étaient originaires de France, mais qui enseignaient dans des universités étatsuniennes, à Yale University, à New Haven, par exemple, ou encore à Berkeley. Je pense que Foucault y était à ce moment-là. De même, Jacques Derrida enseignait à Irvine,

¹ George Steiner, *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*, New York, Atheneum, 1971. L'ouvrage de Steiner a été traduit en français plusieurs décennies après sa publication en anglais sous le titre *Extraterritorialité. Essais sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.

² Renée Green, *Camino Road*, Madrid/New York, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Free Agent Media, 1994. Il existe une édition en fac-similé de l'ouvrage : *Camino Road*, New York, Primary Information, 2021.

³ Edward Said, *Orientalism*, Londres, Routledge & Kegan, 1978 ; trad. franç. : *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

à partir du milieu des années 1980, et avait été professeur invité à Yale au milieu des années 1970. Ces personnalités avaient des engagements avec différentes universités étatsuniennes, c'était en vogue, mais je n'étais pas dans un parcours littéraire et je ne suivais pas ces tendances. J'étudiais l'art et, dans ce cursus, à l'époque, on ne s'intéressait pas spécifiquement à ces discours. Lors de ma dernière année à Wesleyan, je participais à un séminaire sur la collection d'art de Sol LeWitt, mais nous n'avions alors aucune discussion relative à ces penseurs, même s'ils étaient liés à l'université. Je dirais que tout a pris une autre ampleur quand j'ai déménagé à New York après avoir obtenu mon diplôme. J'y ai vécu dans les années 1980 et c'était très intéressant d'observer la façon dont ces idées circulaient, car elles ont commencé à intégrer le champ de l'art et, à partir de là, différents artistes et penseurs se les sont appropriés et ont commencé à en débattre.

EZ C'est un point qui me semble très intéressant, car ces débats sont aussi liés à la circulation d'une pensée critique qui se forge au contact des artistes et des expositions. Quels étaient pour vous les lieux importants où cette circulation opérait ?

RG À New York, le New Museum exerçait une influence particulière. Il était dirigé par Marcia Tucker, sa fondatrice, qui avait pour ambition d'y développer une sorte de pôle intellectuel⁴. Il y avait également la Dia Art Foundation qui organisait des colloques en lien avec l'art et la pensée contemporaine⁵. Je peux aussi mentionner les espaces alternatifs, Artists Space par exemple, qui était dans le même temps un espace de rencontres et de discussions. On se rencontrait par ailleurs dans les librairies, telles que St. Mark's Bookshop ou encore celles

autour de Columbia. Ces lieux étaient des noyaux pour collecter des matériaux qu'on pouvait ensuite explorer de son côté. À cette période, j'ai énormément lu.

EZ Et il y avait aussi le Whitney Independent Study Program⁶...

RG J'ai intégré le Whitney Independent Study Program (ISP) en 1989, mais, entre mon arrivée à New York en 1981 et 1989, j'ai vraiment mené des recherches toute seule, lisant, enquêtant, regardant, participant à un grand nombre d'événements, sur lesquels j'écrivais parfois⁷. C'est l'environnement dans lequel j'ai évolué avant de rejoindre le Whitney.

EZ Vous mentionnez les différentes librairies où l'on pouvait se procurer tous les livres liés à cette pensée critique, notamment française. Je me demande s'il y avait à l'époque une conscience de la temporalité des traductions de textes français et de leur influence sur la théorie de l'art. J'ai toujours été attentive à la façon dont la traduction d'un-e auteur-ice ouvre de nouvelles résonances intellectuelles et artistiques. Je pense notamment à Walter Benjamin, qui, même s'il n'est pas français, a passé d'importantes années de sa vie à Paris. Quand Benjamin est traduit en anglais en 1969, la lecture, par exemple, de «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique⁸» transforme considérablement la pratique des artistes conceptuel-les aux États-Unis. J'aime beaucoup l'idée

⁴ «Documentary Sources in Contemporary Art» était une collection d'anthologies critiques lancée par le New Museum en 1984. Parmi les ouvrages publiés dans cette collection, on peut citer *Art after Modernism. Rethinking Representation* (1984), sous la direction de Brian Wallis; *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists* (1987), sous la direction de Brian Wallis; *Discourses. Conversations in Postmodern Art and Culture* (1990), sous la direction de Russell Ferguson, William Olander, Marcia Tucker et Karen Fiss; *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures* (1990), sous la direction de Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha et Cornel West. Des expositions importantes ont aussi été organisées au New Museum pendant les années 1980, mentionnons notamment : «Art and Ideology (1984)»; «Difference. On Representation and Sexuality» (1984-1985); «Signs» (1985); «The Art of Memory/The Loss of History» (1985-1986); «Edgar Heap of Birds: Born from Sharp Rocks» (1986); «Damaged Goods. Desire and the Economy of the Object» (1986); «Hans Haacke. Unfinished Business» (1986-1987); «Felix Gonzalez-Torres» (1988); «Mary Kelly. Interim» (1990).

⁵ À partir de 1987, la Dia Art Foundation a publié «Discussion in Contemporary Culture», une collection d'anthologies critiques. Celle-ci incluait les volumes suivants : *Vision and Visuality* (1988), sous la direction de Hal Foster; *Remaking History* (1989), sous la direction de Barbara Kruger et Philomena Mariani; *Democracy. A Project by Group Material* (1990), sous la direction de Brian Wallis; *If You Lived Here... The City in Art, Theory, and Social Activism. A Project by Martha Rosler* (1991), sous la direction de Brian Wallis; *Critical Fictions. The Politics of Imaginative Writing* (1991), sous la direction de Philomena Mariani; *Black Popular Culture. A Project by Michele Wallace* (1992), sous la direction de Gina Dent.

⁶ Le Whitney Independent Study Program (ISP) est fondé en 1968 sous l'impulsion du nouveau président du Whitney Museum à New York, John I.H.Baur. Ce dernier entend alors répondre aux exigences d'un milieu artistique et culturel toujours plus politisé en proposant une formation innovante et horizontale. L'ISP est dans un premier temps destiné aux artistes et aux historien-nes, tout en incorporant des dimensions curatoriales et théoriques qui deviennent de plus en plus importantes au fil des années, jusqu'à la création en 1987 de la structure tripartite actuelle : le «Studio Program», le «Critical Studies Program» et le «Curatorial Program» s'adressent respectivement aux artistes, aux chercheur-ses et aux curateur-ices. À partir du début des années 1980, l'ISP s'impose comme une prestigieuse formation réputée tant pour la rigueur de son enseignement théorique que pour l'accès privilégié au monde de l'art new-yorkais qu'elle permet, notamment grâce à son corps enseignant illustre et aux nombreux-ses artistes qui y interviennent. Au cours de son histoire, l'ISP a compté parmi ses enseignant-es permanent-es ou temporaires, outre Ron Clark, figure pérenne du programme à partir de 1968 et jusqu'en 2023, David Diao, Yvonne Rainer, Hal Foster, Benjamin Buchloh, Mary Kelly, Silvia Kolbowski, Barbara Kruger, Martha Rosler, Craig Owens, Douglas Crimp, Renée Green, Gregg Bordowitz, Laura Mulvey, Isaac Julien, ou encore Andrea Fraser. Sur l'histoire et l'évolution de l'ISP, voir Howard Singerman, «In Theory and Practice. A History of the Whitney Independent Study Program», *Artforum*, vol. 42, n° 6, février 2004, p. 112-171; le numéro spécial d'*October* consacré au programme à l'occasion de sa 50^e année : *October*, vol. 168, printemps 2019, «The Whitney Independent Study Program at 50»; Juliette Pym, «Sur le Whitney Independent Study Program : récit d'une mise en pratique de la théorie critique dans les mondes de l'art», *Marges*, n° 32, 2021, p. 36-51.

⁷ Voir par exemple les deux essais publiés par l'artiste à cette époque dans Renée Green, *Other Planes of There. Selected Writings*, Durham, Duke University Press, 2014 : «What's Painting Got to Do with It? Representing Gender and Sexuality in the Age of Post-Mechanical Reproduction» (1990), p. 57-63 et «Democracy in Question» (1991), p. 128-133.

⁸ *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, essai de Walter Benjamin initialement rédigé en 1935, ndt.

que les artistes peuvent modifier la trajectoire de leur création par la rencontre avec des textes spécifiques.

RG Cette question est très intéressante, elle souligne l'importance du moment où ces différents textes ont été traduits. J'aimerais revenir à ma formation et aux différentes étapes qui l'ont accompagnée, en précisant qu'outre mon cursus artistique, j'ai eu une expérience dans le monde de l'édition. Après avoir quitté Wesleyan, je me suis spécialisée dans la production de magazines et de livres. J'ai suivi des cours sur les techniques d'édition au Radcliffe Institute for Advanced Study à Harvard University, à Cambridge, et j'ai ensuite immédiatement commencé à travailler aux éditions Harper & Row, à New York. C'est là que j'ai approfondi ma connaissance des processus éditoriaux et de traduction, notamment dans le champ de la diffusion internationale. En tant que jeune personne, curieuse et mobile, créant de l'art et navigant dans un contexte professionnalisant, j'étais au cœur de centres d'intérêt multiples que je vivais de façon simultanée. J'analysais alors la temporalité au sein de laquelle les livres étaient traduits en anglais. Quelles étaient les dates de publication ? Quels étaient les délais de traduction de certains ouvrages ? Quelles étaient les différentes maisons d'édition internationales ? Des années plus tard, je continue à être attentive à tous ces détails, car il me semble que ce sont des facteurs importants pour comprendre la circulation des idées et leur réception dans un contexte donné. Découvrir des auteur-ices à travers leurs livres, approfondir leur travail, y rester fidèle, c'est une manière pour moi, en tant qu'artiste, de penser à la façon dont j'établis des relations avec toutes ces idées. J'apprécie que vous évoquiez Walter Benjamin et sa réception dans les années 1970 aux États-Unis. Il n'y avait pas tant de monde qui s'intéressait à ces idées, comme celles constituant le champ des *cultural studies*. À l'époque, c'était encore un peu confidentiel, et surtout débattu en lien avec l'histoire de l'art. C'est pourtant grâce à la littérature et à la philosophie que ces changements ont été effectifs pour les artistes. Des écrivain-es et des universitaires francophones enseignaient dans différentes universités new-yorkaises. Dans les années 1990, Maryse Condé enseignait par exemple à Columbia et Édouard Glissant à la City University of New York (CUNY)⁹. Toutefois, dans les années 1980, je ne les connaissais pas encore. Il y avait aussi Manthia Diawara

⁹ Maryse Condé enseigne à Columbia en tant que professeure titulaire entre 1995 et 2005. Elle avait la chaire du *Center for French and Francophone Studies* de sa fondation en 1997 jusqu'en 2002. Édouard Glissant enseigna à CUNY entre 1994 et 2010. Les 3 et 4 décembre 1998, un colloque autour de la pensée de Glissant y fut organisé : «Édouard Glissant : de la pensée archipélique au Tout-Monde». Maryse Condé prononça la conférence plénière qu'elle intitula «Édouard Glissant, ou les Antilles repossédées», ndt.

à New York University, qui organisait de nombreux événements. Il me semble que la circulation des idées était beaucoup plus largement reconnue dans ce cadre qu'ailleurs. Il est nécessaire de souligner la multiplicité de ces temporalités, de ces rencontres entre les idées quand on cherche à retracer les influences. Qui inspirait qui ? Qui dialoguait avec qui ? Que se passait-il alors ?

EZ Vous êtes considérée comme une artiste ayant intégré la critique institutionnelle dans son processus de création et de recherche au début des années 1990. Dans le même temps, vous avez une réflexion assez critique sur toutes ces questions qui catégorisent la production artistique. La première fois que j'ai entendu parler de votre travail, c'était par l'historien de l'art Benjamin Buchloh en 1992. Il vous considérait comme une artiste qui prolonge les questions conceptuelles des années 1960 et 1970. Il évoquait notamment le travail de recherche que vous aviez conduit à Nantes autour de l'histoire esclavagiste de cette ville. Ces recherches ont donné naissance à l'installation *Mise-en-scène* (1991) qui a été exposée à Clisson, en Loire-Atlantique, quand vous y étiez en résidence et qui fait d'ailleurs à présent partie de la collection du Frac des Pays de la Loire. C'était aussi un processus critique qui mettait en avant l'histoire coloniale et esclavagiste de la France et qui ouvrait alors un champ inédit dans le contexte de l'art contemporain. Pourriez-vous revenir sur ce tournant de la critique institutionnelle au début des années 1990, tournant qui n'était pas sans lien avec des publications comme celles lancées par le New Museum et la Dia Art Foundation que vous avez mentionnées plus haut ?

RG Parmi ces publications, il y en a une qui me semble extrêmement importante, il s'agit de *Semiotext(e)*. Sylvère Lotringer, l'éditeur, enseignait à Columbia. Cette revue, puis maison d'édition, a véhiculé un grand nombre d'idées européennes en les rendant accessibles grâce à leur traduction en anglais¹⁰. En ce qui concerne la critique institutionnelle, je m'interroge encore et toujours sur la façon dont elle a été historicisée et décrite en relation avec mon travail¹¹. Il est possible de tirer beaucoup de fils en remontant au Whitney Independent Study Program et d'en déduire tout un système de codification. Des personnes considérées comme les figures majeures de la critique institutionnelle, Andrea Fraser par exemple, sont passées par ce programme. Beaucoup des idées qui nourrissent ce courant de pensée ont émergé des colloques, publications et projets de la Dia Art Foundation ainsi que du New Museum. Cela donne un aperçu d'un

¹⁰ Semiotext(e) a joué un rôle crucial dans l'introduction aux États-Unis des travaux de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jean Baudrillard et Paul Virilio.

¹¹ Renée Green, «Beyond» (2006), *Other Planes of There. Selected Writings*, op. cit., p. 289-296.



Renée Green, *Neutral/Natural*, 1990, installation au sein de l'exposition «Renée Green - The Equator has Moved», Dia Beacon, État de New York, 2025-2026.

paysage qui était d'ailleurs dominant en amont de mon année à l'ISP, car j'avais rencontré des personnes qui y étaient associées et que j'ai retrouvées là-bas. L'autre vecteur majeur de la critique institutionnelle était bien sûr la revue *October*, puisque des historien·nes de l'art associées à l'ISP y contribuaient. Benjamin Buchloh et Hal Foster étaient membres de la rédaction. Quand j'étais à l'ISP, tous deux y enseignaient, de même que l'artiste Mary Kelly.

EZ Pensez-vous que cette critique institutionnelle soit encore effective aujourd'hui pour vous ?

RG J'espère qu'à l'avenir mon travail connaîtra une nouvelle réception en lien avec la critique institutionnelle, notamment grâce à mon exposition qui ouvre en mars 2025 à la Dia Beacon, où seront présentées un certain nombre d'œuvres que j'ai produites dans ces années-là¹². Ces œuvres ont justement été labellisées «critique institutionnelle» et seront dévoilées ensemble pour la première fois. Cela permettra de déplacer cette simple catégorie en accordant une

¹² «Renée Green - The Equator has Moved», 7 mars 2025-31 août 2026, Dia Beacon, État de New York.

lecture nuancée à mes travaux et en les reliant à d'autres formes de pensée existant à cette époque.

EZ Vous avez évoqué les années 1977-1981 qui correspondent à celles où vous étiez à l'université et où vous avez été en contact avec les *Black studies* par exemple. Il y a notamment eu certains colloques majeurs qui se sont tenus à l'université de Yale juste avant que vous y commenciez vos études.

RG À ce sujet, je peux renvoyer vers un récit incisif de Hortense J. Spillers dans l'introduction de son ouvrage *Black, White and in Color* publié en 2003¹³. Certains de mes professeurs faisaient part des changements en train de se produire au sein de l'université. Penser de façon conjointe la structure des musées ou des universités à une époque donnée me semble vraiment important ; penser ces relations au présent et envisager les efforts mis en place pour créer quelque chose de supposément plus diversifié aussi. De quoi s'agit-il ? Qu'est-ce qui se jouait dans les engagements depuis les années 1960,

¹³ Hortense J. Spillers, «Introduction. Peter's Pans. Eating in the Diaspora», *Black, White and in Color. Essays on American Literature and Culture*, University of Chicago Press, 2003, p. 1-64.



Renée Green, vue de l'exposition «Renée Green - The Equator has Moved», Dia Beacon, État de New York, 2025-2026.

au moment où j'étais encore enfant ? Cela m'intéresse de réfléchir selon les structures et les institutions. Je pense que le langage utilisé pour décrire les œuvres à un moment donné a son importance. En parlant de travaux comme étant de la «critique institutionnelle», c'est comme si l'on créait une catégorie «ready-made» qui enferme et piègeait les œuvres ou les pratiques, alors que l'expérience de chacun·e pourrait tout à fait conduire à d'autres façons de décrire ce que je faisais. Je songe par exemple à ce mot «abolitionnisme», un concept utilisé par Angela Davis et de nombreux·ses autres penseur·ses, bien avant celui de «critique institutionnelle»¹⁴. On peut également évoquer ce que Cedric Robinson articulait dans *Marxisme noir*¹⁵. Je continue à m'intéresser à ces strates plus nuancées, plus approfondies aussi,

¹⁴ Angela Davis a conceptualisé le terme d'«abolitionnisme» d'abord en lien avec la prison, évoquant l'«abolitionnisme carcéral». Elle l'a déplacé, avec d'autres chercheur·ses et activistes vers la question féministe. Voir par exemple Angela Y. Davis, Gina Dent, Erica R. Meiners, Beth E. Richie, *Abolition. Féminisme. Tout de suite*, trad. de l'anglais par Astrid Aidolan-Ague, Villejuif, Daronnes, 2025. Publication originale : *Abolitionism, Feminism. Now*, Chicago, Haymarket Books, 2022, ndt.
¹⁵ Cedric J. Robinson, *Black Marxism. The Making of the Black Radical Tradition*, Londres, Zed Press, 1983 ; trad. franç. : *Marxisme noir. La genèse de la tradition radicale noire*, Genève/Paris, Entremonde, 2023.

concernant ce qui se jouait simultanément dans le monde et au sein de différents contextes locaux. Par exemple, à New York, au moment où j'intégrais le Whitney ISP, je venais de terminer une résidence au Studio Museum de Harlem, laquelle se concluait par une exposition. J'avais invité tous mes collègues de l'ISP à se rendre *uptown* et nombreux parmi elleux n'y avaient encore jamais mis les pieds. C'était en 1989, avant que toutes ces terminologies ne soient établies. Plusieurs formes de traduction sont constamment actives, et il me semble nécessaire d'en avoir conscience.

EZ Il est utile de considérer ces différents moments en les envisageant comme non figés dans l'histoire de l'art, en soulignant les multiples connexions qui ont émergé en même temps, que ce soit dans les universités, les maisons d'édition ou les musées. Et bien sûr, votre travail ne se pense pas dans l'opposition, car ce n'est pas votre méthode en tant qu'artiste. Selon moi, vous êtes beaucoup plus proche de Trinh T. Minh-ha lorsqu'elle dit qu'elle «n'[a] pas l'intention de parler de. Juste de parler tout près de».

RG Tout à fait. J'aimerais évoquer Trinh T. Minh-ha ainsi que de Gayatri C. Spivak. Spivak est mon aînée, mais cela a été intéressant pour moi de la connaître et d'approfondir son œuvre au fil des années; de considérer sa trajectoire depuis son arrivée aux États-Unis et ce qu'elle a accompli avec sa traduction de *De la grammatologie* (1967) de Jacques Derrida¹⁶. C'était une avancée spectaculaire à l'époque. Elle est pionnière dans sa manière de bousculer les approches établies et officielles. Elle s'est lancée dans une tentative de traduction qui a modifié beaucoup de façons de penser et qui a été très mal reçue. Cela a pris des années pour comprendre ce que ce processus intellectuel global impliquait et cela continue. Trinh T. Minh-ha est aussi une figure cruciale, notamment pour ce que j'ai dit plus haut au sujet du New Museum. Je peux en particulier citer la publication *Out There*¹⁷ parue en 1990, dont Minh-ha était l'une des directrices d'ouvrage. C'était une période de transition significative et je pense que ce livre et son contenu n'ont toujours pas été étudiés de manière approfondie et à leur juste valeur. Nous sommes aujourd'hui à un moment intéressant pour observer les façons dont ces fils et ces approches ont coexisté. Cela n'était pas pris en considération à l'époque, mais, à présent, trente ans plus tard, nous pouvons les étudier autrement. Ce serait très productif de «dégeler» certaines catégories et d'y réinjecter la vie qu'elles recèlent.

EZ D'une certaine manière, l'exposition «ECHO DELAY REVERB» interroge également la simultanéité des influences théoriques, critiques, philosophiques, esthétiques. Il s'agit de réfléchir autant à partir de Monique Wittig et Jean Genet, en plus de Michel Foucault, Gilles Deleuze ou Jacques Derrida, que de considérer le rôle crucial de figures comme Frantz Fanon, Aimé et Suzanne Césaire ou Édouard Glissant pour la pensée et l'art contemporain.

RG J'ai étudié toutes ces auteur·ices au fil des ans. Vous évoquiez mon parcours et les façons dont j'étais entrée en contact avec les formes culturelles françaises. Je dirais que ma découverte de celles-ci a beaucoup à voir avec la musique et le cinéma avec, en leur cœur, l'Afrique francophone et la Caraïbe française. J'y étais exposée dans les années 1970 pendant mes études, apprenant beaucoup au contact de ces œuvres. Je peux par exemple citer

¹⁶ Gayatri C. Spivak arrive aux États-Unis au tournant des années 1960; elle traduit l'ouvrage de Jacques Derrida sous le titre *Of Grammatology*, publié par The Johns Hopkins University Press (Baltimore), en 1976. La longue préface de 87 pages (*Translator's preface*) est considérée comme un texte pionnier, notamment pour les études postcoloniales, ndt.
¹⁷ Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha et Cornel West (dir.), *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*, New York/Cambridge, New Museum of Contemporary Art/MIT Press, («Documentary Sources in Contemporary Art», vol. 4), 1990.

les liens entre le surréalisme et Aimé Césaire. Tous ces liens que j'ai essayé de décrire étaient entremêlés dans ce que nous étudions. Et je dis «nous» en m'associant à ces *Black studies* en train d'éclore et qui étaient clairement cosmopolites. Ainsi, Glissant faisait partie de tout ce mouvement déjà en cours: il était à l'université, mais n'était pas associé à tous ces domaines dans lesquels j'évoluais, il n'était alors pas si connu que cela aux États-Unis. J'ai vraiment l'impression que je gravitais moi-même en tant que jeune artiste dans tout ce milieu, m'en inspirant de façon simultanée.

EZ Je peux préciser que *Poétique de la Relation* (1990) de Glissant a été traduit en anglais¹⁸, en 1997. J'aime que vous intégriez à la conversation les références à la musique et au cinéma produits en France, ou liées aux cultures française et francophone. Cela apporte évidemment une dimension cosmopolite qui enrichit les échanges et les transmissions. Vous avez exposé pour la première fois au Brésil en 2024¹⁹, et vous avez là aussi considéré tous les fils qui peuvent être tirés autour des questions de traduction, de résonances simultanées dans un contexte qui vous était pourtant familier, puisque votre frère, Derrick Green, chanteur du groupe Sepultura, a longtemps vécu au Brésil. Dans votre travail, vous évoluez dans un cadre mondial, allant au-delà des seuls États-Unis.

RG Cette dimension cosmopolite remonte à mon enfance, en lien avec des membres de ma famille qui s'y intéressaient. Je dirais que j'évoluais dans un cadre international, ne serait-ce que par la conscience de l'existence de ces autres formes et contextes. J'y ai été familiarisée dès l'école maternelle, notamment à travers les activités de Karamu House à Cleveland (Ohio), la plus ancienne salle de spectacles noirs des États-Unis. C'était un lieu phare pour la Harlem Renaissance: le poète et romancier africain-américain Langston Hughes s'y produisait, des artistes noir·es y présentaient leurs pièces. Ce sont des récits qui étaient corrélés, mais l'histoire les a désunis.

EZ Pour terminer, j'aimerais évoquer votre rapport à l'écriture. Vous intégrez beaucoup de références littéraires, mais aussi des références propres à d'autres disciplines, par exemple l'anthropologie, qui s'inscrivent dans votre processus de réflexion et de création.

¹⁸ Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, trad. du français par Betsy Wing, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997, ndt
¹⁹ «Renée Green – Come Closer: Percepts», 14 septembre-30 novembre 2024, auroras, São Paulo, ndt.



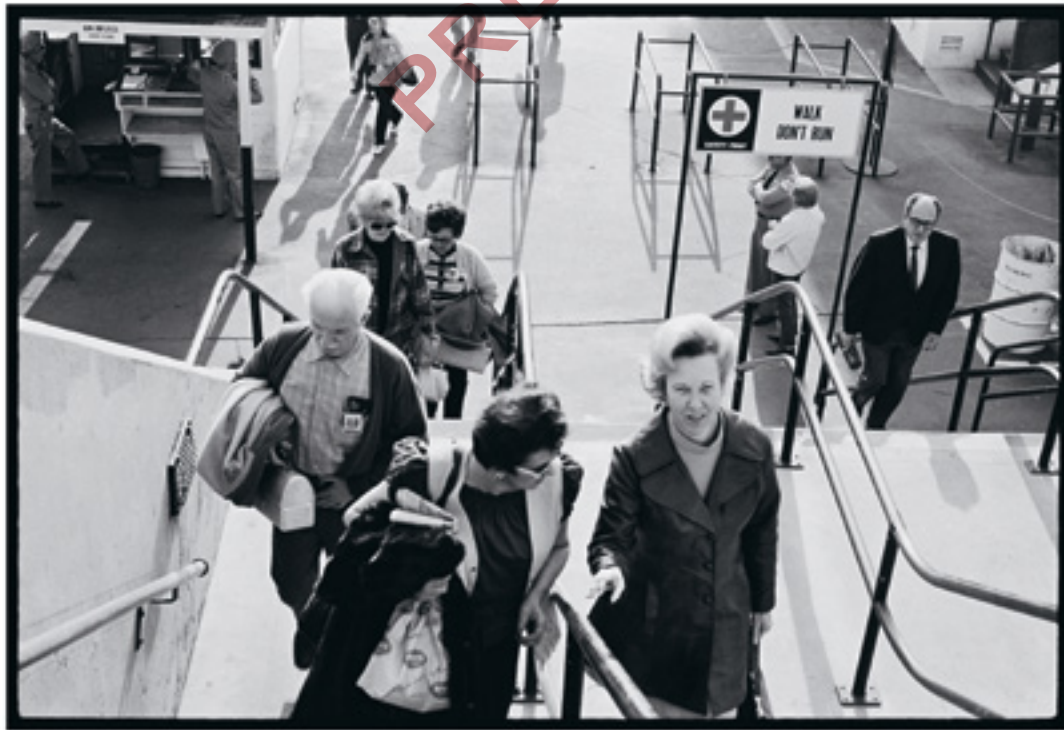
Renée Green, *Mise-en-scène*, 1991, installation au sein de l'exposition «Renée Green - Inevitable Distances», Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, 2022-2023.

RG À Wesleyan, un de mes amis était originaire de Suisse. Il était traducteur, ou du moins il se formait à la traduction, s'intéressait beaucoup à Michel Leiris, et n'arrêtait pas de m'interpeller en me disant: «Oh, tu dois le lire en français!» C'était ma deuxième année à l'université, vers 1979, et je me suis procuré tous les livres de Leiris. J'avais donc la version française de *L'Afrique fantôme* (1934) bien avant qu'elle ne soit disponible en anglais dans sa traduction récente²⁰. Il me semble nécessaire de comprendre comment les formes culturelles circulent. Si on grandit dans un contexte où l'art et la culture sont importants, si on les rencontre d'une manière ou d'une autre, que ce soit dans des librairies, chez quelqu'un ou en allant au cinéma, cela permet d'y réfléchir autrement. Considérons, par exemple, le cinéma d'Ousmane Sembène; ses premiers films sont sortis au début des années 1960, peu après ma naissance. Quand je les ai vus plus tard, adolescente, que se passait-il à cette période?

²⁰ Michel Leiris, *Phantom Africa*, trad. du français par Brent Hayes Edwards, The University of Chicago Press, 2017, ndt.

Le contexte des années 1970 aux États-Unis et mon éducation m'ont sans doute permis d'interagir différemment avec le contenu de ces films sénégalais francophones. Alors oui, c'est essentiel de déplacer la réception et la compréhension des relais culturels, d'encourager des formes de perception plus complexes de l'ensemble de ces relations artistiques et intellectuelles.

Propos recueillis le 23 février 2025.



Untitled Slide Sequence, 1972



L'INTELLECTUEL·LE ENTRE ENGAGEMENT ET THÉORIE

ÉRIC FASSIN



Great Lakes Water School, 2023

Oscar Tuazon

En anglais, l'intellectuel·le français·e devient *public intellectual*. La traduction révèle un écart entre deux modèles de la vie universitaire. L'historien Jacques Le Goff a montré comment l'émergence de l'université au Moyen Âge était liée à la montée en puissance des villes. C'est la différence avec la vie intellectuelle du monastère, à l'écart de l'agitation du monde. Aux États-Unis, le campus s'inscrit dans cette tradition de retrait. Il est vrai que ce pays est traversé par une histoire où se conjuguent le rejet des villes et l'anti-intellectualisme. Par contraste, le monde universitaire français participe davantage à la vie de la cité. C'est d'ailleurs de cet engagement qu'est né le terme «intellectuel», en guise d'insulte, dans le tumulte de l'affaire Dreyfus, à la fin du XIX^e siècle. À partir des années 1970, l'importation d'auteurs mais aussi d'autrices français·es sur les campus, du structuralisme au poststructuralisme, s'est opérée dans cet écart entre deux cultures intellectuelles. En témoigne le mot «theory» qui regroupait ces grands noms sous un même label. Cela revenait à effacer leur dimension publique, pour mieux jouir d'une sophistication théorique davantage

réserve aux spécialistes. Ce moment correspond, aux États-Unis, à un reflux de l'engagement universitaire après les fortes mobilisations sociales des décennies 1960 et 1970. Dans les années Reagan, la subversion fait alors retraite dans l'enclos universitaire. D'ailleurs, les attaques contre le «politiquement correct», au début des années 1990, viseront les *campus radicals*, «révolutionnaires en fauteuil» moqués pour leur jargon en rupture avec le sens commun. Toutefois, ce monde n'est plus le nôtre, et le partage entre ces deux cultures intellectuelles s'en trouve remis en cause. À l'évidence, les États-Unis n'ont pas le monopole de l'anti-intellectualisme; il s'est révélé contagieux, avec les attaques contre la «théorie du genre» avant la *Critical Race Theory*, versions académiques du wokisme et de la *cancel culture*. La France n'a-t-elle pas ajouté l'islamogauchisme à ce lexique? Les offensives actuelles contre le monde universitaire nous obligent à penser que les savoirs critiques, que nous le voulions ou pas, nous engagent. Les coups de boutoir du néofascisme trumpiste nous rappellent que les enjeux politiques de nos théories résonnent bel et bien avec des mouvements sociaux.

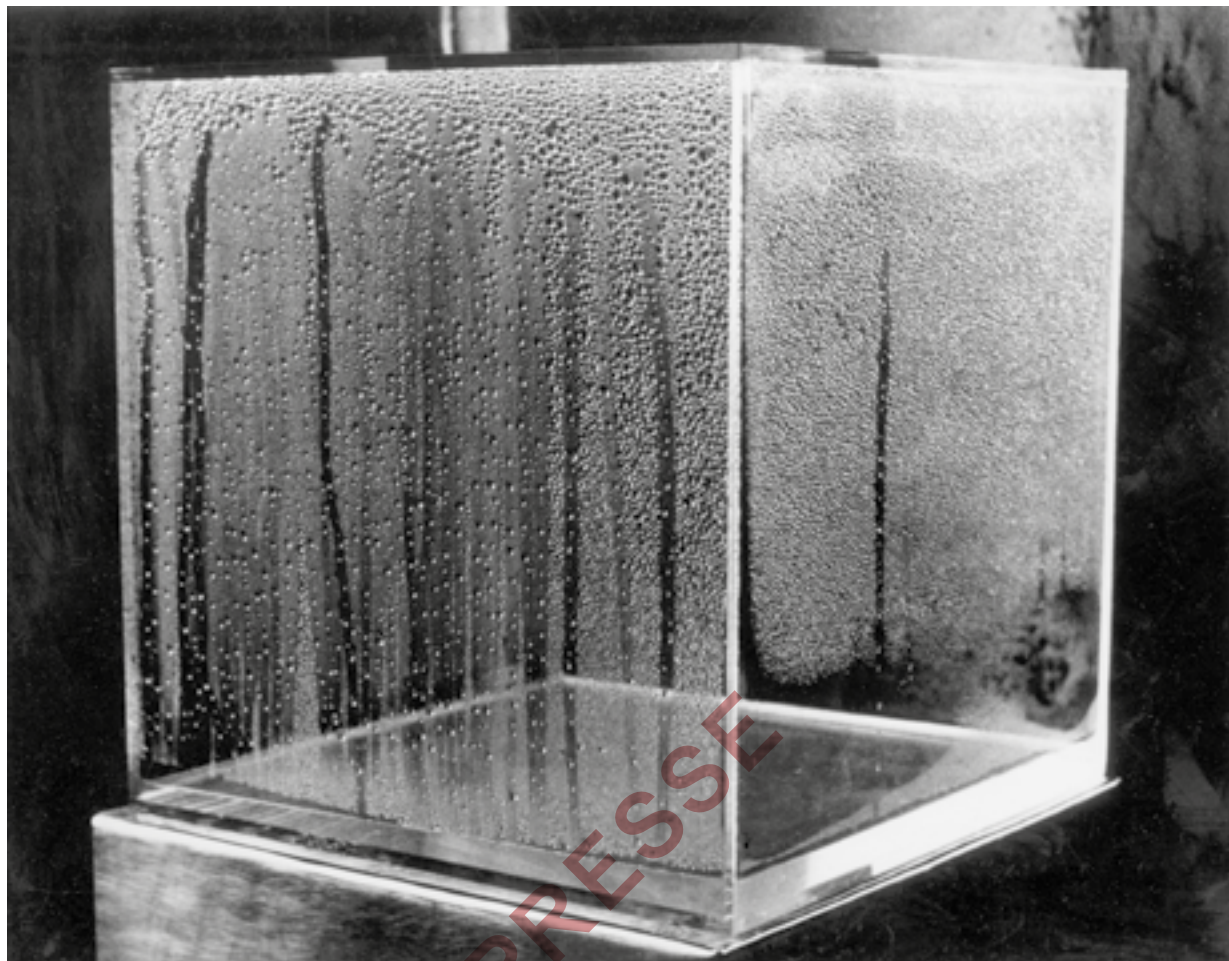


Calligraphie, 1989/2011



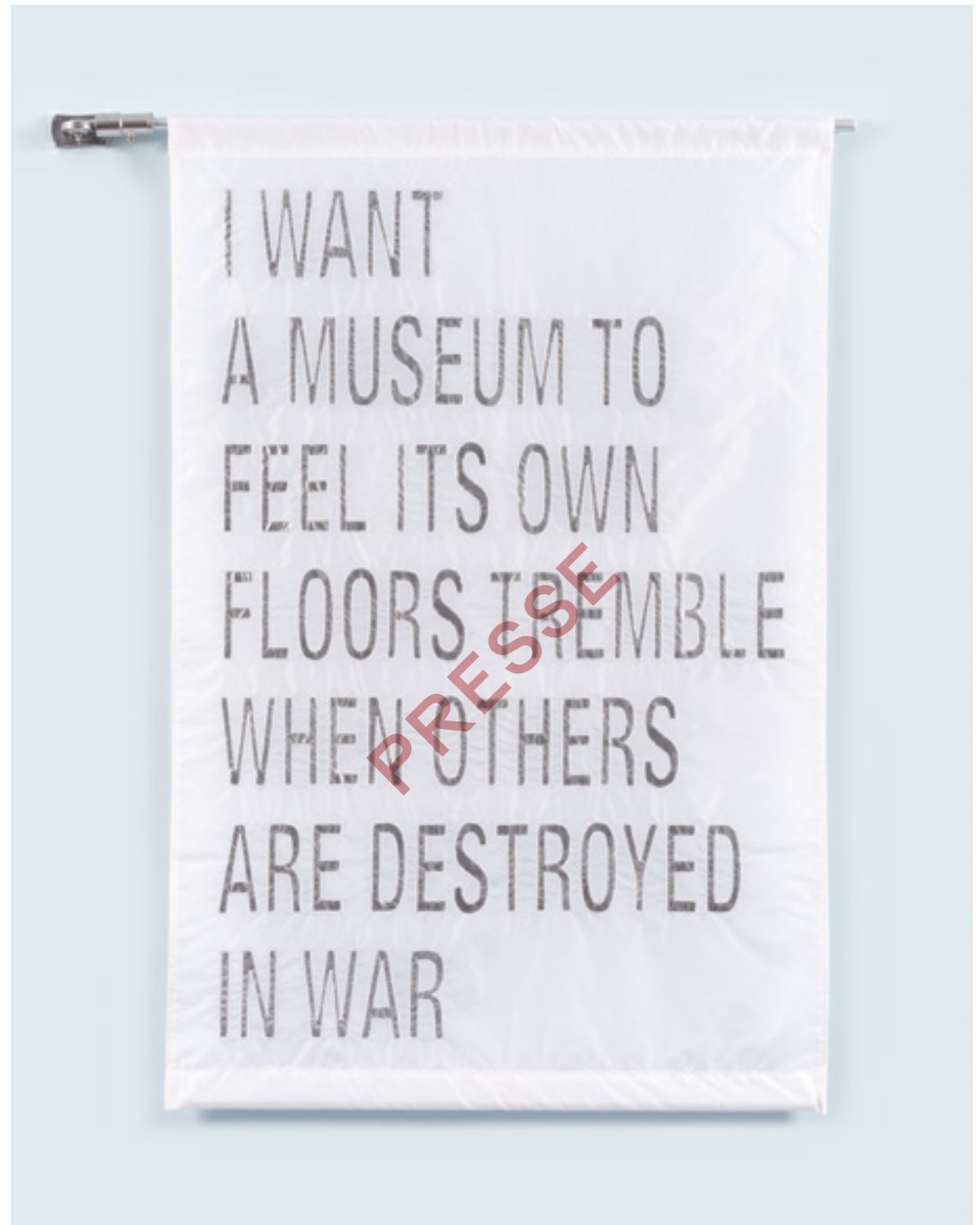
Visiteur·ses répondant au questionnaire et étudiant les résultats de *Documenta Visitors' Profile*, 1972

