

Portrait d'un corps, existe-t-il une couleur pour représenter l'identité ?

Retrato de um corpo, existe uma cor que representa a identidade?

CARMEN HERRERA NOLORVE¹

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Bordeaux, França

RESUMO

Historicamente, o retrato centra-se na representação do rosto, que melhor resume o passado e o presente da pessoa retratada. Mas apesar de tudo, o retrato é parte do corpo que coloca questões sobre território, memória e identidade. É objeto de reflexão pela sua ligação com as construções socioculturais das sociedades e considerada como base da multiplicidade de sujeitos com os quais se confronta diariamente. Na arte, torna-se objeto de estudo cuja materialidade e diversidade cromática são exploradas pelos artistas para criar novos discursos. O corpo e as suas representações sempre estiveram ligados às sociedades que os representam e às suas mudanças. Mas existe uma cor para representar a identidade?

PALAVRAS-CHAVE

Retrato, corpo, identidade, memória

RESUME

Historiquement, le portrait se concentre sur la représentation du visage, qui résume le mieux le passé et le présent de la personne figurée. Mais pour autant, le portrait fait partie du corps qui lui, pose des questions sur le territoire, la mémoire et l'identité. Il est un sujet de réflexion par son lien avec les constructions socioculturelles des sociétés et considéré comme terrain de la multiplicité de sujets auxquels il est confronté quotidiennement. Dans l'art, il devient objet d'étude dont la matérialité et à la diversité chromatique sont explorées par les artistes pour créer de nouveaux discours. Depuis toujours, le corps et ses représentations sont liés aux sociétés qui les représentent ainsi qu'à leurs changements. Mais existe-t-il une couleur pour représenter l'identité ?

MOTS-CLES

Portrait, corps, identité, mémoire

Introduction

Lorsqu'on utilise le terme de « portrait », il est inévitable de l'associer à l'identité de la personne représentée. Ce genre artistique offre une incroyable variété d'expressions et permet d'imaginer un passé, de voir un présent et de visualiser un

¹ Doutora em Artes Plásticas (História, Teoria e Prática) pela Universidade Bordeaux Montaigne, Chargé du cours da Université Michel de Montaigne Bordeaux 3.

futur. Les représentations ne sont pas limitées à une tentative de copie du sujet, mais cherchent surtout une réinterprétation symbolique de l'essence de l'être représenté. Bien que le portrait ait revêtu différents aspects et couleurs au fil du temps, « il est un état de société » (Sorlin : 2000, p. 9) qui se distingue parmi les différents types d'expression artistique. Dans ses multiples représentations, on peut notamment relever des traces culturelles, des contextes sociaux, historiques et politiques. Son utilisation passe de la plus fidèle représentation aux thèmes de l'abstraction, de l'identité, de la disparition de l'image, du métissage, de la présence et l'absence dans la représentation, et, « il reproduit, il interpelle et il est fondé de pouvoir » (Nancy : 2014, p.17). Pendant longtemps, les artistes ont dissocié le visage du reste du corps, car pour eux, il véhiculait de façon plus directe l'identité du sujet et le pouvoir de son image. Cette dissociation prendra une nouvelle direction avec les œuvres des artistes femmes dont les travaux de portrait ne seront pas attachés qu'au visage. Pour elles, le corps deviendra ainsi une nouvelle norme de représentation de l'identité, en se convertissant en prétexte d'analyse et de dénonciation des problèmes qui entourent la question de l'identité contemporaine. Le portrait d'un corps devient à la fois une réflexion sur les constructions socioculturelles des sociétés et sur ses inventions et réinventions sans cesse renouvelées dans leur histoire. C'est aussi un corps qui « s'avère ouverture d'un lieu, orientation et visée, en rapport à quelque chose et à d'autres corps » (Nancy : 2014, p.35) dont la matière corporelle est nécessaire pour sa protection et la construction. David Le Breton explique que le corps est « une construction personnelle, un objet manipulable susceptible de se métamorphoser selon les désirs de l'individu »² et pour les artistes un objet d'étude dans sa relation avec la matière et sa diversité chromatique qui apportent un ensemble d'éléments nécessaires à la création. Le corps se convertit de cette façon, en espace d'expérimentation, une toile à travailler, un lieu de transformations, qui prend un sens social et politique interrogateur. C'est dans le corps que « vont s'inscrire en couleurs les événements de nos vies, montrant un discours idéologique de chaque individu et son groupe. » (Blanchard, et al. 2008, p. 15). Les codes de couleurs reflètent la construction culturelle d'une société et montrent la relation dominant-dominé par la hiérarchisation de certaines teintes de peau, née avec l'histoire de la « la naissance

