

RELATIONS : la diaspora et la peinture

Itay Sapir

Number 127, Winter 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95155ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Sapir, I. (2021). Review of [RELATIONS : la diaspora et la peinture]. *Espace*, (127), 93–95.

son pouvoir émancipateur permettant le soin et la guérison en marge des rapports sociaux de domestication, de domination ou de victimisation. Le cadrage des plans sur les mains et la précision avec laquelle elles manipulent les pétales offrent une reconnaissance à la technique ancestrale dont l'œuvre permet la réminiscence et la pérennité. Grâce au mouvement des images, le message comble des écarts jusque là indicibles, redonne vie aux traces latentes et imperceptibles des conséquences intimes du colonialisme. Outre la dimension écologique de la pensée décoloniale ici présentée, l'état des lieux poétiquement formulé par Biabiany invite à poursuivre l'écriture d'une histoire féministe caribéenne et de la valorisation de ses autrices et actrices encore peu ou prou mises en lumière.

1. Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2019 [2007].
2. « Énoncer, incarner, soigner », entretien avec Minia Biabiany et Stéphanie Melyon-Reinette par Guillaume Désanges, *Le Journal de La Verrière*, n° 23, juin 2020.

RELATIONS : la diaspora et la peinture

Itay Sapir

**FONDATION PHI POUR L'ART CONTEMPORAIN
MONTRÉAL
8 JUILLET –
29 NOVEMBRE 2020**

Les expositions de groupe sous-entendent nécessairement des critères d'inclusion : pourquoi cet artiste et pas un autre, pourquoi ce corpus en particulier ? Quelles œuvres sont indispensables et desquelles peut-on se passer ? La définition et l'application de ces critères sont au cœur du travail commissarial. Parfois, les critères sont vagues et généraux, parfois hautement spécifiques ; les expositions les plus exigeantes du point de vue de la théorie sont souvent celles qui sont structurées autour d'un concept. C'est le cas de *RELATIONS : la diaspora et la peinture*, commissariée par Cheryl Sim. Contrairement aux apparences, ce n'est pas la notion fort vague des « relations » qui est au centre de l'exposition, mais celle, bien plus précise, théoriquement développée et historiquement située de la diaspora. Hélas, le concept organisateur de l'exposition, élaboré à travers les œuvres, mais aussi par le discours critique qui les accompagne et lors des événements collatéraux (les tables rondes virtuelles avec les artistes, notamment), s'avère peu opératoire comme critère d'inclusion dans l'ensemble présenté.

La diaspora, comme nous l'explique Sim, « désigne les populations dispersées depuis un lieu géographique d'origine ». Le phénomène d'interaction productive entre existence diasporique et création artistique n'est guère nouveau ; que l'on pense aux peintres néerlandais dans la Rome

Autrice, commissaire et historienne de l'art de formation (École du Louvre de Paris/Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg), Antoinette Jattiot contribue à des revues spécialisées comme *O2*, *l'art même* et *Facettes*. Depuis septembre 2020, elle travaille à La Loge, un espace bruxellois dédié à l'art contemporain, l'architecture et la théorie. Auparavant chargée de recherche et d'édition pour la galerie Almine Rech (2016-2019), elle a aussi contribué à la réalisation d'expositions dans plusieurs institutions telles que le Museum M de Louvain (2019), le Pavillon belge de la Biennale de Venise (2019) et le WIELS de Bruxelles (2015).



baroque ou aux émigrés russes à Paris et à Berlin de l'entre-deux-guerres. Mais ici, le terme semble presque un euphémisme pour un autre thème, plus circonscrit, que la commissaire, fort pertinemment, semble avoir initialement imaginé : la peinture créée par des artistes racialisé.es/ethnisé.es, des artistes du Sud global installé.es dans le Nord (en l'occurrence, au Canada, aux États-Unis ou au Royaume-Uni) ou, autrement dit, les artistes du monde autrefois colonisé et toujours dominé (de première ou deuxième génération) vivant dans des pays colonisateurs. Or, le mot « diaspora » indique un phénomène bien plus large : si l'on considère, par exemple, Montréal, la diaspora artistique la plus présente serait probablement celle des Français, mais ce groupe n'a pas sa place dans l'exposition. À juste titre : les enjeux auxquels est confrontée une Française à Montréal et les contours de son « existence diasporique » ne sont pas les mêmes que ceux, sans aucun doute plus complexes, qui se manifestent dans la vie des artistes de l'exposition et, plus intéressant encore, dans leur art, leur esthétique, leur pensée-en-image. Le problème, donc, n'est pas le thème réel de l'exposition, mais le concept choisi pour l'incarner », et qui induit en erreur. Tout se passe comme si Sim voulait approfondir un sujet omniprésent sur la scène artistique actuelle – et pour cause ! – et l'éclairer sous un autre angle, mais que, pour ce faire, par souci d'originalité peut-être, elle a



fini par nommer ce sujet par un terme trop général, et par là-même moins productif, pour décortiquer un ensemble de questions très réelles et très urgentes qu'elle et les artistes se posent.