Hans Haacke



Condensation Cube, 1963-1965

Hans Haacke



Manifest/Banner 009, 2024

Andrea Geyer

I NEED A
MUSEUM
TO SET
TIME FREE

Manifest/Banner 007, 2024

I WANT A
MUSEUM TO
FACE HISTORY
WITHOUT
FEAR

Manifest/Banner 010, 2024



ORCHARD Document: May I Help You?, 1991/2005/2006

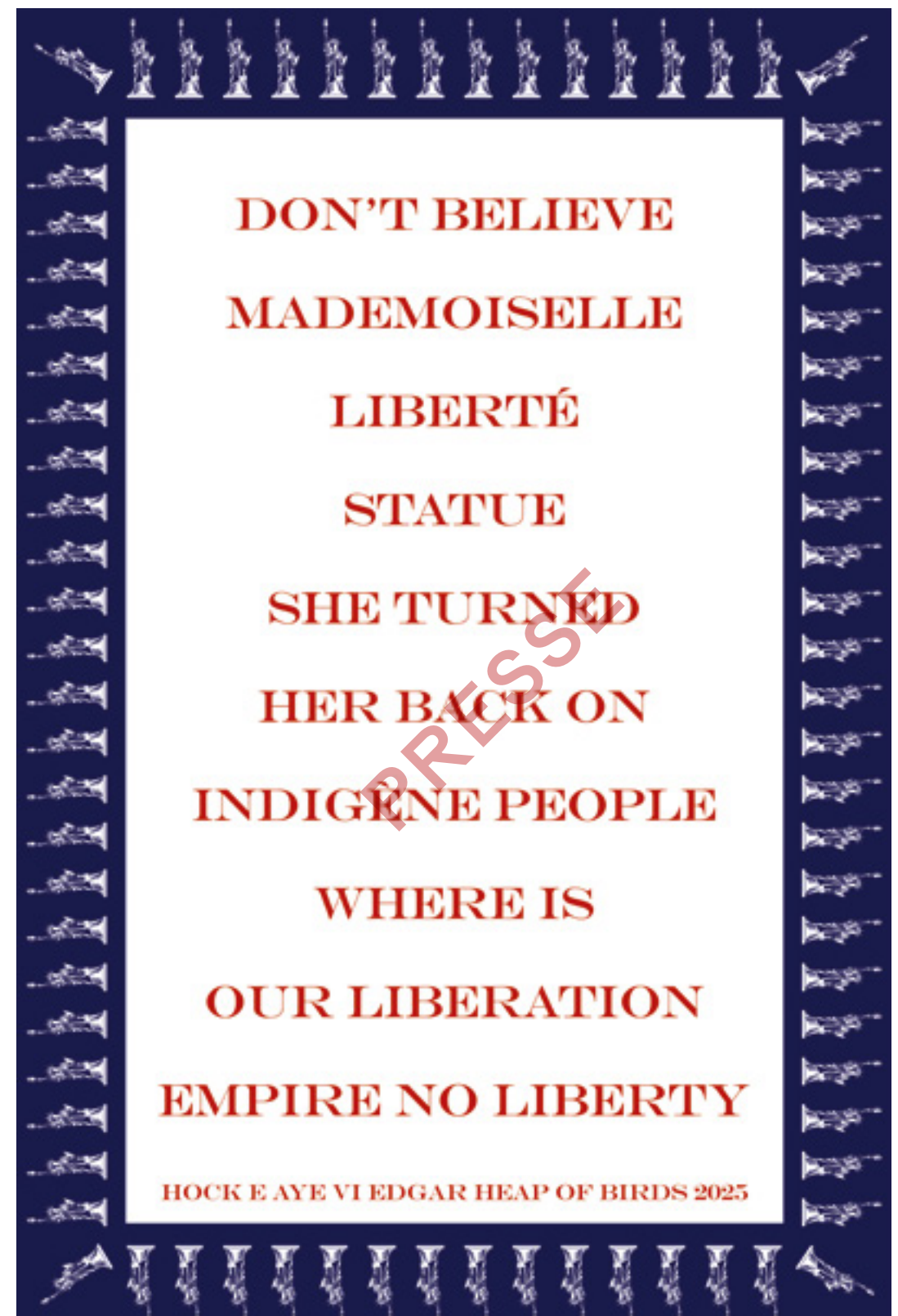
Andrea Fraser et Jeff Preiss



Mlle Bourgeoise Noire Goes to the New Museum, 1981/2007

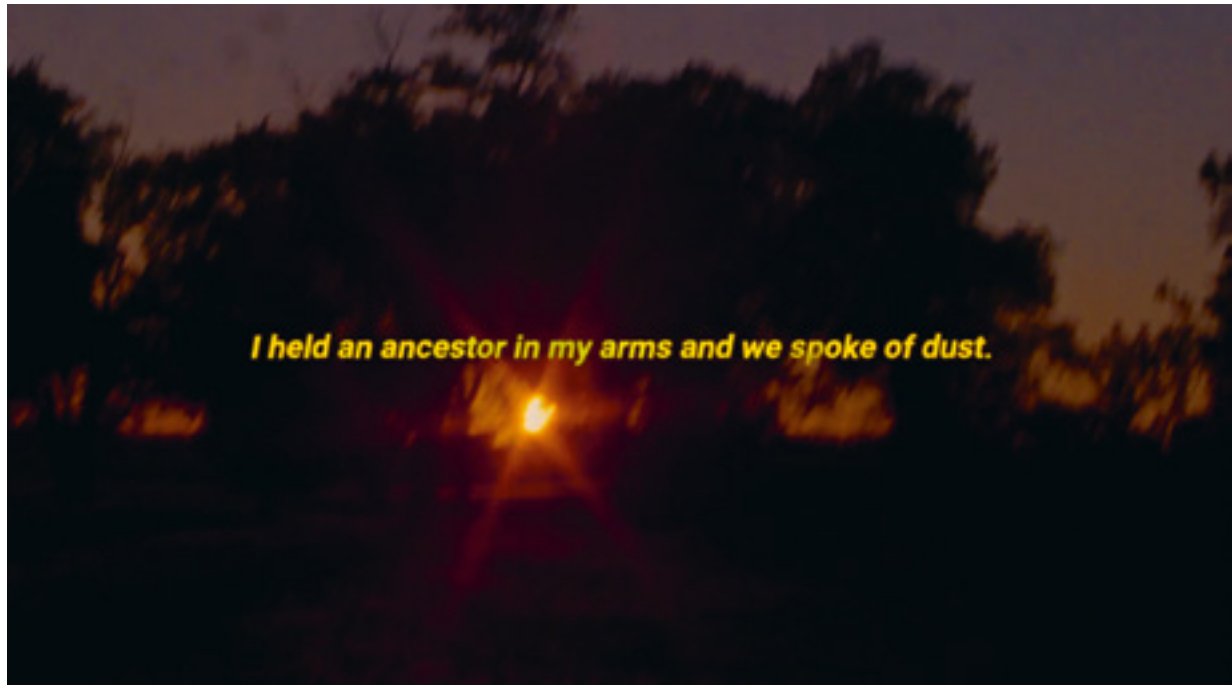


Lorraine O'Grady



Sales Magiciens, 2025

Hock E Aye Vi Edgar Heap of Birds



Sunflower Siege Engine, 2022

BOÎTE À OUTILS

PAULINE CLOCHEC

La métaphore d’une théorie servant de «boîte à outils» recèle une évidence autant qu’un paradoxe. Une évidence, car on comprend facilement qu’elle revient à lire une théorie non pour elle-même, mais à d’autres fins, dans le but d’agir sur le réel. Un paradoxe, car la concrétude de l’action paraît mal assortie à l’abstraction d’une théorie. L’image de l’outil indique que la théorie sera utilisée pour avoir une action sur le réel - par exemple la société - afin de le changer, comme un outil modifie un matériau. Elle peut orienter et justifier cette action. La théorie n’est alors pas une fin en soi: le but de l’outil étant l’objet qu’il transforme, la théorie n’est pas à respecter ou à idolâtrer pour elle-même, mais à apprécier dans son application pratique. À quoi sert l’œuvre d’un Karl Marx si ce n’est à changer le monde? Une telle théorie ne peut plus valoir comme autorité, sa valeur étant éprouvée dans son usage. Monique Wittig traite ainsi le marxisme: non comme dogme, mais en tant que

réservoir conceptuel à employer en partie et au besoin contre lui-même, au service des luttes des femmes et des lesbiennes. Enfin, le pluriel des outils d’une boîte suggère la pluralité d’une théorie: ce ne sont pas toujours les mêmes éléments que l’on utilise selon les buts et les contextes. Faire d’une théorie sa boîte à outils signifie donc adopter envers elle un rapport non systématique, exploitant son évolution, voire ses tensions, pour y puiser suivant les besoins du moment: l’utilité d’une pensée ou d’une de ses parties n’est pas inconditionnelle, mais contextuelle. Pour filer notre exemple, la pensée de Wittig, par son évolution, se prête à cet usage différencié et instrumental: la Wittig féministe des années 1970 sera ainsi davantage citée dans le cadre d’un activisme féministe réunissant hétérosexuelles et lesbiennes, tandis que la Wittig lesbienne radicale des années 1980 sera mobilisée si l’on doit s’engager dans une scission lesbienne faisant éclater ce cadre.



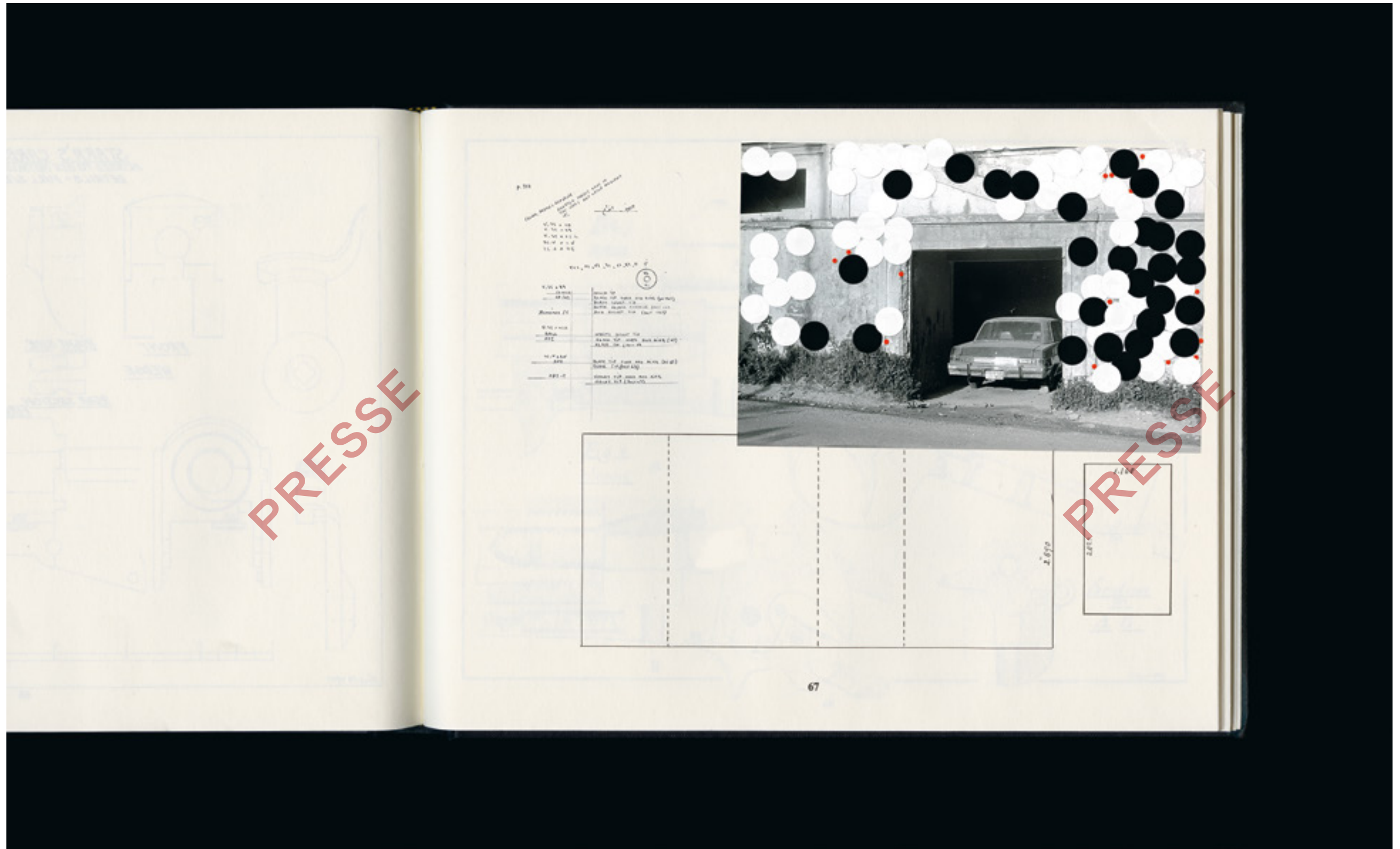
Semiotics of the Kitchen, 1975

Martha Rosler



Semiotics of the Bitchin', 2001

K8 Hardy



Let's be honest, the weather helped, China, 1998/2006

SIMULACRE

CATHERINE MALABOU

Le symbolique est partout. Le symbolique est perdu. Tels sont les énoncés provocateurs qui forment la matrice de ce que Jean Baudrillard nomme «simulacre». «Symbolique» dérive évidemment de «symbole», qui désigne un élément dont la fonction est de renvoyer systématiquement à autre chose qu'à lui-même. À la différence du signe, le symbole, comme la balance qui représente la justice, imite la chose à laquelle il renvoie. Le symbole est ainsi toujours une copie: un simulacre. Baudrillard appelle dès lors «symbolique» la logique du simulacre en son ensemble. Cette logique a une histoire; le livre phare *L'Échange symbolique et la mort* (1976) en retrace les trois grandes étapes:

- 1) la période prémoderne, où le symbole s'annonce clairement comme une simple représentation de la chose qui ne saurait prendre sa place;
- 2) la révolution industrielle du XIX^e siècle, où les distinctions entre l'image et la représentation deviennent floues: les copies, du fait de l'invention de la photographie, prolifèrent;

- 3) le troisième moment, l'ère postmoderne, où l'on assiste à l'émergence d'une primauté des simulacres sur le réel. Il n'y a plus de distinction entre celui-ci et sa représentation. C'est l'ère du virtuel.

Le premier âge du simulacre coïncide avec un «ordre symbolique fort», dans lequel la hiérarchie entre modèle et copie est intouchable. Lors du deuxième âge, cette hiérarchie est difficilement reconnaissable du fait d'une multitude d'images interchangeables et d'un excès de la représentation sur le modèle. L'âge postmoderne enfin naît de la perte définitive de la relation symbolique. Il n'y a plus de référent, et la structure de renvoi disparaît elle aussi. À l'âge des équivalences généralisées, le rapport entre virtuel et réel est définitivement déconstruit. L'idée que toute expérience est toujours déjà une simulation du réel a un impact très fort sur le milieu intellectuel et artistique américain, qui voit dans les États-Unis le pays où les copies hyperréelles précèdent la «vraie» vie.



Between Voltaire and Poe, 2016

Mark Dion

Replacement, 2025
Drapeau de la Martinique

Le drapeau français est remplacé par le drapeau martiniquais.

Depuis sa colonisation par les Français·es en 1635, la Martinique fait partie de l’État-nation français, aujourd’hui en tant que département d’outre-mer. La France continue à tirer avantage de la Martinique. Les Noir·es martiniquais·es luttent depuis 390 ans pour la fin de la domination française.

Dès 1665, les rebelles noir·es de la Martinique arboraient les couleurs rouge, noir et vert comme «signe de ralliement». À partir des années 1960, plusieurs partis indépendantistes martiniquais, dont le Front national de libération de la Martinique (FNLM), le Mouvement indépendantiste martiniquais (MIM) et le Mouvement des démocrates et des écologistes pour une Martinique souveraine (MODEMAS), ont commencé à utiliser le même drapeau, qui comporte un triangle rouge et deux trapèzes, un vert et un noir, superposés. En février 2023, ce drapeau a été adopté comme drapeau officiel de la Martinique.

Le MIM, qui joue un rôle important dans la vie politique martiniquaise, affirme que «la Martinique demeure un territoire dominé politiquement, exploité économiquement, occupé militairement, aliéné culturellement et entravé par la volonté libre-échangiste européenne qui bannit toute idée de protection durable de notre économie insulaire¹.»

¹ MIM Martinique, «Notre cause»: www.mimmartinique.org/notre-cause/



MACHINES

121

DÉSIRANTES

<i>Relire, devenir.</i>		<i>Schizoculture</i>	143
<i>Entretien avec Judith Butler</i>	126	François Cusset	
Elisabeth Lebovici		<i>Monique Wittig: un aller sans retour</i>	148
		Émilie Notéris	
		<i>Performativité</i>	153
		Emma Bigé	
		<i>L'invention américaine</i>	
		<i>du French Feminism</i>	154
		Camille Robcis	

Laurie Anderson, Tom Burr,
Paul Chan, Jimmy DeSana,
Vivienne Dick, Hal Fischer,
Juliana Huxtable, Mary Kelly,
Meleko Mokgosi,
Beatriz Santiago Muñoz, Paul Mpagi Sepuya,
Amy Sillman, Lorna Simpson

En amont et en aval de la révolution sexuelle, de l’essor du féminisme de la deuxième vague, des mouvements de libération gays et lesbiens, jusqu’aux luttes actuelles pour les droits reproductifs ou encore l’autonomie corporelle des personnes trans*, les écrits des penseur·ses français·es et francophones n’ont cessé de bouleverser les conceptions du désir, de la sexualité et du genre. Quoique radicalement divergentes dans leurs analyses, leurs outils et leurs enjeux, ces idées s’accordent néanmoins sur un double mouvement de dénaturalisation et de politisation des identités.

Au milieu des années 1970, des deux côtés de l’Atlantique, des théoriciennes féministes anglophones s’appuient sur les écrits de Jacques Lacan pour penser la manière dont le «regard masculin» façonne les représentations des femmes dans le cinéma et, au-delà, dans une forme d’aliénation par l’image. Dès les années 1970, des artistes tel·les que Laurie Anderson et Hal Fisher détournent de manière critique, humoristique et érotisante ces regards dominants. Plus récemment, les travaux de Meleko Mogkosi ou de Paul Mpagi Sepuya ont intégré le motif du miroir – central chez Lacan – pour explorer la diffraction des identités noires par des regards tantôt objectivants, tantôt oppressants.

Michel Foucault procède dès les années 1970 à une archéologie de la sexualité qui montre non seulement la contingence historique des catégories identitaires, mais aussi combien le corps a fait l’objet d’une surveillance confinant à l’obsession depuis les prémices de la modernité industrielle. Au début des années 1990, des artistes de même génération comme Lorna Simpson et Tom Burr, nourri·es des traductions de Foucault et touché·es par les conséquences de l’épidémie du VIH/sida, abordent la sexualité à travers les questions d’espace, de pouvoir et de contrainte, telles qu’elles sont vécues par les groupes minoritaires.

Les écrits de Gilles Deleuze et Félix Guattari contestent une notion du désir comme pulsion individuelle déterminée par des structures psychosociales normatives; ils proposent de reconsidérer le sujet comme une «machine désirante» prise dans un réseau infini d’assemblages et d’interactions englobant une multiplicité d’êtres, d’objets et de structures. Cette pensée ouvre une «micropolitique» qui parvient aux États-Unis simultanément aux réflexions sur le pouvoir de Foucault, notamment à travers le houleux colloque «Schizoculture» à Columbia University, à New York, en 1975. L’agencement de leurs textes inspire une nouvelle manière de penser le collectif, par affinités. À plus de quarante ans d’écart, Vivienne Dick et Beatriz Santiago Muñoz imaginent des sororités utopiques à partir des écrits de Monique Wittig, tandis que Paul Chan et Gregg Bordowitz rendent un hommage opératique à «saint Foucault».

January 20, 1970

My dear Harry

Your letter made me think about discussions we had when you were in Beirut about Sartre and Simone de Beauvoir

and their conception of love relationships. I remember that we agreed that this conception didn't take care

about the people who participate to the marginal relation.

I explain. Suppose you and F have a relationship you consider

the most important in your life.

Sartre admits that both of you can have marginal relations with other people.

Supposing it is true and

possible without destroying your relationship, what is the sort of the other people (here, P)?

Maybe for him, it is not marginal.

So I understand your feelings and

your jealousy, but if you want

a real, a true return of F

to you, you have to be patient

and let him explore his relation with

P like a human being, not

like a machine.

I am sorry this letter is so like an answer of

"coursier du cœur". Please

write me, right now. F will

induce you the letter. It is more

easy for me to write in French.

Love

d

RELIRE, DEVENIR. ENTRETIEN AVEC JUDITH BUTLER

ELISABETH LEBOVICI

EL Dans son ouvrage *Relire. Enquête sur une passion littéraire* (2015), l'historienne Laure Murat décrit la relecture comme une accumulation de couches, une «matière vivante». J'ai envie de croiser cette notion avec ce que vous évoquez dans le documentaire de Nathalie Masduraud et Valérie Urréa, «*Le Deuxième Sexe*». *Sur les traces de Simone de Beauvoir* (2024), qui retrace le trajet étatsunien de Beauvoir. Leur film montre ce que l'écrivaine y a vu de l'oppression des femmes, qui a servi d'inspiration pour *Le Deuxième Sexe*, et aussi ce qu'elle n'a pas voulu voir, le sort des femmes noires, l'héritage de l'esclavage. Or, *Trouble dans le genre*¹ porte en épigraphe la première phrase du *Deuxième Sexe*: «On ne naît pas femme: on le devient». Quelle est votre relecture de cette phrase aujourd'hui?

JB Vous savez, il m'est presque impossible de le dire, puisque trente-cinq ans se sont écoulés depuis la publication originale de *Trouble dans le genre*. Mais l'un de mes premiers articles portait sur Simone de Beauvoir. Je me souviens avoir été invité-e à participer à un séminaire en études féminines. À l'époque, j'étudiais la philosophie européenne, pas la théorie féministe. Je me suis penché-e sur les écrits de Simone de Beauvoir et me suis arrêté-e sur la phrase: «On ne naît pas femme: on le devient». Je l'ai lue encore et encore, sans pouvoir l'abandonner. On pourrait presque dire que *Trouble dans le genre* est la relecture de cette phrase, comme si le livre était consacré à sa compréhension. Cette phrase, que Beauvoir a écrite au milieu du xx^e siècle, prend une autre signification si nous la lisons à l'heure actuelle. Lire cette phrase est toujours une relecture, au sens où nous nous posons la question: que veut-elle dire maintenant?

EL Dans «On ne naît pas femme: on le devient», sur quel mot vous arrêteriez-vous aujourd'hui?

JB Le mot «devenir». À la fin des années 1980, les débats portaient plutôt sur le «on». Est-ce que n'importe qui pouvait devenir femme? Devait-il s'agir d'une personne assignée au sexe féminin à la naissance? Le «devenir» pouvait alors ressembler à une histoire de développement: voici les étapes par lesquelles vous devez passer pour devenir une femme «certifiée». Le mot «devenir», aujourd'hui, comment sonne-t-il? Le devenir est un mélange de liberté et de non-liberté. Nous devenons en situation. Nous devenons dans des contraintes. On ne peut pas devenir tout et n'importe quoi. Nous ne sommes pas omnipotent-es, après tout. Nous sommes né-es au sein d'une histoire de la misogynie, d'une histoire de la discrimination et de la violence à l'égard des femmes, mais aussi, implicitement, nous appartenons à tous les peuples dits «non normatifs» du monde.

Comment luttons-nous pour devenir libres à l'intérieur et au-delà de l'épaisseur de cette histoire?

Beauvoir n'a pas été capable de comprendre le lien important entre le mouvement féministe et le mouvement antiraciste, ni même de saisir à un niveau minime les implications des luttes contre le racisme pour les femmes noires étatsuniennes. Ce n'est pas qu'elle ne l'ait pas vu ou noté, mais elle a continué à penser des voies séparées pour la lutte pour la libération des Noir-es et celle des femmes en quête de libération, d'égalité ou de liberté. Mais combien de femmes sont noires? Combien de personnes noires sont des femmes? Qui d'autre s'inscrit au milieu de ces deux luttes, cherchant à comprendre comment la classe, le genre et la race agissent ensemble pour opprimer et rendre possibles des vies? Ces combats sont liés à différents niveaux, que nous devons toutes saisir. Je pense que le terrain politique contemporain ne permet pas de séparer le genre de la classe et de la race, ni de la langue, de la localisation, des réalités économiques et des contextes géopolitiques. Notre approche est devenue plus nuancée, alors même que nos adversaires ont tendance à nous réduire à un monolithe opaque. Nous pourrions aborder la phrase «on ne naît pas femme: on le devient» en tant qu'historien-ne, en nous interrogeant sur les multiples histoires de ce devenir – ou de ce non-devenir – dans différentes parties du monde. En tant qu'anthropologue, nous pourrions trouver différentes significations du «devenir», voire une réfutation de l'idée même de devenir. Si nous posons la question d'un point de vue psychanalytique, nous nous demanderions: quelle est la part de ce devenir qui est consciente? Quelle est celle qui ne l'est pas? Qu'est-ce qui se joue d'autre lorsque nous émergeons dans la vie s'agissant de genre? En devenant critiques à l'égard des normes qui nous ont façonné-es, sommes-nous également en train de défaire ce que nous sommes devenu-es? Peut-être que les changements culturels et sociaux ont aussi défait les normes de genre, et que nous vivons aujourd'hui dans un monde de plus grande liberté, disposé à accepter la complexité humaine. Tant de questions importantes peuvent émerger d'une seule proposition, mais cela signifie qu'elle doit être relue de manière texturée et que, comme Simone de Beauvoir, nous pourrions bien avoir besoin d'une approche interdisciplinaire.

¹ La traduction française de l'ouvrage de Judith Butler (paru en anglais en 1990) a été publiée par La Découverte en 2005.

EL Votre premier ouvrage, *Sujets du désir. Réflexions hégéliennes en France au xx^e siècle*², est inspiré de votre thèse. La constitution d'un sujet à l'épreuve du désir est traversée ainsi par les lectures successives d'Alexandre Kojève, de Jean-Paul Sartre, puis de Gilles Deleuze, Jacques Lacan, Jacques Derrida ou Michel Foucault au xx^e siècle. Mais les réflexions sur la subjectivité ne doivent-elles pas être relues en compagnie de Frantz Fanon et de la *Critical Race Theory*, c'est-à-dire d'un sujet déjà fracturé par l'esclavage, la colonisation et la racialisation ?

JB Ce qui m'intéresse, bien sûr, c'est que Fanon a également lu Kojève et Lacan. Tout au long de *Peau noire, masques blancs* (1952), Fanon retravaille le stade du miroir de Lacan de façon inédite, et il y a aussi un chapitre passionnant sur Georg Wilhelm Friedrich Hegel et la reconnaissance. En 1984, après avoir terminé ma thèse en philosophie à Yale University, j'ai emprunté des voies détournées. Par exemple, l'un des premiers cours que j'ai donnés à l'université Johns Hopkins portait sur la théorie postcoloniale, parce que je me rendais compte qu'on ne le proposait pas aux étudiant-es. Avant que Henry Louis Gates ne soit engagé à Harvard, mon amie Barbara Johnson enseignait les études noires en tant que femme blanche. Elle souhaitait user de sa position pour établir la discipline et faire embaucher Gates, lequel a ensuite construit l'un des plus grands centres d'études africaines-américaines au monde, et a considérablement contribué à faire avancer ce domaine. Ainsi, alors que nous nous sommes éloigné-es de qui nous étions, nous avons toustes à décider quelles contributions institutionnelles nous pouvons faire, et à nous engager dans des champs que nous pourrions apprendre et enseigner.

EL Dans le même ordre d'idées, comment penser la relecture que faisait José Esteban Muñoz de votre travail sur l'identification, lorsqu'il élaborait la notion de *disidentification*³ ?

JB Muñoz a été l'étudiant d'Eve Kosofsky Sedgwick, mais il a toujours eu ses propres opinions, notamment en matière de performance. Toustes deux étaient très proches. Je les ai rencontré-es pour la première fois en 1990, après la parution de *Trouble dans le genre. Épistémologie du placard*⁴ a été publié quelques mois plus tard. Comprendre comment la théorie de la performativité pouvait infléchir les études sur la performance était une question majeure

dans les années qui ont suivi, mais Muñoz voulait également penser l'identification comme une notion plus complexe qu'elle est généralement présentée dans le discours politique ordinaire. Par exemple, lorsque nous disons : « Je m'identifie comme personne queer » ou « Je m'identifie comme femme », sommes-nous vraiment les mêmes que ceux auxquels nous nous identifions ? Ou y a-t-il toujours une différence entre la personne et la catégorie ? En d'autres termes, quel fossé essayons-nous de combler avec de telles déclarations ? En déclarant cela, le devenons-nous ? Ou le sommes-nous déjà avant de le déclarer ? Quel rôle cela joue-t-il dans ce que nous « devenons » ? Nous revenons ici à la phrase de Simone de Beauvoir. La catégorie à laquelle je m'identifie est bien plus vaste que moi, et je suis sûrement autre chose que cette catégorie. Muñoz se demande si la *disidentification* s'imbrique dans l'acte d'identification, et si la *disidentification* n'est pas plus importante pour les mouvements sociaux que l'identification. Stuart Hall fait une distinction essentielle entre l'identité et l'identification, soulignant que les deux ne peuvent jamais être complètement confondues. Muñoz s'interroge : pourquoi les mouvements sociaux se préoccupent-ils tant de l'identification, alors que la *disidentification*, par rapport aux normes contemporaines, et, en particulier, aux hétéronormes qui nuisent aux personnes queer, permet d'adopter une position plus puissante et plus critique ? Muñoz pensait à une politique de résistance, à une communauté partageant cette difficulté de la *disidentification* – une communauté érotique, centrée sur des objets partagés d'investissements passionnels, sur l'art, la performance, la musique, des poèmes significatifs. Son travail comportait une dimension communautaire importante, de sorte que la *disidentification* pouvait en fait être unificatrice. Il a été une figure centrale du mouvement Queer of Color qui nous a toustes mis au défi, en particulier les universitaires blanc-hes – privilégié-es –, d'être beaucoup plus réceptif-ves aux différents types de communautés et à leurs luttes. L'œuvre de Samuel R. Delany est par exemple devenue absolument centrale dans la manière dont nous racontons l'histoire de l'homosexualité à New York, mais cela n'a pas toujours été le cas. Je me souviens de l'époque où il était considéré comme un marginal brillant. Nous avons toustes dû repenser les histoires que nous avons vécues en comprenant les oppressions spécifiques que vivaient les personnes racisées, queer et trans, mais aussi, plus largement, les femmes racisées ainsi que le vocabulaire dont elles avaient besoin pour saisir les multiples dimensions de leur oppression et de leur vie. Je pense donc que les rêves d'une identification ou d'une identité simples ont été

remis en question de manière productive par ceux dont les vies sont un lieu de rencontre complexe de nombreuses oppressions qui, très souvent, se construisent les unes sur les autres ou se déroulent les unes à travers les autres. Et je pense qu'il en va de même pour la classe. Vous pouvez interroger franchement une personne sur sa sexualité, mais ce que vous ne savez pas toujours, c'est comment la classe sociale « informe » son expérience de la sexualité et le discours qu'elle tient à ce sujet. Nous avons dû laisser les cadrages se heurter les uns aux autres afin de nous repenser nous-mêmes et repenser nos situations de manière plus complète.

EL *Qui a peur du genre ?*, votre dernier ouvrage paru en 2024, est-il une relecture de *Trouble dans le genre* ?

JB Pas vraiment. J'ai essayé de ne pas le faire.

EL Vous y parlez du genre tel qu'il est utilisé par les forces conservatrices et réactionnaires comme d'un « grand fantasme ». Est-ce une manière de lui ôter toute matérialité ?

JB Selon moi, le genre a été consolidé en tant que fantasme toxique par les idéologues autoritaires de droite et les centristes complices. Je continue de traquer les discours de droite sur « l'idéologie du genre », parce qu'il faut entrer dans ce genre de discours pour en connaître et en démontrer la logique afin de pouvoir développer des stratégies d'opposition plus fines. Ce qui m'intéresse, c'est moins de dire ce qu'est le genre que de voir comment il fonctionne actuellement dans le discours politique. Certaines personnes me l'ont reproché. Mais si nous voulons vraiment considérer « le genre » comme un signifiant politique incendiaire à l'heure actuelle, nous devons réfléchir à la montée de l'autoritarisme et à la manière dont il est soutenu par des passions fascistes, des désirs de priver les individus de leurs droits, de les expulser ou de les éliminer. Le gouvernement fédéral des États-Unis, par le biais de ses décrets, a engagé une politique officielle qui affirme que le genre n'existe pas et que le sexe est la seule réalité, une donnée naturelle et immuable. Bien sûr, nous devons développer un contre-argumentaire dans le débat public, mais ce qui pourrait être tout aussi important, c'est de considérer ces décrets comme des efforts pour renforcer le pouvoir de l'État, en particulier ses pouvoirs exécutifs, et de les voir comme des menaces pour certaines des communautés les plus vulnérables. Ils touchent les jeunes dans leur accès aux soins. Ils touchent toutes les personnes intersexuées, effacées par le refus de reconnaître leur existence. Ils touchent les étudiant-es internationaux-ales engagé-es dans des protestations légitimes et aujourd'hui

menacé-es d'expulsion, toustes les détenteur-ices de visas qui s'expriment sur des questions d'intérêt public comme la Palestine. La campagne « anti-genre » s'inscrit dans le cadre plus large de cette campagne de privation des droits qui permet d'obtenir le soutien de pouvoirs autocratiques plus importants en incitant à la haine et à la peur contre ceux qui devraient bénéficier de protections juridiques et de libertés politiques.

EL Dans « Violence, non-violence : Sartre, à propos de Fanon⁵ », votre texte formidable sur Sartre préfaçant Fanon⁶, vous ouvrez un écart incompressible entre l'essai *Les Damnés de la terre*, et ce que Sartre en dit ou plutôt à qui il le dit. Sartre parle à ses « frères » blancs, mais le texte de Fanon, qui s'adresse aux « nous » des hommes colonisés, ne leur est pas destiné...

JB Je suis toujours en colère contre Sartre pour avoir relu Fanon comme s'il était sans équivoque en faveur de la violence. Fanon était plus complexe. La préface de Sartre n'offre pas la lecture nuancée que Fanon méritait. Sartre ne lit pas, ne compose pas avec différentes parties du travail de Fanon. Donner une image plus complexe ne l'intéresse pas. Il se concentre sur certains passages des *Damnés* pour en faire son propre usage politique, affirmant, par exemple, qu'un renversement révolutionnaire violent des structures racistes et coloniales donnera naissance à un « homme nouveau ». C'est évidemment le mythe de l'autocréation radicale, dans lequel on reconnaît Sartre ; ses vues existentielles semblent ainsi trouver un accomplissement politique chez Fanon. Et cela satisfait Sartre aux dépens de Fanon. C'est une instrumentalisation. Bien sûr, Sartre soulève également un point essentiel : que signifie faire partie d'une classe colonisatrice et se rendre compte que les conversations des colonisé-es à votre sujet n'assument pas votre centralité ou votre présence ? Cette dislocation des privilèges coloniaux et raciaux est importante. Une fois qu'on est considéré, par exemple comme un « homme blanc », on observe la catégorie telle qu'elle nous décrit. Dans le discours anticolonial, on est forcé de se confronter au reflet d'une forme de pouvoir que l'on n'avait pas réellement conscience de représenter, ainsi qu'à sa force destructrice. Cela peut constituer une forme de visibilité étrange, déliée du sentiment d'identité de chacun ; pourtant, c'est de cela que les Blanc-hes doivent assumer la responsabilité, et historiquement, c'est nous, en tant que personnes blanches, qui sommes à la périphérie de ce discours.

² La traduction française de l'ouvrage (paru en anglais en 1987) a été publiée par les Presses universitaires de France en 2011.
³ José Esteban Muñoz, *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
⁴ Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, Paris, Amsterdam, 2008 ; publication originale angl. : *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990.

⁵ Judith Butler, « Violence, Non-Violence. Sartre on Fanon », *Graduate Faculty Philosophy Journal*, vol. 27, n° 1, 2006, p. 3-24.
⁶ Jean-Paul Sartre, « Préface », dans Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, F. Maspéro, 1961.

EL Je me souviens avoir lu votre *Antigone. La parenté entre la vie et la mort*⁷, en même temps que le texte de Douglas Crimp, «Mourning as Militancy»⁸, dans le contexte de l'épidémie de VIH/sida et de l'invisibilisation des malades et des mort-es. En français, Assia Djebar ou Zahia Rahmani ont produit des lectures d'*Antigone*, «sœur absolue», marquées par la violence coloniale. Dans le recueil de lectures qui vous est consacré⁹, Saidiya Hartman relit à son tour votre *Antigone* dans le contexte de Black Lives Matter et ce qu'elle appelle la «litanie des sœurs». Qu'en pensez-vous ?

JB De son remarquable texte, je retiens notamment son appel à s'arrêter sur le personnage d'Ismène, la sœur d'Antigone. Je suis toujours irrité-e par Ismène, parce qu'au début, elle dit à sa sœur de ne pas s'attirer d'ennuis, de ne pas parler ni défier l'oncle-roi de peur qu'il se mette en colère et que quelque chose de grave arrive. Antigone est beaucoup plus sûre d'elle. Ismène se tourne vers sa sœur et lui propose de l'aider dans un bel acte de solidarité, mais Antigone refuse, par égoïsme obstiné. Saidiya Hartman passe donc un peu de temps sur le personnage d'Ismène et s'interroge sur la signification du deuil, de l'angoisse et de la camaraderie qu'elle représente, puisqu'elle deviendra la survivante, celle qui reste. Dans la lecture fabuleuse de Hartman, Ismène évoque la pratique du deuil perpétuel qui est le propre de la vie noire, étant donné la violence permanente exercée contre la vie noire et sa disparition de cette terre. Il s'agit là d'un exemple de relecture où la figure est extraite du texte puis libérée pour circuler dans un autre contexte afin de voir ce qu'elle génère. Et cette pratique de la relecture est, je crois, très belle.

EL Je voudrais parler du travail de relecture opéré par les artistes et les travailleur-ses de l'art. Vous, qui êtes en permanence du côté des exclu-es, des invisibles, de ceux qu'on n'est pas autorisé-e à pleurer, comment regardez-vous les questions de visibilité et d'invisibilité dans le champ artistique ?

JB Je ne me considère pas comme producteur-ice de commentaires. Je ne suis pas un-e critique. Mais l'art visuel m'incite à me poser certaines questions. Je dois avouer que je ne peux pas vraiment vivre sans art visuel. Il m'apporte quelque chose qu'aucune autre forme d'art ne peut m'apporter. Je l'ai compris pendant la pandémie de Covid-19. Je me sentais mal de ne pas pouvoir regarder d'images ou de ne pas être cadré-e et tenu-e par un objet artistique ;

un peu comme une crise de *containement* au sens winnicottien du terme. Je ne veux pas paraître conservateur-ice et dire que l'art doit nous porter, mais sans art, je ne peux pour ma part regarder le monde. C'est comme s'il y avait une façon de regarder l'art puis une de regarder le monde, qui rende possible le regard sur le monde.

EL En 2024, vous avez été à l'initiative à Paris de plusieurs rencontres avec des artistes, notamment John Akomfrah, qui produit des installations multi-écrans pour agencer une «poétique de la relation» entre différentes questions de migration et de changement climatique. Pourquoi ces questions vous intéressent-elles ?

JB De nombreux jeunes avec qui je discute vivent avec une énorme peur quant à l'avenir du monde. Y aura-t-il un avenir pour eux ? Il y a un vrai désespoir à ce sujet et une incapacité à l'imaginer. Des phénomènes tels que les catastrophes climatiques, les migrations forcées ou les guerres ont pris de nouvelles formes qui semblent infinies, sans clôture certaine, sans retour en arrière, sans perspective d'avenir. L'expérience du temps a donc fondamentalement changé, en particulier lorsque nous pensons au climat. Comment en sommes-nous arrivé-es là ? Nous ne pouvons pas nous contenter d'envisager le seul temps humain. Nous devons considérer le temps géologique et penser à l'intervention humaine au fil des siècles. C'est pourquoi, je m'intéresse aux formes d'art qui nous permettent d'expérimenter le temps et l'espace en adoptant une perspective différente sur le temps, le temps de la destruction, un temps que nous ne pouvons pas comprendre autrement. C'est pourquoi, je pense que les œuvres d'art, celles d'Akomfrah notamment, qui traitent de la catastrophe climatique, de la migration forcée ou du racisme systémique, sont si importantes à l'heure actuelle. Comment concevoir l'histoire répétée des meurtres des personnes noires aux États-Unis ? Il me semble que ces efforts nous aident à considérer la destruction d'une manière qui nous permette finalement de réfléchir et donner de la valeur aux vies «déchirées», plutôt que d'en avoir peur, ou de ne pas savoir du tout de quelle façon les aborder.

Dans *Five Murmurations* (2021), il est clair qu'Akomfrah est en deuil ou que l'installation l'est. Il donne l'occasion de pleurer la perte de vies noires à travers la figure de George Floyd, ou d'autres, en reconnaissant que le massacre se poursuit et se poursuivra. Comment faire le deuil d'une perte, alors que l'on sait que d'autres sont à venir ? C'est le problème auquel nous sommes confronté-es en temps de guerre. C'est également le problème des déplacements forcés et de la dépossession. Vous venez

de perdre votre place et ailleurs, là où vous allez, vous la perdrez probablement aussi. Cette dépossession se perpétue jusqu'à ce que, peut-être, vous arriviez quelque part qui n'est pas un lieu et certainement pas votre lieu. Comment pouvons-nous alors commencer à penser au lieu ou au deuil ? Je crois que les médias [artistiques] qui travaillent fondamentalement avec l'espace et le temps, en relation avec ces questions, nous permettent de saisir autrement ce qu'il se passe, ouvrant la voie à un nouveau savoir et un nouveau sentiment. Isaac Julien et John Akomfrah utilisent tous deux des cadres et des écrans multiples. Ce format est extrêmement important pour orchestrer différentes périodes historiques qui se parlent sans se confondre. Akomfrah, me semble-t-il, restitue la violence, le meurtre des vies noires, la disparition de la vie noire, de façon presque rythmique, comme partie intégrante de la vie quotidienne et motif d'anticipation et de deuil nous permettant de comprendre le racisme structurel d'une manière que nous ne pourrions pas décrire ou communiquer différemment.

EL Avec cette expérience vécue de l'art, retournez-vous à la phénoménologie ?

JB Une phénoménologie critique, là où traînent toutes les féministes ces jours-ci ! Je dirais qu'il s'agit d'une composante phénoménologique de la politique, car, sinon, je pense que nous risquons d'être dissocié-es de ce dont nous parlons réellement. Le domaine de l'expérience ressentie est structuré historiquement, dans la mesure où nous pouvons – ou non – ressentir ce qu'il se passe, en fonction de la manière dont cela est cadré et connu. L'attrait et la séduction des tactiques de dissociation sont très forts en ce moment. Toutes celles à qui j'ai parlé depuis les élections étatsuniennes aimeraient être dissocié-es. Mais si la confrontation avec la réalité est tout simplement trop monstrueuse, nous pouvons nous demander par où l'aborder. Nous devons trouver ces passages. Peut-être qu'en fin de compte, il s'agit moins de phénoménologie que de la manière dont les œuvres esthétiques sont plus largement liées à la connaissance et à la politique, car elles nous permettent une compréhension sensuelle, temporaire ou transformative de l'espace et du temps. Peut-être nous permettent-elles parfois de ressentir des choses que nous ne pourrions pas ressentir autrement ?

EL Comment y associez-vous la notion de passivité ?