² David Le Breton, « Signes d'identité, Tatouages, piercings et autres marques corporelles », Éditions Métailié traversées, Paris, 2002, p.7

de la traite négrière jusqu'aux sociétés postcoloniales »³ car ils sont liés à la discrimination et au pouvoir. Bien qu'aujourd'hui ces codes empruntent de nouvelles voies, quelles sont leurs nouvelles significations dans le travail de femmes et dans le portrait d'un corps ? Existe-t-il une couleur pour l'identité ?

Portrait du corps en couleur pluriculturel

La recherche féminine explore des thèmes selon des axes thématiques tels que : le corps dans ses nouveaux rôles, le corps comme territoire, la maternité, le corps comme lieu de mémoire et de lutte sociale, le corps en tant que portrait comme journal intime, entre autres. D'après David Le Breton, « le corps est une réalité changeante d'une société à une autre. Et ses représentations sociales assignent au corps une position déterminée au sein du symbolisme général de la société. »⁴ C'est-à-dire qu'il se trouve dans une construction sociale et culturelle constante. De cette façon, le corps comme portrait et autoportrait acquiert une dimension libératrice, apparaissant comme la principale source d'exploration de l'identité, au caractère dynamique actif, susceptible de changement et de transformation. Il est intéressant de voir que l'identité s'inscrit comme l'existence de l'être, c'est-à-dire que l'œuvre existe parce que l'individu existe, parce que le « Je » existe. Ainsi, le portrait devient corps dans la conscience de la nécessité de tisser un dialogue entre lui-même, son expression et son existence à la fois dans l'espace et dans le temps. Le travail de l'artiste japonaise Kimiko Yoshida (1963) donne à voir un processus de déconstruction et construction de l'identité à travers la couleur. C'est ainsi que son portrait en tant que corps est détourné pour devenir un être presque abstrait envahi par la couleur jusqu'à sa disparition. « Elle laisse de côté sa personne, son identité pour se transformer en quelqu'un d'autre, pour arriver à être le sujet de sa propre création ».⁵ Elle explique qu'une session de travail consiste aussi à ne pas penser comme Kimiko au moment d'assimiler l'identité d'un nouveau portrait, et à ne pas porter de jugement de la couleur sur elle-même. Elle «

³ Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Dominique Chev  (sous la dir.), « Corps & couleurs », CNRS,  ditions, Paris, 2008, p.21

⁴ David Le Breton, « Anthropologie du corps et modernité », Presses universitaires de France, Paris, 1990, p.20

⁵ <https://kimiko.fr/text/44-pintura-auto-retrato-por-kimiko-yoshida-guest-of-honor-fini-festival-internacional-de-la-imagin-en-uaeh-mexico-april-18-may-31-2013-espanol/>

refuse la servitude volontaire que la couleur lui impose par son histoire pour laisser la place uniquement à l'importance de la couleur dans son œuvre.»⁶. Il est nécessaire de « ne pas se laisser conditionner par les codes de couleur sinon il faut lutter contre ses impositions »⁷, car les codes de couleurs sont uniquement un héritage culturel de préjugés historiques qu'il faut faire évoluer.

Pour ses photographies, Kimiko Yoshida utilise systématiquement le même procédé de réalisation conceptuelle : cadrage frontal, lumière même couleur employée entre le fond et la figure, même format, carré. Les prises de vue sont directes et sans retouches. Les matériaux utilisés complètent le choix de la couleur.