Heureusement, le thème est bien approfondi et les questions superbement abordées, malgré ce contretemps terminologique, dans une exposition qui est en elle-même exceptionnelle de beauté, de pertinence politique (à ne pas confondre avec le « politiquement correct ») et de juxtapositions savoureuses. C'est un mélange réussi de vedettes de l'art contemporain (Julie Mehretu, Yinka Shonibare CBE, Mickalene Thomas ou même Yoko Ono avec des œuvres recyclées de son exposition solo récemment présentée à la Fondation) et d'artistes en début de carrière; elles et ils impressionnent presque tou.te.s par l'originalité, l'esthétique audacieuse et la rigueur intellectuelle de leurs œuvres. Les salles de l'ancien DHC leur offrent un cadre magnifique, agréablement (mais un peu tristement) vide en ces temps de post-confinement.

L'autre décision commissariale fondamentale de Cheryl Sim était de consacrer l'exposition à la quintessence de « l'Art » avec un grand « A » dont la mort annoncée d'innombrables fois, depuis au moins un siècle, a été suivie logiquement par une vague tout aussi omniprésente de prophéties de résurrection imminente. La peinture comprise au sens large – incluant des collages, des petites installations avec composantes peintes ou même une sculpture ou deux qui se sont faufilees – donne à l'ensemble une cohérence, mais aussi une profondeur historique. Cet art, pratiqué à la fois dans toutes les cultures d'origine des diasporas à laquelle appartiennent les participant.es (Inde, Chine, le monde arabe, Afrique subsaharienne, Haïti et d'autres encore) et dans la culture que l'on appelle parfois (maladroitement) « occidentale », permet aux artistes de multiplier les références et de convoquer brillamment tout l'arsenal que leur multiculturalisme revendiqué met à leur disposition.

Ainsi, Barkley L. Hendricks (un pionnier de l'art contemporain décédé en 2017) s'approprie certains codes du portrait européen baroque – les personnages « flottants » de Velázquez, par exemple – pour représenter des membres « ordinaires » de la communauté noire états-unienne; Hurvin Anderson se trouve quelque part entre Peter Doig et un David Hockney des Caraïbes, mais avec une complexité compositionnelle propre à lui; et Shanna Strauss joue allègrement avec les supports et les matériaux expérimentaux de l'avant-garde, surtout de l'après-guerre américain (Rauschenberg vient à l'esprit), tout en représentant et en héroïsant des personnages noirs, et en maniant des objets et des motifs spécifiquement associés à la culture africaine – de l'Afrique de l'Est, dans son cas.

Une démarche particulièrement intrigante est celle des artistes travaillant à la lisière de l'abstraction et de la figuration, comme Manuel Mathieu et Moridja Kitenge Banza. L'inclusion d'éléments mimétiques identifiables dans une composition non figurative est courante dans le travail de tous les inventaires célèbres de la peinture abstraite, de Kandinsky à Pollock, mais les deux jeunes artistes montréalais, loin de simplement poursuivre cette lignée patriarcale, donnent à leurs œuvres une pertinence contemporaine étonnante en optant pour des matériaux inhabituels, des clins d'œil à une spiritualité autre que judéo-chrétienne et des compositions d'une énergie jubilatoire. L'installation *Blue Background for Minor Arts* de Kamrooz Aram aborde plus explicitement, mais pas

moins astucieusement, le lien intime, souvent refoulé, entre abstraction « occidentale » et ornementation « orientale », alors que Jordan Nassar interroge subtilement le dialogue entre paysage, appartenance nationale, abstraction et artisanat dans le contexte de la Palestine. Bharti Kher, avec son abondance de *bindis*, les points colorés portés sur le front par de nombreuses femmes en Inde, ajoute à l'équation une espèce de transe mystique obsédante; et Julie Mehretu, dans l'échelle monumentale qu'on lui connaît, présente ici une œuvre d'un chaos fascinant derrière lequel se cache un ordre rigoureux.