JB J'essaie de comprendre comment l'histoire de la phénoménologie donne de plus en plus la priorité au monde des objets et se préoccupe moins de consolider le sujet, le sujet transcendantal, l'ego empirique, quelle que soit la version que l'on choisit. Les premières phases des études culturelles, par exemple, étaient principalement axées sur des débats concernant le sujet en tant que créature humaine connaissant et se connaissant elle-même. Mais il y a toujours eu cette insistance à se concentrer sur le monde en tant que champ d'objets et de paysages, d'ambiances et de décors. Chez Maurice Merleau-Ponty, la passivité désigne la manière dont le monde des objets s'impose à nous, montrant que cette empreinte nous accompagne dès le départ. Nous sommes – toujours déjà – informé-es par les objets et les autres ; ils habitent les formes que nous sommes. Nous ne nous tenons pas à l'écart de ce monde des choses. Les autres empiètent sur nous fondamentalement. Quelle est cette strate d'impact ? Et y a-t-il un terrain de réactivité, une possibilité de transformation à trouver précisément là, dans cette interaction constitutive ? Si nous revenons à *Trouble dans le genre*, j'y ai écrit que nous sommes libres de nous faire nous-mêmes, en même temps que nous sommes formé-es par des forces qui échappent à notre contrôle. Je m'en tiens toujours à ce paradoxe. Pour Merleau-Ponty, la passivité est, je pense, une sorte d'ouverture ou de réceptivité au fait d'être formé-e par le monde. Je ne suis pas, comme l'aurait dit Sartre, totalement autodidacte. Les matériaux du «moi» sont faits pour moi avant que je ne commence à me faire moi-même. Cela fait de nous des créatures humaines plus connectées, plus interdépendantes et relationnelles – et moins individualistes. Cela fait partie de mon mouvement éthique en cette période où le caractère social de nos vies et notre implication dans les questions écologiques sont cruciaux pour comprendre nos obligations les plus urgentes les un-es envers les autres, envers tous les êtres vivants et envers la Terre.

EL La passivité s'associe-t-elle au fait de «recevoir» ou de «laisser-aller» ?

JB Il faut démonter la distinction radicale entre l'activité et la passivité. Cela appartient, selon moi, à une vieille métaphysique, sans doute misogyne, où le masculin est présumé actif et le féminin passif. Si nous revalorisons la passivité d'une manière différente, nous pouvons penser à la valeur de la réceptivité, comme écouter, comme essayer de comprendre quelque chose de nouveau en absorbant quelque chose que l'on n'a jamais vu auparavant,

⁷ Judith Butler, *Antigone's Claim. Kinship Between Life & Death*, New York, Columbia University Press, 2000.
⁸ Douglas Crimp, «Mourning and Militancy», *October*, vol. 51, 1989, p. 3-18.
⁹ Il s'agit de la revue *Representations*, n°158 (numéro spécial : «Proximities. Reading with Judith Butler»), printemps 2022.

comme apprendre sur le climat, le racisme. Considérez l'importance de l'«immersion» dans l'apprentissage d'une autre langue qui m'aide à comprendre l'histoire et le monde linguistique de quelqu'un d'autre. J'ai appris, par exemple, de Zethu Matebeni, des vocabulaires sud-africains qui ne sont pas conformes aux idées de genre. L'écoute de cette présentation a merveilleusement bouleversé ma propre théorie du genre. C'est un cadeau. Mais il n'est pas toujours facile de se laisser bousculer par ce type de défi. Il est important d'être affecté-e et transformé-e par ce que nous apprenons, entendons et comprenons. Et, d'une certaine manière, c'est ce que nous aurions voulu que Beauvoir fasse lorsqu'elle s'est rendue aux États-Unis pendant quatre mois en 1947, pour saisir l'histoire de l'esclavage et ses répercussions continues dans la vie quotidienne.

Je pense que la réceptivité fait partie de toute capacité de transformation et de l'activisme: nous absorbons, nous apprenons à entendre, à voir, à toucher, à ressentir certaines choses, et, ce faisant, notre perception du monde se transforme et nous en venons à agir différemment. Nous n'agissons pas comme un sujet sûr de lui qui possède déjà tout ce qu'il doit savoir – c'est une forme défensive et suffisante d'égoïsme. Nous agissons plutôt en relation avec les autres, ce qui nous permet d'apprendre en permanence et nous rend plus ouvert-es à d'autres créatures et à leurs modes de vie. Nous modélisons quelque chose de différent de l'égoïsme défensif et des autres héritages toxiques de l'individualisme.

EL Vous travaillez donc aujourd'hui en alliance avec des artistes, c'est cela?

JB Avec des collègues, j'ai reçu une bourse de la Mellon Foundation pour élaborer un contre-imaginaire en période d'autoritarisme. Nous travaillons avec différentes institutions artistiques de la baie de San Francisco et avec un éventail d'universitaires, d'activistes et d'artistes qui sont confronté-es à la censure, à de nouvelles réglementations en matière d'immigration, à des problèmes de surveillance ou à la perte d'emploi, et qui cherchent à partager des stratégies et à développer des moyens d'imaginer un avenir ou d'imaginer le monde dans lequel nous aimerions vivre. Nous prêtons attention à différents types de pratiques afin d'actualiser une alternative active à l'imaginaire de Donald Trump, rempli de fantasmes toxiques qui soutiennent des politiques destructrices.

EL Diriez-vous que l'art a pris le relais de ce que la science-fiction et ses dystopies ont fait pour le féminisme et les études queer?

JB L'art nous oblige, à certains moments, à adopter une perspective qui n'a ni lieu ni temps. Quand je lis Franz Kafka, je me demande parfois dans quel siècle ou dans quel lieu nous nous trouvons. Les personnes qu'il décrit ont-elles un nom? Rien de tout cela n'est donné. Les coordonnées habituelles de l'espace et du temps sont supprimées ou suspendues. Ces stratégies de fiction nous sont familières, car l'espace et le temps ne sont pas cohérents comme on pourrait s'y attendre. La suspension du réalisme permet parfois de développer un regard critique sur l'organisation de nos sociétés. Cette suspension peut nous faire ressentir de l'étonnement et même de la colère face au fait que nous avons permis que soient normalisés certains types d'injustices, et que certains meurtres systématiques soient acceptés comme un mode de vie. Il y a donc une fonction critique importante dans le fait de s'autoriser à avoir une relation décousue avec son propre temps et son propre espace. Cela m'est arrivé aussi, curieusement, à moi qui ai beaucoup – trop – voyagé à cause de mon travail. J'en suis venu-e à voir les États-Unis différemment, après avoir voyagé dans le monde entier et pris part à des conversations avec des personnes qui rendent compte des dégâts des politiques économiques étatsuniennes sur le Sud global, par exemple. Je ne peux plus vivre dans ce pays de la même manière qu'avant et, compte tenu de ce qu'il se passe actuellement, il me semble pratiquement invivable. Pourtant, je suis reconnaissant-e de ces changements de perspective qui m'ont permis de voir quelque chose de nouveau, ou de voir ce qui a toujours été devant moi, mais que je ne pouvais pas voir, ce qui nous ramène à Beauvoir et à ce qu'elle a pu voir et ne pas voir lorsqu'elle est venue aux États-Unis. Elle aurait pu y saisir l'histoire de l'esclavage et la façon dont elle continue de se répercuter dans tous les aspects quotidiens de la vie. Mais ce n'était pas le cadrage proposé et, dans de nombreux États, les livres qui documentent cette histoire sont maintenant censurés dans le but de *Make America Great Again*.

Propos recueillis le 4 février 2025.



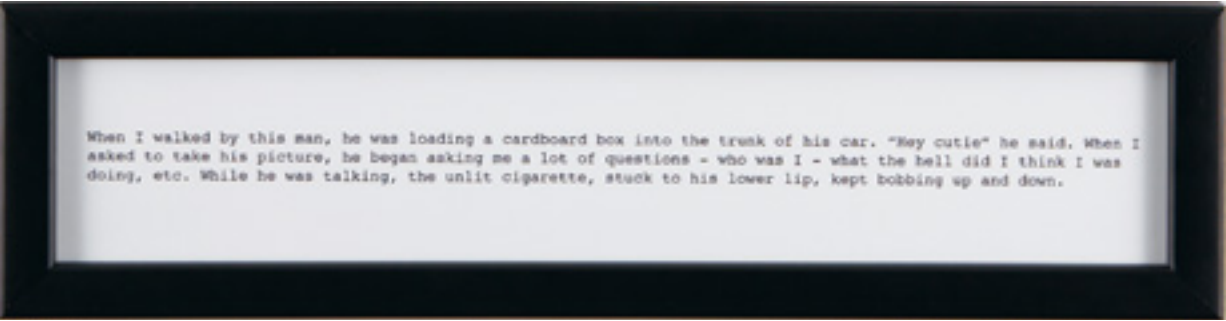
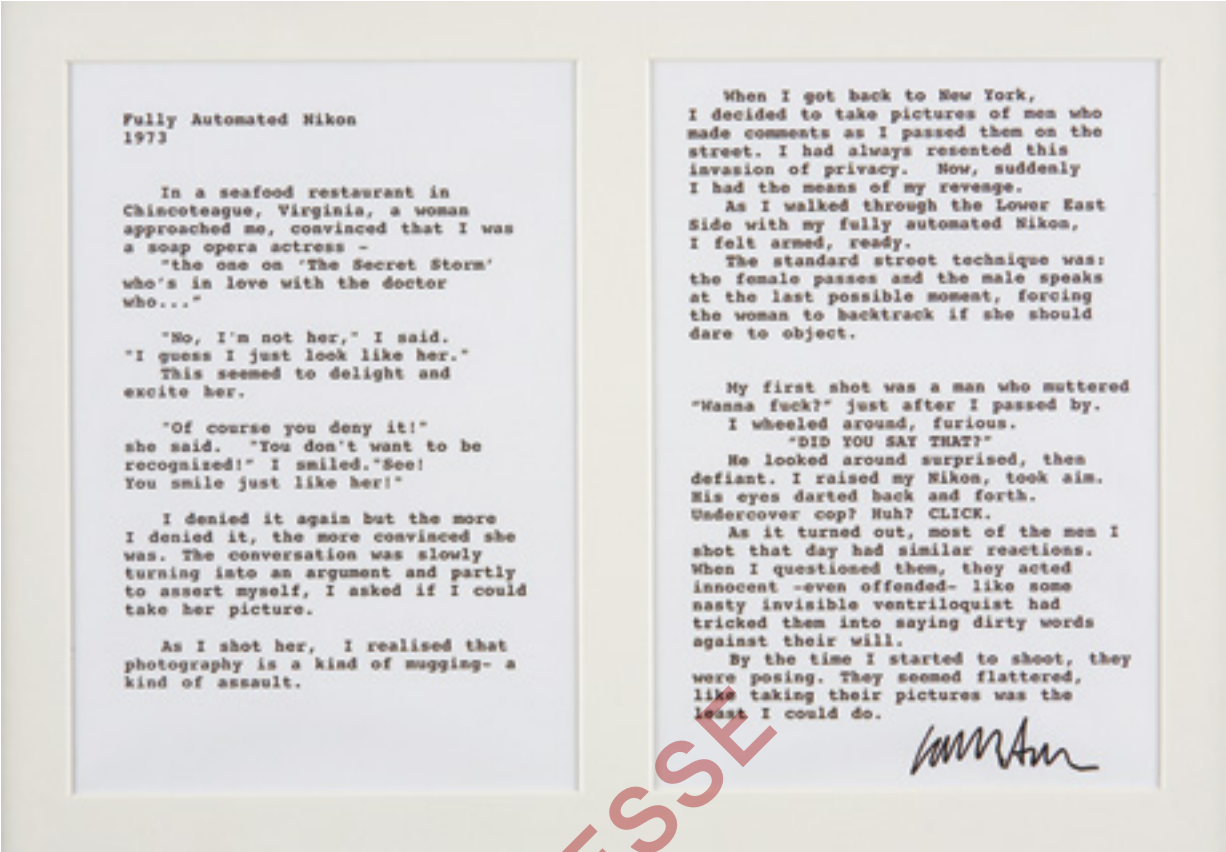
Untitled 7, Untitled 8, Untitled 9, Untitled 10, 2010. Dessins préparatoires pour les costumes de *The History of Sexuality Volume One: An Opera*

Paul Chan



Untitled 4, 2010. Dessin préparatoire pour les décors de *The History of Sexuality Volume One: An Opera*

Paul Chan



Fully Automated Nikon (Object/Objectection/Objectivity), 1973-2003

Laurie Anderson



Boys in the Court

This boy and his girlfriend were watching a basketball game on Houston Street when I walked by. "I'd like a piece of you baby," he said. When I asked to take his picture, he smiled and his girlfriend said, "We don't mean nothin'". He says that to all the girls".



Two Men in a Car

These two men pulled up near me in their Chevrolet on Houston Street near First Avenue. "Let's go for a ride, cutie," said the one in the passenger seat. When I asked to take their pictures, they seemed pleased. After that, they drove along beside me for a block and kept asking me to "go for a spin".

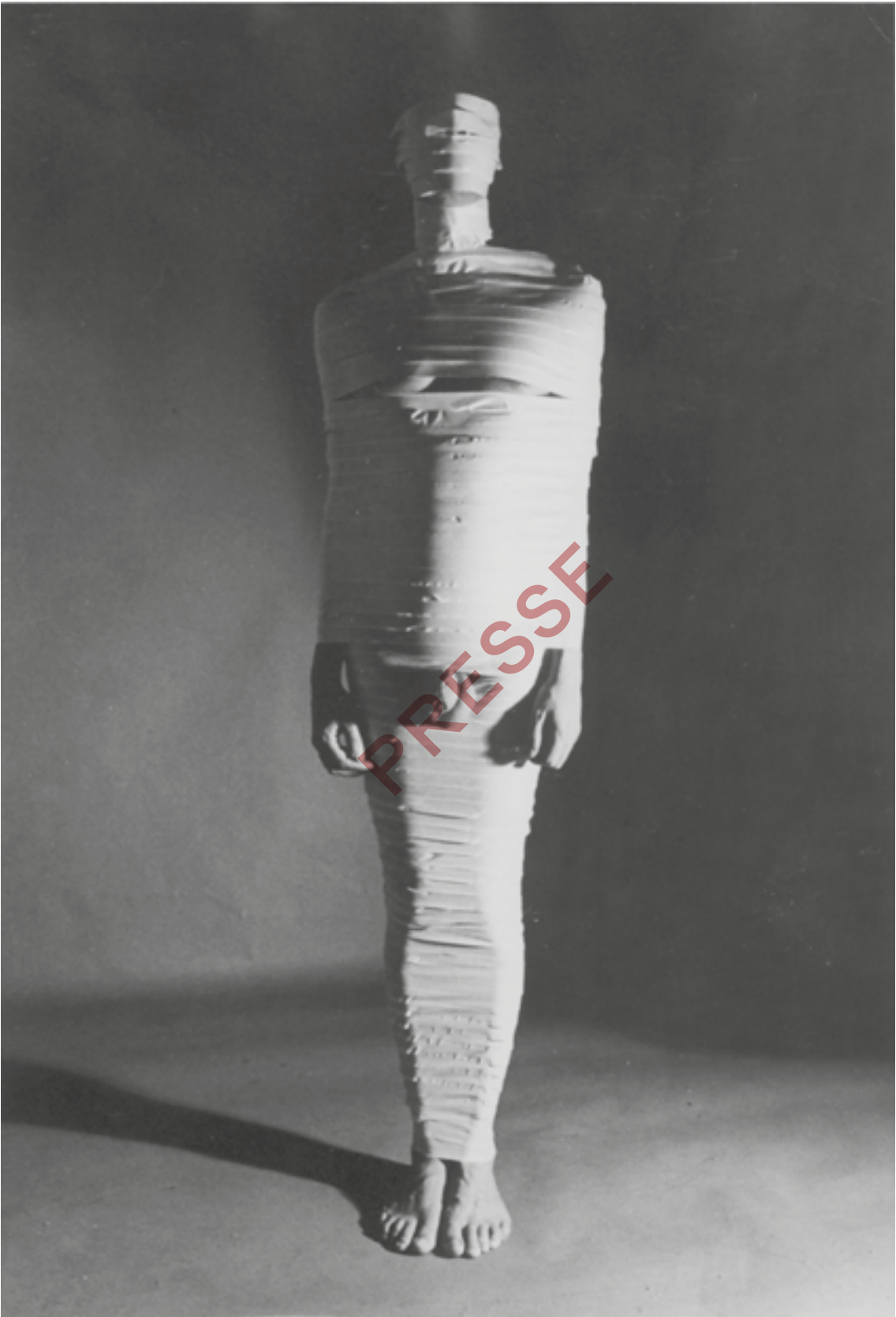


The Screens, 2003

Tom Burr

SCHIZOCULTURE

FRANÇOIS CUSSET

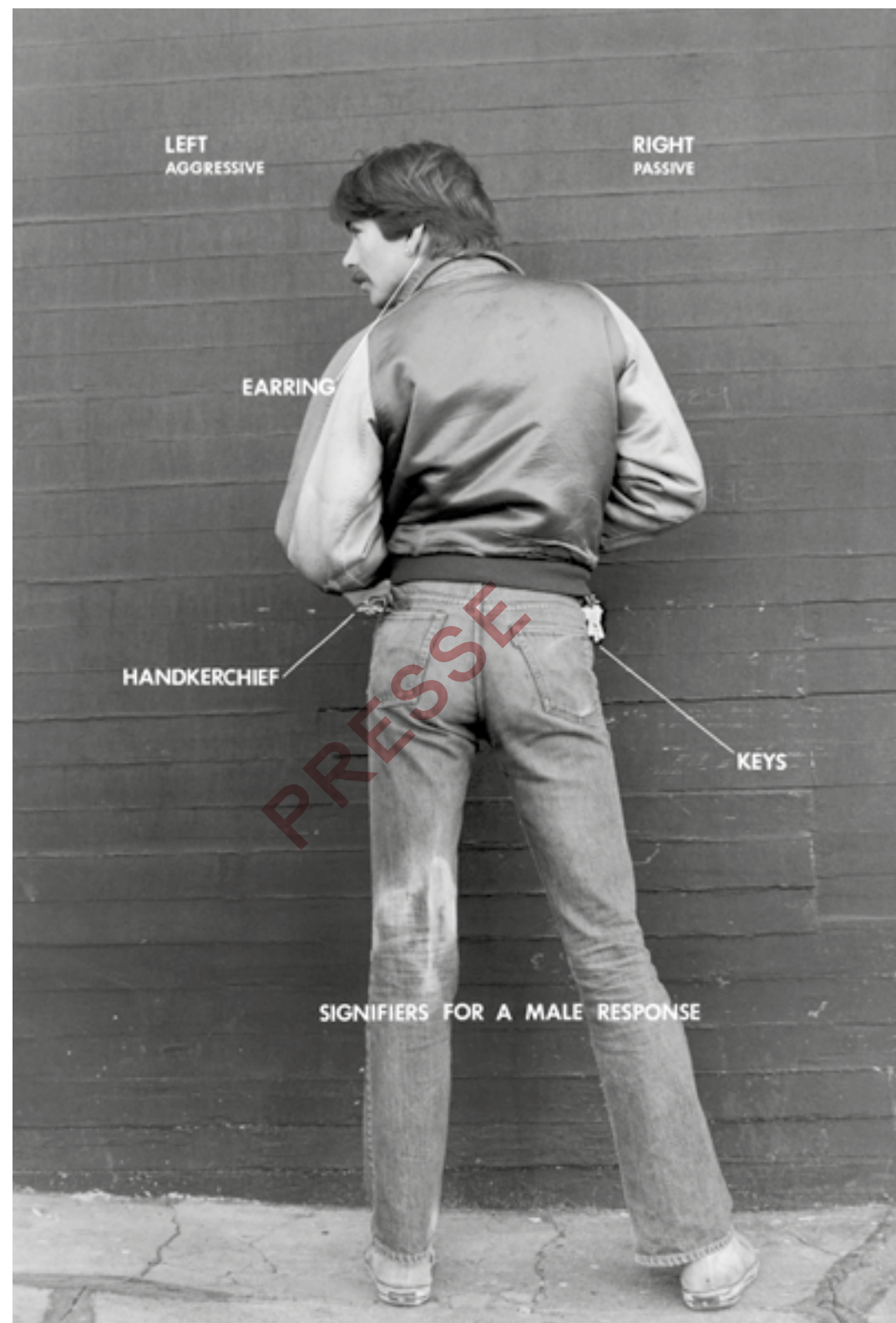


Masking Tape, 1979

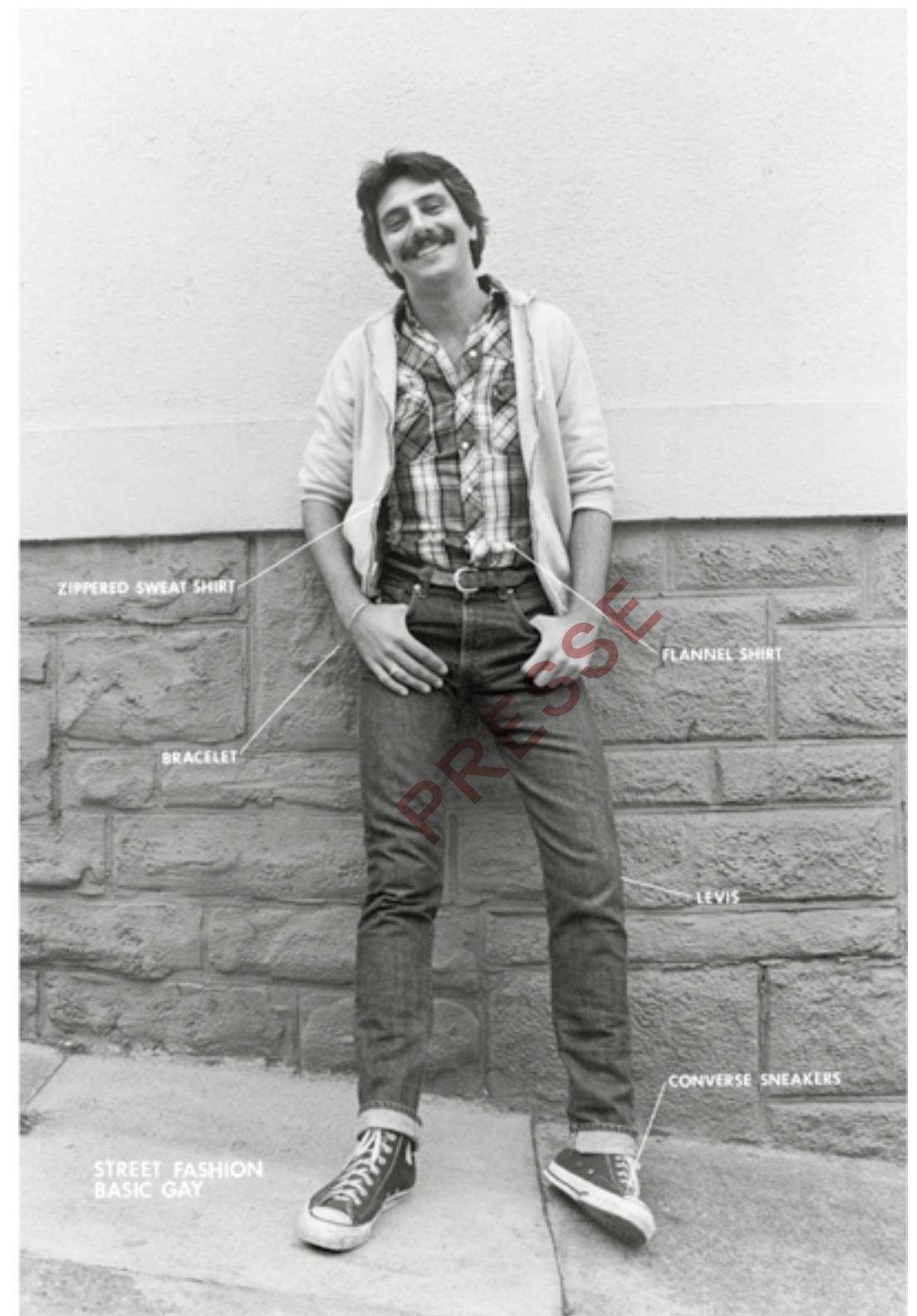
Jimmy DeSana

Schizoculture, c’est le bouillon existentiel new-yorkais des années 1970, dans une Amérique schizo, un capitalisme schizo, une contre-culture schizo, une ville devenue folle où les Européen·nes fasciné·es viennent enjamber les tas d’ordures et les junkies affalé·es pour se défaire de toute la parano du Vieux Continent, de sa pensée totalisante, arrogante, sans corps ni intensités. Schizoculture, c’est le volume 3, numéro 2 de la revue culte *Semiotext(e)*, créée par Sylvère Lotringer en 1973 à Columbia University, à New York, avant de dériver, comme sa ville; un numéro qui alignera en 1978 des textes des philosophes Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, du chorégraphe Merce Cunningham, du musicien John Cage, du metteur en scène Richard Foreman, du schizophrène anglophobe Louis Wolfson ou de l’héroïne de la Fraction armée rouge Ulrike Meinhof, sur un fond visuel en noir et blanc délirant - bandes dessinées détournées, parodies de publicités promouvant les tranquillisants ou la chaise électrique. Schizoculture, c’est avant cela l’événement foutraque qu’organise Lotringer du 13 au 16 novembre 1975 pour célébrer la ville et la revue, et croiser la littérature expérimentale étatsunienne - *cut-ups* de William Burroughs ou entretiens avec

John Cage - avec la pensée française incandescente du moment, celle de Foucault sur la folie et les prisons, celle de Jean-François Lyotard sur le capital devenu libidinal, celle de Félix Guattari sur les micropolitiques, celle de Deleuze pour la différence et contre l’enseignement, cette manie de profs de voir du signe partout: ils sont tous là, y compris Deleuze dont c’est le seul voyage qu’il ait fait outre-Atlantique, qu’il prolongera en allant rencontrer Bob Dylan et les Black Panthers. Schizoculture, c’est une foire d’empoigne mémorable, au cours de laquelle Foucault se fait accuser d’être un agent de la CIA, Deleuze, interrompre par des féministes, Guattari, prendre à partie par des tenants de l’antipsychiatrie - alors qu’au crépuscule du XX^e siècle, avant la vague droitière qui les attend au bout du millénaire, ils sont tous du même côté, dansant à la *schizo-party* finale, logés au Chelsea Hotel, à Manhattan, où Patti Smith et Robert Mapplethorpe ont leur chambre et Jean-Jacques Lebel se promène nu dans les couloirs. Si la théorie a croisé (le fer avec) la contre-culture, la pensée s’est emmêlée à la fête, la France infiltrée aux États-Unis, c’est lors des trois journées mythiques de Schizoculture.



Signifiers for a Male Response, 1977



Street Fashion: Basic Gay, 1977



BLUE HANDKERCHIEF

HANDKERCHIEFS SIGNIFY BEHAVIORAL TENDENCIES THROUGH BOTH COLOR AND PLACEMENT. A BLUE HANDKERCHIEF PLACED IN THE RIGHT HIP POCKET SERVES NOTICE THAT THE WEARER DESIRES TO PLAY THE PASSIVE ROLE DURING SEXUAL INTERCOURSE. CONVERSED, A BLUE HANDKERCHIEF PLACED IN THE LEFT HIP POCKET INDICATES THAT THE WEARER WILL ASSUME THE ACTIVE OR TRADITIONAL MALE ROLE DURING SEXUAL CONTACT. THE BLUE HANDKERCHIEF IS COMMONLY USED IN THE TREATMENT OF NASAL CONGESTION AND IN SOME CASES HAS NO MEANING IN REGARD TO SEXUAL PREFERENCES.

RED HANDKERCHIEF

RED HANDKERCHIEFS ARE USED AS SIGNIFIERS FOR BEHAVIOR THAT IS OFTEN REGARDED AS DEVIANT OR ABNORMAL. A RED HANDKERCHIEF LOCATED IN THE RIGHT HIP POCKET IMPLIES THAT THE WEARER TAKES THE PASSIVE ROLE IN ANAL/HAND INSERTION. A RED HANDKERCHIEF PLACED IN THE LEFT HIP POCKET SUGGESTS THAT THE WEARER PLAYS THE ACTIVE ROLE IN ANAL/HAND INSERTION. RED HANDKERCHIEFS ARE ALSO EMPLOYED IN THE TREATMENT OF NASAL DISCHARGE AND IN SOME CASES MAY HAVE NO SIGNIFICANCE IN REGARD TO SEXUAL CONTACT.

MONIQUE WITTIG: UN ALLER SANS RETOUR

ÉMILIE NOTÉRIS

Commençons par la fin. Monique Wittig décède d’une crise cardiaque, à Tucson, Arizona, le 3 janvier 2003. Le 28 janvier, Jessica Suarez écrit à son propos dans le *Arizona Daily Wildcat*: «Elle aimait parler en marchant dans le desert wash derrière sa maison, ou dans le canyon de Sabino, soit avec d’autres professeur·es, soit seule. Elle aimait les animaux, surtout les repérer lors de ses promenades. Elle n’aimait pas être photographiée»; «Elle n’aimait pas parler d’elle-même, préférant plutôt discuter passionnément de l’écriture des autres».

Sa disparition soudaine est un choc pour ses collègues et ses élèves. Sandy Soto se souvient qu’à la veille de Noël, elle voulait écrire sur les limites de Karl Marx et Michel Foucault, incapables de prendre en compte les femmes. L’article signale qu’elle aurait accepté d’enseigner un cours intitulé «Wittig on Wittig», chose la plus dure qu’elle ait jamais eue à faire. Arriver aux États-Unis n’a pourtant pas été chose facile. Jeune écrivain, elle avait refusé d’honorer une invitation à cause de la guerre du Vietnam. Elle exprime, au début des années 1970, le souhait de se rendre à New York et de trouver du travail dans une université. Elle imagine s’intéresser aux concepts de «mère» et d’«amazone» dans le mouvement des femmes en France, ou encore parler de ce que signifie «être écrivain(e)» (le «e» est entouré dans la lettre

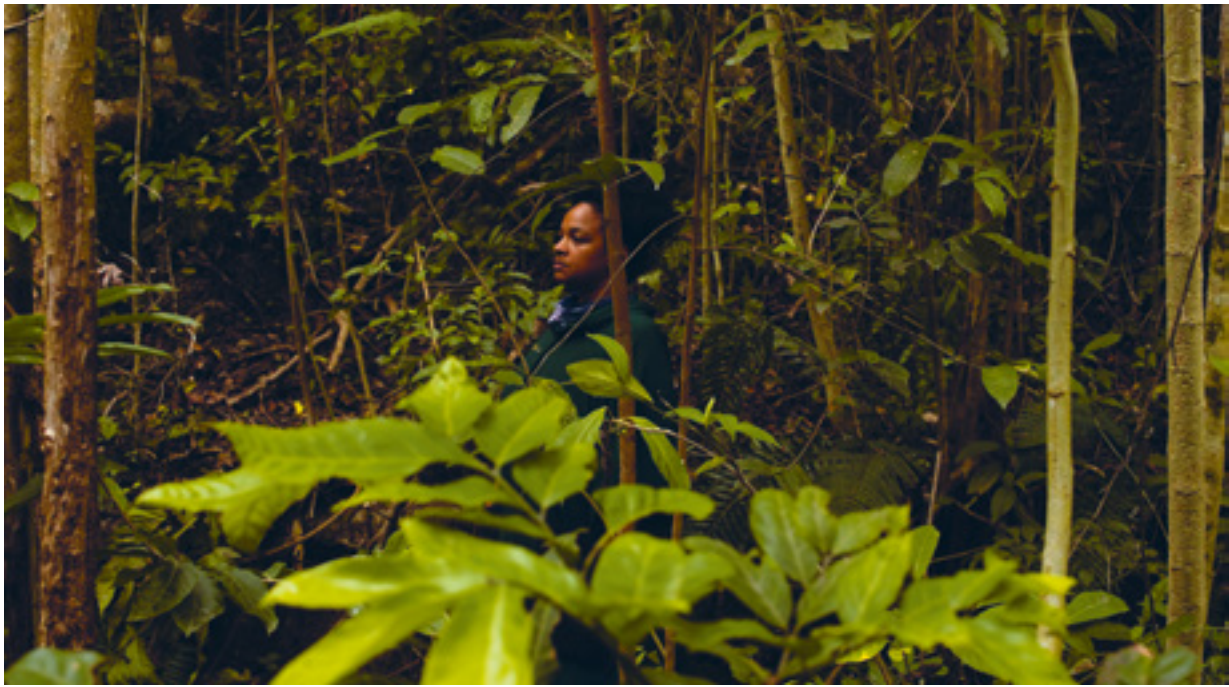
qu’elle envoie à son amie et conseillère, l’écrivaine américaine Mary McCarthy, rencontrée par l’intermédiaire de Nathalie Sarraute). Mary McCarthy lui conseille de suivre des cours d’anglais rapides, elle l’aidera ensuite activement, sans cesse, à trouver du travail¹ ou des maisons d’édition pour ses livres; elle rédigera une lettre de recommandation pour l’obtention de sa Green Card en précisant que «contrairement à bien des intellectuel·les français·es, Monique Wittig nourrit un grand enthousiasme pour les États-Unis». Dans leur correspondance Wittig dit avoir rencontré «une Américaine», «une personne selon [s]es rêves», avec qui elle prend des cours de karaté. Elle vise la Californie, «puisque c’est là-bas qu’il y a le plus de communautés lesbiennes». En 1976, elle part pour les États-Unis avec sa compagne Sande Zeig. Une autre vie commence, loin de la France et des querelles féministes qui viendront, quelques années plus tard, sceller la rupture.

¹ Monique Wittig organisera des séminaires et donnera des conférences notamment dans l’université du Maine, au Radcliffe College à Boston, à l’université du Wisconsin à Madison, à New York University, à Columbia (New York), au Cornell College à Rutgers, à l’University of California à Berkeley, à Yale, à Irvine, à Eugene, à Stanford, à Duke (Durham), au Vassar College... En 1990, elle devient «tenured professor» dans le département des études française et italienne à l’université de l’Arizona, à Tucson. Elle y enseignera en 1998 les Women’s Studies.



Guerillere Talks, 1978

Vivienne Dick



Oriana, 2021-2023

PERFORMATIVITÉ

EMMA BIGÉ



Herculine's Prophecy, 2017

Juliana Huxtable

À force de les répéter, il y a des gestes qui se sédimentent en toi. En un sens, c'est bien toi qui les fais (tu tends la main pour dire bonjour au monsieur, tu cours vite quand on t'appelle, tu souris quand on te cause mal, tu réponds quand on te siffle), mais, en un autre sens, il faudrait aussi dire que ces gestes te font. Une «gestosphère» de mouvements possibles s'accumule en toi: des mouvements que tu infléchis sans doute, qui appartiennent cependant à des chorégraphies qui te sont transmises (ou interdites) en fonction de la façon dont les autres jugent tes appartenances à une classe, une race, un genre, une sexualité, une espèce.

Reprenant un concept venu de la linguistique¹ - celui d'énoncé *performatif*, comme quand on déclare: «la séance est ouverte» et que la chose énoncée (l'ouverture de la séance) se réalise -, la philosophe étatsunienne Judith Butler a appelé *performativité* la manière dont les genres (masculin/féminin en particulier) sont des sortes de sommes gestuelles prescrites, lesquelles s'inventent à force d'être répétées². Intensifiant l'analyse de Butler, la philosophe jamaïcaine Sylvia Wynter a proposé d'élargir

la notion de genre (un peu au sens de *genre littéraire*) à tous les rôles sociaux que nous sommes amenées à jouer³. Considérons la pauvreté des chorégraphies que ces «genres de l'humain», sous régime patriarcal-colonial, imposent: lancer comme une fille (et à peine mobiliser son buste) vs aimer comme un garçon (et à peine mobiliser ses émotions); danser comme une pédale (et faire la folle) vs danser comme un hétéro (et être déconnecté de son corps); conduire une voiture tout en étant noir·e (et risquer de se faire arrêter à tout moment en raison du profilage racial des contrôles policiers) vs conduire une voiture tout en étant blanc·he (et ne pas avoir à s'inquiéter).

Serait-il possible d'envisager d'autres (genres d')histoires? On pourrait appeler *somactivistes* les pratiques militantes ou théoriques qui, en plus de chercher à déjouer les superstructures du pouvoir et de la domination, s'intéressent à déraciner les infrastructures qui, à même nos muscles, nos os, nos postures et nos peaux, nous forcent à répéter les carcans que, peut-être, nous voulons abolir⁴. Une contre-performativité pour apprendre à faire bégayer les gestes et ouvrir d'autres mondes.

¹ Voir John Langshaw Austin, *How to do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford, Clarendon Press, 1962; éd. franç.: *Quand dire, c'est faire*, trad. de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.

² Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990; éd. franç.: *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, Paris, 2005.

³ Sylvia Wynter et Katherine McKittrick, «Unparalleled Catastrophe for Our Species? Or, to Give Humanness a Different Future: Conversations», dans Katherine McKittrick (dir.), *Sylvia Wynter. On Being Human as Praxis*, Durham, Duke University Press, 2015.

⁴ Voir Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

L'INVENTION AMÉRICAINE DU *FRENCH FEMINISM*¹

CAMILLE ROBCIS

À la fin des années 1980, le *second wave feminism* étatsunien - lui-même inspiré de la pensée française et, en particulier, du *Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir - se retrouve dans une impasse, voire dans un état de crise. De plus en plus critiqué par des autrices africaines-américaines et chicanas en raison de son silence sur les questions raciales², il est aussi le théâtre des *sex wars* qui opposent des féministes mobilisées contre la pornographie aux féministes dites «pro-sexe», lesquelles refusent l'idée d'une essence féminine toujours en proie à une violence masculine également essentialisée³. Comment repenser alors le féminisme de manière plus inclusive tout en déstabilisant le sujet «femme»?

Dans ce contexte de crise, plusieurs idées mises en avant par des féministes françaises dans le sillage de Mai-68 apportent aux États-Unis une série de nouvelles pistes de désessentialisation (alors même que le mouvement féministe en France se déchire sur l'héritage

¹ Cette idée est notamment développée par Christine Delphy dans *L'Ennemi principal*, t. 2, Paris, Syllepse, 2001.

² Voir par exemple bell hooks, *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*, Boston, South End Press, 1981; Cherrie Moraga et Gloria Anzaldúa, *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*, Watertown, Persephone Press, 1981; Kimberlé Crenshaw, «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics», *The University of Chicago Legal Forum*, n°1, 1989, p. 139-167.

³ Pour une critique de la pornographie, voir Andrea Dworkin et Catharine A. MacKinnon, *Pornography and Civil Rights. A New Day for Women's Equality*, Minneapolis, Organizing Against Pornography, 1988, et, de l'autre côté, Gayle S. Rubin, «Thinking Sex» dans Carole S. Vance (dir.), *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1984.

du Mouvement de libération des femmes, sur l'utilité de la psychanalyse pour comprendre l'oppression féminine et sur la relation entre féminisme, lesbianisme et hétérosexualité). Le féminisme dit «matérialiste» et le féminisme qui se revendique de la psychanalyse s'intéressent tous deux à la construction du sujet, dans l'ordre social pour le premier et dans l'ordre symbolique pour le second⁴. Les solutions proposées sont différentes, mais, dans les deux cas, leur attention au langage permet de mieux voir les enjeux de pouvoir et de ne pas prendre la notion de «femme» comme point de départ.

Dès la fin des années 1980, le terme de «*French Feminism*» vient désigner ce corpus hétéroclite aux États-Unis. Il y trouvera des réceptions divergentes: certain·es y verront le germe de la notion de genre ou des *queer studies*; d'autres regretteront l'hétérosexisme sous-jacent aux théories basées sur le concept psychanalytique d'une «différence des sexes». Le *French Feminism* relu à travers le prisme américain reviendra en France lors des débats autour du Pacs, des violences sexuelles, et de l'antiracisme⁵. Plus qu'un modèle d'importation-exportation, il s'agit de zigzags entre le féminisme français et le féminisme américain, d'un effet boomerang qui a incontestablement enrichi les deux contextes.

⁴ Du côté «matérialiste», nous pouvons citer Christine Delphy, Colette Guillaumin, Nicole-Claude Mathieu et, surtout, Monique Wittig (*The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992). Pour le féminisme psychanalytique, ce sont principalement les noms de Luce Irigaray, Julia Kristeva et Hélène Cixous qui circulent couramment dans la sphère universitaire étatsunienne.

⁵ Voir par exemple la préface d'Éric Fassin dans Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.