Ainsi la série intitulé *Divine Comédie – saison 1, 2 et 3*, fait référence au poème de Dante Alighieri composé en trois parties. C'est un paradoxe utilisé par l'artiste pour questionner le statut de la femme, son identité et le mariage à travers la couleur. Le mariage deviendra-t-il un purgatoire, un enfer ou un paradis pour elle? C'est difficile à le savoir, car le mariage c'est comme une boîte de Pandore qu'on découvrira le jour de son ouverture. D'après Le Breton : « Dante annonce ce relâchement encore imperceptible du champ social qui accorde de façon mesurée à des milliers d'hommes et femmes le sentiment d'être citoyen du monde plutôt que d'une ville ou d'une région. » (Le Breton : 1990, p.41) Yoshida va se positionner comme citoyen du monde et à travers ses portraits va représenter la pluralité sociale et culturelle qui la femme mariée. Elle va relever certaines traditions ancrées dans les diverses communautés pour les métamorphoser et montrer un portrait au corps métissé par les matériaux et la couleur, en interrogeant le rôle de la mariée dans les diverses cultures, comme dans une comédie ou une pièce de théâtre la mariée se convertira en actrice principale de sa propre fonction, en jouant un rôle face aux spectateurs. Elle portera ses plus beaux vêtements et bijoux pour accueillir les regards, en essayant de briller jusqu'au bout du rôle. Son corps transformé en donnée culturelle a été préparé soigneusement par le maquillage renvoyant à une ritualité sociale qu'elle est censée maîtriser. Le portrait du corps sera ainsi le support et le matériau qui servira aux échanges entre l'actrice et son public. Entretemps son identité s'adaptera à chaque instant selon le groupe de personnes qui vont l'entourer.

⁶ Idem

⁷ <https://kimiko.fr/text/44-pintura-auto-retrato-por-kimiko-yoshida-guest-of-honor-fini-festival-internacional-de-la-imagin-en-uaeh-mexico-april-18-may-31-2013-espanol/>

Si bien la mariée devient une comédienne, elle doit briller tout au long de son actuation en utilisant le pouvoir de son image, de sa beauté, et pourquoi ne pas le dire, un pouvoir d'achat pour construire son entourage.

Les représentations de mariées de Yoshida se fondent dans les fonds monochromes qui de temps en temps laissent apparaître le corps. C'est un corps pluriculturel présenté par l'artiste dans des gammes blanc, rouge, noires pour les plus fréquentes qui sont « les trois couleurs de base de toutes les sociétés anciennes. » (Pastoureau : 2000, p.13) Les couleurs jaunes, bleu, ou vert font le lien avec la terre, l'eau, le végétal et minéral, seule le fuchsia aura la valeur « vivante et magique » (Pastoureau : 2016, p. 46) dans la représentation. C'est ainsi que les couleurs utilisés par Kimiko Yoshida font de ses portraits des personnages éclectiques.



Figura 1,2,3. @Kimiko Yoshida. La mariée avec le masque d'elle-même. / La mariée veuve. / La mariée Grand Commandeur de la légion d'honneur . Photographie. Image extraite du site web de l'artiste Image extraite du site web de l'artiste.

Corps-territoire

Le corps est un territoire qui par sa nature et sa forme peut être vu comme un univers en lui-même. Où seraient déjà enregistrés des informations et des facteurs externes qui vont contribuer à sa construction et à sa mémoire. Le corps-territoire est aussi une géographie métaphorique qui va de la côte à la jungle en passant par les montagnes. Il a une structure interne et une enveloppe externe composées de la matière organique changeante et temporelle qu'est la peau, sujet de controverse et d'attraction par sa couleur, et sujet d'étude pour toutes les civilisations.

Le corps-territoire accumule et combine des informations, des compétences et des savoir-faire qu'il va utiliser en fonction des besoins selon le moment désiré et/ou choisi. Et comme dans toute démarcation géographique, le corps « devient la frontière précise qui marque la différence d'un homme à un autre, d'une façon innée et silencieuse ». (Le Breton : 1990, p. 46) Ces frontières invisibles sont créées la plupart de temps par les différences entre individus. Bien que les frontières divisent les territoires et contrôlent l'identité de l'individu, ce sont aussi des lieux d'échange, de troc et de dialogue qui permettent la mobilité de gens dans un aller-retour d'une part et d'autre de la délimitation.