D'autres artistes (Rick Leong, Ed Pien ou Rajni Perera) semblent faire le chemin inverse, partant de l'esthétique traditionnelle de leur culture ancestrale pour la faire dialoguer avec les attentes de leur cadre de vie actuel. Ailleurs, l'identité trouble et instable qui résulte trop souvent du (post)colonialisme et du racisme est figurée littéralement, comme dans les personnages désintégrés de Marigold Santos et de Firelei Báez, ou dans le rouge ensorcelant, mémoire d'enfance d'un festival de Trinidad, qui donne aux visages peints par Curtis Talwst Santiago une présence hantée et hypnotique. Une vie mouvementée et multifocale devient un art élégiaque mais titillant : voilà un dénominateur commun de cette exposition qui, tour à tour, nous bouleverse, nous ravit et nous fait réfléchir.

Itay Sapir est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), spécialiste de l'art européen du 15^e au 17^e siècle. Ses nombreuses publications portent sur des artistes tels que Caravage, Claude Lorrain et Jusepe de Ribera, ainsi que sur les liens entre la peinture, d'un côté, et la philosophie et la science de l'autre. Docteur de l'Université d'Amsterdam et de l'EHESS de Paris, Itay Sapir a été chercheur invité à la Freie Universität de Berlin durant l'année 2018-2019.

Clara Cousineau et Marion Paquette, *Demi-mesure*

Alban Loosli

ESPACE TRANSMISSION
MONTREAL
10 SEPTEMBRE –
27 SEPTEMBRE 2020

L'Espace Transmission a été lancé le 10 septembre 2020 avec l'exposition *Demi-Mesure* du duo d'artistes Clara Cousineau et Marion Paquette. Ancien garage dénommé Transmission A-1 (2000) Inc., le lieu se caractérise par sa facture industrielle, brute et spacieuse, en s'inspirant visiblement des espaces alternatifs qui occupent une place de plus en plus considérable dans le monde de l'art. Dans un futur proche, les nouveaux propriétaires de cet espace – à savoir la famille Cousineau – entendent l'utiliser afin de créer des ateliers d'artistes, des expositions et des événements, mais aussi pour y tenir des lancements, le tout dans une atmosphère résolument informelle, décontractée et expérimentale, puisqu'aucun mandat n'a été préalablement fixé.

L'exposition comprend sept œuvres réparties sur deux étages. Au rez-de-chaussée, on retrouve six installations réalisées à partir d'objets en tout genre : des chaises, des cordes, des craies, des échelles, des bouteilles d'eau, et ainsi de suite. Les visiteurs peuvent notamment y observer l'installation *commun extensible* (2020). Cette dernière inclut une chaise noire et une chaise blanche, lesquelles sont disposées l'une en face de l'autre sur un socle noir et blanc. Celui-ci est volumineux et légèrement surélevé. À première vue, la composition d'ensemble repose sur l'opposition du noir et du blanc : la chaise blanche étant placée sur la partie noire du socle, et inversement. De plus, les deux chaises sont reliées entre elles par des cordes qui sont, elles aussi, noires et blanches. La symétrie de la composition vient accentuer cette dichotomie. Toutefois, en observant attentivement, on s'aperçoit que le contraste du noir et du blanc est systématiquement déjoué par l'inclusion d'un élément tiers bleu. Par exemple, des craies bleues ont été fixées aux pattes des chaises. En outre, deux serviettes ont été placées sur leurs dossiers respectifs : la première serviette est noir et bleu, tandis que la seconde est blanc et bleu. En somme, la composition s'appuie sur l'opposition du noir et du blanc, mais de petits éléments bleus s'y intègrent avec parcimonie, ce qui vient briser la logique dualiste de l'ensemble.

Cette façon de procéder – qui consiste à instituer un antagonisme entre le noir et le blanc, puis à incorporer quelques éléments d'une autre couleur – constitue l'un des fils conducteurs de l'exposition. Pour cause, la majorité des œuvres présentées sont tricolores : elles comportent du noir, du blanc et une autre couleur. Ces autres couleurs n'ont pas été sélectionnées au hasard, puisqu'il s'agit du bleu, du jaune, du vert et du rouge. À dessein, on pourrait établir un parallèle entre cette organisation des couleurs et la théorie des processus antagonistes – une théorie qui classifie les couleurs selon trois axes : l'axe noir-blanc, l'axe bleu-jaune et l'axe vert-rouge¹. D'une manière plus générale, cette