Sad Meets Mad, 2021

Amy Sillman



Spaces of Subjection; Imagining Imaginations (abridged), 2022



The Fire Escape, 1995

Lorna Simpson



Mirror Study (OX5A7387), 2018

Paul Mpagi Sepuya

GÉOM

161

ÉTRIERES

DU

NON-

HUM

AIN

<i>Fanon au «pays des lyncheurs»</i> Adam Shatz	166	<i>Blackness en français</i> Audrey Célestine	177
		<i>À juste (sous-)titre</i> Mawena Yehouessi	186
		<i>La plasticité, terme d'avenir</i> Florian Gaité	189

Siah Armajani, Torkwase Dyson,
Coco Fusco, Charles Gaines, Renée Green,
Char Jeré, James Luna, Wangechi Mutu,
Kameelah Janan Rasheed, Anicka Yi

En 1966, Michel Foucault publie son essai *Les Mots et les Choses*, traduit en 1970 aux États-Unis sous le titre de *The Order of Things*, dont le sous-titre annonce «une archéologie des sciences humaines», de l'invention du concept de l'homme à l'âge moderne. À travers l'idée d'une «mort de l'homme», l'auteur y évoque l'horizon d'une fin de l'anthropocentrisme dans la production des savoirs occidentaux. En 1968, dans le cadre d'un colloque international à New York, Jacques Derrida donne une communication intitulée «The Ends of Man» [Les fins de l'homme], dans laquelle il pose la question: «Où en est la France quant à l'homme?» Son intervention propose une réflexion sur les débats de la pensée française d'après-guerre autour de la critique de l'humanisme. En ouverture, Derrida rappelle les circonstances historiques et politiques dans lesquelles il avait préparé sa communication, celles des mouvements étudiants et leur répression policière en France, de la guerre du Vietnam et de l'assassinat de Martin Luther King aux États-Unis. Au sein de ces luttes pour les droits civiques, le penseur anticolonial Frantz Fanon (né en Martinique en 1925 et décédé à Washington en 1961) est particulièrement lu et cité par les activistes du Black Panther Party dans sa critique du caractère déshumanisant du projet colonial, et du racisme qui en découle dans les sociétés occidentales. L'ouvrage *Les Damnés de la terre* (1961) est traduit en anglais dès 1963 et *Peau noire, masques blancs* (1952), en 1967. Fanon, mais aussi les auteur-ices de la Négritude – comme Aimé Césaire, avec son *Discours sur le colonialisme* (1950, traduit en anglais en 1972), Suzanne Césaire et Léon-Gontran Damas – ont également participé à une littérature de l'après-guerre francophone, ayant opéré une critique de l'humanisme à travers celle du colonialisme.

Les années 1980 et 1990 sont aux États-Unis un moment d'expérimentation intensif pour des artistes qui pratiquent la performance, tel-les que Lorraine O'Grady ou James Luna, lequel-les questionnent l'objectivation des corps historiquement esclavagisés et colonisés ainsi que leur capacité de subversion. Dans les œuvres plus récentes de Wangechi Mutu et Anicka Yi, cette réflexion sur la biopolitique donne lieu à la représentation d'organismes hybrides, dans un devenir cyborg qui reprend le concept formulé par l'historienne des sciences Donna Haraway, lectrice aussi bien de Foucault que de Fanon. Les héritages ambivalents de la mémoire de l'esclavage et la construction des savoirs scientifiques sont évoqués depuis les années 1980 dans des œuvres qui décentrent la figure de l'humain au profit d'objets, de sons, de paysages, de textes et de formules mathématiques qui font système comme dans le travail de Renée Green, Charles Gaines ou, plus récemment, de Torkwase Dyson, Char Jeré et Kameelah Janan Rasheed. Les architectures de Siah Armajani viennent rappeler les conditions inhumaines que vivent les corps réfugiés et exilés, en écho avec la question posée par Derrida de la criminalisation de l'hospitalité.

We decided not to reread the Marquis de Sade.
It told all that the sexuality of the Negro is pre-
logical. It used ambivalence to imagine the
real. I wanted to demonstrate his sick irration-
ality. Besides, he might listen.

CHARLES GAINES - RELATIVE FRAME #6, 2010, CANVAS ON WOOD, 24x36

String Theory: Rewriting Fanon #6, 2010

FANON AU «PAYS DES LYNCHEURS»

ADAM SHATZ

PRESSE

En 1978, l'écrivaine et activiste Josie Fanon, veuve de Frantz Fanon, se rendit aux États-Unis à l'invitation d'une commission des Nations unies contre l'apartheid. C'était la première fois qu'elle retournait au «pays des lyncheurs» – c'est ainsi que l'appelait Frantz Fanon – depuis la mort de son mari en décembre 1961, à l'hôpital de Bethesda, dans le Maryland. Pendant son séjour, elle prit la parole au centre africain-américain de l'université Howard, à Washington, non loin de la crèche que son fils Olivier avait fréquentée pendant la phase terminale de la maladie de son père, dix-sept ans plus tôt. Interrogée sur les ouvrages consacrés à la vie et à l'œuvre de son mari, elle répondit qu'il restait beaucoup à écrire à ce sujet, mais qu'elle n'attendait pas grand-chose des «intellectuel·les occidentaux·ales» qui «n'avaient pas complètement compris son œuvre». Elle considérait que seuls des Africain·es ou des Africain·es-Américain·es étaient capables de produire des travaux pertinents sur l'héritage de Fanon.

Effectivement, comme Josie Fanon l'avait compris, les intellectuel·les et les militant·es africain·es-américain·es absorbèrent les thèses de Fanon avec une fascination non moins intense que l'intérêt que lui-même avait nourri pour les œuvres de Richard Wright ou de Chester Himes. Leur passion pour les écrits du révolutionnaire antillais reflétait en partie l'enthousiasme suscité par le combat pour l'indépendance algérienne au sein des cercles progressistes noirs. L'écrivaine et philosophe étatsunienne Angela Davis, qui allait définir Fanon comme «le théoricien le plus convaincant du racisme et du colonialisme» au xx^e siècle, avait découvert la question algérienne lorsqu'elle était étudiante à la Sorbonne en 1962. Choquée par les slogans racistes menaçant de mort les Algérien·nes sur les murs de la ville parisienne, elle avait aussi vu la police française réprimer une manifestation pro-indépendance à l'aide des canons à eau, «avec une férocité digne des flics sudistes de Birmingham, dans l'Alabama».

Deux ans plus tard, Malcolm X allait célébrer ses 39 ans à Alger, où il eut l'occasion de parler avec des vétérans du Front de libération nationale (FLN), lesquels lui apparurent comme «de véritables révolutionnaires n'ayant pas peur de la mort». Dans une interview publiée peu de temps avant sa disparition, Malcolm X expliqua que ses échanges avec un dirigeant du FLN «ayant toutes les apparences d'un homme blanc» l'avaient amené à repenser sa conception du nationalisme noir et à adopter une perspective plus internationaliste sur la lutte contre le racisme. Le journaliste et écrivain africain-américain William Gardner Smith connut une révélation semblable en couvrant la guerre d'Algérie depuis Paris et, dans son roman de 1963, *The Stone Face* [*Le Visage de pierre*], il décrivait les Noir·es des ghettos étatsuniens comme les Algérien·nes de l'Amérique. Quand il revint aux États-Unis quelques années plus tard, les jeunes militant·es qu'il rencontra alors lui rappelèrent les jeunes dirigeant·es du FLN.

Lorsque la maison d'édition Grove Press publia une traduction anglaise des *Damnés de la terre* en 1965¹, celle-ci trouva aussitôt un écho auprès des activistes noir·es du Student Nonviolent Coordinating Committee² (SNCC), qui s'intéressaient de plus en plus aux mouvements d'indépendance africains. Sous l'influence d'un de leurs dirigeants, Bob Moses, grand lecteur d'Albert Camus, les jeunes activistes du SNCC avaient été profondément marqué·es par une éthique de l'action morale. Mais la répression violente qu'ils avaient subie et l'intensité de la résistance blanche vis-à-vis de leur action avaient amèrement remis en question cet engagement moral. Les militant·es du mouvement noir étaient victimes d'un épuisement et d'une anxiété particulièrement intenses, autant de symptômes que le psychiatre Robert Coles comparait à l'obusite, syndrome de stress post-traumatique en temps de guerre. À partir de 1965, le SNCC commença à mettre l'accent sur l'autodétermination, la dignité et l'*empowerment* psychologique des Noir·es; un an plus tard, Stokely Carmichael, qui avait lu Fanon, lança le mot d'ordre du pouvoir noir, le Black Power. Andrew Young, l'un des lieutenants de Martin Luther King, se plaignait alors de l'influence grandissante de Fanon, qu'il attribuait à une «crise de foi».

C'était sans doute le cas: les jeunes militant·es des droits civiques croyaient de moins en moins au modèle gandhien de résistance. Mais cet intérêt croissant pour Fanon reflétait aussi chez eux l'idée que son œuvre permettait de mieux comprendre la crise de la société étatsunienne, y compris dans les grandes agglomérations urbaines du Nord qui, bien qu'épargnées par le système de ségrégation légale existant au Sud, n'étaient pas sans évoquer la division brutale de la ville coloniale dépeinte dans *Les Damnés de la terre*. Cette conviction fut renforcée par les révoltes urbaines de Watts, de Newark, de Detroit³ et d'autres villes, et par la répression violente exercée par la police et l'Army National Guard, la Garde nationale. Comment décrire les forces de l'ordre autrement que comme les agents d'un «colonialisme interne» impitoyable, pour reprendre une expression devenue courante dans la sociologie étatsunienne des années 1960? Les militant·es d'extrême gauche blanc·hes commençaient eux aussi à douter de la possibilité de transformer la société et de mettre fin à la guerre du Vietnam par des moyens pacifiques.

Lors d'un débat public à New York, en décembre 1967, la philosophe et politologue Hannah Arendt souligna que les conceptions de Fanon sur la violence étaient plus nuancées que celles de Jean-Paul Sartre, mais l'essai *Les Damnés de la terre* fut largement lu à travers le prisme de la préface enflammée du père de l'existentialisme. En 1967, les universitaires Aristide et Vera Zolberg écrivaient que «le spectre qui hante aujourd'hui l'Amérique est le Fanon du premier

¹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, F. Maspéro, 1961; trad. angl.: *The Wretched of the Earth*, New York, Grove Press, 1965.

² «Comité de coordination non violent des étudiants»; fondé en 1960, ndé.

³ En août 1965 dans le quartier de Watts, à Los Angeles (Californie); en juillet 1967 à Newark (New Jersey) et Detroit (Michigan), ndé.

chapitre des *Damnés de la terre*». S'ils ajoutaient, non sans inquiétude, qu'«il ne fallait pas y voir une allégorie de notre situation», les étés incendiaires de la fin des années 1960 auraient pu facilement laisser penser le contraire. L'urgence apocalyptique du discours de Fanon semblait alors relever du sens commun pour ses lecteur·ices des cercles activistes africains-américains.

Le poète LeRoi Jones (qui devait plus tard changer son nom pour celui d'Amiri Baraka) et le Black Arts Movement qu'il avait impulsé adoptaient eux aussi Fanon comme théoricien de la libération culturelle et politique, une sorte de Malcolm X francophone. Le psychiatre martiniquais suscita également l'intérêt de médecins noir·es, tels que son homologue de Harvard, Alvin F. Poussaint, lequel trouva dans ses écrits une mine de réflexions pertinentes sur la psyché des Noir·es dans une société dominée par les Blanc·hes. Les références à Fanon devenaient un symbole de radicalité militante, et parfois d'une certaine arrogance intellectuelle : dans un poème de 1970 intitulé «Brother», l'écrivain et musicien Gil Scott-Heron décriait les pseudo-révolutionnaires noir·es qui récitaient Mao Zedong ou Fanon tout en ignorant les souffrances des habitant·es de leurs propres communautés.

Sur la scène politique africaine-américaine, les disciples les plus énergiques de Fanon étaient les Black Panthers, qui se déclaraient marxistes-léninistes et se percevaient comme un équivalent américain des mouvements de libération nationale d'Afrique, d'Asie et du Moyen-Orient. Comme l'observe David Hilliard, le chef d'état-major des Panthers, «Fanon et la révolution algérienne s'offraient à nous comme le modèle théorique le plus important». En 1969, Eldridge Cleaver, le leader du groupe, et son épouse Kathleen se réfugièrent à Alger, où leur intermédiaire avec les autorités algériennes était Elaine Klein, une jeune militante étatsunienne et amie de Fanon. Cleaver faisait l'éloge des *Damnés de la terre*, véritable «Bible noire» selon lui, et proclamait que tous les militant·es noir·es étaient capables d'en citer des passages. La critique faite par Fanon de l'assimilation au modèle blanc, le mépris des élites autochtones, la croyance en la valeur thérapeutique de l'autodéfense étaient autant de thèmes qui parlaient directement aux Black Panthers. Il en était de même de la foi de Fanon dans les masses, et de son idée que les marginaux·ales et les délinquant·es pouvaient être d'un plus grand apport à la révolution que les intellectuel·les de type urbain assimilé·es, sans parler de la bourgeoisie noire. Malcolm X avait développé un raisonnement similaire dans son fameux discours sur la différence entre les «*field Negroes*», les Noir·es rebelles des champs de coton, et les «*house Negroes*», les dociles domestiques de la maison des maîtres, pleins de déférence envers les Blanc·hes. De fait, certains militant·es des Black Panthers – dont Eldridge Cleaver et Huey P. Newton, le leader du parti à Oakland (Californie) – étaient elleux-mêmes d'ancien·nes détenu·es qui avaient acquis une conscience révolutionnaire en prison. En tant que marxistes,

iels approuvaient fortement le dédain de Fanon pour le nationalisme culturel, ce qu'ils appelaient le «pork chop nationalism⁴», une hostilité qui se manifestait dans des affrontements souvent violents avec la US Organization, un groupe afrocentriste dirigé par Maulana Karenga, inventeur de Kwanzaa (une alternative noire à la fête de Noël) et ennemi juré des Panthers.

Le militantisme de Fanon n'était pas la seule raison de son influence aux États-Unis à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Bien que l'essai *Peau noire, masques blancs* (1952) traite spécifiquement de l'expérience des Antillais·es en France, son exploration de la psychologie du racisme – et des blessures internes qu'il cause à la psyché des personnes de couleur – évoquait aussi puissamment la condition des Noir·es américain·es. En s'intéressant aux questions des relations amoureuses interraciales, des fantasmes sexuels et de l'image de soi, Fanon montrait que l'expérience quotidienne du racisme était déterminée non seulement par l'économie politique, mais également par l'économie libidinale. Il proposait, en outre, une critique politique de la psychiatrie en expliquant que la «sociogénie» était aussi importante que la famille pour la formation du «moi» dans des contextes coloniaux ou racialisés, et en mettant en accusation sa propre profession pour sa complicité dans l'oppression des victimes du racisme et de la colonisation. Comme l'a montré Alondra Nelson dans son ouvrage *Body and Soul. The Black Panther Party and the Fight against Medical Discrimination* (University of Minnesota Press, 2011), les Black Panthers appliquaient les leçons de la critique fanonienne à leur propre lutte contre la discrimination médicale dans le ghetto, où les Noir·es étaient victimes de soins de qualité inférieure et du mépris des praticien·nes, sans parler des campagnes de stérilisation et d'autres pratiques invasives auxquels certaines populations avaient été soumises. Selon Nelson, ils trouvaient dans les écrits de Fanon un «modèle intellectuel pour leur propre critique de la médecine» en tant qu'«instrument de contrôle social».

Lorsque l'œuvre de Fanon a commencé à «voyager» aux États-Unis et dans l'Amérique noire, certaines subtilités de la publication originale française ont inévitablement été perdues dans la traduction. Le chapitre central de *Peau noire, masques blancs*, «L'expérience vécue du Noir», a été rendu de façon fautive dans l'édition anglaise par «The Fact of Blackness», ce qui contredisait la conviction de Fanon selon laquelle la négritude était une construction, et non une essence objective ou biologique. Était-ce bien l'«être noir» comme «fait» indiscutable qui se cachait derrière ces masques blancs ? Y avait-il une âme noire, une authenticité noire exclusive en attente de sa libération ? Fanon avait lui-même eu des mots assez durs sur ses propres tentatives juvéniles de s'immerger dans une négritude qui l'avait alors séduite, la qualifiant sarcastiquement de «grand

⁴ Les côtelettes de porc étant considérées comme un plat typique des Noir·es du sud des États-Unis, ndt.

mirage noir». Cette critique de l'idéologie raciale était oblitérée par une traduction qui encourageait l'idée que Fanon était un nationaliste noir.

À la fin des années 1970, à la suite du déclin du tiers-mondisme révolutionnaire, Fanon avait commencé à être largement perçu comme une figure historique digne d'intérêt, avant tout pour les chercheur·ses travaillant sur les mouvements radicaux de libération noire et sur la décolonisation africaine. Son œuvre semblait alors courir le risque de n'avoir plus qu'une valeur d'archive historique, aux côtés de livres comme *One-Dimensional Man* [L'Homme unidimensionnel ; 1964] d'Herbert Marcuse ou *Soul on Ice* [Un Noir à l'ombre ; 1968] d'Eldridge Cleaver. Mais, dans les années 1980 et 1990, le psychiatre antillais fut reconnu comme un penseur d'importance mondiale, et son œuvre allait bientôt inspirer certains des travaux anglo-américains les plus passionnants dans le domaine de la critique littéraire et des études culturelles. *Peau noire, masques blancs*, qui avait été longtemps éclipsé par *Les Damnés de la terre*, conquiert dès lors sa place en tant qu'étude phénoménologique sophistiquée du racisme. On en voit l'influence dans les travaux de théoricien·nes de l'«Atlantique noir», tels que Stuart Hall, Sylvia Wynter et Paul Gilroy, mais aussi dans le documentaire réalisé en 1996 par l'artiste noir britannique Isaac Julien, *Frantz Fanon. Black Skin, White Mask*.

On ne sera sans doute guère surpris de savoir que le plus ardent défenseur des écrits de Fanon sur l'Algérie au sein du champ universitaire étatsunien fut un homme pour lequel la lutte contre le colonialisme n'avait jamais cessé : le critique littéraire palestinien américain Edward Said, qui avait adhéré à l'Organisation de libération de la Palestine (OLP) peu de temps après la bataille de Karameh⁵, en 1968, et était devenu l'un des conseillers du leader palestinien Yasser Arafat. Said dit s'être senti libéré de la théorie du pouvoir implacablement pessimiste de Michel Foucault grâce à Fanon, qui lui avait montré que les opprimé·es étaient capables de créer des contre-récits, de prendre leur destinée en main et de contester les systèmes de domination. Il était ébloui par la description que faisait le psychiatre antillais de la libération comme «un processus et non un but automatiquement atteint avec l'indépendance des nouvelles nations», ainsi que par son insistance sur le fait que la révolution anticoloniale devait avoir un caractère social et pas simplement national. Il était non moins impressionné par la «force anti-identitaire» de la conception fanonienne du nationalisme algérien, qui mettait l'accent sur ce que lui-même appelait l'«affiliation», à savoir l'allégeance consciente, plutôt que sur la «filiation», l'appartenance par le sang. Pourquoi en effet renverser la domination française en Algérie ou en finir avec l'occupation israélienne des terres palestiniennes si le résultat devait être un simple transfert de richesse et de pouvoir de l'élite coloniale aux élites indigènes ? Pour Said, comme pour Fanon,

⁵ Attaque par l'armée israélienne du camp palestinien de Karameh, en Jordanie, en mars 1968, ndé.

l'objectif ultime de la lutte n'était pas une question de propriété foncière ni de restauration d'une identité ancestrale réprimée, mais l'instauration d'une société plus juste et la création d'«âmes nouvelles».

Edward Said était un Arabe palestinien et avait donc une relation plus intime avec le mouvement qu'il soutenait que celle de Fanon avec l'Algérie. Mais, en tant que chrétien protestant élevé au Caire, en Égypte, dans une famille bourgeoise et ayant poursuivi ses études en Occident, il n'était pas entièrement en phase avec ses camarades, dont certain·es le désignaient comme «le professeur américain». Tout comme Fanon, il était un porte-parole diplomatique, pas un décideur politique, et son rôle était d'expliquer les objectifs et la vision du mouvement palestinien à un public étranger. Said finit par quitter l'OLP en raison de son refus des accords d'Oslo (1993), qu'il considérait comme un «Versailles palestinien», un traité imposé aux vaincu·es. Mais, dans son plaidoyer pour la lutte de son peuple, il faisait écho à nombre de thèmes de Fanon. C'est ainsi qu'il insistait sur le caractère nationaliste et laïque de la cause palestinienne face à l'essor des courants islamiques en son sein, qu'il dénonçait la corruption et le comportement autocratique de ses ancien·nes camarades, auquel·les tendaient à confondre l'indépendance avec la simple exhibition du drapeau national (et avec leur aménagement dans des villas de luxe), et qu'il défendait une conception radicalement inclusive de la culture nationale en tant qu'ouverture à l'autre – y compris aux Juif·ves israélien·nes qui s'engageaient en faveur de la décolonisation. «Fanon, écrivait-il avec admiration, cherche en fait à lier l'Européen et l'indigène dans une nouvelle communauté non antagonique de la conscience et de l'anti-impérialisme.» Telle était la vision que lui-même se faisait d'un avenir dans lequel la population arabe autochtone et les Juif·ves initialement arrivés en tant que colon·es pourraient cohabiter comme citoyen·nes d'un État binational, libéré·es des définitions binaires, des hiérarchies raciales et des exclusions imposées par le sionisme.

La redécouverte de Fanon au sein des universités étatsuniennes a parfois pris la tournure d'un culte sectaire accompagné de réinterprétations tout à fait fantaisistes, voire d'inventions pures et simples. Le célèbre critique africain-américain Henry Louis Gates Jr. observait avec ironie que le «fanonisme critique» manifestait souvent un très faible intérêt pour le Fanon historique, mais se traduisait plutôt par «une espèce de représentation narcissique où Fanon joue le rôle du grand Autre censé refléter et consolider le moi du critique». Dans l'un des textes les plus influents de ce «fanonisme critique», Fanon était dépeint comme un théoricien angoissé et un expert de l'«ambivalence coloniale», plutôt que comme un critique révolutionnaire du colonialisme. Les relations qui comptaient le plus pour lui – Jean-Paul Sartre, Aimé Césaire, le psychiatre catalan François Tosquelles, le leader révolutionnaire algérien Abane Ramdane – étaient opportunément passées

sous silence en faveur d’une mise en rapport avec Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida ou d’autres penseur-ses français-es dont l’œuvre avait conquis une vaste popularité dans les départements de littérature des universités étatsuniennes au cours des années 1970 et 1980. Le révolutionnaire antillais qui avait participé à une guerre contre le colonialisme français ressurgissait ainsi en tant que représentant de la *French Theory*. Par une autre ironie de l’histoire, nombre des interprètes postcoloniaux-ales de Fanon étaient des enfants des mêmes bourgeoisies nationales qu’il avait jadis critiquées pour leur imitation de l’Occident, leur carriérisme et leur consumérisme. Comme le suggérait le marxiste d’origine indienne Aijaz Ahmad, interpellé l’Occident – ou critiquer ses propres collègues universitaires – en employant une rhétorique fanonienne risquait d’aboutir à une forme d’arrivisme académique assez classique.

Au cours de la dernière décennie, la version la plus en vogue et la plus étrange du fanonisme à émerger dans le champ universitaire est une école de pensée connue sous le nom d’«afro-pessimisme». Pour des auteur-ices afro-pessimistes comme Frank B. Wilderson III, le vrai Fanon est celui de *Peau noire, masques blancs*, avant que son auteur n’embrasse la cause algérienne et ne fasse ses adieux à la Négritude. Les afro-pessimistes privilégient les passages les plus sombres des écrits de Fanon sur la condition noire et sur la vulnérabilité des corps noirs pour promouvoir un projet de refus existentiel tout à la fois viscéral et curieusement apolitique, et un rejet de toute politique d’alliance avec des sujets non noirs – y compris les Palestinien-nes, que Wilderson est allé jusqu’à décrire comme des «partenaires subalternes» de la domination blanche. Pour les afro-pessimistes, la force du suprématisme blanc (ou de ce qu’iels appellent l’«*anti-blackness*») est immuable: les Noir-es n’auront jamais accès au statut d’«êtres humains», une catégorie implicitement fondée – tout comme celle d’«universalité» – sur leur éternelle exclusion.

Dans les versions extrêmes de l’afro-pessimisme, les Noir-es resteront à jamais des esclaves, victimes d’une véritable «mort sociale», quel que soit leur statut juridique effectif. On est là très loin de l’affirmation de Fanon selon laquelle il n’était pas «esclave de l’esclavage qui a déshumanisé [s]es pères». Les critiques de l’afro-pessimisme ont souligné que son ontologie de la Négritude était en contradiction avec la critique fanonienne du racisme, avec l’humanisme indomptable du révolutionnaire antillais et avec son espoir que la décolonisation puisse déboucher sur un avenir post-racial. Fanon était tout à la fois un farouche critique de l’universalité et un penseur profondément universaliste. Reste que l’usage que les afro-pessimistes font de sa pensée exprime certainement un état d’esprit omniprésent aux États-Unis, un sentiment déprimant de colère, de douleur et de désespoir face aux assassinats par la police de jeunes Noir-es comme Eric Garner, Breonna Taylor ou George Floyd⁶.

6 Eric Garner, Breonna Taylor et George Floyd ont été respectivement tué-es en juillet 2014 à New York,

Lorsque j’ai achevé *The Rebel’s Clinic*⁷, ma biographie de Fanon, à l’hiver 2022, je m’attendais à ce que mon livre soit lu à travers le prisme des manifestations pour la justice raciale. Mais ce contexte d’interprétation a radicalement changé le 7 octobre 2023, le jour où des combattants menés par le mouvement islamiste palestinien Hamas ont franchi la frontière entre Gaza et le sud d’Israël, tuant près de quatre cents soldats israéliens et plus de sept cents civil-es, et prenant deux cent cinquante otages. Cinq jours plus tard, l’universitaire palestinien américain Saree Makdisi écrivait dans l’hebdomadaire *The Nation* qu’«à contempler des combattant-es palestinien-nes armé-es tenir en joue des soldat-es israélien-nes désarmé-es, on a l’impression de voir des scènes sorties tout droit des pages du classique anticolonialiste de Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*». Dans un message posté sur le réseau X, la journaliste somalienne américaine Najma Sharif affirmait sur un ton ironique: «C’est quoi la décolonisation, à votre avis? Une ambiance cool? Des articles académiques? Des essais? Bande de losers.»

Il est impossible de savoir si Fanon aurait approuvé l’opération baptisée «Déluge d’al-Aqsa», l’offensive militaire menée par le Hamas le 7 octobre 2023 – il est mort en 1961 et n’a jamais rien écrit sur la Palestine. Mais le parallèle entre le conflit israélo-palestinien aujourd’hui et l’Algérie du milieu des années 1950 ne lui aurait sans doute pas échappé. Après tout, il avait lui-même insisté sur le fait que la violence coloniale provoque invariablement une contre-violence anticoloniale. À travers cette violence, lae colonisé-e cherche à surmonter les sentiments d’humiliation et d’impuissance engendrés par le colonialisme, à restaurer la perception de son pouvoir et de sa capacité d’agir et, en fin de compte, à se libérer de l’oppression coloniale. Fanon soulignait aussi que la répression coloniale acquiert souvent les dimensions d’un «authentique génocide». Rien de surprenant, donc, à ce que ses descriptions de la lutte armée algérienne et de la campagne brutale de «pacification» menée par la France contre les insurgé-es nationalistes aient trouvé un écho puissant chez les étudiant-es étatsunien-nes qui protestent contre la guerre d’Israël à Gaza.

Depuis le 7 octobre, Fanon a été largement présenté aux États-Unis – tant par ses partisan-es que par ses détracteur-ices – comme un prophète de la violence, voire comme le «saint patron» du Hamas, un mouvement qui, contrairement aux combattant-es palestinien-nes de gauche des années 1960 et 1970, ne manifeste aucun intérêt pour son œuvre. Pourtant, il ne considérait pas toutes les formes de violence anticoloniale comme également légitimes. Il critiquait les rebelles algérien-nes qui avaient commis des atrocités «avec la brutalité presque physiologique que fait naître et qu’entretient une oppression

en mars 2020 à Louisville et en mai 2020 à Minneapolis, ndé.
7 Adam Shatz, *The Rebel’s Clinic. The Revolutionary Lives of Frantz Fanon*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2024. L’ouvrage a été traduit et publié en français sous le titre: *Frantz Fanon. Une vie en révolutions*, Paris, La Découverte, 2024.

presque séculaire». Dans un passage souvent négligé des *Damnés de la terre*, il alertait ainsi ses lecteurs sur le fait que:

«Le racisme, la haine, le ressentiment, «le désir légitime de vengeance» ne peuvent alimenter une guerre de libération. Ces éclairs dans la conscience qui jettent le corps dans des chemins tumultueux, qui le lancent dans un onirisme quasi pathologique où la face de l’autre m’invite au vertige, où mon sang appelle le sang de l’autre, où ma mort par simple inertie appelle la mort de l’autre, cette grande passion des premières heures se disloque si elle entend se nourrir de sa propre substance. Il est vrai que les interminables exactions des forces colonialistes réintroduisent les éléments émotionnels dans la lutte, donnent au militant de nouveaux motifs de haine, de nouvelles raisons de partir à la recherche du «colon à abattre». Mais le dirigeant se rend compte jour après jour que la haine ne saurait constituer un programme⁸.»

Pour Fanon, la décolonisation concernait non seulement les musulman-es, voué-es à s’émanciper du joug de l’oppression coloniale, mais aussi les membres de la minorité européenne et les Juif-ves (elleux-mêmes issu-es d’une communauté indigène de l’Algérie précoloniale) qui se montraient prêt-es à se joindre à la lutte pour la libération. Dans *L’An V de la révolution algérienne* (1959), il rendait hommage aux non-musulman-es d’Algérie qui, aux côtés de leurs camarades musulman-es, envisageaient un futur dans lequel l’identité et la citoyenneté algériennes seraient définies par des idéaux communs, et non par la religion ou l’appartenance ethnique. L’idée que la vraie liberté puisse dépendre de la création d’un État confessionnel fondé sur la loi islamique – soit le programme des Frères musulmans et de leurs affiliés, dont le Hamas – lui était totalement étrangère, tout autant que la notion que tout individu né de parents européens était condamné à être un éternel colon. Les identités respectives du «colon» et de l’«indigène» – tout comme celles du «Noir» et du «Blanc» – n’étaient pas pour lui des essences immuables, mais les créations d’un système oppressif; elles disparaîtraient une fois que ce système serait démantelé. Au lendemain de l’indépendance, lae colonisé-e découvrirait «l’homme derrière le colonisateur», et inversement. Tout cela, Fanon le savait d’expérience, ayant lui-même été recruté dans les rangs du FLN par des allié-es européen-nes de la révolution algérienne.

Si l’on peut parler, après le 7 octobre, d’un véritable «saut» fanonien capable d’«introduire l’invention dans l’existence», ce n’est pas le Déluge d’al-Aqsa – une attaque qui a provoqué l’offensive militaire israélienne la plus brutale depuis 1948 – qui mérite d’être décrit ainsi, mais l’émergence d’un vaste mouvement international de solidarité avec la Palestine animé par des étudiant-es de toutes les origines et de toutes les religions. Rejetant les mensonges et les justifications fallacieuses de leurs ainé-es, ces jeunes ont fait face à la répression policière pour exiger la fin d’une des guerres les plus meurtrières du nouveau siècle et demandé à leurs universités de rompre leurs liens financiers avec Israël. «Nous sommes toustes palestinien-nes», les a-t-on entendus scander dans leurs manifestations, une expression de solidarité et d’identification imaginaire sans doute hyperbolique, mais que Fanon aurait certainement apprécié. Circulant à travers le campement de solidarité de Bard College (Annandale-on-Hudson, État de New York) – l’établissement où j’enseigne –, j’ai croisé plus d’un-e étudiant-e plongé-e dans les pages des *Damnés de la terre*. Quelles leçons ces jeunes tirent-iels du manifeste de Fanon, et qu’aurait pensé ce dernier de son durable succès auprès de la jeunesse radicale? Aurait-il été flatté de constater l’actualité de son livre, ou plutôt désemparé de voir qu’il était malheureusement toujours aussi pertinent? «Je n’arrive point armé de vérités décisives», affirmait-il avec force dans *Peau noire, masques blancs*. Nul doute que son vœu le plus cher aurait été de voir son message de lutte et d’intransigeance rendu obsolète par l’avènement d’un monde plus juste et d’une nouvelle humanité.

Mais ce monde est encore à construire et, en attendant, les idées stimulantes, et souvent perturbantes, de Fanon resteront pour nous une boussole irremplaçable.



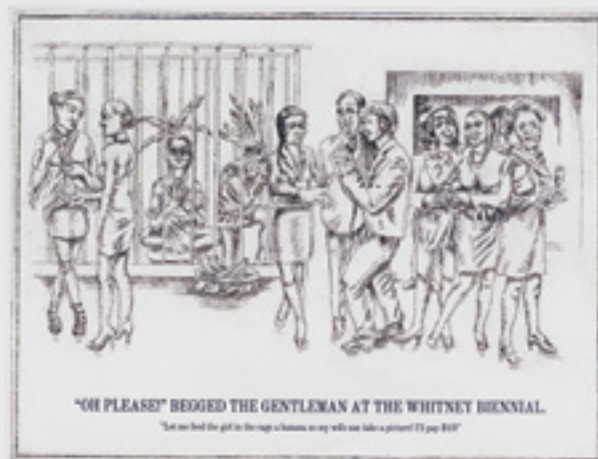
Campement en solidarité avec la Palestine sur le campus de Bard College (Annandale-on-Hudson, État de New York) en 2024.

8 Frantz Fanon, «Les Damnés de la terre», *Œuvres*, Paris, La Découverte, 2011, p. 533.



Room for Deportees, 2017

Siah Armajani



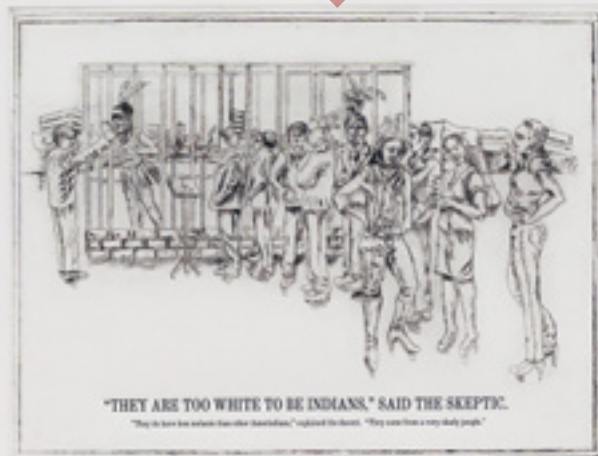
"OH PLEASE!" BEGGED THE GENTLEMAN AT THE WHITNEY BIENNIAL.
"Let me feed the girl in the cage a banana as my wife and I take a picture! I'll pay \$100!"

C. Fusco 2012



"I NOTICED THAT SHE HAS NO HAIR ON HER LEGS."
observed an audience member. "It's probably shaved," growled another. "Maybe she gets it waxed by the maid," said a third.

C. Fusco 2012



"THEY ARE TOO WHITE TO BE INDIANS," SAID THE SKEPTIC.
"They do have two nostrils," explained the skeptic. "They were from a very shady people."

C. Fusco 2012



"I ENJOYED YOUR SHOW."
said the Spanish gentleman. "But would you agree that the English man has more facial hair than the Spanish?"
After all, they thought, "It's better to be a little bit of a monkey than a little bit of a monkey."

C. Fusco 2012

BLACKNESS EN FRANÇAIS

AUDREY CÉLESTINE



Seen, 1990

Comment traduit-on *blackness* en français? La question pourrait laisser penser que ce qui est contenu dans ce terme vient d'ailleurs, en particulier des États-Unis. La redécouverte actuelle des mondes intellectuels et politiques des années 1930, par exemple l'œuvre et les activités des sœurs Nardal¹, permet de comprendre qu'ici aussi, des hommes et des femmes se sont interrogés sur le sort qui leur était réservé et sur l'assignation qui leur était imposée. Non pas comme une identité première et essentielle, mais comme une «condition» inférieure. La conjonction de la migration de divers lieux du monde colonial, la rencontre entre Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor et la discussion politique sur la question coloniale ont contribué à ce que Paulette Nardal appelle la «conscience de race» et les manières d'envisager un contenu positif à l'identité de celles et ceux que les mondes créés par l'esclavage avaient fait noir·es. Davantage que tenter de saisir ce que serait la «*blackness* à la française», sans doute est-il plus riche d'essayer

¹ Paulette, Émilie, Alice, Jane, Cécile, Lucie et Andrée Nardal étaient des femmes de lettres ou des musiciennes originaires de la Martinique, et ont fait partie des premières femmes noires à entrer à l'université de la Sorbonne, à Paris, dans les années 1920. Elles ont contribué à fonder *La Revue du monde noir* en 1931 et rédigé plusieurs articles ayant nourri les luttes féministes et antiracistes des années 1930, ndé.

de comprendre les configurations historiques et sociales qui la font advenir.

Le travail conscient et explicite d'artistes, intellectuel·les et éducateur·ices de toutes disciplines aux États-Unis ainsi que leurs circulations ont permis à certaines idées de bouger et d'être appropriées. On retrouve dans les textes des revues noires des années 1930 des échos aux stratégies de *racial uplift*² présentes au sein de la bourgeoisie noire américaine. Si parler de *blackness* en France a du sens, c'est notamment parce qu'il existe l'ensemble des «expériences vécues» décrites par le Martiniquais Frantz Fanon dans son œuvre. Certain·es ont cherché à susciter une conscience politique auprès de celles et ceux qui se découvraient «Noir·es» dans la métropole. Ou à imaginer des mondes poétiques, culturels, politiques qui retourneraient le stigmate à des fins de fierté et de dignité, de flamboyance même. D'autres, enfin, sont dans le refus, parce que l'horizon politique devrait être le démantèlement de la race.

² Les stratégies de *racial uplift* (élévation raciale) se rapportent à l'idée selon laquelle les Africain·es-Américain·es éduqué·es seraient responsables de l'amélioration des conditions matérielles et morales du peuple noir, dans un contexte de lutte pour l'acquisition des droits civiques entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle aux États-Unis, ndé.



Vue de l'exposition «That is Complete. And Knowledge is Another», galerie NOME, Berlin, 2024

Kameelah Janan Rasheed



Call and Response II, 2023

Kameelah Janan Rasheed



(Bird and Lava #03), 2021

Torkwase Dyson



Vue de l'exposition «Zoo or an Orchestra», Artists Space, New York, 2023

PRESSE

Char Jeré

Periodic Table of Black Revolutionaries																	
1	2															18	
1 H Harriet Tubman 1.008																2 Q Queen Njingiramu 4.005	
3	4															13	14
3 St Septima Poinsett Clark 5.941	4 I Ida B. Wells 9.012															7 Wm William M. Davis 14.01	8 Rl Robert R. Moton 19.00
11	12															15	16
11 Hm Harriet M. Jacobs 22.99	12 Rp Rosa Parks 24.31															9 Sm Samuel A. Williams 20.18	10 Phc Phillis Wheatley 20.18
19	20	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
19 B Booker T. Washington 39.10	20 Sc Sarah C. Watkins 40.08	3 Csk Cecilia C. King 44.96	4 Erb Elizabeth B. Clark 47.88	5 Ad Adelle Davis 50.94	6 Bh Booker H. Davis 52.00	7 Al Anna L. Davis 54.94	8 Kc Katherine C. Davis 55.85	9 Mb Mary B. Davis 58.95	10 A Anna Davis 58.95	11 Nsh Nancy S. Davis 65.41	12 Rg Robert G. Davis 65.41	13 Tcb Theodore C. Davis 69.72	14 Ocb Oscar C. Davis 72.59	15 Ma Mary A. Davis 74.92	16 Cc Charles C. Davis 78.96	17 Fk Frank K. Davis 79.90	18 Jm John M. Davis 83.80
37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54
37 Aj Anna J. Davis 85.47	38 Rw Robert W. Davis 87.62	39 Tm Theodore M. Davis 88.91	40 Ng Nancy G. Davis 91.22	41 Lh Lena H. Davis 92.91	42 Mas Mary A. S. Davis 95.94	43 L Lena Davis 99.0	44 Met Mary E. T. Davis 101.1	45 Lp Lena P. Davis 102.9	46 Jj John J. Davis 106.4	47 Ns Nancy S. Davis 107.9	48 Ma Mary A. Davis 112.4	49 As Anna S. Davis 114.8	50 Eb Elizabeth B. Davis 118.7	51 Kc Katherine C. Davis 121.8	52 Bco Booker C. Davis 127.6	53 Db David B. Davis 128.9	54 Pw Phillis W. Davis 131.3
55	56	57	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86
55 M Margaret M. Davis 132.9	56 Sun Sarah N. Davis 137.3	57 N Nancy Davis 138.9	72 Mm Mary M. Davis 178.5	73 T Theodore T. Davis 180.9	74 Bt Booker T. Davis 183.9	75 Mf Mary F. Davis 186.2	76 Las Lena A. S. Davis 190.2	77 V Verna Davis 192.2	78 Fh Frank H. Davis 195.1	79 Fh Frank H. Davis 197.0	80 Mbj Mary B. J. Davis 200.6	81 E Elizabeth Davis 204.4	82 D David Davis 207.2	83 Mmb Mary M. B. Davis 209.0	84 A Anna Davis (209)	85 Jbo John B. Davis (210)	86 Mm Mary M. Davis (222)
87	88	89	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118
87 Sp Sarah P. Davis (223)	88 Ys Yvonne S. Davis 226	89 Djd David J. Davis (227)	104 Mk Mary K. Davis (261)	105 Gl Glen Davis (262)	106 Sls Sarah L. S. Davis (266)	107 Srt Sarah T. Davis (264)	108 Mm Mary M. Davis (277)	109 Lo Lena Davis (268)	110 Kj Katherine J. Davis (269)	111 Lhl Lena H. L. Davis (272)	112 Hw Harriet W. Davis (277)	113 Wh William H. Davis (286)	114 Mm Mary M. Davis (289)	115 Mm Mary M. Davis (286)	116 Bmc Booker M. C. Davis (283)	117 Sb Sarah B. Davis (294)	118 Rbe Robert E. Davis (294)
57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71			
57 Mcjw Margaret C. J. Williams 138	58 Sw Sarah W. Davis 140.3	59 Mp Margaret P. Davis 140.9	60 Ag Anna G. Davis 144.2	61 Be Booker E. Davis (145)	62 Sa Sarah A. Davis 150.4	63 Pp Phillis P. Davis 152.2	64 J John Davis 157.3	65 Ln Lena N. Davis 158.9	66 Tc Theodore C. Davis 162.3	67 Zm Zelda M. Davis 164.9	68 R Robert Davis 167.3	69 Sh Sarah H. Davis 168.9	70 Ir Irene R. Davis 173.0	71 Lwa Lena W. A. Davis 175.0			
89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103			
89 Jmo John M. O. Davis 223	90 Ora Ora Davis (222)	91 Ac Anna C. Davis 226	92 Mn Mary N. Davis 228.0	93 Amb Anna M. B. Davis (227)	94 Bay Booker A. Y. Davis (234)	95 Sbr Sarah B. R. Davis (241)	96 Ceb Charles E. B. Davis (247)	97 St Sarah T. Davis (247)	98 Kb Katherine B. Davis (251)	99 Tbu Theodore B. U. Davis (252)	100 Jb John B. Davis (257)	101 Eng Elizabeth G. Davis (256)	102 Dum David M. Davis (256)	103 Ap Anna P. Davis (262)			

Periodic Table of Black Revolutionaries METAR, 2021



The Artifact Piece, 1987



James Luna

À JUSTE (SOUS-)TITRE

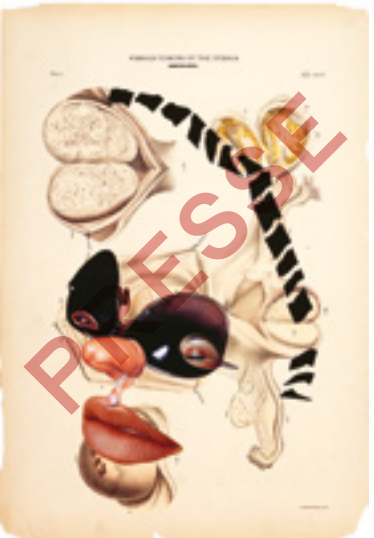
MAWENA YEHOUESSI

Fred Moten et Stefano Harney l’ont écrit noir sur blanc: les sous-communs sont affaire de planification fugitive et d’études noires¹. Pourtant, nous restons nombreux·ses à devoir incessamment rappeler le sous-titre de leur texte. Un sous-titre comme une information subalterne pour les un·es ou, pour les autres, la base alternative, le terreau meuble sur lequel les jardins créoles et les potagers ouvriers continuent d’éclore; *en défit* des impensés hégémoniques, des interdits réglementaires, des intoxications terrestres et de l’imposition des décombres. Le hic, c’est qu’il n’y a pas de sous-communalité possible sans attention aux sous-titres, aux sous-fifres, aux sous-sols.