Parler d'un corps-territoire met en évidence son lien direct envers la politique et le pouvoir. Ainsi, « le corps est un projet politique dès lors que s'engage une pratique d'action directe ou à distance ».⁸ (Lamy : 2014) C'est dans la pratique artistique, dans son processus de création, de recherche et d'exécution que le corps-territoire va déployer sa propre représentation de manière individuelle et collective en réponse aux thèmes qui font partie de sa réalité propre et de son environnement social, dans lequel l'artiste va se positionner vis-à-vis des sujets liés à son engagement et à ses valeurs.

⁸ Jérôme Lamy et Arnaud Saint-Martin, « Introduction », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 118 | 2012, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/chrhc/2457> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/chrhc.2457>



Figura 4, 5, 6. @ Tatiana Parceró Cartographie intérieure # 43 avec le codex de la série « Cartographie intérieure » 153 x 100 cm Photographie sur acétate superposé 1996. Figura 5. @ Tatiana Parceró Nuevo Mundo #6A de la série « Cartographie intérieure » 70 x 100 cm Photographie sur acétate superposé 2004. Figura 6. @ Tatiana Parceró Nuevo Mundo #17 de la série « Cartographie intérieure » Photographie sur acétate superposé. 2004.

Dans la série « *Cartografía interior (Cartographie intérieure)* » de l'artiste mexicaine Tatiana Parceró (1967), on constate que le corps-territoire a la fonction d'interroger des concepts tel quel l'héritage culturel, les migrations, les frontières, l'identité et la mémoire. La superposition d'images photographiques propose un corps hybride habité par d'anciennes images de territoires qui créent un dialogue entre le passé et le présent. L'artiste utilise son corps et son histoire personnelle pour créer « un corps symbolique conteneur de mémoire »⁹. C'est ainsi que dans la photographie « Cartographie intérieure N° 43 avec le codex, » elle présente une référence majeure de l'histoire préhispanique de son pays : « Le codex est un document cartographique amérindien qui montre une représentation iconographique que les anciens Indiens ont utilisée pour écrire leur histoire. Il se caractérise par le mélange des informations, étroitement imbriquées les unes aux autres sur des événements historiques et des dates. »¹⁰ (Lesbres : 2013) L'utilisation de cette iconographie donne à son corps une marque historique qui signale l'héritage reçu de ces ancêtres et incarne aussi un

⁹ <https://hydra.lat/collections/tatiana-parceró>

¹⁰ Patrick LESBRE, « Le Mexique central à travers le *Codex Xolotl* et Alva Ixtlilxochitl : entre l'espace préhispanique et l'écriture coloniale », *e-Spania* [En ligne], 14 | décembre 2012, mis en ligne le 17 janvier 2013, consulté le 25 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/22033> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/e-spania.22033>

sentiment d'existence et d'appartenance à un groupe et ses traditions. La superposition des images est composée de couches monochromes lisses et graphiques sur une photographie de son corps. Le contraste entre les couleurs noire et rouge met en valeur l'iconographie projetée sur la peau. L'utilisation de la couleur rouge associée au sang, au pouvoir et au sacré fait écho aux tatouages ancestraux et à l'idée d'embellissement et de protection du corps dans une fonction symbolique d'un héritage condamné et invisibilité. (Pastoureau : 2016, p. 183) C'est au travers du corps qu'elle affirme sa singularité et revendique son identité culturelle ancestrale.

Dans l'œuvre « Nouveau Monde #6 » (Nuevo mundo #6) de la série *Cartographie intérieure*, l'artiste superpose des cartes de navigation, des cartes astrologiques et du dessin pour créer un corps métis qui va raconter les premières navigations vers les civilisations d'Amérique Latine, vers le nouveau monde, le monde tellement rêvé. Parcerro montre dans son corps un territoire ciblé par sa position au milieu de la carte et par l'idée d'expansion territoriale de l'époque. La frontière correspond à la mer, unique obstacle pour les anciens navigateurs qui, eux, n'ont pas eu de frontières. Pour l'artiste, la seule frontière sera la délimitation de son propre corps à travers la couleur noire du fond de la photographie. Ainsi, le corps dans l'œuvre de Parcerro devient une boussole indiquant la direction à prendre pour suivre le chemin visé, et qui aura la finalité de se reconnaître comme individu à l'identité métissé, en se convertissant en le « producteur de sa propre identité ». (Le Breton : 2002, p. 21)