¹ *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study* [Les sous-communs, planification fugitive et étude noire] est une série d’essais publiée en 2013 chez Minor Compositions par les deux amis, universitaires et poètes, Stefano Harney et Fred Moten. Ils y proposent une critique du capitalisme racial et de ses outils (gouvernance, crédit, université), mais davantage encore des formes différentes de résistance au colonial, dans le sillage de la tradition radicale noire et d’auteur·ices militant·es. Le terme d’étude opère alors comme un outil de travail décisif, afin de désigner un espace politico-social en perpétuel mouvement. Et c’est parce qu’il est avant toute chose fondé sur la création collective et l’improvisation qu’il s’étend nécessairement au-delà de l’université et des institutions vers les espaces les plus quotidiens, oscillant sans cesse entre lutte, résistance et fuite. Une traduction collective en français a été organisée et publiée en 2022 par les éditions Brook.

De fait, les sous-communs ne sont pas une théorie abstraite, un exercice savant où l’on observe sans se salir, sans éclats ni cicatrices. La patte intriquée et jazz de leurs auteur·ices (puisque Moten et Harney y convoquent les *murmurations* de mille autres) n’est pas un jargon érudit à ériger en analyse d’expert·es! C’est à rebours l’enchevêtrement touffu d’une urgence de la *pensée* quand il n’y a plus d’autre choix que de prendre ses jambes à son cou - parce que le monde brûle sous des pluies de résolutions bombardées. C’est un rap hybridé d’affections, de perceptions, de déceptions et de manifestations (sur)vécues, dont le sens se forge et se déforme, s’utilise et s’amplifie à travers la répétition des écoutes et la dissémination des *samples*.

La fugue sous-commune ne saurait donc être *méprise* pour un exode héroïque ou la déliquescence d’une débâcle. Si elle est précisément marronne, c’est qu’elle se joue dans l’entrelacs concret des corps et des temporalités hétérogènes: à la fois vitale et risquée, tiraillée d’alliances ténues et d’inconforts irréductibles. Elle suppose autrement dit un soin sincère pour ce qui se trame à l’arrière-plan, des énoncés mineurs aux gestes minuscules, projections naïves et poésies nébuleuses. En bref, au travail au noir - le Grand Œuvre sous-entendu, sous-estimé et sous-payé des sans-grade.



Histology of the Different Classes of Uterine Tumors (détail), 2006

Wangechi Mutu

LA PLASTICITÉ, TERME D'AVENIR

FLORIAN GAITÉ

Délogée du domaine esthétique, où elle caractérise originellement la matière modelable et le geste de sculpture, la plasticité accède au rang de concept avec la lecture que livre Catherine Malabou de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Saisie comme un terme dialectique, la plasticité y désigne le rapport que le sujet entretient à ce qui lui arrive ou à ce qu'il devient, à un avenir toujours en excès, fait de promesses, de surprises et d'accidents. Elle se comprend, depuis ce point de vue, comme l'aptitude subjective à recevoir et à donner forme - soit ses deux sens classiques - mais encore à l'anéantir, modalité ouvrant sur la formulation d'une paradoxale «plasticité destructrice» qui fait droit aux tendances explosives de l'existence. Si le terme appartient à la tradition métaphysique, il est identifié par la philosophe comme clé d'interprétation de l'époque, opérant dans des domaines aussi variés que l'économie, la pédagogie ou l'intelligence artificielle. À rebours d'autres philosophes de la différence (Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Emmanuel Lévinas...), lesquels ont congédié la forme et la figure au profit de la trace, du code ou de l'écriture, Malabou les réhabilite pour mieux penser les transformations sociopolitiques propres au capitalisme tardif.

Ressaisie à l'aune d'un nouveau matérialisme, fondé sur un dialogue inédit entre philosophie, neurosciences et psychanalyse, la plasticité porte plus ouvertement une critique du biopouvoir. Elle décrit les nouvelles figures de gouvernance qui prennent la biologie pour véhicule idéologique, tout en renvoyant aux capacités d'adaptation, de développement et de réparation du vivant qui permettent de leur résister. Le concept de Catherine Malabou diffuse en ce sens dans le champ des études féministes et de genre comme un outil pour penser la subversion des normes. Il donne lieu à une définition non substantialiste de l'essence et offre une alternative au paradigme de la performance, en opposant l'auto-organisation cérébrale à la pratique sociodiscursive de l'identité. Il est à ce titre mobilisé pour mieux considérer les métamorphoses subjectives qui permettent de se reconstruire après une blessure ou de se relever d'une violence subie (celle d'être femme, traumatisé·e, cérébro-lésé·e ou victime de la colonisation). Prolongée dans ses travaux sur l'anarchie, cette critique trouve aujourd'hui un écho dans les discours décoloniaux, chez Fred Moten notamment, en participant à déconstruire les notions de domination, de gouvernement ou de souveraineté, la plasticité renvoyant *in fine* au pouvoir de se donner sa propre forme.



ÖşñJñM, 2022

DE

191

EN

L'ABJ

ECTI
ON

AMÉR
IQUE

<i>Bataille noir</i> Aria Dean	196	<i>Corps-cauchemar</i> Sophie Mendelsohn	213
		<i>Spectacle</i> Emmanuel Guy	216

Lynda Benglis, Charles Gaines,
David Hammons,
Mike Kelley, Tala Madani,
Tiona Nekkia McClodden, Pope.L,
Cindy Sherman, Kiki Smith

L'ouvrage *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* de Julia Kristeva (1980, traduit en anglais en 1982) popularise le terme d'abjection, lequel trouve un écho enthousiaste immédiat aux États-Unis parmi une génération d'artistes s'intéressant à l'inquiétante étrangeté, aux manières de représenter la violence, le traumatisme et les limites de l'humain, sous des aspects à la fois répulsifs, mais aussi grotesques et carnavalesques – comme dans certaines œuvres de Cindy Sherman, Mike Kelley et David Hammons, et, plus tard, chez Tala Madani, Pope.L et Tiona Nekkia McClodden.

L'abjection selon Kristeva est un au-delà du pensable et du tolérable, suscitant un instinctif rejet. Cet abject, qui articule le personnel et le collectif – donc le politique –, est avant tout une altération, un «devenir-autre» – l'apparition d'une étrangeté au sein du familier, et la transformation du quotidien en cauchemar. Un monde à l'envers. L'abject, au fond, ce sont les conditions d'existence subies : dans les années 1980 hantées par l'épidémie du VIH/sida, dans une société dont les règles sont de plus en plus dictées par une économie violemment libérale, une régression morale s'opère et un imaginaire de la catastrophe ressurgit qui, dès lors, ne cesse plus de croître. On relit alors l'écrivain Georges Bataille¹, lequel a exploré le spectre existentiel et politique du négatif, et s'est notamment intéressé à «l'informe», cette déconstruction de la forme par déliquescence, putréfaction ou entropie. Dans un article intitulé «Corpus delicti», l'historienne de l'art Rosalind Krauss évoque la façon dont l'informe peut être produit, comme l'ont remarqué plusieurs photographes surréalistes, «par une simple rotation du corps et la désorientation qui en résulte²». Elle voit dans ce mouvement mécanique de cadrage par l'appareil photographique une altération du corps et son animalisation. Elle ne pressent pas pour autant la violence de ce geste de domination qu'est l'horizontalisation d'un corps, son renversement sous la contrainte. C'est ainsi qu'aujourd'hui, l'artiste Aria Dean interprète à son tour un «Bataille noir» qui aurait entendu l'abjection comme le résultat de ces opérations sur les corps animalisés de force.

1 La revue *Semiotext(e)*, publiée à Columbia University, à New York, sous l'impulsion du philosophe français Sylvère Lotringer, lui consacre notamment un numéro (vol. II, 1976).
2 Rosalind Krauss, «Corpus delicti», *October*, vol. 33, été 1985, p. 33-72. Le numéro comprend, outre l'article de Krauss, un article de Denis Hollier consacré à Bataille et la traduction d'un extrait de *L'Histoire de la sexualité. L'Usage des plaisirs* de Michel Foucault. Le texte de Krauss paraît en français dans l'ouvrage *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990. En 1996, Krauss organise, avec le critique français installé aux États-Unis Yve-Alain Bois, l'exposition «L'Informe : mode d'emploi» pour le Centre Pompidou, à Paris.



Untitled #142, 1985

Cindy Sherman

BATAILLE NOIR¹

ARIA DEAN

La matière basse est extérieure et étrangère aux aspirations idéales humaines et refuse de se laisser réduire aux grandes machines ontologiques résultant de ces aspirations².

– Georges Bataille

1 Ce texte a été publié initialement en anglais sous le titre «Black Bataille» dans *November*, vol. 1, août 2021: www.novembermag.com/content/black-bataille.
2 Georges Bataille, «Le bas matérialisme et la gnose», *Documents*, vol. 2, n° 1, 1930, p. 6.

Je ne sais pas s’il vaut mieux introduire toute cette histoire de *blackness* dès maintenant ou attendre encore un peu. Peut-être pourrions-nous commencer par le fait que – comme la plupart des choses que j’écris ou fais –, cette idée d’un «Bataille noir» a débuté comme une blague avec moi-même. Je sentais globalement une résonance: la recherche constante pour Georges Bataille d’un extérieur, d’une affinité pour le bas, le prolétaire et l’inhumain, mais aussi une grande méfiance à l’égard de tous les systèmes «appropriés» de pensée et d’échange.

Les descriptions que fait Bataille de la «matière basse» font fortement écho à celles de la *blackness* issues des récents développements de la théorie afro-pessimiste, et d’une longue tradition de pensée radicale noire remettant en question la suffisance de l’humanisme libéral pour décrire la vie apparemment humaine des esclaves noir·es dans le nouveau monde. Ce courant de pensée présente la position structurelle de l’individu noir comme située en dehors de la société civile, tout en étant à l’origine de celle-ci – un sacrifice inévitable pour que «la *whiteness* puisse gagner en cohérence». Frank B. Wilderson écrit que «la mort du corps noir est fondamentale pour la vie de la société civile américaine (tout aussi fondamentale que pour le drame de la valeur – l’esclavage salarié)³».

Il y a des analogies à observer ici. Tout d’abord, l’analyse structurelle de la *blackness* par Wilderson et le reste des afro-pessimistes – en tant que position nécessairement extérieure, mais permettant en même temps de soutenir la structure – est presque identique à la description que fait Bataille de la matière basse. Dans le passage le plus fréquemment cité de l’essai «Le bas matérialisme et la gnose», Bataille juge la matière basse comme «étrangère aux aspirations idéales humaines» et caractérise son fonctionnement en tant que résistance aux «machines ontologiques» qui tendent vers ces mêmes aspirations. Ce court extrait à lui seul en dit long. De la même manière, dans une dimension plus explicitement politique, la position de l’individu noir dans la société civile («socialement mort·e», pour reprendre la lecture que le chercheur Nahum Chandler fait des écrits du sociologue jamaïcain américain Orlando Patterson) équivaut au concept de «dépense improductive⁴» de Bataille. Ce processus ou cette catégorie d’activité maintient en place les fonctions de notre société en reléguant certains de ses segments – selon lui, les pauvres – à un état d’abjection, à un programme continu et implacable de déperdition. Ailleurs, nous pourrions qualifier ce processus de «dépossession», un mot utilisé dans les cercles afro-pessimistes des *black studies* pour décrire la condition de la *blackness*. Pour préciser le chevauchement théorique qui existe entre les deux, dans son article «La notion de dépense» (1933), Bataille écrit que «l’homme riche consomme la perte de l’homme pauvre en créant pour lui

3 Frank B. Wilderson III, «Gramsci’s Black Marx. Whither the Slave in Civil Society?», *Social Identities*, vol. 9, n° 2, 2003, p. 233.
4 Georges Bataille, «La notion de dépense» [1933], dans *La Part maudite*, Paris, Minuit, 1967, p. 28.

une catégorie de déchéance et d’abjection qui ouvre la voie à l’esclavage⁵».

Vous pourriez m’accuser d’avoir pris le parti délibéré d’une lecture attentive (ce que je n’exclus pas du tout, et dont je pourrais même faire une habitude). Cependant, Bataille lui-même énonce explicitement une relation directe entre la *blackness* et ses théories. Bataille conclut son texte «La valeur d’usage de D.A.F. de Sade» par un virage soudain et direct vers la position du Noir au sein de l’activité révolutionnaire et de sa propre notion de l’hétérologie, «la science de ce qui est tout autre». Il y écrit: «Les collectivités de couleur, une fois libérées de toute superstition comme de toute oppression, représentent par rapport à l’hétérologie, non seulement la possibilité mais la nécessité d’une organisation adéquate⁶.» Il poursuit: «C’est seulement à partir de la collusion d’une théorie scientifique européenne et de la pratique nègre que peuvent se développer les institutions qui serviront définitivement d’issue, sans autre limite que celle des forces humaines, aux impulsions qui exigent aujourd’hui la Révolution par le feu et par le sang des formations sociales du monde entier⁷.»

*

Dans le compte rendu d’une table ronde portant sur le concept de l’informe chez Bataille, publié dans le numéro inaugural de la revue *November*, le critique Bruce Hainley souligne que l’un des derniers ouvrages du philosophe et essayiste français est consacré à la vie et à l’œuvre du peintre Édouard Manet. Ce livre s’attarde très longuement sur l’*Olympia* (1863) de Manet, une peinture largement considérée comme marquant une rupture radicale à l’origine de la modernité – le dévoilement qu’elle dépeint ayant représenté l’événement artistique le plus retentissant à ce stade de l’histoire. Pour reprendre les termes de Bataille, cette toile fut «le premier chef-d’œuvre dont la foule ait ri d’un rire immense⁸». Une peinture insouciant de son propre sujet et de son public, indifférente au scandale sous toutes ses formes. Hainley poursuit en soulignant que, si l’on peut s’émerveiller des effets de l’œuvre qui propulse l’art dans l’ère moderniste – l’ouvrant à l’idée de formalisme –, en revenant à la peinture elle-même, en tant qu’image, nous pourrions dire que si l’existence de *Olympia* a su nous rendre modernes (ou seulement la France?), c’est également le cas de ses sujets, dans une sorte d’opération itérative qui traverserait les époques. Par sa représentation de la travailleuse du sexe, de l’animal et de la femme noire, le tableau semble suggérer que ces figures seraient des supports et thèmes cruciaux de la scène moderniste.

5 «Ouvrir la voie à l’esclavage» signifie probablement que, pour replacer ce texte au sein du discours des *black studies*, nous devrions modifier et inverser le flux de la phrase. L’esclavage ouvrirait-il la voie à l’abjection? «La notion de dépense», *op. cit.*, p. 39.
6 Georges Bataille, «La valeur d’usage de D.A.F. de Sade» [1929], *Œuvres complètes II. Écrits posthumes 1922–1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 69.
7 *Ibid.*
8 Georges Bataille, *Manet*, Genève, Skira, 1955, p. 17.

Tout cela pour dire qu’il est *évident* que Bataille s’est intéressé de près à *Olympia*, car elle illustre le même principe qu’il a cherché à expliciter dans l’ensemble de ses écrits: en rendant visible ce qui est extérieur et irrécupérable, mais qui, d’une certaine manière, fait partie intégrante de la création et du maintien de la cohérence de la vie telle que nous la connaissons. Cette notion générale prend plusieurs noms différents au fil de son œuvre: l’hétérologie, l’abject, l’informe, la dépense improductive, et celui qui nous concerne le plus ici: le bas matérialisme.

Dans «Le bas matérialisme et la gnose», Bataille définit le bas matérialisme comme un cadre dépendant, ainsi que l’écrit le théoricien britannique Benjamin Noys, d’une «matière basse active qui perturbe l’opposition du haut et du bas et déstabilise tous les fondements⁹». Le concept est avant tout une critique des matérialismes existants qui, selon Bataille, rétablissent des hiérarchies de valeurs et de formes en privilégiant la dimension matérielle. Le bas matérialisme, au contraire, dessine un troisième terme, qui échappe à cette structure érigée entre le haut et le bas et ne peut être récupéré par elle. Ce concept s’imbrique dans d’autres notions batailliennes telles que l’abjection, l’hétérologie et l’informe, lesquelles, chacune à leur manière, s’aventurent à décrire les contours de ce qui est situé à l’extérieur, mais façonne l’intérieur, agissant comme «l’origine du haut et demeure[ant] pour tourmenter le haut et le faire redescendre dans le bas¹⁰».

Bataille écrit également que «le matérialisme, quelle que soit sa portée dans l’ordre positif, est avant tout la négation obstinée de l’idéalisme¹¹». Cette citation doit être lue conjointement à celle qui sert d’épigraphe à ce texte. Ensemble, elles constituent une affirmation radicale: la matière basse est «étrangère aux aspirations idéales humaines» et, par conséquent, résiste à la récupération par les structures construites pour «accomplir» de telles aspirations – nos systèmes philosophiques et les notions que l’on perçoit comme légitimes de l’humain, de l’État, et ainsi de suite. Mais la seconde citation propose que le bas matérialisme, en tant que cadre érigé à partir de rien d’autre que la matière basse, soit la négation de «l’idéalisme». Bataille se réfère ici non pas au concept général d’un «idéal», mais à l’idéalisme propre à la philosophie occidentale; ce qui revient à dire que le bas matérialisme s’oppose aux fondements mêmes non seulement de l’art, mais aussi de la vie humaine¹². L’idéalisme étant à la base de toute la sémiotique et de la représentation, un anti-idéalisme – et, en particulier, un anti-idéalisme bataillien s’exprimant sous la forme du bas matérialisme et de l’informe – vient alors perturber les outils et les catégories dont

⁹ Benjamin Noys, «Georges Bataille’s Base Materialism», *Journal for Cultural Research*, vol. 2, n° 4, 1998, p. 499.
¹⁰ *Ibid.*, p. 501.
¹¹ Georges Bataille, «Le bas matérialisme et la gnose», *op. cit.*, p. 2.
¹² L’idéalisme est défini par le philosophe Willem deVries en tant que système philosophique qui «donne la priorité ontologique au mental, et en particulier au conceptuel ou à l’idéationnel, au détriment de ce qui n’est pas mental». Voir Stanford Encyclopedia of Philosophy, «Idealism», plato.stanford.edu/entries/idealism/

l’art dépend, tels que le symbolisme, la signification, la représentation et le sens.
Bataille nous explique qu’il parle «d’un matérialisme n’impliquant pas d’ontologie, n’impliquant pas que la matière est la chose en soi¹³». En d’autres termes, un matérialisme qui ne fétichise l’absence ni de «contenu» ni d’«image», de «récit» ni d’«expression».

*

Au sein de *November*, nous étions enthousiastes à l’idée de revisiter l’informe pour plusieurs raisons: premièrement, car Bataille mérite généralement qu’on lui prête attention – bien que ses pensées, dans leur forme véritable, aient largement échoué à prendre de l’ampleur dans les discours théoriques (et politiques) sur l’art, et aient plutôt été distillées par les écrits de la psychanalyste et critique Julia Kristeva sur l’abjection et par le point de vue des historien-nes de l’art Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois sur l’informe, notamment dans le catalogue d’exposition *L’Informe, mode d’emploi* paru en 1996. En second lieu, parce que les réflexions de Krauss et Bois sur l’informe sont restées assez peu étudiées dans les années qui ont suivi la publication de leur ouvrage. En relisant ce catalogue, il apparaît clairement que le projet présente plusieurs problèmes; toutefois, le désir des auteur-ices de «repérer un certain nombre d’opérations qui prennent le modernisme à contre-courant¹⁴» constitue certainement une entreprise digne d’intérêt.

L’œuvre de Bataille en général, mais son approche d’*Olympia* de Manet comme point de départ en particulier, vise à expliciter un contre-modernisme enraciné dans son concept de bas matérialisme – ou, plus modestement, à expliciter sa simple possibilité. Comme l’a écrit Noys, le bas matérialisme «exige de repenser la possibilité même du matérialisme plutôt que de produire un nouveau matérialisme¹⁵». Pour autant, l’adoption par Krauss et Bois du bas matérialisme et de ses concepts associés échoue d’une certaine manière à cette intention. Même en tenant compte de la liberté créative prise par le projet dans son interprétation de Bataille, les échecs de *L’Informe, mode d’emploi* s’ajoutent à un autre échec, cette fois-ci méthodologique, venant compromettre son potentiel général. Le projet est gangréné par un idéalisme impensé, incompatible avec l’intérêt de ses auteur-ices pour l’informe en tant qu’esthétique matérialiste (basse).

L’Informe, mode d’emploi présente une série d’œuvres qui, pour l’essentiel, semblent relever du bas, du rudimentaire ou de l’informe, mais peu d’arguments sont avancés pour justifier leur compréhension d’elles-mêmes ou leur existence critique en tant qu’objets dotés d’une logique informe ou d’un fonctionnement matérialiste bas. L’ouvrage établit

¹³ Georges Bataille, «Le bas matérialisme et la gnose», *op. cit.*, p. 6.
¹⁴ Yve-Alain Bois, «La valeur d’usage de l’informe», dans Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, *L’Informe, mode d’emploi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 11.
¹⁵ Benjamin Noys, «Georges Bataille’s Base Materialism», *op. cit.*, p. 515.

un art sémantiquement informe, antérieur à l’existence de ses objets, qui thématise un ensemble d’éléments formels signifiant, pour ses auteur-ices, le désordre¹⁶ – par exemple, dans leur analyse des *drippings* du peintre Jackson Pollock, qui se voient attribuer le titre d’«informes» en raison de leurs «marque[s] si manifestement horizontale[s] qui [...] combatt[ent] la formation visuelle de la Gestalt». De même, Krauss et Bois jugent exemplaires les œuvres *anti-form* de l’artiste Robert Morris – et leur «troublante irrégularité»¹⁷. Ces œuvres ne semblent fonctionner selon les principes de l’informe qu’en comparaison avec d’autres œuvres austères et méthodiques d’artistes de leur génération (ou, dans le cas de Morris, réalisées par l’artiste lui-même plus tôt dans sa carrière). Bois écrit que la quête de l’informe est une quête d’œuvres d’art qui «délitent en l’insultant l’opposition de la forme et du contenu¹⁸», mais cette méthode tend, elle, à réunir la forme et le contenu par une simple focalisation sur la forme dans des œuvres qui auraient déjà intégré la négociation de la forme à leur contenu – la même opération critique qui caractérisait leur projet moderniste et qui nous a offert des cadres de réflexion pour considérer des œuvres comme minimalistes. À chacune de ses analyses, l’ouvrage renforce et reproduit l’affirmation selon laquelle l’ontologie moderniste exclut «tout ce qui se délite: l’œuvre d’art doit avoir un début et une fin, tout désordre apparent se résorbant dans le fait qu’elle est limitée¹⁹». Si le modernisme est pris «à contre-courant», c’est avec une grande légèreté.

Nous pouvons combler cette insuffisance méthodologique en revenant à ce que Bataille lui-même a qualifié de «pratique noire», cruciale pour l’activité révolutionnaire qu’il recherche – dans l’art comme dans la politique. Aller à contre-courant du modernisme exige d’élargir le champ d’analyse. Plus spécifiquement, ce champ se doit d’examiner l’origine du modernisme esthétique, et je crois qu’il est possible d’affirmer sans prendre de risque que ce dernier ne pouvait et n’aurait pas pris forme de cette manière sans la rencontre de l’Europe avec l’Afrique. Cela comprend la naissance de la traite des esclaves, la confrontation de l’Europe des XIX^e et XX^e siècles avec les artefacts africains et l’exposition de l’Europe au jazz. Considérer ces contacts comme le point de bascule de l’histoire redéfinit l’ensemble du projet moderniste en une négociation hétérologique de la matière basse active de la *blackness*.

¹⁶ Une méthode pour laquelle les auteur-ices critiquent vivement Julia Kristeva dans leur texte. Se référant à son usage du terme «abject», iels affirment que «la blessure sur laquelle se fonde l’art de l’abjection» est donc pensée *a priori* comme sémantique», et s’appuie sur la signification en tant que système à la fois de production et d’analyse du sens – une croyance qui conduit Kristeva et ses disciples à suturer thématiquement l’abjection à la féminité, la plaçant en opposition naturelle à toutes les notions d’informe de Bataille (tel que l’interprètent Krauss et Bois). Rosalind Krauss, «Le destin de l’informe», dans *L’Informe, mode d’emploi, op. cit.*, p. 231.
¹⁷ Rosalind Krauss, «Horizontalité», dans *L’Informe, mode d’emploi, op. cit.*, p. 90-91.
¹⁸ Yve-Alain Bois, «La valeur d’usage de l’informe», *op. cit.*, p. 11.
¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

Autre alibi textuel: dans «Le destin de l’informe», le chapitre de conclusion du catalogue, lorsque Krauss aborde la possible confusion entre l’abject et l’informe, on perçoit une certaine coïncidence de langage avec la pensée radicale noire, une confrontation avec la propre charge politique de Bataille²⁰. L’historienne d’art décrit la manière dont l’hétérologie produit un «scandale de pensée», donnant au texte un air de déclaration afro-pessimiste de Wilderson sur la subjectivité de l’esclave comme un scandale en soi, et rappelant bien sûr la lecture que fait Bataille de la scandaleuse offrande de l’*Olympia* de Manet. De la même manière, elle invoque les «misérables» comme des «damnés» – cela nous rappelle Fanon –, révélant la dimension abjecte de la société.

*

La «pratique noire» de Bataille. Si une telle activité est cruciale, nous devons d’abord nous demander en quoi consiste exactement cette «pratique noire». Nous pouvons trouver des réponses – et, ce faisant, résoudre le problème de découplage entre la pratique et la pensée chez Bataille – en nous tournant vers le travail de R. A. Judy, un autre penseur associé à l’afro-pessimisme. Dans son livre *Sentient Flesh. Thinking in Disorder, Poïesis in Black* (2020), Judy introduit le concept de «pensée en action» (*thinking-in-action*), une dérive de «l’intellect en action» (*intellect-in-action*) du sociologue et écrivain W. E. B. Du Bois. Pour Judy, «la poïesis de la *blackness* [...] est processus autant qu’objet. Elle fait ce dont elle parle²¹». Cette «poïesis montre formellement ce qu’elle expose: le changement en action durant un temps donné²²». Cet amendement indique une possible nature de la «pratique noire» – autrement appelée «socialité poétique noire» –, et se lie à un «principe jurisgénératif», tel que l’a nommé le philosophe Fred Moten: la propension de la *blackness* à faire et défaire ses propres règles en produisant des objets (l’objet est ici entendu dans un sens large)²³. Cette sorte de «pratique noire» accomplit les opérations de l’informe de Bataille – le plus souvent, son principe d’«altération» – et exerce une esthétique matérialiste ancrée dans la matière basse sous un autre nom: la *blackness*.

Si cette notion de pratique noire est cruciale pour l’informe, le bas matérialisme et ses principes associés, et si nous pouvons définir la «pratique noire» à partir de la caractérisation de Judy de la poïesis de la *blackness*, nous pouvons aborder l’informe à un niveau inférieur à son expression de pratiques

²⁰ Ce chapitre fut à l’origine publié dans *October*, vol. 78, 1996, p. 89-105, sous le titre «*Informe* without Conclusion» [l’informe sans conclusion], curieusement.
²¹ R.A. Judy, dans «Of Human Flesh. An Interview with R.A. Judy by Fred Moten», *boundary 2 online*, mai 2020: www.boundary2.org/2020/05/of-human-flesh-an-interview-with-r-a-judy-by-fred-moten/
²² R.A. Judy, *Sentient Flesh. Thinking in Disorder, Poïesis in Black*, Durham, Duke University Press, 2020, p. 13.
²³ Fred Moten, «Jurisgenerative grammar (for alto)», dans George E. Lewis et Benjamin Piekut (dir.), *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, vol. 1, New York, Oxford University Press, 2016, p. 128-142.

d’objets visqueux, anti-formes, «informes» – entre guillemets –, pour accéder à Bataille à un niveau qui serait véritablement structurel – celui auquel j’imagine qu’il aimerait être abordé. Nous pouvons partir à la recherche de ces objets qui sont à la fois eux-mêmes et leur propre processus d’entrée en eux-mêmes.

Les choses qui sont à la fois processus et objet en soi ne sont pas nécessairement difficiles à trouver, mais il est effrayant d’essayer de déceler de tels objets qui ne se limiteraient pas aux opérations structurelles du minimalisme et des tendances qui lui sont associées. Par exemple, pour momentanément quitter le domaine de la pratique noire, *Box with the Sound of its Own Making* (1961) de Robert Morris est ma propre référence de protoprocessus-objet. Tautologie presque parfaite, chose qui garde la trace de sa propre constitution sans se réaliser elle-même, sans, non plus, recourir à la pure improvisation pour accéder à la notion de processus. Bien sûr, si cette boîte peut atteindre le statut de protoprocessus-objet, c’est notamment parce que sa boucle fermée échappe à la signification: un cube en bois exactement proportionné – platoniquement idéal. Qui ne renvoie vers rien qui serait situé à l’extérieur de lui-même.

Pour moi, la boîte de Morris marque à la fois la limite et la possibilité de l’approche de l’informe par Krauss et Bois. Le livre ne mentionne pas l’œuvre, un choix qui témoigne une fois de plus de l’intérêt involontaire des auteur·ices pour l’idéalisme et ses héritier·ères, son symbolisme, sa signification et sa représentation. Mais examiner *Box*, c’est s’attarder au bord d’un récit dominant du modernisme et observer le vide du haut de la falaise.

Plusieurs possibilités: *Box* s’intéresse à ses propres conditions de création, mais, fondamentalement, n’est pas la performance de la fabrication d’une boîte, ni simplement une boîte elle-même, ni une installation dans laquelle l’enregistrement de sa production irait de pair avec sa présentation au sens large (par exemple, le son qui serait diffusé sur des haut-parleurs dans un espace donné, ou les détrit·es et outils à l’origine de sa fabrication exposés aux côtés de la boîte finale). La boîte contient l’enregistrement de sa production (un soupçon d’illusion que l’on pourrait ici reprocher à Morris: cacher l’enregistreur et abandonner certains de ses propres principes). La boîte accepte de devenir et d’être une boîte pour l’éternité. Une boîte autour de laquelle la·e spectateur·ice peut déambuler et se dire: «Ah oui. Une boîte». En ce sens, la boîte de Morris semble formuler cette «insulte» désirée à l’encontre de «l’opposition de la forme et du contenu²⁴». Et surtout, elle le fait de manière active et récurrente. Contrairement aux matérialismes autrefois hiérarchisés (comme celui du cinéma matérialiste, par exemple, qui fétichise généralement ses propres processus en tant «qu’objets réels»), la boîte de Morris aime être une boîte et sait *a priori* que vous la considérerez en tant que boîte au moment où elle se présentera à vous comme telle. Peut-être ne peut-elle le faire que parce que sa forme est, d’une certaine manière,

24 Yve-Alain Bois, «La valeur d’usage de l’informe», *op. cit.*, p. 11.

reconnaissable dans sa dimension platonicienne; nous avons été entraîné·es pendant des siècles à «aborder» une boîte, et en particulier une qui serait fabriquée par un homme hétérosexuel blanc, comme étant simplement elle-même.

En même temps, la boîte fait néanmoins de sa forme son contenu, s’efforçant de dépasser cette notion moderniste d’une «œuvre d’art [devant] avoir un début et une fin, tout désordre apparent se résorbant dans le fait qu’elle est limitée²⁵». Elle est *épurée*. Morris, comme on pouvait s’y attendre, choisit un objet qui ne demande ou n’inspire rien de plus à sa·on spectateur·ice, afin de réaliser cette opération structurelle. Une décision judicieuse, mais qui décrit la limite de l’informe lorsqu’elle est placée entre les mains de modernistes comme lui, ou comme Krauss et Bois, pour qui la frontière entre forme et contenu (ou entre le matériel et le symbolique) reste navigable. De plus, pour les auteur·ices de *L’Informe*, pour le cadre avec lequel ces dernier·ères l’abordent, et, semble-t-il, pour les artistes qui s’y trouvent, déprécier la différence entre la forme et le contenu est un objectif – un projet ambitieux en soi. Vu sous un autre angle, celui de la pratique noire, le saignement qui existe entre les deux s’apparente davantage à du liquide amniotique, un point de départ nécessaire.

R.A. Judy affirme qu’«il n’y a aucun moment où la chair n’est pas déjà impliquée dans une sorte de sémiose, où elle n’est pas écrite ou inscrite dans un certain ordre de signification²⁶». Il s’agit là d’un lien étrange. Pour ceux qui n’auraient pas lu Judy ou les afro-pessimistes l’ayant précédé, et en particulier Hortense J. Spillers, le terme «chair» désigne le registre d’engagement du corps humain venant marquer l’existence noire – «avant le <corps>, il y a la <chair>, ce degré zéro de conceptualisation sociale qui n’échappe pas à la dissimulation sous le pinceau du discours ou aux réflexes de l’iconographie²⁷». La chair précède le corps; ce n’est que lorsqu’elle devient «corps» qu’elle peut être narrative, être sujet à part entière, ou – pour inviter Jacques Lacan – qu’elle peut intégrer le langage. Le sujet noir, en tant que chair, lutte à la fois pour entrer en scène en tant que «corps» et pour conserver une quelconque forme d’autonomie en tant que «matière-chair» dépourvue de mots, pour ainsi dire. Pour en revenir à Judy, il est déjà systématiquement dans l’écriture, que l’on écrive *sur* lui ou *en* lui.

Pour le dire en d’autres termes, le corps noir incarne et représente, pour l’ensemble de la culture, un échec persistant à maintenir une séparation entre le matériel et le symbolique, entre la forme et le contenu. Comme il me l’a confié lors d’une interview réalisée en 2020 pour *November*, Frank Wilderson «altère ces deux catégories [...]

25 *Ibid.*, p. 22.

26 R.A. Judy, «Of Human Flesh. An Interview [...]», *op. cit.*

27 Hortense J. Spillers, «Mama’s Baby, Papa’s Maybe. An American Grammar Book», *Diacritics*, vol. 17, n°2, été 1987, p. 67.

l’esclave corrompt l’ordre symbolique». Il poursuit: «La *blackness* altère tout ce qui constitue les êtres symboliques, précisément parce que ces êtres symboliques tirent leur capacité de représentation en venant sucer notre sang. Il n’y a pas de Noir·es dans ce monde, mais il n’y a pas de monde sans les Noir·es²⁸.»

Wilderson, Judy, Spillers et leurs acolytes nous offrent un point de départ inversé à partir duquel envisager une démarche telle que l’informe – c’est-à-dire un contre-modernisme, soit la relation même entre forme et contenu, entre matériel et idéal. Une fois encore, la description de la *blackness* et de sa relation au monde fait étrangement écho à celle de la matière basse par Bataille. La *blackness* ouvre la possibilité d’une esthétique et d’une théorie des objets qui seraient résolument anti-idéalistes.

Nous pouvons certes parcourir la tradition artistique occidentale à la recherche d’objets et de pratiques qui se sont désespérément emparés de ce territoire – et, croyez-moi, c’est l’un de mes passe-temps favoris. Mais un usage tout aussi précieux du temps – si ce n’est davantage – pourrait consister à étudier les objets et pratiques qui, malgré tous leurs efforts, ne semblent pas pouvoir s’y soustraire.

*

Ce qui limite la boîte de Morris est, là encore, la même tendance qui limite l’ensemble du projet de Krauss et Bois: la peur du contenu, la haine ou l’ennui des images, avec, pourtant, un amour de la représentation et des idéaux qui vient se loger partout en dessous. Existe-t-il des endroits où les artistes ont pu poursuivre ou réaliser cette même atteinte à leurs catégories ennemies, en parvenant à se départir du conservatisme expressif que nous a offert le minimalisme?

Le processus-objet tautologique de Morris sert de point d’appui. Sa «poïésis de la *blackness*», presque accidentelle, se rapproche un peu de la façon dont on ne peut nier que des musicien·nes blanc·hes sont venu·es exploiter certaines ressources – personne n’aime l’idée que ce soit Rick Rubin qui ait produit l’album *Crunk Juice*, mais c’est une réalité; il l’a fait. Morris a une vision magnifique de l’abîme – pour autant, on ne peut pas dire qu’il l’ait traversée.

Untitled (dung) (1983-1985) de David Hammons pourrait être la première œuvre d’art sur laquelle vous «tombez» en faisant de la spéléologie. Elle est liée à la *Box* de Morris par son fonctionnement tautologique similaire: un tas d’excréments d’éléphant sur lequel est «peint» un pachyderme. Fondamentalement, c’est l’espace autour de l’éléphant qui est peint, laissant l’animal lui-même être «techniquement fait» d’excréments, uniquement formé par l’espace négatif. Les deux objets proposent une «chorégraphie» analogue, faisant activement revivre au·à la spectateur·ice le processus de constitution de l’objet.

28 «Frank B. Wilderson III in conversation with Aria Dean», *November*, vol. 0, interview n°2, 2020: www.novembermag.com/content/frank-b-wilderson-iii

Je tiens ici à préciser que j’ai délibérément choisi une œuvre explicitement scatologique. Dans *L’Informe, mode d’emploi*, Krauss et Bois décident de ne pas faire rentrer *Merde d’artiste* (1961) de Piero Manzoni dans la catégorie du «bas matérialisme» afin d’éviter la «fétichisation de l’excrément²⁹». Ce choix était parfaitement logique pour l’époque, et il y a un an ou deux, j’aurais pu faire la même chose – soit, fuir la signification pour ne pas se confronter à son fonctionnement. Cependant, si l’on s’intéresse aux histoires d’inversions, il semble important de commencer par l’autre extrémité, avec quelque chose qui transmet haut et fort sa relation aux choses du «bas», comme *Untitled (dung)*.

Dans ce processus de transmission, Hammons ne s’écarte ni de la signification ni de la représentation. C’est ce qui distingue *Untitled (dung)* d’une œuvre comme *Box*; elle pointe presque maladroitement vers l’extérieur d’elle-même – faisant peut-être par là un clin d’œil satirique à une esthétique panafricaine, et à l’artiste lui-même, à travers ce qui est clairement assimilé à une marque de fabrique. Mais ces deux associations externes renvoient au processus fondamental de production – l’éléphant défèque, la merde trône, l’homme peint la merde – qui, s’il est considéré dans chacune de ses étapes, peut soit titiller, soit offenser, soit les deux.

Il n’est pas insensé de noter que cette œuvre constitue une critique évidente de l’idée d’évaluation d’un objet d’art, et qu’elle entretient certainement une relation conceptuelle (et matérielle) avec celle de Manzoni, dont on peut dire qu’elle s’intéresse à la valeur et à la marchandisation de l’artiste et de l’art. Pour autant, à l’inverse de Manzoni, Hammons, avec *Untitled (dung)*, confronte les questions de valeur, d’intention artistique, de communauté diasporique noire et d’esthétique à un nombre bien plus important de paradigmes, de telle sorte que la présence et le potentiel de «signification» (argh!) de l’œuvre deviennent réfractaires et désordonnés. Ces désordres ne sont pas, comme le voudraient Krauss et Bois, «nécessairement réabsorbés par le fait même d’être liés». Ils sont enfermés dans une boucle matérielle assez étroite – une sorte de mise en abyme, certes un peu désaxée –, mais une dérive à la fois structurelle et conceptuelle se produit au fur et à mesure que l’on parcourt cette boucle.

On pourrait croire que j’ai «merdé» et que j’ai démêlé tout possible lien avec la *Box* de Morris, mais je soutiendrais plutôt que les deux œuvres se sont simplement rapprochées. Hammons fait preuve d’une certaine forme de littéralité dans *Untitled (dung)*: d’une part, en exposant littéralement et matériellement de la merde, en la nommant merde³⁰, en nous rappelant d’où vient la merde, tout cela avec la simple présentation de cet excrément. D’autre part, l’œuvre est aussi véritablement littéraliste au sens où l’entend Michael Fried dans son essai «Art and Objecthood» [«Art et Objectité»] (1967); une accusation

29 Yve-Alain Bois, «La valeur d’usage de l’informe», *op. cit.*, p. 16.

30 *Dung* signifie «fumier», «excréments» ou «bouse», ndé.

spécifiquement adressée à Robert Morris dans le texte original du critique et historien de l’art. Fried décrit cet art littéraliste comme rien d’autre «qu’un plaidoyer en faveur d’un nouveau genre de théâtre», dans la mesure où il «s’attache aux circonstances réelles de la rencontre entre l’œuvre littéraliste et le spectateur³¹».

Cette obsession de la présence et de l’implication du-de la spectateur-ice dans l’achèvement de l’œuvre est une chose; mais si nous empruntons la définition que donne Alain Badiou du théâtre en tant que «pensée-dans-le-corps» ou «pensée-incarnée», et que nous la saupoudrons sur Fried, nous pouvons alors observer Morris et Hammons s’unir à nouveau par le type d’engagement actif analysé par Judy, cette «poiësis en noir» et sa lisière, la «pensée-en-action».

La «pensée-en-action» de Judy est également intitulée «pensée-en-désordre», ce qu’il me paraît important de noter compte tenu de mon obsession pour la propre obsession de Krauss et Bois vis-à-vis des «désordres apparents». La boîte de Morris et le fumier de Hammons sont tous deux des objets littéralistes, si l’on suit la description de Fried, qui attirent la-le spectateur-ice dans leurs opérations; mais chacun présente des formes différentes de désordre. Peut-être que la boîte de Morris est purement temporelle – entendre le bruit de la fabrication de la boîte tandis qu’on la regarde divise la-le spectateur-ice entre plusieurs strates temporelles; c’est un peu bergsonien, mais seulement d’une manière morcelée, pas entièrement fixée. Chez Hammons, le désordre apparent peut être idéologique ou phénoménologique; c’est un objet qui pose beaucoup de questions à la fois, la plus effrayante étant peut-être: «Qui êtes-vous?»

Dans «La valeur d’usage de l’informe», Bois rapporte que «Bataille écrivait de Manet: «L’intention d’un glissement où se perd le sens immédiat n’est pas la négligence du sujet, mais autre chose: il en va de même dans le sacrifice, qui altère, qui détruit la victime, qui la tue, *sans la négliger*³²»». Comme *Box* et *Untitled*: des objets qui vous démontent et vous reconstituent à la fois, alors même que vous leur faites subir la même chose.

Cet essai n’entend pas suggérer que l’art noir tout entier adhérerait étroitement à l’informe et aux autres concepts batailliens. C’est un peu déprimant de devoir l’admettre, car de l’autre côté de cette porte se trouve la dure réalité: de nombreuses pratiques artistiques noires participent, de manière consciente ou non, au projet d’humanisme libéral qui continuera toujours, toujours, toujours de «sucrer leur sang» – pour reprendre l’expression de Wilderson –, et qui laissera l’hémorragie se propager. Ce n’est la faute de personne, et d’une certaine façon, j’espère que cette intégration de Bataille au sein du discours sur l’art noir, et dans la théorie de l’art en général, pourra inspirer d’autres artistes et chercheur-ses noir-es pour réévaluer

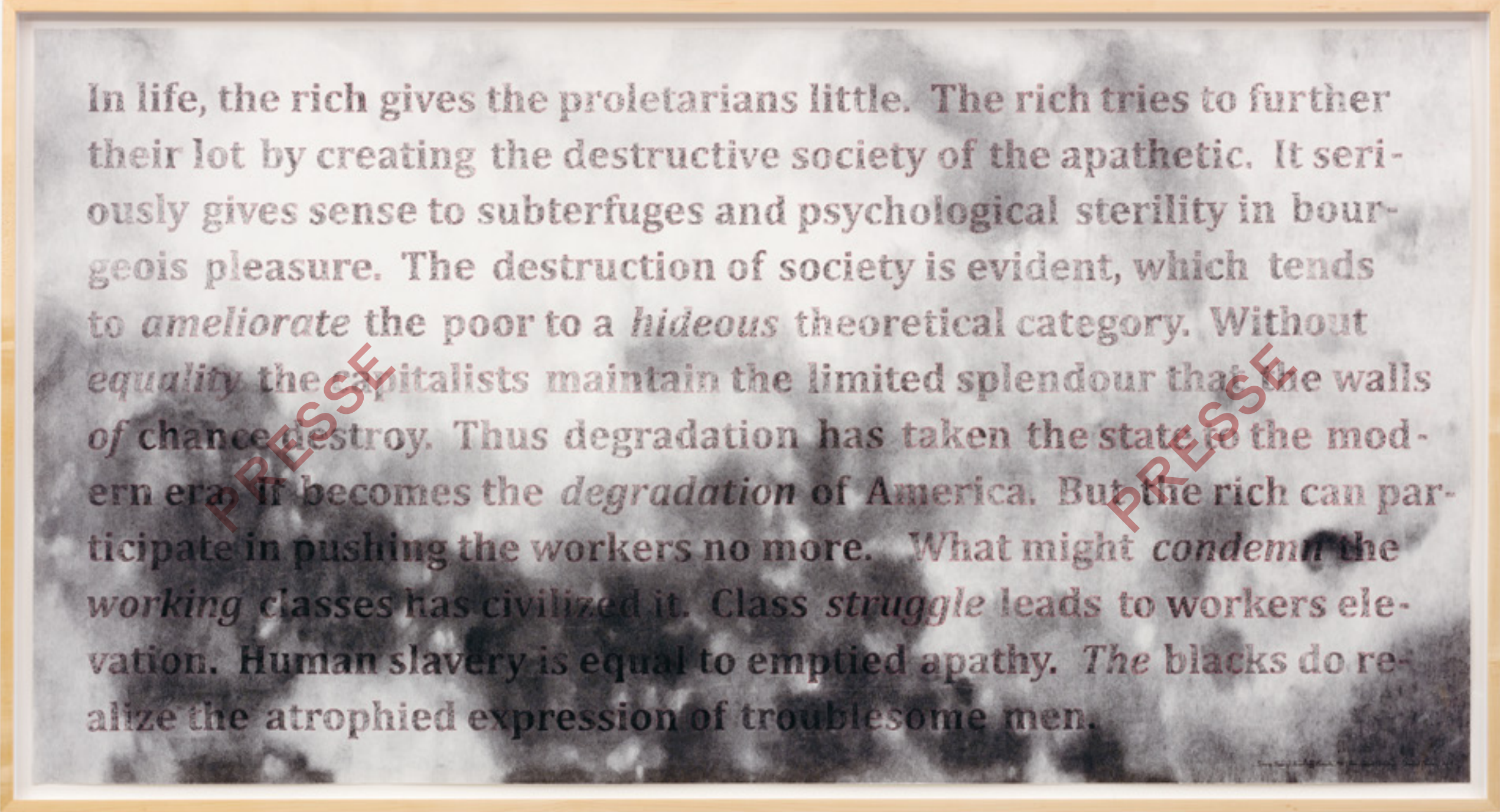
nos pratiques – et toustes les autres à poursuivre un contre-modernisme absolu et tous ses hypothétiques contre-héritages depuis une limite réelle et décisive. Pour trouver, dégager et magnifier ces éléments de bas matérialisme afin d’étendre et de renforcer une notion d’art noir qui se délecte de son caractère hors du monde.



A MERCY V, 2024

Tiona Nekkia McClodden

³¹ Michael Fried, «Art et objectité» [1967], *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. de l’anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007, p. 119-120.
³² Georges Bataille, *Manet, op. cit.*, p. 103, cité par Yve-Alain Bois dans «La valeur d’usage de l’informe», *op. cit.*, p. 15.



In life, the rich gives the proletarians little. The rich tries to further their lot by creating the destructive society of the apathetic. It seriously gives sense to subterfuges and psychological sterility in bourgeois pleasure. The destruction of society is evident, which tends to *ameliorate* the poor to a *hideous* theoretical category. Without *equality* the capitalists maintain the limited splendour that the walls of chance destroy. Thus degradation has taken the state to the modern era. It becomes the *degradation* of America. But the rich can participate in pushing the workers no more. What might *condemn* the *working* classes has civilized it. Class *struggle* leads to workers elevation. Human slavery is equal to emptied apathy. The blacks do realize the atrophied expression of troublesome men.

String Theory: Rewriting Bataille #10, 2011

Charles Gaines



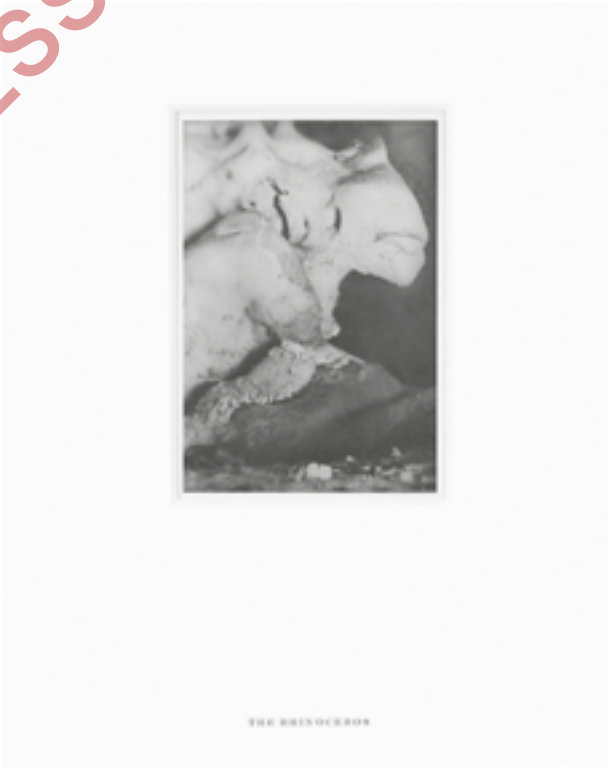
THE HIPPO



THE ELEPHANT EAR



THE BALL OF THE HARBATH



THE BRISOCORON



MUTT AND JEFF

The Poetry of Form: Part of an Ongoing Attempt to Develop an Auteur Theory of Naming (détail), 1985-1996



Spread Eagle, 2000

Mike Kelley



Eat Meat, 1969/1975

Lynda Benglis



Trinket, 1998

Pope.L



Puppet, 1993-1994

Kiki Smith

CORPS-CAUCHEMAR

SOPHIE MENDELSON



Body Print with Burn Mark, 1969

David Hammons

Comment le *schéma corporel*, par lequel tout·e un·e chacun·e est censé·e être élevé·e au rang d'humain·e parmi les humain·es, en vient-il à s'écrouler, à se révéler pouvoir n'être en fait que l'apanage de quelques-un·es?

Comment ce schéma, emprunté par Frantz Fanon à la phénoménologie, qui permet de concevoir par quels moyens perceptifs et sensitifs on s'approprie son corps et comment on en construit l'orientation dans l'espace, en arrive-t-il à céder la place à ce que le psychiatre et activiste anticolonial a nommé un *schéma épidermique racial*?

Si cette question se pose, c'est que se joue dans le passage de l'un à l'autre la destruction des coordonnées d'une possible expérimentation du mouvement dans lequel le monde et le corps se prennent mutuellement, se rêvent ensemble - où le monde est l'espace de réalisation du corps vécu, et où le corps est l'habitat singulier de la complexité du monde. Cette codétermination du corps et du monde est mise à mal par la fixation immobilisante, par l'incarcération dans un pur réel du corps, soudainement privé de sa vie propre par le regard

épidermalisant, qui n'établit pas le corps comme l'incarnation d'un sujet, mais comme celle d'une couleur où se lit la race, convertie en destin.

La plus banale, la plus anodine des rencontres en atteste - dans un train, à Lyon, en l'occurrence: «Tiens, un nègre!», rapidement suivi de: «Maman, regarde le nègre, j'ai peur!» Cette scène de la vie ordinaire des sociétés structurées sur le principe du partage racial, et restituée ici par les mots de l'enfance, se projette comme une scène de cauchemar que seul·e celui ou celle qui en fait l'expérience peut percevoir comme telle - «un décollement, un arrachement, une hémorragie qui caillait du sang noir sur tout mon corps¹». Il arrive pourtant que les hurlements nocturnes ou les réveils en sursaut, le rire forcé jusqu'à l'étouffement qui émanent d'un corps-cauchemar identifié par sa noirceur, et réduit à elle, se fassent entendre, puissante clameur, dans un monde organisé selon le rêve blanc - rendant alors mieux visibles ses lignes de fracturation.

¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* [1952], Paris, La Découverte, 2011, p. 155.



Shit Mom (Feedback), 2021

Tala Madani

SPECTACLE

EMMANUEL GUY

«Je ne les laverai jamais». Elle en est plus fière que de son diplôme de sociologie. Elle montre ses baskets, maculées du sang d’un jeune homme, blessé par la police durant les «émeutes». On l’interroge sur les pillages, dont les images ont fait le tour du monde, et sur leurs auteurs, massivement arrêtés. Pour elle, «ils auraient pu piller pendant dix ans, qu’ils n’auraient toujours pas récupéré ne serait-ce que la moitié de ce qui leur a été volé». Elle secoue la tête: «Je ferai tout ce que je peux [...] je serai fine et rusée s’il le faut. Ou je serai on ne peut plus explicite. Ou je porterai des pantalons et des baskets avec du sang dessus. Je serai tout ce qu’il faut être, mais je n’oublierai pas qui je suis.» Elle relève la tête. «Je ne suis qu’une petite fille noire.» Elle le dit avec un sourire fier et farouche. Elle sait bien qu’il n’y a pas de réparation possible. Ses propos ont été recueillis et publiés dans le *New York Herald Tribune* peu après les révoltes du quartier de Watts à Los Angeles, à l’été 1965. Elle s’appelle Bobbi Hollon, elle a grandi à Harlem et elle travaille dans un centre social de Watts. On n’en saura guère plus sur elle.

La jeune femme raconte une histoire, comme d’autres produisent des images, avec un sens certain de la tactique. Elle oppose au régime narratif et visuel du spectacle, autrement dit, aux événements perçus d’un certain côté de la barricade, une autre manière de voir et de faire voir tout un monde d’images à fabriquer, tout un monde à renverser. On fait d’ailleurs des barricades avec toutes sortes de choses du quotidien. À défaut de pavés - armes bien françaises de la théorie critique mise en pratique -, on recourt au mobilier urbain, aux présentoirs à chaussures ou aux réfrigérateurs, qui font tout aussi bien l’affaire. C’est un usage «plutôt pas mal» de la marchandise. Guy Debord en fait état dans l’essai qu’il consacre à Watts en mars 1966 dans la revue *Internationale situationniste*, «Le déclin et la chute de l’économie spectaculaire-marchande». Seul auteur français sans doute à relever alors les propos de Bobbi Hollon, il formule à leur suite le défi central posé selon lui par le «spectacle»: «Comment les personnes font-elles l’histoire à partir de conditions préétablies pour les dissuader d’y intervenir?»



Eating the Wall Street Journal, 2000



White Baby, 2002



Polis or the Garden or Human Nature in Action, 1998/2015

Allora & Calzadilla

Jennifer Allora, née en 1974, et Guillermo Calzadilla, né en 1971, vivent à San Juan (Porto Rico, États-Unis)

Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla forment un duo d'artistes dont la pratique polymorphe associe l'étude du colonialisme, de l'identité caribéenne et de l'écologie. L'installation vidéo *Penumbra* (2020) reconstitue l'atmosphère de la forêt tropicale martiniquaise de la vallée d'Absalon. Des variations de lumière projettent les ombres qui dessine le soleil lorsqu'il traverse le feuillage des végétaux, suivant une simulation qui reproduit en temps réel la course de l'astre. Le paysage sonore, composé par David Lang, est un enregistrement de violons imitant le vrombissement d'insectes en se servant de la méthode des tons combinés, qui crée l'illusion d'un troisième ton lorsque deux tons réels sont perçus. L'arrière-plan de cette œuvre est la rencontre, en 1941, entre un groupe d'artistes et écrivain-es en fuite de la France occupée vers les États-Unis (dont Wifredo Lam et Claude Lévi-Strauss), qui font escale en Martinique, avec les poètes Suzanne et Aimé Césaire, un épisode marquant, raconté notamment par André Breton.

Laurie Anderson

Née en 1947, vit à New York (États-Unis)

Laurie Anderson est une plasticienne, performeuse, réalisatrice et musicienne, connue pour ses opéras multimédias et ses nombreuses collaborations artistiques. Au cours des années 1970, sa pratique s'enracine dans le paysage urbain de New York tout en se nourrissant d'art conceptuel, de pensée féministe et de théorie du langage. Dans la série photographique *Object/Objection/ Objectivity* (1973), l'artiste retourne le regard masculin – le *male gaze* conceptualisé par la théoricienne de cinéma britannique Laura Mulvey dès 1975 – contre des hommes qui la harcèlent dans la rue. Anderson les photographie en les privant de ce regard objectifiant par une bande blanche qui les anonymise, et retranscrit leurs échanges. Dans un texte explicatif qui accompagne la série, elle se souvient : « Lorsque je les interrogeais, ils prenaient un air innocent, voire offusqué, comme si un méchant ventriloque invisible les avait poussés à dire des gros mots contre leur gré. »

Siah Armajani

Né en 1939, décédé en 2020 à Minneapolis (États-Unis)

Siah Armajani est un sculpteur et un architecte né en Iran, connu notamment pour ses monuments dans l'espace public aux États-Unis, où il a émigré en 1960. Son œuvre, qui s'inspire de l'architecture vernaculaire étatsunienne, énonce des valeurs d'usage et de fonctionnalité. Armajani renvoie souvent à l'histoire de l'anarchisme et aux systèmes politique et judiciaire des États-Unis. *Seven Rooms of Hospitality: Room for Deportees* (2017) appartient à l'une des dernières séries réalisées par l'artiste, et fait référence à l'essai *De l'hospitalité* (1997), un dialogue entre les philosophes Jacques Derrida et Anne Dufourmantelle. Cette sculpture évoque la précarité vécue par les personnes exilées, réfugiées et déportées, et plus spécifiquement la politique migratoire des États-Unis, une critique associée ici à des allusions plus intimes à l'exil de l'artiste.

Firelei Báez

Née en 1981, vit à New York (États-Unis)

Artiste d'ascendance dominicaine et haïtienne, Firelei Báez compose des peintures dans lesquelles des représentations chimériques de corps hybrides, entre animal et végétal, se superposent à des cartes, plans, affiches ou carnets de voyage de l'époque coloniale. Puisant son inspiration dans l'histoire diasporique et dans la philosophie et la littérature caribéennes, notamment dans la poétique de la Relation d'Édouard Glissant, l'artiste donne à voir des temporalités croisées, où le XVIII^e siècle se juxtapose à un futur science-fictionnel, et présente des images où la luxuriance des couleurs et l'exubérance des formes dissimulent parfois une inquiétude, voire une terreur. Son tableau *Spiralism (or an understanding, sun minded)* (2025) emprunte son titre au mouvement littéraire associé à l'écrivain haïtien Frankétienne, dont les œuvres se caractérisent par des envolées lyriques, des expressions temporelles complexes, et un symbolisme sensuel, autant de manières de proposer une résistance esthétique aux années de dictature de « Papa Doc » qui ont marqué Haïti de 1957 à 1971.

Lynda Benglis

Née en 1941, vit à New York et Santa Fe (États-Unis)

À partir des années 1960, Lynda Benglis réalise des sculptures en latex et en mousse qui marquent une rupture avec la rigidité formelle – et le machisme – du minimalisme. Durant la décennie suivante, en parallèle de sa pratique plastique, l'artiste entame une satire des représentations dominantes de genre et de sexualité en s'emparant de la vidéo, de la photographie et de l'imprimé. La série *Eat Meat*, développée entre 1969 et 1975, est composée de sculptures imposantes et amorphes que Lynda Benglis réalise en déversant du polyuréthane directement au sol. Les formes de ces œuvres sont modelées de manière aléatoire par la gravité et la rigidification du matériau, et non par la main de l'artiste. Au-delà de leur aspect organique, voire scatologique, ces sculptures renvoient ainsi à la notion d'informe telle qu'elle est théorisée par Georges Bataille en 1929, à savoir une force perturbante et incontrôlable qui menace distinctions formelles et conceptuelles, lesquelles structurent l'humanisme et la rationalité.

Tom Burr

Né en 1963, vit à New York et dans le Connecticut (États-Unis)

Tom Burr s'empare du vocabulaire formel de la sculpture minimaliste pour interroger l'imbrication de l'espace, de l'architecture et de la sexualité, dans des installations à la fois autoritaires et ludiques. *The Screens* (2003) est composé de palissades noires inspirées du titre et de la scénographie originale de la pièce de Jean Genet, *Les Paravents* (1961). L'artiste revisite cette satire de la guerre menée par la France en Algérie, au moment où les États-Unis préparent une invasion spectaculaire et hautement médiatisée de l'Irak. Jouant sur le double sens de l'écran, à la fois surface de projection et obstacle qui dissimule, cette installation impose une circulation et une expérience du regard contraintes qui théâtralisent et érotisent l'espace d'exposition en évoquant l'architecture intérieure d'une boîte sadomasochiste. Son autorité est pourtant mise à mal par des formes flasques en vinyle, un hommage *camp* aux fleurs sérigraphiées d'Andy Warhol.

Theresa Hak Kyung Cha, 1982

Theresa Hak Kyung Cha Née en 1951, décédée en 1982 à New York (États-Unis) –

Theresa Hak Kyung Cha est une artiste coréenne-américaine ayant étudié l’art et la littérature comparée à l’University of California de Berkeley, dans les années 1970, l’âge d’or de la théorie poststructuraliste du cinéma nourrie des films de Jean-Luc Godard, de Chris Marker et de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. L’œuvre de Theresa Hak Kyung Cha, qui utilise la performance, l’image, l’installation, la vidéo et la littérature, aborde avec poésie les thèmes de la mémoire, du déplacement et de l’identité diasporique, en mêlant les langues anglaise, française et coréenne. En 1982, à l’âge de 31 ans, Cha est assassinée à New York. Elle laisse de nombreuses archives, travaux d’écriture et de cinéma inachevés, actuellement conservés au Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Avec son exploration de la traduction des langues ainsi que sa déconstruction des images et des identités, son œuvre exerce aujourd’hui une influence importante sur une nouvelle génération d’artistes.

Paul Chan, 2010

Paul Chan Né en 1973, vit à New York (États-Unis) –

Les animations vidéo, les sculptures, les textes et les dessins de Paul Chan sont souvent issus de références littéraires (Sade, Samuel Beckett) et philosophiques, à partir desquelles se développe sa réflexion politique sur la liberté et l’aliénation. En 2010, Chan fonde la maison d’édition de théorie critique et d’art Badlands Unlimited dont il a fictionnalisé le fonctionnement dans une pièce de théâtre en 2018. En 2010, avec l’artiste étatsunien Gregg Bordowitz, il avait imaginé et dessiné les décors et costumes d’un opéra sur la figure de Michel Foucault et son *Histoire de la sexualité* (1976-1984), intitulé *A History of Sexuality Volume One by Michel Foucault: An Opera*. Ce projet, resté inachevé malgré une représentation à l’Opéra de Vienne, rassemble une galerie de personnages qui met notamment en lumière la réception de Foucault aux États-Unis.

ECHO DELAY REVERB

Jimmy DeSana, 1990

Jimmy DeSana Né en 1949, décédé en 1990 à New York (États-Unis) –

Jimmy DeSana est un photographe qui a évolué au sein des scènes punk et *no wave* des années 1970 et 1980. Ami de John Giorno et de William S. Burroughs – lequel préface son livre *Submission* (1979) –, il documente par ses portraits la scène *downtown* new-yorkaise, tandis qu’il poursuit un travail homoérotique dans des mises en scène sadomasochistes d’inspiration surréaliste. *Masking Tape* (1978) présente un modèle dont le corps est emballé de ruban adhésif, à l’exception du pénis, dans un dispositif évoquant les rituels de momification de l’Égypte antique. Cette photographie est publiée dans le numéro «Schizoculture» (1978) de la revue *Semiotext(e)* fondée par le philosophe français Sylvère Lotringer à Columbia University, à New York. En cette fin des années 1970, *Semiotext(e)* s’est éloignée du contexte académique pour s’adresser à une scène artistique et littéraire *underground*, et aborder de front les bouleversements politiques, identitaires, culturels et sexuels.

Vivienne Dick, 1980

Vivienne Dick Née en 1950, vit à Dublin (Irlande) –

Vivienne Dick est une réalisatrice et figure de la scène *no wave* new-yorkaise, qui, au début des années 1980, réunit artistes, cinéastes et musicien-nes. Son premier film, *Guerillere Talks* (1978), tourné sur sept cartouches de pellicule Super 8, est une suite de plans-séquences durant lesquels improvisent les amies de l’artiste, dont Beate Nilsen (photographe), Lydia Lunch (performatrice et chanteuse), Pat Place et Adele Bertei (musiciennes du groupe Contortions), Laura Kennedy (bassiste des Bush Tetras) et Anya Philips (fondatrice du Mudd Club). Le titre du film évoque le roman *Les Guérillères* (1969) de Monique Wittig – Vivienne Dick atteste que toutes les protagonistes du film le lisaient à cette époque. L’ouvrage raconte les rites et les luttes pour la liberté d’une communauté exclusivement composée de femmes lesbiennes.

Mark Dion, 1990

Mark Dion Né en 1961, vit à New York (États-Unis) –

Mark Dion est un artiste qui interroge les modes de présentation et de classification de la connaissance, en particulier au sein des musées. Ses installations, qui empruntent leur forme aux dispositifs de théâtralisation de la nature (cabinets de curiosités, dioramas, etc.), révèlent l’influence des idéologies impérialistes dans les épistémologies façonnant le rapport occidental au savoir et au vivant. *Between Voltaire and Poe* (2016) parodie les cabinets de «merveilles», et juxtapose des œufs, des bocaux, des figurations d’animaux chimériques ainsi que des artéfacts, ou encore des souvenirs touristiques de diverses capitales européennes. Ces objets sont agencés entre les deux polarités représentées respectivement par le buste de Voltaire, philosophe emblématique de la rationalité des Lumières françaises, et celui de l’écrivain Edgar Allan Poe, lequel a posé le fantastique comme fondation d’une littérature vernaculaire propre aux États-Unis.

Mark Dion, 1990

Torkwase Dyson Née en 1973, vit à Jersey City (États-Unis) –

Connue pour ses grandes stèles d’acier installées dans l’espace public urbain ou dans la nature, Torkwase Dyson se définit avant tout comme peintre. Elle utilise le langage de l’abstraction et de la géométrie pour examiner l’infrastructure coloniale, l’histoire de l’esclavage et le racisme environnemental. La série de peintures *Bird and Lava* (2020) aborde ainsi ce que l’artiste nomme, avec Anna Tsing et Donna Haraway, le «plantationocène», c’est-à-dire une ère déterminée par l’esclavage et les relations de domination du vivant mises au point au sein de la plantation. L’usage des formes géométriques et des tons noirs évoque ici tant les cachettes des individus fuyant la servitude que la mémoire traumatique de la traite, un héritage ambivalent entre libération et oppression auquel fait écho le titre de la série.

Torkwase Dyson, 2010

Hal Fischer, 1990

Hal Fischer Né en 1950, vit à San Francisco (États-Unis) –

Photographe et critique d’art, Hal Fischer a documenté la vie et les codes de la communauté gay de San Francisco dans un travail de sémiotique à la fois systématique et humoristique. Son œuvre témoigne de l’incorporation du structuralisme français, qui étudie, à l’instar de Claude Lévi-Strauss ou de Roland Barthes – dans le recueil *Mythologies* (1957) –, le langage de signes liant des sujets à leurs environnements. *Gay Semiotics* (1977) est un ensemble d’images composé de vingt-quatre portraits d’hommes divisés en quatre typologies : *Signifiers*, *Archetypal Media Images*, *Fetishes* et *Street Fashion*. Des légendes ajoutées à chaque photographie analysent les codes et rituels de la drague gay à la manière d’un discours ethnographique. Ce lexique de l’intime témoigne d’une vie sociale et sexuelle qui va tragiquement se transformer avec l’apparition de l’épidémie de VIH/sida dès le début des années 1980.

Hal Fischer, 1990

Andrea Fraser Née en 1965, vit à New York et Los Angeles (États-Unis) –

Andrea Fraser est une artiste conceptuelle, performeuse et essayiste, notamment connue pour ses conférences-performances, dont *May I Help You?* (1991). Ces œuvres, où elle procède à une satire incarnée des discours des différentes instances du monde de l’art, contribuent à l’établir comme l’une des principales figures de la critique institutionnelle, une pratique qu’elle interroge à son tour dans un essai intitulé «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique» [De la critique des institutions à l’institutionnalisation de la critique] (*Artforum*, 2005). Sa pratique se nourrit des notions d’habitus et de distinction développées à propos des comportements culturels par le sociologue français Pierre Bourdieu, qui a préfacé en retour les écrits théoriques de l’artiste (*Museum Highlights*, 2005). Son œuvre *2016 in Museums, Money, and Politics* (2018) inventorie exhaustivement les orientations partisans des financements accordés aux partis politiques par les membres de conseils d’administration de musées étatsuniens lors de la campagne présidentielle de 2016. Sa présentation sous forme de diagramme et d’un annuaire emprunte aux modes de visualisation pseudo-objectifs de la statistique.

Andrea Fraser, 2018

Biographies des artistes

Coco Fusco, 1990

Coco Fusco Née en 1960, vit à New York (États-Unis) –

Coco Fusco est une performeuse, vidéaste et autrice cubaine-américaine qui étudie les formes de la domination culturelle. En 1992, à l’occasion du 500^e anniversaire de l’expédition de Christophe Colomb, elle réalise la performance *Two Undiscovered Amerindians Visit the West*, où elle s’expose dans des musées, enfermée dans une cage aux côtés de l’artiste Guillermo Gómez-Peña, dans une évocation des zoos humains coloniaux. Les artistes, habillé-es de jupes de raphia et de masques de catch mexicain, sont présenté-es comme des membres d’une communauté indigène ayant échappé à la colonisation. Le duo propose ainsi une représentation carnavalesque du primitivisme, critiquant les présupposés d’authenticité attachés aux artistes racisé-es. La série de gravures *The Undiscovered Amerindians* (2012) documente la réception de cette performance, renouvelée en différentes occasions, en reprenant l’iconographie des caricatures de presse du XIX^e siècle. Coco Fusco y intègre les commentaires souvent racistes proférés par le public et par la critique dans les médias.

Coco Fusco, 1990

Charles Gaines Né en 1944, vit à Los Angeles (États-Unis) –

Charles Gaines est un pionnier de l’art conceptuel aux États-Unis. Il développe depuis les années 1970 des méthodes systématiques de production d’images : sa pratique du dessin, de la photographie et de l’installation vidéo convoque ainsi des diagrammes mathématiques et des suites numériques. Gaines a enseigné entre 1989 et 2021 au California Institute of the Arts, à Los Angeles. En 1993, il a coorganisé avec Catherine Lord l’exposition «Theater of Refusal. Black Art and Mainstream Criticism», qui met en regard les œuvres de plusieurs générations d’artistes afro-descendant-es et des reproductions de textes attestant de la réception «essentialisante» de leur travail par la critique. L’ouvrage qui accompagne cette exposition est republié en 2024 avec des contributions d’une nouvelle génération d’artistes. Dans la série *String Theory*, qu’il développe dans les années 2010, Gaines commente et modifie la signification de citations choisies d’auteurs tels que Frantz Fanon ou Georges Bataille, en permutant les mots à l’intérieur de leurs phrases, avant de les copier au crayon.

Charles Gaines, 2010

Ellen Gallagher, 1990

Ellen Gallagher Née en 1965, vit à New York (États-Unis) et Rotterdam (Pays-Bas) –

Ellen Gallagher est peintre. Son travail autour de l’identité noire est peuplé de créatures sous-marines fantastiques, d’images issues de la culture populaire et de références à l’histoire de l’art. Plusieurs séries récentes (*Sea Bed* ou *Watery Ecstatic*) ont pour toile de fond les océans, évoquant les victimes de la violence coloniale et du commerce triangulaire, ou critiquant la chasse à la baleine. Mais leurs abysses révèlent aussi des formes de vies hybrides, inspirées par le mythique royaume sous-marin de Drexciya, imaginé dans les années 1990 par le groupe de musique électronique éponyme de Détroit. Ce lieu utopique serait peuplé des descendant-es des esclaves enceintes jetées à la mer durant les traversées de l’Afrique vers les plantations américaines. Le travail d’Ellen Gallagher cite également des peintures qui, en leur temps, ont nourri le discours abolitionniste, notamment *Le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault (1819), et *Négriers jetant par-dessus bord les morts et les mourants* de William Turner (1840).

Ellen Gallagher, 1990

Andrea Geyer Née en 1971, vit à New York (États-Unis) –

Andrea Geyer – qui fut étudiante au début des années 2000, à New York, au Whitney Museum Independent Study Program – est une artiste allemande qui déploie le vocabulaire et l’histoire de l’activisme au sein d’installations photographiques, de vidéos, d’assemblages, de performances et d’interventions institutionnelles. Elle évoque notamment les récits de l’antifascisme, des luttes féministes et queers, en faisant le portrait de ses héroïnes et de ses figures oubliées ou marginalisées. Avec sa série *Manifest* (2017-), elle se penche sur le rôle social des musées ainsi que sur ses fonctions civiques et politiques. Geyer développe cette recherche de manière participative dans diverses expositions, afin de produire, à partir de ses discussions avec les institutions, des bannières brodées de textes argentés. Les messages qui s’y trouvent sont autant de déclarations et de revendications adressées aux musées, allant du pragmatique à l’utopique et du personnel au collectif.

Andrea Geyer, 2017

Felix Gonzalez-Torres

Né en 1957, décédé en 1996 à Miami (États-Unis)

–

Felix Gonzalez-Torres est un artiste d'ascendance cubaine, dont les œuvres se composent de matériaux quotidiens (piles d'affiches, guirlandes lumineuses, puzzles, ampoules électriques, bonbons...) et requièrent souvent la participation du public. Dans la filiation du minimalisme et de l'art conceptuel, il propose une réflexion sur l'équilibre des forces entre l'auteur et son public, une démarche notamment déterminée par la maladie et le décès de l'artiste à 39 ans des suites du VIH/sida. *“Untitled” (Welcome Back Heroes)* (1991), qui fait partie de ses installations participatives, consiste en un tas de chewing-gums Bazooka et un protocole invitant le public à en emporter. L'emballage bleu, blanc et rouge et le nom de la marque des confiseries permettent de replacer cette œuvre dans le contexte de la première guerre du Golfe. Il en va de même pour son sous-titre: ce slogan patriotique et militariste adressé aux vétérans résonne avec une ironie cinglante dans l'œuvre de Felix Gonzalez-Torres, dont l'étiollement progressif lui confère des allures de *memento mori*.

Dan Graham

Né en 1942, décédé en 2022 à New York (États-Unis)

–

Dan Graham est un artiste et un auteur prolifique, qui a exploré des sujets aussi variés que l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme, la musique rock et, plus largement, la culture vernaculaire étatsunienne depuis l'après-guerre. Figure centrale de l'art conceptuel, il a produit de nombreuses constructions architectoniques aux formes minimales en verre, métal et miroir. Dans ces structures à la fois symboliques et fonctionnelles, qui évoquent l'architecture de verre moderniste et son idéologie de la transparence et du voyeurisme, le public est invité à une auto-analyse et à une déconstruction de l'identité fondée sur la proprioception. Réalisée en une combinaison de verre transparent et de verre espion qui se prête à un jeu de reflets perturbant, l'œuvre *Two Cubes, One Cube Rotated 45°* a d'abord été conçue comme un espace de jeux pour enfants en 1985, avant d'être construite à l'échelle du corps adulte lors de l'exposition de l'artiste à l'ARC-Musée d'Art moderne de la ville de Paris, en 1987.

Renée Green

Née en 1959, vit à New York et Somerville (États-Unis)

–

Renée Green est artiste et autrice, réalisatrice et professeure au Massachussets Insitute of Technology (Cambridge). Ses œuvres complexes interrogent diverses thématiques liées à l'identité, à l'histoire et à la mémoire. Son installation *Seen* (1990) met le public au centre d'un jeu perturbant de regards. En montant sur une plateforme qui évoque une scène, mais aussi un échafaud, le public se retrouve pris dans le faisceau d'un projecteur, et en même temps observé par un œil qui le fixe depuis un trou dans le plancher. Celui-ci accueille un texte imprimé à même ses lattes; il entrecroise deux descriptions écrites à propos de deux figures racisées ayant été soumises au regard blanc: Saartjie Baartman (1789-1815), appelée la «Vénus hottentote», née en Afrique du Sud et exhibée dans des foires au XIX^e siècle; et Joséphine Baker (1906-1975), chanteuse et comédienne étatsunienne, installée en France à partir de 1925 et longtemps «exotisée» dans des spectacles de cabaret. Dans *Space Poem #2 (Laura's Words)*, Renée Green disperse et spatialise les métaphores aquatiques du poème «There is No Land Yet» composé par la poétesse étatsunienne Laura Riding (1901-1991) sous la forme de bannières colorées.

Adler Guerrier

Né en 1975, vit à Miami (États-Unis)

–

La pratique du photographe haïtien Adler Guerrier étudie l'influence des environnements géographiques et celle de leurs héritages historiques et politiques sur les identités. La figure baudelairienne du flâneur, mais aussi la dérive pratiquée par les situationnistes, éclairent sa série *Untitled (Flâneur)*, commencée en 1999: une documentation des déambulations de l'artiste qui explore, en individu discret dont la silhouette se fond dans le décor, les périphéries de New York et de Miami. Les réflexions d'Édouard Glissant sur la dimension itinérante du corps caribéen nourrissent également son œuvre. Les photographies nocturnes de la série *Wander and Errancies* (2021) évoquent, quant à elles, les chemins parcourus lors des marronnages des personnes esclavagisées, qui se dirigeaient non seulement vers le nord, mais aussi vers la Floride, le Mexique et Cuba. La présence d'oranges, qui ne poussent qu'à partir d'une certaine latitude, signalait dans ce contexte une promesse de libération. Des images extraites de ces deux séries sont rassemblées dans l'ensemble *Untitled (Flâneur... adrifts in... l'imaginaire de [s]on lieu)* (2025) proposé dans l'exposition «ECHO DELAY REVERB».

Hans Haacke

Né en 1936, vit à New York (États-Unis)

–

L'œuvre de Hans Haacke est emblématique du courant de la critique institutionnelle qui, dès le tournant des années 1960, cherche à mettre en lumière le fonctionnement politique, économique et social des institutions artistiques. Ses premiers travaux déplacent des processus naturels dans les espaces d'exposition, utilisant le vent, l'humidité ou le végétal pour interroger l'asepsie de l'institution muséale. En participant activement aux luttes sociales et politiques de la fin des années 1960 au sein de l'Art Workers' Coalition, il se fait connaître par des installations qui dénoncent explicitement le financement de l'art par des entreprises dont les intérêts sont fondés sur l'extractivisme, la gentrification urbaine et l'exploitation des droits humains. *Visitors Poll* est un sondage que Haacke développe depuis 1969 et qu'il effectue auprès du public de ses expositions. Cette enquête reprend la structure des questionnaires sociologiques réalisés par Pierre Bourdieu dans le cadre de ses analyses du monde de l'art dans *L'Amour de l'art* (1966) ou *La Distinction* (1979).