L'œuvre « Nouveau Monde #17 » évoque la naissance du métissage en Amérique latine. Elle montre la carte de l'Europe au moment de la colonisation inscrite sur le corps d'une femme enceinte, lui donnant la responsabilité de la création d'un nouveau monde. Charge difficile à porter pour la femme qui voit sa condition assimilée à celle d'objet, sans droits mais avec une perte d'identité. Et pourtant, elle doit mener à terme la naissance d'une société métisse dont l'identité sera nécessairement fragmentée.

L'importance de la couleur noire dans l'œuvre de Parcerro parle de l'émergence d'un corps, de son territoire et de la richesse du métissage, qui ne veut pas continuer à être invisible et soumis par la politique et le pouvoir. Ce corps-territoire montre ainsi le processus historique vécu en Amérique latine et la naissance de nouvelles sociétés à l'identité démultipliée.

Portrait du corps, une mémoire

Un individu et son identité seront toujours liés à la mémoire, cet espace intime dans lequel se reconstruisent des moments d'un passé dans un ici et un maintenant. Elle est définie comme « un produit culturel et social avec une grande projection politique qui va exprimer de façon narrative et imaginaire, l'identité » (Eyleen Faure Bascur : 2018, p. 2). La mémoire va légitimer des idées et des idéologies à travers des processus de recherche, de la création artistique et politique, qui vont influencer les nouvelles constructions sociales et culturelles.

Dans le champ des arts, la mémoire est devenue une notion clé pour le corps qui va évoluer dans un « corps-mémoire » pour se positionner comme principal dénonciateur d'inégalités et d'abus de pouvoir. Ce corps-mémoire va critiquer, modifier et stimuler son entourage à travers la narration visuelle qu'est l'œuvre d'art. Il va introduire aussi d'autres éléments comme la temporalité, la spatialité, des traces et des signes pour faire du corps-mémoire un discours des faits vécu qui va permettre une reconstruction des événements passés afin de les transformer en « tissu familial, qui est nourri par son temps et son espace ». (Le Breton : 1990, p. 18). Il sera ainsi un corps politisé dans une société donnée.



Figura 7 @Claudia Coca Ligadura Triptyque Huile sur Toile 200 x 140 cm chaque panneau. 2002

Le travail artistique de Claudia Coca aborde et articule des thèmes tels que politique, identité, mémoire, en mettant l'accent sur des problèmes sociaux comme le racisme et le métissage. Ces sujets sont représentés à travers la mise en scène de ses portraits et autoportraits, inspirés par de faits vécus, d'expressions populaires, de costumes et de codes symboliques de la culture péruvienne et de son histoire.

« Ligadura » (Ligature), est un triptyque peint à l'huile où trois femmes sont représentées, chacune dans un panneau vertical dont fond représente le drapeau péruvien : rouge-blanc-rouge. Cette trilogie fait allusion à l'œuvre « Las Tres Gracias » réalisée en 2000, où Coca représente des femmes métisses et péruviennes. Dans « Ligadura » les images correspondent bien aux trois régions du Pérou : la côte, la montagne et la forêt. Les figures des côtés, représentées sur fond rouge, sont des infirmières qui tirent sur une corde enserrant la taille de la figure centrale qui représente une femme indigène. Elle porte un chemisier blanc et une pollera¹¹, caractéristiques du vêtement des femmes de la région andine. La pollera est ornée d'images de mères aux bras vides dans des teintes grises, dans un clin d'œil à Lima, surnommée la « ville grise » et centre du gouvernement.

Cette œuvre dénonce la stérilisation sans consentement subie par les femmes péruviennes sous le gouvernement d'Alberto Fujimori (1990-2000). Ces stérilisations faisaient partie du Plan Nacional de Población (Plan National de Population), qui avait pour objectif le contrôle et la réduction de la natalité dans les zones rurales. Le nombre de femmes stérilisées s'élève à 314,605 jusqu'à l'année 2002 selon la Commission du Congrès de la République. La plupart des femmes concernées viennent d'un milieu défavorisé et isolé, elles sont analphabètes et parlent le quechua ou d'autres dialectes, leur âge varie entre 20 et 40 ans. Elles habitent dans des communautés éloignées où la natalité est très élevée, la conception de la famille étant liée au besoin de main d'œuvre dans les champs et aussi « à la correspondance du corps de la femme avec la terre, car la fertilité de la femme est associée à la fertilité et à l'abondance avec la Pachamama. » (Basterrechea : 2020, p.106) La condition sociale et économique de la femme indigène est représentée par les pieds nus du personnage central.

Dans le tableau « Ligadura », Coca interroge le délit commis contre la vie, le corps et la santé et c'est « en 2002, que l'État péruvien va reconnaître devant la Comisión Interamericana de DDHH la pratique des stérilisations forcées qui va se convertir en sujet principal dans l'art féministe. » (Basterrechea : 2020, p.102) Elle questionne aussi le rôle des infirmières collaborant avec le pouvoir de l'État, leur complicité et leur participation à ces actes de violence envers d'autres femmes. Cela met en exergue l'abus de pouvoir et la présence de la corruption et de la manipulation à tous les niveaux de l'appareil politique de l'État péruvien. Elle interroge le drapeau

¹¹ Jupe traditionnelle portée par les femmes de la montagne péruvienne.

péruvien où lors de sa création, le rouge correspondait au sang des héros de l'indépendance et le blanc à la couleur de la paix. Mais dans son œuvre cela signifie tout le contraire : le rouge est lié plutôt à la douleur et au sang des victimes et le blanc devient oppression du pouvoir camouflée par une fausse paix. C'est à travers cette œuvre que l'artiste dénonce la corruption et les difficultés persistantes autour de ce thème de la stérilisation qui reste aujourd'hui encore un combat pour les femmes cherchant à faire reconnaître le préjudice subi et à faire valoir leurs droits.

Le corps-mémoire devient ainsi un fait socle d'une nouvelle histoire pour l'avenir des Péruvien, construite par « les témoignages des femmes stérilisées qui ont été vitaux pour la construction de la mémoire et pour mettre en évidence la profonde blessure irréparable des corps féminins et leurs identités. » (Basterrechea : 2020, p.106).

Portrait d'un corps, mémoire d'un mythe

Le corps-mémoire dans le travail de l'artiste cubaine Belkis Ayon (1967-1999) prend un nouveau sens celui de la mythologie et du rituel sacré du corps. Elle organise son travail autour de la fraternité religieuse et secrète Abakúa pour questionner le comportement humain face aux croyances spirituelles et la place de la femme dans ces croyances. « Abakúa est une société secrète entièrement masculine de signification religieuse cubaine. » (Sosa Cabanas : 2019, p.103) D'origine nigérienne, elle a su préserver ses traditions à travers la transmission générationnelle. Une des valeurs fondamentales de cette société était qu' « Ils devaient s'aimer, s'entraider et se servir en tant que frères et garder la plus absolue réserve sur leur culte à Ekue et les rites hermétiques de cette société ». (Cabrerera : 1969, p.139). L'objectif principal de cette fraternité, c'est « d'apporter l'aide financière dans des moments de difficulté économique aux individus de la société en créant des fonds communs mensuels, et de les protéger par une alliance secrète avec des pouvoirs spirituels ». (Idem) Cependant cette société est aussi vue « comme une secte religieuse qui est associée au crime et à la délinquance dans l'imaginaire cubain jusqu'à aujourd'hui. » (Sosa Cabana : 2019, p. 103)

Le mythe fondateur est basé sur une légende qui raconte « l'histoire de la découverte d'un poisson sacré par la princesse Sikán, fille du roi Iyamba, de la nation

Efó. Dans le poisson sacré habitait l'esprit des ancêtres. Mais la femme a révélé leur secret au prince de la tribu d'Efik, qui convoitait ce secret qui devait être inviolable, en ayant comme punition la mort. Ou par pure nécessité religieuse » (Cabrera : 1969, p.140)