David Hammons

Né en 1943, vit à New York (États-Unis)

–

Depuis les années 1960, David Hammons a développé une pratique protéiforme utilisant le dessin, la sculpture, l'installation et des assemblages d'objets trouvés et de rebuts de la vie urbaine. Au cours de la première décennie de sa carrière artistique, entre 1968 et 1979, Hammons réalise sa série de *Body Prints* en imprimant des parties de son corps, ou de celui d'un-e collaborateur-ice, enduit de matières grasses, directement sur du papier. En tordant, allongeant et morcelant le corps, l'artiste pousse la figuration jusqu'à un troublant paroxysme. Augmentées de pigment, les traces indicielles qu'il obtient deviennent des portraits fantomatiques, qui sont adjoints de dessins, de peintures, de cheveux ou de textiles. Les *Body Prints*, dont certains portent des titres poétiques faits de jeux de mots, constituent ainsi des allégories incarnées, tour à tour humoristiques et accablantes, de l'expérience africaine-américaine contemporaine et sa surdétermination par le corps et la peau.

K8 Hardy

Née en 1977, vit à New York (États-Unis)

–

Vidéaste, photographe, performeuse, peintre et sculptrice, K8 Hardy est l'une des fondatrices du collectif féministe et queer et de la revue *LTTR* (Lesbians Tend to Read). Sa pratique se focalise notamment sur une reprise des codes visuels de la mode et de la publicité, qu'elle brouille et superpose dans une démarche bricoleuse et *Do it Yourself* marquée par ses années sur la scène riot grrrrl. *Semiotics of the Bitchin'* (2001), une vidéo réalisée avec Therine Youngblood, est un hommage humoristique et affectueux à *Semiotics of the Kitchen* (1975) de Martha Rosler, œuvre emblématique de l'art vidéo féministe. Alors que Rosler propose un pastiche acerbe des émissions de cuisine afin de souligner l'étroitesse du champ d'expression des femmes dans une société patriarcale, Hardy reprend à son compte cette esthétique *low tech* adaptée au développement de la vidéo domestique, et met en scène un abécédaire d'objets qui constituent un inventaire de la culture matérielle lesbienne et punk du début des années 2000.

Hock E Aye Vi Edgar Heap of Birds

Né en 1954, vit à Oklahoma City (États-Unis)

–

Edgar Heap of Birds (Hock E Aye Vi en cheyenne) est un artiste et activiste d'ascendance cheyenne et arapaho dont le travail analyse, de manière critique et souvent acerbe, le continuum colonial qui détermine l'effacement des cultures autochtones aux États-Unis. Ses créations incorporent des textes qui prennent parfois la forme de panneaux signalétiques destinés à l'espace public, et informent sur l'histoire et l'expropriation des territoires, ou présentent la diversité des peuples et des langages autochtones. Conçue pour l'exposition «ECHO DELAY REVERB», l'œuvre *Sales Magiciens* (2025) explore l'héritage colonial de la France. Deux bannières mettent en parallèle la vente du territoire de la Louisiane en 1803 par la France aux États-Unis, le don de la statue dite «de la Liberté» par la France aux États-Unis en 1886, et l'exposition «Magiciens de la terre», organisée par le Centre Pompidou en 1989 et présentant des artistes autochtones. Hock E Aye Vi Edgar Heap of Birds est alors approché pour y participer, mais ne sera finalement pas invité.

Sky Hopinka

Né en 1984, vit à New York (États-Unis)

–

Sky Hopinka (membre de la nation Ho-Chunk et descendant du groupe Pechanga du peuple luiseño) est artiste, poète et cinéaste. Il a cofondé en 2018 le collectif COUSIN, lequel soutient des pratiques cinématographiques autochtones. Il a notamment travaillé sur la collecte de témoignages et de langues, comme le chinook wawa, un créole parlé sur la côte ouest des États-Unis et au Canada. Son film *Sunflower Siege Engine* (2022) évoque l'occupation, entre 1969 et 1971, du bagne d'Alcatraz par des activistes autochtones, réclamant leurs territoires et le rapatriement de leurs ancêtres déporté-es. Cette documentation est incorporée au sein d'une méditation poétique qui emprunte au cinéma expérimental pour dénoncer la nature carcérale du système des réserves toujours en vigueur.

Juliana Huxtable

Née en 1987, vit à New York (États-Unis)

–

Juliana Huxtable est une artiste, autrice, performeuse et DJ. Avec son œuvre *Herculine's Prophecy* (2017), elle rend hommage à Herculine Barbin (1838-1868), personne intersexe, assigné-e femme à la naissance avant d'être réassigné-e homme à l'âge de 21 ans. Les mémoires de Herculine Barbin ont été publiées en France puis aux États-Unis par l'intermédiaire de Michel Foucault, dont la préface qu'il signe pour l'édition américaine est abondamment citée par la philosophe Judith Butler dans son ouvrage *Gender Trouble* (1990). *Herculine's Prophecy* prend la forme d'une affiche qui semble annoncer un livre, un film ou un événement fictionnel, augmenté du sous-titre *Demons, Carnal Ethics, and Post-Genital Desire* et d'un texte sibyllin aux accents païens.

Char Jeré

Née en 1983, vit à New York (États-Unis)

–

Les installations de Char Jeré composent des relations entre race et technologie, que l'artiste inscrit dans l'«afro-fractalisme», un outil conceptuel permettant d'étudier le futur des diasporas africaines à rebours de la temporalité coloniale et capitaliste. Dans l'exposition «ECHO DELAY REVERB», l'artiste présente une nouvelle installation intitulée *Zone of Nonbeing* (2025), composée d'oreilles en céramique noire ainsi que de paraboles, d'oscillographes et de machines productrices de bruit blanc. Ces appareils produisent un fond sonore que l'artiste rapproche de l'omniprésence insidieuse du racisme, dans la lignée de la réflexion sur les conséquences cliniques du colonialisme proposée par le psychiatre Frantz Fanon dans son essai *Peau noire, masques blancs* (1952). De la même manière, des flacons d'eau de javel renvoient ici aux dynamiques d'effacement et de «nettoyage» qui menacent les identités noires. Enfin, deux tableaux périodiques, où les noms des éléments sont remplacés par ceux des révolutionnaires noir-es, témoignent des nombreuses formes de résistance qui structurent l'histoire noire.

Joan Jonas

Née en 1936, vit à New York (États-Unis) et en Nouvelle-Écosse (Canada)

–

Joan Jonas est une artiste pionnière de la performance et de l'art vidéo. Sa pratique mêlant danse et narration l'inscrit en décalage des esthétiques dominantes de l'art conceptuel et du minimalisme des années 1960. Son travail, dans lequel on retrouve souvent des éléments symboliques tels que le miroir, le masque et le double, théâtralise des états psychiques et des émotions. Avec *Left Side, Right Side* (1972), Jonas mobilise la vidéo, qu'elle utilise comme un miroir, pour créer une succession d'inversions et de divisions ambiguës de son propre visage. Jouant avec son image au sein de l'écran vidéo, l'artiste ritualise, comme un mantra, la perte de repères.

Mike Kelley

Né en 1954, décédé en 2012 à Los Angeles (États-Unis)

—

Mike Kelley est un artiste pluridisciplinaire, également écrivain et musicien. Sa pratique teintée d'humour noir mobilise des objets matériels et culturels dégradés ainsi qu'une esthétique nourrie de cultures et sous-cultures vernaculaires. Ses installations évoquent souvent l'enfance, l'éducation et la sexualité à travers l'inconscient, le refoulement et le langage. La série photographique *The Poetry of Form: Part of an Ongoing Attempt to Develop an Auteur Theory of Naming* [Poésie de la forme: Fragment d'une tentative continue de développer une théorie d'auteur de la nomination] (1985-1996) témoigne de l'intérêt de l'artiste pour la sémantique vernaculaire et les figures de la monstrosité. Elle consiste en des images trouvées de formations rocheuses que Kelley rephotographie, recadre et inventorie avec les intitulés folkloriques que des spéléologues anonymes leur ont donnés, soulignant l'anthropomorphisme trouble de ces concrétions. L'exploration des sous-sols et des bas-fonds rappelle la fascination de Georges Bataille pour la grotte de Lascaux. Kelley intègre par ailleurs le portrait de l'écrivain français dans sa série monumentale de bannières *Pay for Your Pleasure* (1988), conçue pour la Renaissance Society de Chicago.

Mary Kelly

Née en 1941, vit à Los Angeles (États-Unis)

—

Née aux États-Unis, Mary Kelly a commencé sa carrière d'artiste à Londres à la fin des années 1960. Son œuvre est influencée par la sémiotique, la psychanalyse lacanienne et par un féminisme matérialiste qui étudie, selon une perspective marxiste, la division sexuelle du travail. Elle participe à la fondation du collectif féministe History Group, formé en 1970, auquel appartiennent aussi la psychanalyste Juliet Mitchell et Laura Mulvey, théoricienne du *male gaze* au cinéma. Mary Kelly défend, comme Simone de Beauvoir, qu'il n'existe pas d'identité féminine en dehors des institutions de la famille, du langage et de la loi. *Beirut, 1970* (2017) est la reproduction d'une lettre reçue et conservée par Mary Kelly. Dans ce courrier, un-e de ses ami-es évoque ses désirs amoureux en se référant à la pratique de l'amour libre du couple formé par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Cette œuvre fait partie de la série *News from Home*, laquelle rassemble des lettres issues des archives de l'artiste, imprimées sur une peluche textile qu'elle obtient en faisant tourner des sèche-linge ou des machines à laver.

Caroline Kent

Née en 1975, vit à Chicago (États-Unis)

—

Les peintures abstraites de Caroline Kent se composent de formes dissymétriques conçues au moyen de papiers découpés, ce qui leur confère une qualité intuitive, ludique et tactile. Ces formes colorées se détachent des fonds que Kent peint dans des tons riches et unifiés, prenant parfois littéralement du volume et du relief lorsqu'elles sont complétées par des éléments tridimensionnels en bois. Elles sont augmentées de lignes, de points et de finitions irrégulières réalisées à la main. Kent imagine que ces différents éléments constituent une sorte de langage cryptique et abstrait avec sa propre grammaire, syntaxe, ponctuation et signes diacritiques. Sa peinture murale conçue pour le Palais de Tokyo rappelle, par sa composition dispersée et vibrante, la sémantique instable, mais productrice, qui caractérise de nombreux textes théoriques français et francophones. Structurée en deux parties de part et d'autre d'un escalier central, la peinture murale renvoie également aux dynamiques complexes d'échange, de diffusion et de transformation qui sont au cœur de l'exposition «ECHO DELAY REVERB».

Glenn Ligon

Né en 1960, vit à New York (États-Unis)

—

Les peintures de Glenn Ligon sont constituées à partir de fragments de textes littéraires, que l'artiste reproduit au pochoir sur une toile en employant différents outils (fusain, pastel gras, etc.), qui rendent les mots progressivement illisibles. Il est possible de comprendre sa pratique comme un refus de représenter et de communiquer, non sans lien avec le droit à l'opacité revendiqué par Édouard Glissant, en opposition à l'idéale transparence du modernisme occidental. Les œuvres de Ligon citent abondamment les écrits de personnalités aussi diverses que l'autrice Zora Neale Hurston, l'humoriste Richard Pryor et l'écrivain James Baldwin. *Mirror #4* (2006) intègre un passage de l'essai de Baldwin de 1953, «A Stranger in the Village» [Un étranger au village], où il décrit son expérience du racisme dans un village reculé de Suisse.

James Luna

Né en 1950, décédé en 2018 à La Nouvelle-Orléans (États-Unis)

—

James Luna est un artiste d'ascendance mexicaine, ipai et luiseño, dont les performances interrogent les identités culturelles des populations autochtones américaines, mais aussi leur folklorisation dans les institutions. En 1987, au Museum of Us, à San Diego, James Luna réalise *The Artifact Piece*. Au milieu d'artéfacts ethnographiques, il s'allonge dans une vitrine de musée dont le fond est recouvert de sable. Autour de lui sont disposés des cartels commentant ses cicatrices et différents objets personnels, comme des chaussures de sport décorées de perles et de plumes. Une série de photographies documente cette performance. La dernière photographie montre la vitrine vide, avec l'empreinte corporelle de l'artiste encore visible dans le sable.

Tala Madani

Née en 1981, vit à Los Angeles (États-Unis)

—

C'est avec un humour noir et une iconographie scatologique que Tala Madani, née en Iran, explore les violences et les dimensions psychiques refouées de la société patriarcale. La série de peintures et de vidéos *Shit Moms* (2019-) retranscrit les anxiétés de l'artiste après la naissance de son premier enfant, et notamment sa peur d'être une mère «de merde». Dans un renversement du stéréotype virginal de la Vierge à l'Enfant, des figures maternelles, dont les corps abstraits et informes semblent constitués de matière fécale, sont accaparées par des bébés immaculés, dans des compositions à la fois grotesques et angoissantes. Cette prolifération des fluides corporels et leur association étroite au corps féminin renvoient à la théorisation de l'abjection par la psychanalyste franco-bulgare Julia Kristeva. Dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), elle affirme que le corps maternel poreux, mou et enveloppant doit être abjuré par le sujet en devenir à la recherche d'un ordre symbolique stable et solide.

Tiona Nekkia McClodden

Née en 1981, vit à Philadelphie (États-Unis)

—

Tiona Nekkia McClodden explore les liens entre subjugation et subjectivité à travers une pratique multidisciplinaire qui puise souvent dans les sous-cultures BDSM et cuir. La série *A MERCY* (2023-2024) se compose de portiques en acier que l'artiste récupère dans des fermes d'élevage ou des abattoirs et qu'elle repeint de noir ou de blanc mats. Elle s'intéresse à ces structures imposantes pour le mélange ambivalent de violence et de tendresse exprimé par leur ergonomie. Ces portiques sont conçus pour envelopper le cou de l'animal afin de lui prodiguer un dernier confort tout en l'immobilisant dans un renversement autant spatial que catégorique marquant le passage de la verticale à l'horizontale, de l'animal à la viande, et de la vie à la mort. Le titre de la série reprend celui du roman de l'écrivaine étatsunienne Toni Morrison, paru en 2008, dans lequel une mère esclavagisée sacrifie son enfant pour lui épargner le même sort. Pour McClodden, ce roman, et notamment l'une de ses dernières phrases – «il n'y a pas de protection, mais il peut y avoir une différence» –, résonne avec la nature de ces portiques. Qu'ils servent à faciliter le passage des animaux ou à les abattre, pour l'artiste «ils opèrent au sein d'un seul et même système: ce n'est que le degré de violence ou de brutalité qui varie».

Julie Mehretu

Née en 1970, vit à New York (États-Unis)

—

Julie Mehretu est une artiste peintre née en Éthiopie. Ses tableaux abstraits de grandes dimensions sont de complexes palimpsestes qui, au début des années 2000, superposent des dessins d'architecture, des plans d'urbanisme et des systèmes de trames et d'ombres avec différentes touches de peintures, irrégulières mais répétées, comme des citations ou des samples. *Heavier than air (written form)* (2014) fait partie d'une série de toiles, regroupées sous le nom de *Grey Paintings* [peintures grises], à la tonalité sombre et tourmentée, dont le tumulte des traces de peinture, qui évoquent des graffitis ou des brouillons d'écriture illisible, peut être lu à l'aune des soulèvements des printemps arabes et de la révolution étouffée en Syrie. S'inscrivant dans le trouble de cette période, les formes de nuées évoquent autant des vols d'oiseaux, des failles sismiques ou des nuages de gaz lacrymogène, dans une grisaille à la palette réduite.

Meleko Mokgosi

Né en 1981, vit à New York (États-Unis)

—

Meleko Mokgosi est un artiste peintre né au Botswana. Ses compositions à la fois quotidiennes et oniriques donnent à voir des scènes liées aux expériences des peuples africains et afro-diasporiques. Tout en recourant à une échelle proche de celle de la peinture d'histoire, il privilégie des polyptyques aux agencements et sens de lectures multiples. Ainsi, il tente de renverser les codes traditionnellement associés à ce genre pictural qui tend à traiter les personnes non-blanches sous un mode allégorique, et entend conférer une individualité et une spécificité socioculturelle à ses sujets. Avec la série *Spaces of Subjection*, titre qui évoque le livre de la théoricienne Saidiya Hartman *Scenes of Subjection* (1997) qui a profondément marqué les études noires, il s'intéresse aux processus de subjectivation, à la manière dont les individus et les communautés se construisent et se représentent à la croisée des dynamiques, matérielles, discursives et psychiques.

Wangechi Mutu

Née en 1972, vit à New York (États-Unis)

—

Wangechi Mutu est née au Kenya. Ses sculptures, peintures, collages et vidéos incorporent la représentation de multiples figures de femmes provenant de diverses cultures. L'artiste les hybride avec des plantes, des animaux et des machines, et puise dans des sources variées, des magazines de mode aux images votives en passant par les revues pornographiques. Les douze collages *d'Histology of the Different Classes of Uterine Tumors* [Histologie des différentes classes des tumeurs utérines] (2004-2005) sont composés sur des pages extraites d'un manuel médical de 1887 illustrant des maladies des organes sexuels féminins. Ils mettent en lumière l'exercice de la domination sur le corps des femmes, et particulièrement des femmes noires, ainsi que l'organisation de la rationalité scientifique et ses classifications comme structure sexiste et raciste.

Lorraine O’Grady

Née en 1934, décédée en 2024 à New York (États-Unis)

—

En 1980, l'artiste et performeuse Lorraine O'Grady se présente à Just Above Midtown, un espace d'art new-yorkais consacré aux artistes afro-descendant-es, sous l'apparence d'un alter ego provocateur, Mademoiselle Bourgeoise Noire. Vêtue d'une tenue rappelant celle des reines de beauté des années 1950, elle distribue un bouquet de chrysanthèmes blancs au public, avant de se fouetter avec un martinet en scandant un poème de l'écrivain anticolonial guyanais Léon-Gontran Damas. Elle adapte ce texte pour dénoncer le racisme du monde de l'art et pour critiquer, non sans autodérision, les tendances assimilationnistes des classes moyennes et des artistes noir-es. Elle appelle ces dernier-ères à prendre davantage de risques : sa robe, brodée de 180 paires de gants blancs, est le symbole d'une oppression internalisée.

Pope.L

Né en 1955, décédé en 2023 à Chicago (États-Unis)

—

À partir des années 1970, Pope.L développe une pratique pluridisciplinaire dans laquelle il s'empare des objets, des mots et des tropes de la culture populaire étatsunienne, notamment la *junk food* : la mayonnaise, le beurre de cacahuètes ou les biscuits Pop Tarts deviennent autant de supports et de symboles d'une critique des binarismes de classe, de genre et, surtout, de race qui structurent cette société. Son installation *Polis or the Garden or Human Nature in Action* (1998) met en scène une multitude d'oignons peints, dont la pousse anarchique et la putréfaction viennent perturber l'ordonnancement et le binarisme des couleurs. C'est souvent par la vulnérabilité de son propre corps que Pope.L aborde les questions sociétales: pour sa série de performances *Crawl* (réalisée à partir de 1978), il rampe à même le sol dans la rue, incarnant différents personnages – celui de l'employé en costume ou celui de Superman – cloués au sol. Par ce renversement à l'horizontale, il souligne l'hypervisibilité, mais aussi la dégradation du corps noir masculin, entité toujours abjecte et menacée dans une Amérique raciste.

Walid Raad
Né en 1967, vit à New York (États-Unis)
–
La pratique de Walid Raad est liée à l’histoire du Liban, pays où l’artiste est né et qu’il a quitté adolescent, pendant la guerre civile. Raad commence sa carrière sous l’intitulé fictionnel de l’Atlas Group (1989-2004), en présentant ses productions comme des archives déposées par plusieurs hétéronymes, lesquels délivreraient des fragments d’information sur le contexte libanais: un docteur collectionneur de photographies et amateur de courses de chevaux, un soldat filmant les couchers de soleil... Cette institution fictive a notamment utilisé les importantes archives photographiques de la bien réelle Arab Image Foundation, à Beyrouth (Liban). L'une des multiples biographies qu’il propose est la suivante: Biography (#31)
Walid Raad is an _____ and an _____ (_____, _____). Raad’s works to date include _____, _____, _____, _____, and _____. Raad’s recent works include _____ and _____. Raad’s works have been shown at _____ (_____, _____), The _____ Biennale (_____, _____), The _____ (_____, _____), The Museum _____ (_____, _____), _____ (_____, _____), and numerous other museums and venues in _____, _____, and _____. His books include _____, _____, and _____. Walid Raad is also a member of _____ (_____, www._____.org). Raad currently lives and works in _____ (_____, _____).

Kameelah Janan Rasheed
Née en 1985, vit à New York (États-Unis)
–
Selon ses propres termes, Kameelah Janan Rasheed est une « apprenante », une « moissonneuse » et une chercheuse qui étudie la nature impermanente du langage et ses dimensions d’illisibilité et d’incompréhensibilité, lesquelles déterminent nos relations à la production de savoir. Elle s’attache ainsi à tous les types de paratextes: les annotations, les marges, les recouvrements et les palimpsestes, en s’inspirant de nombreux registres, de la littérature scientifique à l’esotérisme islamique et aux glossolalies et différentes formes d’aphasie. Avec la vidéo, la photocopie et le collage, elle interroge les notions d’auctorialité, d’intentionnalité et de signification. L’installation qu’elle réalise pour l’exposition « ECHO DELAY REVERB », *Out of Bounds* (2025), prend comme point de départ l’histoire de June et Jennifer Gibbons, des jumelles britanniques nées dans les années 1960 qui inventent leur propre langue dans un contexte d’isolement, de harcèlement et de racisme.

Martha Rosler
Née en 1943, vit à New York (États-Unis)
–
La pratique artistique de Martha Rosler est née de son engagement au sein de la gauche étatsunienne, dans le contexte des luttes pour les droits civiques, contre la guerre du Vietnam et l’escalade nucléaire pendant la guerre froide. Avec Allan Sekula et Fred Lonidier, Rosler a constitué dans les années 1970, à San Diego, un groupe d’artistes intéressé par une analyse matérialiste de l’image, inspirée notamment par le travail du cinéaste Jean-Luc Godard. Elle s’est fait connaître par ses photomontages, lesquels juxtaposent les représentations des atrocités du Vietnam avec celles du mode de vie idéalisé des foyers étatsuniens des années 1960, associant une perspective féministe à cette lutte anti-militariste. *Semiotics of the Kitchen* (1975) est une performance filmée où l’artiste parodie les émissions culinaires télévisées, détournant les ustensiles de leur fonction afin d’exprimer la frustration et la violence liées à l’expérience domestique dans un monde patriarcal.

Cameron Rowland
Né·e en 1988, vit à New York (États-Unis)
–
Replacement (2025), la proposition de Cameron Rowland pour le Palais de Tokyo, consiste à remplacer, le temps de l’exposition « ECHO DELAY REVERB », le drapeau français installé sur la façade du bâtiment par le drapeau martiniquais. Ce dernier a été adopté par l’assemblée délibérante de la collectivité territoriale de Martinique en 2023. Cet étendard a été initialement utilisé dans les années 1960 dans le cadre des luttes anticolonialistes des premiers mouvements indépendantistes de la Martinique. La proposition de l’artiste entre en écho avec « Le grand camouflage », un texte publié par Suzanne Césaire dans le dernier numéro de la revue martiniquaise *Tropiques* en septembre 1945: « Il faut oser dire que sévissent encore des formes raffinées d’esclavage. Ici, dans ces îles françaises, elles avilissent les milliers de nègres pour qui le grand [Victor] Schoelcher voulut, il y a un siècle, avec la liberté et la dignité, le titre de citoyen. Il faut oser montrer, sur le visage de la France, éclairé de l’implacable lumière des événements, la tache antillaise, puisqu’aussi bien nombre d’entre les Français semblent déterminés à n’y voir aucune ombre.»

Beatriz Santiago Muñoz
Née en 1972, vit à San Juan (Porto Rico, États-Unis)
–
Beatriz Santiago Muñoz est une vidéaste portoricaine dont l’approche mêle le documentaire, la fiction et le théâtre selon une perspective à la fois féministe et écologiste. *Oriana* (2022) est une œuvre vidéo librement inspirée par *Les Guérillères* (1969) de Monique Wittig. Santiago Muñoz y filme des femmes dans la forêt tropicale, dans des cavernes, des sites industriels et des ruines de bâtiments coloniaux. Ensemble, elles improvisent des rituels et des chorégraphies à partir de scènes du roman, qui imagine la vie et les luttes pour la liberté d’une communauté de femmes lesbiennes. L’installation du film sur plusieurs écrans rompt avec une narration linéaire et prolonge un espace-temps indéterminé, aux accents post-apocalyptiques, pour cette œuvre tournée après l’ouragan Maria, lequel a frappé violemment l’île de Porto Rico en 2017.

Allan Sekula
Né en 1951, décédé en 2013 à Los Angeles (États-Unis)
–
Photographe, Allan Sekula a souvent décrit ses œuvres comme des « films désassemblés », dont les idées sont proches de celles de Jean-Luc Godard ou de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. Ses travaux, généralement le produit de recherches au long cours, étudient la capacité de la photographie à rendre visibles des conditions matérielles d’existence et d’emploi, et les conséquences sociales de l’économie capitaliste globalisée. Son premier grand projet est une enquête sur l’industrie aérospatiale aux États-Unis, et plus particulièrement sur son père, employé de la NASA, mis au chômage au cours de la récession du début des années 1970. *Untitled Slide Sequence* (1972) constitue les prémisses de ce projet: cette projection de diapositives, qui évoque la sortie des usines Lumière, montre les employé·es d’un établissement de la General Dynamics Convair Division à San Diego, photographié·es sans lyrisme, alors qu’iels sont en train de quitter leur lieu de travail. C’est dans cette usine que furent notamment assemblés les avions F-111 utilisés au cours de la guerre au Vietnam.

Paul Mpagi Sepuya
Né en 1982, vit à New York (États-Unis)
–
La pratique de Paul Mpagi Sepuya s’articule autour d’un détournement sensuel des codes visuels et des conventions de la photographie de studio. Les corps qu’il prend en photo – ceux de ses amis ou de ses amants ainsi que le sien –, dans des poses et des interactions tendres ou plus explicitement sexuelles, sont tout sauf « capturés » par ses images: ils sont au contraire reflétés, diffractés et démultipliés dans de nouvelles configurations à l’aide d’accessoires et de procédés superposés (reproduction, collage, mise en abyme et jeux de miroirs). Ces images suggèrent ainsi une sexualité fluide et polymorphe qui défait et refait le sujet – remettant notamment en cause l’objectivation et l’hypervisibilité des corps masculins noirs dans la culture visuelle gay et *mainstream*. La présence récurrente de l’appareil photo dans ces images souligne l’érotisme de la photographie et, en écho à Jacques Lacan, la dynamique scopique qui sous-tend à la fois le désir et la construction de soi.

Cindy Sherman
Née en 1954, vit à New York (États-Unis)
–
La photographe Cindy Sherman est connue pour ses images où elle interprète des stéréotypes féminins issus de la culture populaire, notamment hollywoodienne. Ces photographies résonnent tout autant avec la réflexion baudrillardienne sur le simulacre qu’avec la théorisation lacanienne du regard, telle qu’elle a été reprise, au milieu des années 1970, par la critique et réalisatrice britannique Laura Mulvey pour expliquer l’aliénation des femmes par la culture patriarcale et son concept de *male gaze*. Dans la seconde moitié des années 1980, Sherman développe ses séries *Fairytales* et *Disasters*. Ces images puisent leur iconographie macabre dans les contes de fées, la littérature gothique et les films d’horreur. Avec une panoplie d’effets et d’accessoires théâtraux, la figure y est de plus en plus menacée et violentée, progressivement morcelée et ramenée vers le sol jusqu’à se liquéfier dans une flaque informe de viscères et de vomissures, l’aboutissement abject d’une exploration singulière des représentations culturelles de la féminité.

Amy Sillman
Née en 1955, vit à New York (États-Unis)
–
Dans un entretien récent avec l’écrivain Adam Moss, Amy Sillman se souvient que, un jour au début des années 1990, un·e historien·ne de l’art lui avait conseillé la lecture de *Mille plateaux* (1980) de Gilles Deleuze et Félix Guattari, en raison de l’« infinitude » de ses compositions. Si Sillman est aussi sensible à l’héritage de l’expressionisme abstrait qu’à l’humour des cartoons et aux théories post-structuralistes, ses toiles colorées, dans lesquelles différents champs, lignes et plans se fondent les uns dans les autres, rappellent l’imaginaire formel du duo de penseurs français. Il en va de même de son intérêt pour les diagrammes ou de l’accent qu’elle met sur le processus de création à travers ses nombreuses marques gestuelles. On peut ainsi voir dans son tableau *Sad Meets Mad* (2021) un écho visuel des thèses de Deleuze et Guattari quant au potentiel productif de la folie ou de la façon dont les deux philosophes ont imaginé les affects comme des forces indisciplinées et incarnées, irréductibles à toute subjectivité individuelle.

Lorna Simpson
Née en 1960, vit à New York (États-Unis)
–
À travers des cadrages tronqués, des supports inhabituels ou des relations complexes entre texte et image, les œuvres de Lorna Simpson problématisent la supposée transparence du médium photographique, notamment en interrogeant l’influence des dynamiques de race et de genre sur les politiques de l’image. Sa série *Public Sex* (1995-1998) se compose de photographies montrant différents lieux (parc, cinéma, sortie de secours, chambre d’hôtel...), imprimées sur des grands panneaux de feutre. Ces décors, littéralement feutrés, qui semblent vides et dépourvus de présence humaine, s’accompagnent d’un court texte (une bribe de dialogue ou de narration anonyme) évoquant des personnages invisibles, des tentatives d’éviter une surveillance apparemment omniprésente, et des relations sexuelles furtives. Les images s’infusent alors d’une ambiance où se mélangent voyeurisme, érotisme et menace.

Kiki Smith
Née en 1954, vit à New York (États-Unis)
–
En 1978, Kiki Smith s’installe à New York et rejoint le collectif d’artistes Collaborative Projects Inc. (Colab), grâce auquel elle développe une pratique artistique en dehors des circuits commerciaux traditionnels. Dans le contexte de l’épidémie du VIH/sida, son travail développe une iconographie cauchemardesque concentrée sur le corps humain, accompagnée parfois d’une esthétique féerique. Son œuvre aux accents surréalistes *Puppet* (1993-1994) intègre des portraits photographiques de l’artiste pris au début des années 1980 par son ami récemment décédé, l’artiste et écrivain David Wojnarowicz (1954-1992). À ces clichés chargés de violence et d’érotisme, Smith superpose des photographies de la tête et des mains de sa nièce – la marionnette évoquée dans le titre de l’œuvre – dans une composition anxiogène qui évoque une perte d’innocence et d’agentivité.

Oscar Tuazon
Né en 1975, vit à Los Angeles (États-Unis)
–
Oscar Tuazon est un sculpteur dont le travail prend souvent une dimension architecturale, précaire et fonctionnelle, s’inspirant notamment de l’histoire de l’autoconstruction. Il prend part aux mouvements de protestation qui convergent à Standing Rock (réserve indienne du Dakota), en 2016, où des militant·es autochtones luttent contre l’implantation, sur leur territoire, d’un oléoduc compromettant leur accès à l’eau potable. Tuazon conçoit alors le projet *Water School* qui propose un espace nomade et répliquable, servant de plateforme de discussion sur les relations à l’eau. *Great Lakes Water School* (2023) en est une émanation: sous la forme d’une structure en carton recyclé, fabriquée en collaboration avec l’artiste autrichien Peter Sandbichler, sur un principe de construction modulaire que Tuazon utilise fréquemment, cet espace habitable constitue une retraite pour le public qui peut y voir *Words for Water*, un film réalisé par Tuazon à Standing Rock, dans lequel l’artiste s’entretient avec des représentant·es des peuples goshute et ely shoshone sur le continuum qui mène du massacre de leurs ancêtres à l’exploitation contemporaine de leurs nappes phréatiques.

Fred Wilson
Né en 1954, vit à New York (États-Unis)
—
Depuis plusieurs décennies, Fred Wilson a développé une critique des politiques mémorielles, matérielles et épistémologiques du racisme, notamment en recontextualisant ou en transformant des artéfacts et des topos culturels liés à l’histoire de l’esclavagisme et du colonialisme. Issue des expériences que l’artiste mène depuis une vingtaine d’années sur l’artisanat du verre à Murano, l’installation *Dead End* (2023) se compose d’une cascade de gouttes d’un noir profond. Si l’œuvre suggère une pluie féconde ou une explosion de vitalité, son titre, qui se traduit par « impasse », et la gravité qui semble tirer inexorablement ces gouttes vers le bas renvoient à un certain pessimisme. De fait, elles convoquent la matérialité de l’exploitation qui émaille l’histoire des personnes noires: l’encre, utilisée pour remplir les documents permettant de déchoir les esclaves de leur humanité, ou le pétrole, ressource qui motive de nombreuses politiques néo-impérialistes.

Cici Wu
Née en 1989, vit à New York (États-Unis) et Hong Kong (Chine)
—
La production de Cici Wu constitue une enquête sur les interactions entre images cinématographiques et mentales, histoires transnationales, mémoires individuelles et collectives. Elle en souligne la précarité à travers ses installations composées de dessins, d’objets, de sculptures, de films et de projections lumineuses, de montages fragmentaires où se confondent différentes temporalités, géographies et récits. *Upon Leaving the White Dust* (2018/2025) prend comme point de départ une œuvre inachevée de l’artiste et écrivaine expérimentale coréenne-américaine Theresa Hak Kyung Cha – dont plusieurs travaux sont présentés dans l’exposition « ECHO DELAY REVERB ». L’installation évoque le dernier film de Cha, *White Dust from Mongolia*, tourné en Corée en 1980, dont le montage fut interrompu par la mort brutale de l’artiste, tuée en 1982. Devant un rectangle vacillant de lumière blanche, des douzaines de petits objets faits à la main sont posés au sol; chacun d’entre eux renvoie à une case du story-board du film de Cha.

Anicka Yi
Née en 1971, vit à New York (États-Unis)
—
L’esthétique aux accents science-fictionnels développée par l’artiste coréenne Anicka Yi puise dans la biologie et la technologie de pointe. Les formes biomimétiques de ses œuvres et ses installations multisensorielles brouillent les frontières entre l’organique et l’inorganique et remettent en cause les taxonomies et les hiérarchies anthropocentriques. Les strates aqueuses et iridescentes de sa peinture abstraite *Ōshinim* évoquent une soupe primordiale, un corps informe à la fois utopique et inquiétant. L’œuvre fait partie de l’exposition monographique de l’artiste organisée à New York en 2022, dont le titre cryptique « ÄLñšñ » pourrait être déchiffré par « *alien ocean* » (ou « *alienation* »). La composition de chacune des multiples couches du tableau est le fruit d’une collaboration expérimentale entre l’artiste, qui définit un algorithme de base et un corpus d’images de cellules, d’œufs de poisson ou des fonds marins, et une intelligence artificielle, qui combine et développe ces motifs de manière imprévisible.

Naomi Beckwith
est directrice adjointe du Solomon R. Guggenheim Museum de New York, où elle est également conservatrice en chef. En tant que chercheuse et historienne de l’art, elle a contribué à de nombreux catalogues et périodiques. Ses expositions et publications interrogent l’impact de l’identité et la résonance de la culture noire sur les pratiques pluridisciplinaires dans l’art contemporain. Elle a par ailleurs été nommée directrice artistique de la documenta 16 (Cassel, 2027).

Emma Bigé
étudie, écrit et traduit dans les différents champs de la danse, des études queers et des inhumanités environnementales. Agrégée et docteure en philosophie, danseuse et curatrice, elle est notamment l’autrice de *Mouvementements. Écopolitiques de la danse* (La Découverte, 2023) et, avec Clovis Mailliet, d’*Écotransféminismes* (Les liens qui libèrent, 2025). Elle enseigne l’épistémologie dans des écoles d’art et des centres chorégraphiques.

Judith Butler
est professeur·e émérite de l’University of California, à Berkeley. Iel est l’auteur·ice de nombreux ouvrages traduits en vingt-sept langues, lauréat·e de quinze diplômes honorifiques, membre de la British Academy et chevalier de l’ordre des Arts et des Lettres. Ses travaux portent sur la théorie féministe et queer, la théorie critique, la philosophie allemande du xix^e siècle, la non-violence, l’éthique, la psychanalyse et la philosophie politique. Iel a récemment publié *Qui a peur du genre ?* (Flammarion, 2024).

Audrey Célestine
est professeure associée d’histoire à New York University. Son travail se concentre sur les migrations, la mémoire et la notion d’identité en France, dans les Caraïbes et aux États-Unis. Elle est notamment l’autrice de: *La Fabrique des identités. L’encadrement politique des minorités caribéennes à Paris et New York* (Karthala, 2018); *Une famille française. Des Antilles à Dunkerque en passant par l’Algérie* (Textuel, 2018); *Des vies de combat. Femmes, noires et libres* (L’Iconoclaste, 2020).

BIOGRAPHIES DES CONTRIBUTEUR·ICES

Pauline Clochec
est normalienne, agrégée, docteure en philosophie, et actuellement maîtresse de conférences en philosophie morale et politique à l’université de Picardie Jules Verne (Amiens). Spécialisée en philosophie allemande et en théorie féministe, elle a notamment publié *Après l’identité. Transitude & féminisme* (Hystériques & AssociéEs, 2023), codirigé *Matérialismes trans* (Hystériques & AssociéEs, 2021) ainsi que *Théoriser en féministe* (Hermann, 2021).

Huey Copeland
est titulaire de la chaire Andrew W. Mellon d’art moderne et d’études noires à l’université de Pittsburgh (Pennsylvanie). Membre du comité de rédaction d’*October*, il est l’auteur de *Bound to Appear. Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America* (University of Chicago Press, 2013) et *Touched by the Mother. Black Men, American Art, Feminist Horizons* (University of Chicago Press, à paraître).

François Cusset
professeur d’études américaines à l’université Paris-Nanterre, ancien directeur de la French Publishers’ Agency (Bureau du livre français), à New York, est historien des idées et écrivain. Il est l’auteur de *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis* (La Découverte, 2003, traduit en douze langues et adapté en bande dessinée en 2025), d’une dizaine d’essais et de quatre œuvres littéraires, dont un conte médiéval sur Elon Musk (*Petit Musc*, Gallimard, 2025).

Aria Dean
est artiste, critique et curatrice. Elle vit et travaille à New York. En tant qu’artiste, elle a été exposée à l’Institute of Contemporary Arts à Londres (2024), au Château Shatto à Los Angeles (2024, 2018), à la Power Plant Contemporary Art Gallery à Toronto (2023), à la Renaissance Society à Chicago (2023), à la galerie Greene Naftali à New York (2023, 2021), dans l’espace Progetto, à Lecce, Italie (2023), au Capc – Musée d’art contemporain à Bordeaux (2023), et au REDCAT à Los Angeles (2021). Son livre *Bad Infinity. Selected Writings* a été publié par Sternberg Press en 2023.

Guillaume Désanges
est commissaire d’exposition et critique d’art. Il a développé internationalement des projets d’expositions et de conférences. Il est président du Palais de Tokyo depuis 2022.

Éric Fassin
professeur de sociologie et d’études de genre à l’université Paris 8, est chercheur au sein de l’unité de recherche SOPHIAPOL et membre senior de l’Institut universitaire de France. Dernier ouvrage paru: *Misère de l’anti-intellectualisme. Du procès en wokisme au chantage à l’antisémitisme* (Textuel, 2024). À paraître: *L’Art, c’est la vie. Else von Freytag-Loringhoven critique de Marcel Duchamp* (avec Joana Masó, Macula, 2025).

Jackqueline Frost
est poète, historienne de la littérature et de la philosophie. Deux de ses livres ont été traduits en français: *Le Troisième Événement, première & deuxième parties* (Éric Pesty Éditeur, 2020) ainsi que *Notes sur le tragique prolétaire expérimental* (Éric Pesty Éditeur, 2024). Elle est spécialiste d’Aimé Césaire et enseigne la politique internationale à l’université de Londres.

Florian Gaité
est philosophe, enseignant à l’École supérieure d’art d’Aix-en-Provence, chercheur à l’Institut ACTE – Arts Créations Théories Esthétique (Paris 1 Panthéon-Sorbonne), critique d’art et de danse (membre de l’AICA – Association internationale des critiques d’art). Ses recherches articulent art et négativité pour nourrir une approche critique de la culture contemporaine et se portent notamment, depuis la publication de *Tout à danser s’épuise* (Sombres torrents, 2021), sur le sens critique de l’épuisement festif au sein d’une société productiviste. En 2025, il codirige avec Aline Caillet l’ouvrage collectif *Les Mondes de l’art à l’âge du capitalisme culturel* (Presses universitaires de Vincennes).

Renée Green est une artiste, autrice et réalisatrice. Ses expositions ont été organisées et ses films montrés dans les institutions et musées, biennales et festivals du monde entier. Elle est notamment l'autrice de *Inevitable Distances* (Hatje Cantz, 2022), *Pacing* (Carpenter Center for the Visual Arts, 2020) et *Other Planes of There* (Duke University Press, 2014). Elle a dirigé l'ouvrage *Negotiations in the Contact Zone* (Assírio & Alvim, 2003). Renée Green enseigne au sein du programme Art, culture et technologie du département d'architecture et d'urbanisme du Massachusetts Institute of Technology (Cambridge).

Emmanuel Guy est enseignant, historien de l'art et de la littérature, critique d'art et commissaire d'exposition. Ses recherches doctorales étaient consacrées à Guy Debord et l'Internationale situationniste; ses recherches actuelles portent sur les pratiques contemporaines d'hybridation entre arts visuels, théorie critique et expérimentation littéraire. Il est membre de l'espace indépendant de production et de programmation Treize (Paris).

Elisabeth Lebovici est historienne, critique et travailleuse de l'art. Elle a codirigé entre 2006 et 2024 (avec Patricia Falguières et Nataša Petrešin-Bachelez) un séminaire à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) intitulé «Something You Should Know: Artistes, productrices et producteurs aujourd'hui». Elle est la coautrice, avec Catherine Gonnard, de *Femmes artistes/Artistes femmes* (Hazan, 2007). Son livre *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du ^{xx}e siècle* (JRP, 2017) a été à l'origine d'une exposition au Palais de Tokyo, à Paris, dont elle a été conseillère scientifique («EXPOSÉ-ES», 2023).

Catherine Malabou est professeure de philosophie au département de littérature comparée de l'University of California, à Irvine. Parmi ses ouvrages récents: *Avant demain, Épigenèse et rationalité* (PUF, 2014 et 2023), *Métamorphoses de l'intelligence* (PUF, 2017), *Le Plaisir effacé. Clitoris et pensée* (Payot-Rivages, 2020), *Au vouloir! Anarchisme et philosophie* (PUF, 2022), *Il n'y a pas eu de Révolution. Réflexions sur la propriété privée, le pouvoir et la condition servile en France* (Payot-Rivages, 2024).

Sophie Mendelsohn exerce la psychanalyse à Paris. Elle est à l'origine de la fondation du Collectif de Pantin (collectifdepantin.org), qui mobilise les outils de la psychanalyse pour proposer une analytique critique du racisme. Le Collectif associe les enjeux subjectifs aux enjeux politiques, croise d'autres savoirs (l'histoire, la philosophie, l'anthropologie) et des pratiques artistiques (littéraires et plastiques) pour offrir un cadre de pensée multidirectionnel.

Émilie Notéris est une «travailleuse du texte». Elle enseigne à l'École supérieure d'art et de design TALM-Angers en pratique(s) de l'écrit depuis 2023, et est actuellement doctorante en langues et littératures françaises auprès d'Yves Citton et Hourya Bentouhami. Ses recherches portent sur la formation des imaginaires et la mobilisation des contre-récits féministes. En 2022 a paru *Wittig* (Les Pérégrines), «brouillon» pour une biographie de Monique Wittig.

Mathieu Potte-Bonneville est philosophe (maître de conférences à l'École normale supérieure – ENS de Lyon), spécialiste de l'œuvre de Michel Foucault. Ancien président du Collège international de philosophie, il dirige actuellement le département culture et création du Centre Pompidou, à Paris, chargé de la programmation pluridisciplinaire de l'établissement. Derniers ouvrages publiés: *Recommencer* (Verdier, 2018); *Voir venir. Écrire l'hospitalité* (avec Marie Cosnay, Stock, 2019).

Camille Robcis enseigne dans le département d'histoire et de français à Columbia University, à New York. Elle est spécialiste en histoire intellectuelle, politique et légale de la France contemporaine, et s'intéresse en particulier à l'intersection des idées et de la politique. Elle est l'autrice de *La Loi de la parenté. La famille, les experts et la République* (Fahrenheit, 2016) et de *Désaliénation. Politique de la psychiatrie. Tosquelles, Fanon, Guattari, Foucault* (Seuil, 2024).

Tiphaine Samoyault est directrice d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Parallèlement à ses recherches sur les liens entre littérature et sciences humaines et sur la traduction, elle est engagée dans le champ littéraire contemporain. Elle fait partie de plusieurs comités de rédaction de revues et tient le feuilleton du «Monde des livres». Elle est également traductrice et a publié plusieurs récits et essais (aux éditions Maurice Nadeau et au Seuil, dans la collection «Fiction & Cie»).

Adam Shatz est le rédacteur en chef pour les États-Unis de la *London Review of Books* et un collaborateur régulier de la *New York Review of Books*, du *New York Times Magazine* et du *New Yorker*. Il est l'auteur de *Frantz Fanon. Une vie en révolutions* (La Découverte, 2024) et de *Writers and Missionaries. Essays on the Radical Imagination* (Verso, 2023). Il est chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres.

Mawena Yehouessi est curatrice, chercheuse (docteure en arts) et artiste. Elle défend une praxis du collage au carrefour des esthétiques afrofuturistes et de la critique intellectuelle noire contemporaine. À travers expositions, films, ateliers et textes, elle navigue dans différents contextes institutionnels et autonomes, pour d'autres formes de conspiration émancipatoire.

Elvan Zabunyan est historienne de l'art contemporain, professeure à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et critique d'art. Spécialiste de l'art africain-américain, et des enjeux historiques et politiques qui y sont adossés, ses travaux intègrent, depuis le milieu des années 1990, les problématiques féministes et postcoloniales à une analyse contextuelle de l'art, notamment aux États-Unis. Elle est l'autrice de quatre monographies, a codirigé plusieurs ouvrages, écrit de nombreux articles pour des livres collectifs, des catalogues d'exposition et des périodiques à l'échelle nationale et internationale. Son livre *Réunir les bouts du monde. Art, histoire, esclavage en mémoire* a été publié aux éditions B42 en 2024.

Dispersion, dissémination (p. 41-77)

Julie Mehretu, *Heavier than air (written form)*, 2014, encre et acrylique sur toile, 121,9 × 182,9 cm, Pinault Collection, photographie: Tom Powel Imaging © Julie Mehretu

Allora & Calzadilla, *Penumbra*, 2020, projection numérique avec son, dimensions variables. Vue de l'exposition «Allora & Calzadilla: Entelechy», Fondation Serralves (Porto), 2023. Courtesy des artistes et Galerie Chantal Crousel (Paris), photographie: Filipe Braga © Allora & Calzadilla

Renée Green, *Space Poem #2 (Laura's Words)*, 2009, polyester (Prodisplay Ultra), 33 bannières de 106,68 × 81,28 cm chacune, collection Frac Grand Large – Hauts-de-France, photographie: Emile Ouroumov

Theresa Hak Kyung Cha, *Untitled (Paper)*, 1975, vidéo, collection University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive

Theresa Hak Kyung Cha, *Translations from a Willow Tree*, 1976, vidéo, collection University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive

Cici Wu, *Upon Leaving the White Dust*, 2017-2018, céramique, argile, verre artisanal, silicone, plâtre, tissu blanc, papier de riz, encre, chiffon en plastique, éponge, serpillière, rails de train Lehmann Gross Bahn, LED blanche, fil émaillé, connecteurs Dupont, arduino, vidéo (30 min, données lumineuses recueillies lors de la projection du film inachevé *White Dust from Mongolia* (1980) de Theresa Hak Kyung Cha), dimensions variables. Vue de l'exposition «Upon Leaving the White Dust», 47 Canal (New York), 2018, courtesy de l'artiste et 47 Canal, photographie: Joerg Lohse

Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (Welcome Back Heroes)*, 1991, chewing-gums de la marque Bazooka, approvisionnement continu, dimensions variables selon l'installation, poids idéal 200 kg. Vue de l'exposition «Moment. Monument», Kunst Museum Winterthur, 2021, courtesy Felix Gonzalez-Torres Foundation, photographie: Sebastian Stadler © Estate Felix Gonzalez-Torres

Ellen Gallagher, *Fast-Fish and Loose-Fish*, 2023, huile, pigment, palladium et papier sur toile, 295,9 × 201,9 cm, courtesy de l'artiste, photographie: Tony Nathan © Ellen Gallagher

INDEX DES ŒUVRES REPRODUITES

Ellen Gallagher, *Fast-Fish and Loose-Fish*, 2023, huile, pigment, palladium et papier sur toile, 295,9 × 201,9 cm, The George Economou Collection, courtesy de l'artiste, photographie: Tony Nathan © Ellen Gallagher

Caroline Kent, *A short play about watching shadows move across the room*, 2023, peinture murale. Vue de l'installation du Queens Museum (New York), photographie: Hai Zhang

Firelei Báez, *Spiralism (or an understanding, sun minded)*, 2025, huile et acrylique sur toile, 248,9 × 318,8 × 2,5 cm, courtesy Hauser & Wirth, photographie: Mats Nordman © ADAGP, Paris, 2025

Adler Guerrier, *Untitled (Flâneur... adrifts in... l'imaginaire de [s]on lieu)*, 2025, impression jet d'encre et peinture murale, neuf photographies de 20 × 25 cm chacune

Joan Jonas, *Left Side Right Side*, 1972, vidéo Betacam SP noir et blanc avec son, 8 min 50 s, courtesy Electronic Arts Intermix (New York) © Joan Jonas/ADAGP, Paris, 2025

Dan Graham, *Two Cubes, One Cube Rotated 45°*, 1986, armatures métalliques, vitres, miroir, 225 × 426 × 300 cm, collection Frac Grand Large – Hauts-de-France © ADAGP, Paris, 2025

Glenn Ligon, *Mirror #4*, 2006, sérigraphie, poussière de charbon, acrylique et peinture à l'huile solide sur toile, 213 × 152 cm, collection particulière

Fred Wilson, *Dead End*, 2023, verre soufflé, 437,5 × 119,4 cm, courtesy Pace Gallery © Fred Wilson

La critique des institutions (p. 79-119)

Andrea Fraser, *2016 in Museums, Money, and Politics*, 2018, installation vinyle, dimensions variables, courtesy de l'artiste et Marian Goodman Gallery (New York, Paris, Los Angeles) © Andrea Fraser

Andrea Fraser, *2016 in Museums, Money, and Politics*, 2018, livre, 944 p., 27,9 × 22,9 × 5,1 cm, publié par Westreich Wagner Publications, le CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, et le MIT Press, courtesy de l'artiste et Marian Goodman Gallery (New York, Paris, Los Angeles) © Andrea Fraser

Allan Sekula, *Untitled Slide Sequence*, 1972, dispositif composé de 75 diapositives en noir et blanc (3 jeux de 25 dans un carrousel) projetées continuellement à 13 secondes d'intervalle, 17 min 20 s, collection Centre national des arts plastiques © Estate of Allan Sekula

Oscar Tuazon, *Great Lakes Water School*, 2023, carton, bois, ruban adhésif, dimensions variables. Vue de l'exposition «Words for Water», fjk3 – Contemporary Art Space (Vienne), 2024-2025, photographie: Lisa Rastl © Oscar Tuazon

Hans Haacke, *Calligraphie*, 1989/2011, 2 photographies en couleur et 1 en noir et blanc, panneau de texte, maquette, photographies en couleur: 149,9 × 111,8 cm et 56,2 × 45,1 cm, photographie en noir et blanc: 55,9 × 67,3 cm, panneau de texte: 42,5 × 86,4 cm, maquette: 41,9 × 148,5 × 97,7 cm, courtesy de l'artiste et Paula Cooper Gallery (New York), photographie: Fred Scruton © ADAGP, Paris

Hans Haacke, *Documenta Visitors' Profile*, 1972, courtesy de l'artiste et Paula Cooper Gallery (New York) © ADAGP, Paris

Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963-1965, plexiglas, eau distillée, température de l'espace d'exposition, 30,5 × 30,5 × 30,5 cm, courtesy de l'artiste et Paula Cooper Gallery (New York) © ADAGP, Paris

Andrea Geyer, *Manifest/Banner 009, Manifest / Banner 007, Manifest/Banner 010*, 2024, bannières en nylon avec texte appliqué en argent, support en acier, tube en aluminium anodisé, 152,4 × 101,6 cm, courtesy de l'artiste et Hales Gallery (Londres, New York), photographie: JSP Art Photography

Andrea Fraser et Jeff Preiss, *ORCHARD Document: May I Help You?*, 1991/2005/2006, film 16mm avec son transféré vers la vidéo HD en boucle, courtesy de l'artiste et Marian Goodman Gallery (New York, Paris, Los Angeles) © Andrea Fraser

Lorraine O'Grady, *Mlle Bourgeoise Noire Goes to the New Museum*, 1981/2007, tirages gélatino-argentiques, 38,43 × 38,43 × 1,91 cm, courtesy Lorraine O'Grady Trust et Mariane Ibrahim (Chicago, Paris, Mexico) © 2025 Lorraine O'Grady Trust/ADAGP

Hock E Aye Vi Edgar Heap of Birds, *Sales Magiciens*, 2025, bache imprimée, environ 600 × 400 cm (chacune), courtesy de l'artiste et Candice Hadey Gallery © Edgar Heap of Birds

Sky Hopinka, *Sunflower Siege Engine*, 2022, film 16 mm numérisé en vidéo HD, couleur, son stéréo, 12 min 23 s, courtesy de l'artiste

Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975, vidéo, 6 min 19 s, courtesy de l'artiste et Electronic Arts Intermix (New York) © Martha Rosler

K8 Hardy, *Semiotics of the Bitchin'*, 2001, vidéo, 8 min, courtesy Karma International (Zurich) © K8 Hardy

Walid Raad, *Let's be honest, the weather helped, Saudi Arabia*, 1998/2006, impression jet d'encre pigmentaire, 46,8 × 72,4 cm, courtesy de l'artiste et Sfeir-Semler Gallery (Beyrouth, Hambourg)

Walid Raad, *Let's be honest, the weather helped, China*, 1998/2006, impression jet d'encre pigmentaire, 46,8 × 72,4 cm, courtesy de l'artiste et Sfeir-Semler Gallery (Beyrouth, Hambourg)

Mark Dion, *Between Voltaire and Poe*, 2016, meuble en bois, boîtes à cigares, figurines, plastique, bocaux et bibelots, 208 × 147 × 25 cm, courtesy de l'artiste et galerie In Situ-Fabienne Leclerc (Grand Paris), photographie: Rafaele Fanelli

Cameron Rowland, *Replacement*, 2025, drapeau de la Martinique © Cameron Rowland

Machines désirantes (p. 121-159)

Mary Kelly, *Beirut*, 1970, 2017, peluches compressées, 105,7 × 150,8 × 5,1 cm, courtesy de l'artiste et Pippy Houldsworth Gallery (Londres)

Paul Chan, *Untitled 7, Untitled 8, Untitled 9, Untitled 10*, 2010, encre sur papier, 38,1 × 27,9 cm, dessins préparatoires pour les costumes de *The History of Sexuality Volume One* by Michel Foucault: *An Opera* (conception: Gregg Bordowitz et Paul Chan; mise en scène et livret: Gregg Bordowitz), courtesy de l'artiste et Greene Naftali (New York)

Paul Chan, *Untitled 4*, 2010, encre sur papier, 27,9 × 38,1 cm, dessin préparatoire pour les décors de *The History of Sexuality Volume One* by Michel Foucault: *An Opera* (conception: Gregg Bordowitz et Paul Chan; mise en scène et livret: Gregg Bordowitz), courtesy de l'artiste et Greene Naftali (New York)

Laurie Anderson, *Fully Automated Nikon (Object/Objecton/Objectivity)*, 1973-2003, tirages gélatino-argentiques et textes encadrés, textes: 9,8 × 38,4 cm, photographies: 30,8 × 38,4 cm, courtesy de l'artiste

Tom Burr, *The Screens*, 2003, bois, acier, vinyle, 180 × 250 cm, 180 × 370 cm, 180 × 370 cm, courtesy de l'artiste et Galerie Neu (Berlin), photographie: Stefan Korte

Jimmy DeSana, *Masking Tape*, 1979, tirage d'époque gélatino-argentique noir et blanc, 25,4 × 20,3 cm, courtesy Estate Jimmy DeSana et Amanda Wilkinson (Londres)

Hal Fischer, *Signifiers for a Male Response* (de la série *Gay Semiotics*), 1977 (imprimé en 2014), impression pigmentaire, 40,64 × 50,8 cm, courtesy de l'artiste et Project Native Informant (Londres)

Hal Fischer, *Street Fashion: Basic Gay* (de la série *Gay Semiotics*), 1977 (imprimé en 2014), impression pigmentaire, 50,8 × 40,64 cm, courtesy de l'artiste et Project Native Informant (Londres)

Hal Fischer, *Handkerchiefs* (de la série *Gay Semiotics*), 1977 (imprimé en 2014), impression pigmentaire, 40,64 × 50,8 cm, courtesy de l'artiste et Project Native Informant (Londres)

Vivienne Dick, *Guerillere Talks*, 1978, vidéo, 24 min 28 s © LUX (Londres)

Beatriz Santiago Muñoz, *Oriana*, 2021-2023, installation vidéo, courtesy de l'artiste

Juliana Huxtable, *Herculine's Prophecy*, 2017, impression sur feuille de métal, badges, 243,84 × 121,92 cm, courtesy de l'artiste et Reena Spaulings Fine Art (New York)

Amy Sillman, *Sad Meets Mad*, 2021, huile et acrylique sur toile, 182,9 × 165,1 cm © Paris Musées, musée d'Art moderne, dist. GrandPalaisRmn/image Ville de Paris

Meleko Mokgosi, *Spaces of Subjection; Imagining Imaginations (abridged)*, 2022, huile sur toile, 213,36 × 213,36 × 5 cm (panneau de gauche en haut)/243,84 × 335,28 × 5 cm (panneau de gauche en bas)/ 243,84 × 304,8 × 5 cm (panneau de droite), courtesy de l'artiste et Jack Shainman Gallery (New York), photographie: Toni Hafkenscheid © Meleko Mokgosi

Lorna Simpson, *The Fire Escape*, 1995, sérigraphie sur 6 panneaux en feutre avec un panneau de texte en feutre, 172,7 × 190,5 cm, courtesy de l'artiste et Hauser & Wirth, photographie: James Wang © Lorna Simpson

Paul Mpagi Sepuya, *Mirror Study (0X5A7387)*, 2018, impression pigmentaire sur papier de qualité archive, 129,5 × 86,5 cm, courtesy de l'artiste et Galerie Peter Kilchmann (Paris, Zurich)

Géographies du non-humain (p. 161-189)

Charles Gaines, *String Theory: Rewriting Fanon #6*, 2010, graphite sur papier, 68,6 × 142,4 × 5,1 cm, courtesy de l'artiste et Hauser & Wirth

Siah Armajani, *Room for Deportees*, 2017, métal, bois, fer barbelé, boîte aux lettres, chapeau et sac, 243,8 × 305,4 × 111,1 cm, collection Tate (Londres), acheté avec les fonds fournis par le comité d'acquisition Moyen-Orient et Afrique-du-Nord 2020, courtesy Rossi Rossi, photographie: Tate

Coco Fusco, *The Undiscovered Amerindians*, 2012, gravure en taille douce et impression typographique sur papier, 46,5 × 53,8 cm (chaque feuille), courtesy de l'artiste et Mendes Wood DM (São Paulo, Bruxelles, Paris, New York), photographie: Estúdio em Obra © Coco Fusco/ADAGP, Paris, 2025

Renée Green, *Seen*, 1990, installation, plateforme en bois, encre appliquée avec tampon en caoutchouc, écran, hologramme motorisé, loupe, projecteur, son, 207 × 207 × 136 cm. Vue de l'exposition «Imperfect Marriages», Galleria Emi Fontana (Milan), 2003, courtesy de l'artiste et Bortolami (New York)

Kameelah Janan Rasheed, vue de l'exposition «That is Complete. And Knowledge is Another», NOME (Berlin), 2024, courtesy de l'artiste et NOME, photographie: Marjorie Brunet Plaza

Kameelah Janan Rasheed, *Call and Response II*, 2023, impression jet d'encre sur papier de qualité archive, verre, acier, marqueur, 122 × 98 cm, courtesy de l'artiste et NOME (Berlin), photographie: Marjorie Brunet Plaza

Torkwase Dyson, *(Bird and Lava #03)*, 2021, acrylique sur toile, ø 182,9 cm × 5,1 cm, courtesy Pace, photographie: Jonathan Nesteruk © Torkwase Dyson

Char Jeré, vue de l'exposition «Zoo or an Orchestra», Artists Space (New York), 2023, courtesy de l'artiste, Artist Space et Andrew Kreps Gallery (New York), photographie: Filip Wolak/Artists Space

Char Jeré, *Periodic Table of Black Revolutionaries METAR*, 2021, LED, carton mousse, nano-ordinateur Raspberry Pi, 152,4 × 101,6 cm © Char Jeré

James Luna, *The Artifact Piece*, 1987, tirages gélatino-argentiques, 152,4 × 167,6 cm, courtesy de l'artiste et Garth Greenan Gallery

Wangechi Mutu, *Histology of the Different Classes of Uterine Tumors*, 2006, 12 tirages numériques, 58,4 × 43,2 cm (chacun), courtesy de l'artiste et Gladstone Gallery (Bruxelles, New York, Séoul) © Wangechi Mutu

Anicka Yi, *ÖŞñJñM*, 2022, acrylique, impression UV, cadre en aluminium, 170,8 × 140,3 × 3,8 cm, Alexandra Economou Collection, courtesy de l'artiste et Gladstone, photographie: Tom Powel © ADAGP, Paris, 2025

De l'abjection en Amérique (p. 191-220)

Cindy Sherman, *Untitled #142*, 1985, tirage chromogène, 120,7 × 178,8 cm, collection Frac-Artothèque Nouvelle-Aquitaine, courtesy de l'artiste et Hauser & Wirth © Cindy Sherman

Tiona Nekkia McClodden, *A MERCY V*, 2024, acier, caoutchouc et peinture Rust-Oleum noire, 198 × 119 × 36 cm, collection Fundación Calparsoro, photographie: White Cube (Ollie Hammick) © Tiona Nekkia McClodden

Charles Gaines, *String Theory: Rewriting Bataille #10*, 2011, graphite sur papier, 114,3 × 211,5 × 5,1 cm, courtesy de l'artiste et Hauser & Wirth

Mike Kelley, *The Poetry of Form: Part of an Ongoing Attempt to Develop an Auteur Theory of Naming*, 1985-1996, 34 photographies en noir et blanc, tirages gélatino-argentiques avec cadres en bois teinté noir, 43,3 × 33 × 4 cm (chacun), collection Centre national des arts plastiques © ADAGP, Paris, 2025

Mike Kelley, *Spread Eagle*, 2000, papier mâché, acrylique, bois, plastique et métal, 189 × 143 × 165 cm, collection Centre national des arts plastiques © ADAGP, Paris, 2025

Lynda Benglis, *Eat Meat*, 1969/1975 (fendu en 2012), fonte d'aluminium, 61 × 203,2 × 137,2 cm, courtesy Pace Gallery © ADAGP, Paris, 2025

Pope.L, *Trinket*, 1998, encre sur Pop-Tart, 20,4 × 17 cm, courtesy Modern Art (Londres)

Kiki Smith, *Puppet*, 1993-1994, gravure et collage, 147 × 74 cm, collection Frac Normandie, courtesy Galerie Lelong (Paris) © Kiki Smith Studio

David Hammons, *Body Print with Burn Mark*, 1969, graisse et pigment avec trace de brûlure sur papier, 49,5 × 96,5 cm, Hudgins Family Collection (New York), photographie: Bruce M. White © ADAGP, Paris, 2025

Tala Madani, *Shit Mom (Feedback)*, 2021, huile sur toile, 182,9 × 274,3 × 3,2 cm, courtesy de l'artiste et Pilar Corrias (Londres)

Pope.L, *Eating the Wall Street Journal*, 2000, vidéo, 2 min 57 s, courtesy Pope.L Estate et Mitchell-Innes & Nash (New York)

Pope.L, *White Baby*, 2002, vidéo, 8 min 45 s, courtesy Pope.L Estate et Mitchell-Innes & Nash (New York)

Pope.L, *Polis or the Garden or Human Nature in Action*, 1998/2015, oignons, peinture, 15 tables en bois, dimensions variables. Vue de l'exposition «William Pope.L – Trinket», The Geffen Contemporary at MOCA (Los Angeles), 2015, courtesy Pope.L Estate, The Museum of Contemporary Art (Los Angeles), Mitchell-Innes & Nash (New York), photographie: Brian Forrest

INDEX DES IMAGES D'ARCHIVE ET ILLUSTRATIONS DES TEXTES

Images d’archive (p. 1-16)

Aimé Césaire et Suzanne Roussi-Césaire, Martinique, années 1940.
Avec l’autorisation de la Succession Césaire, photographie: DR
© Succession Césaire

Frantz Fanon sur une passerelle d’embarquement de bateau avec derrière lui Redha Malek, journaliste d’*El Moudjahid*
© Archives Frantz Fanon/IMEC

Stokely Carmichael lisant un extrait de *Black Skin, White Masks* [Peau noire, masques blancs] de Frantz Fanon à la conférence «Dialectics of Liberation» à Roundhouse, Londres, 15-30 juillet 1967, photographie: John Haynes © John Haynes/Bridgeman Images

Michael Stoneman et Michel Foucault dans la vallée de la Mort (Californie), mai 1975, photographie: Simeon Wade
© David Wade

Félix Guattari et Édouard Glissant à la Bibliothèque publique d’information du Centre Pompidou, à l’occasion de l’exposition des 40 ans du *Courrier de l’Unesco*, 1987, photographie: Sylvie Séma Glissant
© Sylvie Séma Glissant/Edouard Glissant Art Fund

Texte de Naomi Beckwith (p. 29-39)

Melvin Edwards, vue de l’exposition «Melvin Edwards – Works», Whitney Museum of American Art (New York), mars 1970 © Whitney Museum of American Art/Licensed by Scala/Melvin Edwards/ ADAGP, Paris, 2025

Melvin Edwards, *Alteration*, 2002, acier soudé, 25,4 × 15,2 cm, courtesy Alexander Gray Associates (New York), Stephen Friedman Gallery (Londres) et Galerie Buchholz (Berlin)
© Melvin Edwards/ADAGP, Paris, 2025

Melvin Edwards, *Untitled*, 1982, aérosol et graphite sur papier, 76,5 × 101,5 cm , courtesy Alexander Gray Associates (New York), Stephen Friedman Gallery (Londres) et Galerie Buchholz (Berlin)
© Melvin Edwards/ADAGP, Paris, 2025

Martha Rosler, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974-1975, tirage gélatino-argentique d’une image et d’un texte fixés sur panneau, 30 × 60 cm, courtesy de l’artiste et Galerie Lelong (New York) © Martha Rosler

Mark Dion, vue de l’installation *Temporary Storage*, The Campus, Hudson, 2025, courtesy de l’artiste et Galerie In Situ-Fabienne Leclerc (Grand Paris)

Entretien avec Huey Copeland (p. 46-53)

Fred Wilson, vue de l’exposition «Mining the Museum», The Contemporary et Maryland Historical Society (Baltimore), 1992-1993, courtesy Pace Gallery
© Fred Wilson

Cameron Rowland, *Insurance*, 2016, barres d’arrimage pour conteneurs, certificats de Lloyd’s Register, 259,1 × 243,8 × 29,2 cm
© Cameron Rowland

Entretien avec Renée Green (p. 84-91)

Renée Green, *Neutral/Natural*, 1990, installation au sein de l’exposition «Renée Green – The Equator has Moved», Dia Beacon (État de New York), 2025-2026, courtesy Dia Art Foundation, photographie: Bill Jacobson Studio
© Renée Green et Free Agent Media

Renée Green, vue de l’exposition «Renée Green: The Equator has Moved», Dia Beacon (New York), 2025-2026, courtesy Dia Art Foundation, photographie: Bill Jacobson Studio
© Renée Green et Free Agent Media

Renée Green, *Mise-en-scène*, 1991, installation au sein de l’exposition «Renée Green – Inevitable Distances», Migros Museum für Gegenwartskunst (Zurich), 2022-2023, courtesy Frac des Pays de la Loire, photographie: Flavio Karrer
© Renée Green et Free Agent Media

Texte d’Adam Shatz (p. 166-171)

Campement en solidarité avec la Palestine sur le campus du Bard College, Annandale-on-Hudson (État de New York), 2024, photographie: Andrew Checchia
© Andrew Checchia

Ce livre est publié à l’occasion de l’exposition «ECHO DELAY REVERB. Art américain et pensées francophones» présentée au Palais de Tokyo (Paris) du 22 octobre 2025 au 15 février 2026.

Exposition collective avec Allora & Calzadilla, Laurie Anderson, Firelei Báez, Tom Burr, Theresa Hak Kyung Cha, Paul Chan, Jimmy DeSana, Vivienne Dick, Mark Dion, Torkwase Dyson, Hal Fischer, Andrea Fraser, Coco Fusco, Charles Gaines, Ellen Gallagher, Andrea Geyer, Felix Gonzalez-Torres, Dan Graham, Renée Green, Adler Guerrier, Hans Haacke, David Hammons, K8 Hardy, Hock E Aye Vi Edgar Heap of Birds, Sky Hopinka, Juliana Huxtable, Char Jeré, Joan Jonas, Mike Kelley, Mary Kelly, Caroline Kent, Glenn Ligon, James Luna, Tala Madani, Tiona Nekkia McClodden, Julie Mehretu, Meleko Mokgosi, Wangechi Mutu, Lorraine O’Grady, Pope.L, Walid Raad, Kameelah Janan Rasheed, Martha Rosler, Cameron Rowland, Beatriz Santiago Muñoz, Allan Sekula, Paul Mpagi Sepuya, Cindy Sherman, Amy Sillman, Lorna Simpson, Kiki Smith, Oscar Tuazon, Fred Wilson, Cici Wu, Anicka Yi.

Président :
Guillaume Désanges

Directrice générale déléguée :
Marianne Berger-Laleix

Conseillère artistique/Cheffe de cabinet :
Coline Davenne

Attachée de direction /
Chargée des relations publiques :
Sylvia Varagne

Programmation artistique :
Guillaume Désanges (directeur);
Daria de Beauvais, Horya Makhlof, Amandine Nana, François Piron, Hugo Vitrani, James Horton;
Frédéric Grossi, Camille Mansour

Administration :
Marianne Berger-Laleix (directrice);
Clara Muller, Marco Shourick, Simone Martins, Philippe Delporte Fontaine, Edith Parra, Laura Benami, Léa Moïse; Delphine Schwartzbrod, Mariam Diakho, Deborah Mboui; Mathieu Tavière, Gladys Caranobe, Mathilde Vercelletto, Claire Boudier; Karim El Ouadi, Lauriane Chaperon

GÉNÉRIQUE DE L’EXPOSITION

Directrice artistique :
Naomi Beckwith

Équipe curatoriale : James Horton, Amandine Nana, François Piron

Assistant d’exposition :
Vincent Neveux

Chargées de recherche :
Morgane Padellec, Romane Tassel

Recherches iconographiques :
Maryse Hubert

Directrice de la production des expositions :
Alice Rivollier

Responsables du suivi de production :
Géraldine Caizergues, Amélie Verley

Chargés de production :
Michel Pari-Bonfils, Benoît Thérèse

Assistant de production :
Clément Desmarests

Coordinateur de la régie des expositions et de l’audiovisuel :
Hugo Lermechin

Régisseurs d’exposition :
Martin Albouy, Franck Rausch

Régisseur audiovisuel :
Jake McCarthy

Technicien audiovisuel :
Malo Varnier

Responsable de la régie des œuvres et des salles :
Stéphani Hab

Régisseuses des œuvres :
Sarah Gratahour, Elsa Stefani

Scénographie :
Laure Dezeuze, Studio Bloomer, Studio Garnier-Araguas

Ainsi que l’équipe des monteuses et monteurs.

ÉQUIPE DU PALAIS DE TOKYO

Production :
Alice Rivollier (directrice);
Géraldine Caizergues, Amélie Verley, Maëva Gomez, Raphaële Mas, Michel Pari-Bonfils; Pauline Vernières; Stéphani Hab, Sarah Gratahour, Elsa Stéfani, Philippe Verly; Martin Albouy, Cédric Bouvet, Diane Lagorce, Hugo Lermechin, Franck Rausch; Jake McCarthy, Wilfried Julien, Jord Le Dortz, Malo Varnier

Développement des ressources :
Raphaëlle Haccart (directrice);
Clémentine Delahaye, Tom Rowell, Léa Alda Copat, André Torossian; Fabienne Benaïnous, Philippine Legrand, Roxane Gil, Alexis Bonvarlet, Geoffroy Velter

Communication et RSE :
Marianne Berger-Laleix (directrice par intérim); Farah Tounkara; Willy Carda, Mathieu Orange; Lucile Crosetti, Louise Koechlin, Antoine Aphenbero; Mouhcine Almi

Publics et programmation culturelle :
Yoann Gourmel (directeur);
Marion Buchloh-Kollerbohm, Catalina Martinez-Breton, William Drummond, Aure Bergeret, Blandine Lehec, Eléonore Segondi, Sarah Tokhi; Simon Bruneel-Millon, Miangaly Randriamanantena; Véronique Fichet, Aglaé Marit, Iliana Yon; Eva Garino, Elias Grairi, Manon Santi

Technique :
Julia Cherrier (directrice); Lara Dirani; Christian Bayor; Karim Benmirouh, Noredidine Zaïm; Nicolas Malthère, Boubacar Diakite

Sécurité et sûreté :
Nazih Bouziani (directeur); Emmanuel Phaïfe, Ahmed Aguerd, Moula Kissoum, Lansanna Leno, Farid Mallek, Khellaf Mokdad, Mohamed Nasraoui, Amar Si Hadj Mohand, Issa Traoré

MÉCÈNES ET PARTENAIRES

Le Palais de Tokyo remercie chaleureusement les mécènes et partenaires de l'exposition «ECHO DELAY REVERB. Art américain et pensées francophones».

La présentation de cette exposition a été rendue possible grâce aux soutiens précieux et déterminants de

Terra Foundation for American Art

Fear of God

ainsi que des membres du «Cercle des ambassadeurs», comité de soutien réuni à l'occasion de cette exposition, composé de Sarah Arison, The Diemer Family Trust, Sakurako & William Fisher, François Jourdain & Verity Soper-Jourdain, Catherine & Mamadou-Abou Sarr et Antonio Murzi & Diana Morgan.

L'exposition a également bénéficié du soutien des Amis du Palais de Tokyo.

La production de l'œuvre *Out of Bounds* de Kameelah Janan Rasheed a été réalisée avec le soutien déterminant de VIA Art Fund Dimosthenis N. Vardinogiannis & Christina Vatsella.

Le Palais de Tokyo remercie également ses partenaires annuels, Richard Mille et la Fondation Engie, ainsi que les mécènes et partenaires du programme Palais Durable et les membres du Tokyo Art Club Entreprises, pour leur soutien continu.

REMERCIEMENTS

Chrislyn Adeja Sterling, Sam Agnew, Anthony Allen, James Allen, Saria Almidani, Eyrie Alzate, Javier Anguera, Emily Apter, Lena Araguas, Thomas Ballot, Luca Barbeni, Pascal Beausse, Joeonna Bellorado-Samuels, Chris Berkery, Brunhilde Biebuick, Florencia Bitar, Anne Blondel, Caroline Bourgeois, Jeanne Brun, Marie Butterline, Gabriel Calparsoro, Laura Cartolaro, le Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, Marc Césaire, Julian Corbett, Aaron Cotaru, Patrice Cotensin, Mary Coyne, Bettina Creste, Violaine Daniels, Annouchka de Andrade, Solene Delanoue, Jean-Baptiste Delorme, Keren Detton, Laure Dezeuze, Irene Dimitrakopoulou, Heather Dunda, Jennifer Eberhardt, Alexandra Economou, George Economou, Hedi El Kholti, Safaa Fathy, Monica Fernandez-Taranco, Arthur Ferrier, Matea Fish, Jean Frémon, Alejandro Gallego, Melissa Ganaha, Alaric Garnier, Niko Giannakopoulos, Océane Grasso, Garth Greenan, Tamsen Greene, Emily Gonzalez-Jarrett, Susan Grogan, Aurélie Hammoudi, Maren Hassinger, Ebony L. Hayes, Isabelle Hogenkamp, Pippy Houldsworth, Jennifer Hsu, Susan Inglett, Fanny Jacquinet, Andrew Kachel, Kimberly Kent, Iris Klein, Dmitry Komis, Amanda Kopp-Ulanoff, Loreta Lamargese,

Antoine Laurent, Emma Lavigne, Fabienne Leclerc, Jasmine Lee, Les temps qui restent, Hansi Liao, Dave Lloyd, Candice Madley, Denise Marroquin, Morgane Mauger, Holly McHugh, Callisto McNulty, Margarette Mendoza, Sophie Michelet, Lucy Mitchell-Innes, Elena Motisi, Liz Mulholland, Anna Murray, Chris Nelson, Marisa Newman, Báirbre O'Brien, Yaroslava Omelinska, Marie d'Origny, Shanny L. Peer, Ruth Phaneuf, Margery Reich, Paul-Emmanuel Reiffers, Trent Riley, Isabelle Rocton, Marisol Rodriguez, Alexandra Roussopoulos, Eleanor Royer, Esther Ruiz, Thomas Rüttiman, Grace Sanabria, Peter Sandbichler, Frederik Schampers, Grégoire Schnerb, Fanny Schulmann, Andree Sfeir-Semler, Gisèle B. Skira, Larry Smallwood, Skarlet Smatana, Cauleen Smith, Claire Smith, Rob Smith, Sally Stein, Jason Stern, Madeleine Stoddart, Amanda Stoffel, Sue Ellen Stone, Victoria Sung, Niklas Svennung, Michael Stanley Szelwach, Catherine Texier, Susan Thompson, Kolja Tinkova, Sophie Treharne Nurse, Poppy Trivedi, Susanne Van Hagen, Caroline Viguiet, Marie Volkea Doezema, David Wade, Greg Wall, Natalie Williams, Lucy Winokur.

ECHO DELAY REVERB. Art américain et pensées francophones est publié par les Éditions B42 et le Palais de Tokyo.

Direction d'ouvrage:
Naomi Beckwith et Elvan Zabunyan

Éditions B42

Direction éditoriale:
Alexandre Dimos

Coordination éditoriale:
Jeanne Lebastard
Julia Lamotte

Conception graphique
et mise en pages:
deValence
avec Alex Chavot

Caractères typographiques:
Caliste (A is for fonts, Émilie Rigaud)
Rifugio (Apex Type Foundry, Alex Chavot)
Pitch (Klim Type, Kris Sowersby)

Traduction des textes:
Marc Saint-Upéry et Lou Ferrand ;
Elvan Zabunyan et Elisabeth Lebovici
pour les entretiens qu'elles ont menés

Secrétariat de rédaction:
Isabelle Havard

Impression:
Cassochrome (Belgique)

Palais de Tokyo

Équipe curatoriale:
James Horton, Amandine Nana
et François Piron, assisté-es
de Vincent Neveux

Responsable des éditions:
Frédéric Grossi

Éditeur:
Camille Mansour

ISBN 978-2-494983-39-7
Prix public France: 39€
B42-239

Dépôt légal:
octobre 2025

Éditions B42
6, rue du Colonel-Delorme
93100 Montreuil
www.editions-b42.com

Diffusion et distribution:
BLDD et Idea Books

Tout au long du XX^e siècle, des penseur·ses, activistes et poète·sses dans la sphère francophone ont transgressé les genres et modifié les perspectives sur le monde contemporain. Néanmoins, au-delà et parfois avant leur reconnaissance en France, leurs idées ont été traduites aux États-Unis et ont servi à fabriquer des outils pour une vision critique des institutions, de l'art comme de la société, contestant des normes sociales, esthétiques et linguistiques, ouvrant à de nouvelles manières de voir et d'agir. Si le concept phare de *French Theory* a été défini dans les années 1990 pour évoquer la réception enthousiaste que les États-Unis ont réservé à des auteurs comme Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze ou Jacques Derrida, d'autres figures, telles que Suzanne et Aimé Césaire, Frantz Fanon, Maryse Condé, Édouard Glissant ou encore Monique Wittig, ont été déterminantes pour le champ de l'art comme pour les études postcoloniales, féministes et de genre. C'est l'histoire de cette circulation des idées, de leur résonance et appropriation par plusieurs générations d'artistes outre-Atlantique que déploie cet ouvrage qui prolonge l'exposition éponyme conçue par Naomi Beckwith au Palais de Tokyo.



Sous la direction

de Naomi Beckwith

et Elvan Zabunyan

ECHO

Art américain

DELAY

et pensées francophones

REVERB



978-2-494983-39-7



39€

240p.

Éditions B42



Allora & Calzadilla Laurie Anderson Siah Armajani Firelei Báez Lynda Benglis
 Tom Burr Theresa Hak Kyung Cha Paul Chan Jimmy DeSana Vivienne Dick
 Mark Dion Torkwase Dyson Hal Fischer Andrea Fraser Coco Fusco
 Charles Gaines Ellen Gallagher Andrea Geyer Felix Gonzalez-Torres
 Dan Graham Renée Green Adler Guerrier Hans Haacke David Hammons
 K8 Hardy Hock E Aye Vi Edgar Heap of Birds Sky Hopinka Juliana Huxtable
 Char Jeré Joan Jonas Mike Kelley Mary Kelly Caroline Kent Glenn Ligon
 James Luna Tala Madani Tiona Nekkia McClodden Julie Mehretu Meleko Mokgosi
 Wangechi Mutu Lorraine O'Grady Pope.L Walid Raad Kameelah Janan Rasheed
 Martha Rosler Cameron Rowland Beatriz Santiago Muñoz Allan Sekula
 Paul Mpagi Sepuya Cindy Sherman Amy Sillman Lorna Simpson Kiki Smith
 Oscar Tuazon Fred Wilson Cici Wu Anicka Yi