Dans la deuxième version du mythe, Lydia Cabrera explique que « la véritable propriétaire du pouvoir était la femme qui a été tuée par les hommes pour s'approprier de son secret. Ils l'ont fortifié en lui offrant leur sang, et pour qu'il ne revienne jamais aux mains de femmes, ils leur ont interdit de participer à leurs jeux ». Dans son analyse, Cabrera propose que « les hommes aient essayé de cacher l'histoire de la femme originelle à cause de son pouvoir de savoir et de sagesse », car pour Cabrera, Sikán est le symbole du matriarcat et ce n'est qu'avec son sacrifice que le chemin s'ouvre au patriarcat et au pouvoir masculin. Cette dichotomie présente dans le mythe montre « l'asymétrie existant entre le féminin versus le masculin » (Faure Bascur : 2018, p.5) et la force physique comme représentation et canal du pouvoir masculin.

Belkis Ayón explique dans une interview réalisée par Inés Anselmi que Sikán est la mère de tous les abakúa, la grande initiatrice de l'humanité sacrifiée et que de sa peau les hommes ont fabriqué un tambour, pendant que son corps a été enterré à côté des palmiers. Avec cette explication, Ayón nous représente ce qu'est devenu le corps de Sikán après sa mort, et montre la matérialité du corps à travers la peau employée pour fabriquer le tambour. Cet objet est devenu l'instrument sacré, canalisateur et communicateur dans le rituel abakúa. Cet instrument « était le premier qui a capté l'esprit auquel Ekón a répondu. » (Cabrera : 1969, p.155) Il va transcender l'idée du sacré du corps et mythifier le pouvoir de communication entre la vie et la mort. Entretemps, le corps-cadavre, démuné de son enveloppe, devient chair périssable et retourne à la source, c'est-à-dire, à la nature, dépouillé de tout signe d'identité, restant ainsi dans l'anonymat et sans la valeur dont le corps est l'objet.

Le corps de Sikán est devenu ainsi matière transformée et lieu de jugements, de rejets, de culpabilité. Un corps qui par sa parole, ses actions ou sa nature sera vu comme peu fiable, impur et dangereux pour la religion et la société. La mémoire du corps féminin sera construite autour des notions de passivité, de victimisation, de fragilité, faisant des femmes des victimes à l'identité nuisible et stigmatisée par la souffrance.

Dans le mythe abakúa la mémoire du corps de Sikán est revisitée et ravivée à chaque rencontre des adeptes, en ritualisant ce corps féminin.

L'œuvre de Belkis Ayón met en évidence la figure de la femme en créant un dialogue entre la mémoire, le syncrétisme et le rituel. Elle mélange des éléments d'autres cultures et de la religion catholique qui se trouvent inscrit dans ce mythe, pour créer son univers personnel et sa posture de dénonciation sous un discours contre la violence, le manque de liberté, la censure, la marginalité, la frustration et la peur que vit la femme cubaine. C'est à travers de une approche artistique du mythe, qu'elle montre la lutte d'une résurgence féminine contre le pouvoir et les abus masculins.

La figure de Sikán apparaît dans son œuvre à la fin des années 1980 et elle va muer en axe central de son travail où elle développe une nouvelle lecture de la figure féminine, celle du pouvoir du corps.

Les œuvres de Belkis Ayón sont réalisées en collagraphie, technique de la gravure contemporaine favorite de l'artiste pour sa matérialité. Elles sont de taille monumentale, créées par des assemblages de divers formats qui donnent l'illusion d'espaces architecturaux dynamiques et en profondeur. A l'époque de leur création, il s'agissait d'une véritable nouveauté par les dimensions et les aplats de couleurs mis en œuvre par que l'artiste. Ses premières œuvres présentent des gammes intenses et lumineuses et une similitude avec l'esthétique pop cubaine. Mais plus Belkis avance dans sa recherche sur la société Abakúa plus sa palette devient sombre. Si l'utilisation du noir dans la gravure fait la beauté des estampes, chez Belkis il fait allusion et référence à la présence des Afro-cubains dans le mythe, à la dramatisation des personnages et surtout aux pénuries de matériel artistique que Cuba a vécu dans les années 1990 conséquence de la chute du bloc soviétique.

Les personnages de Belkis n'ont ni bouche, ni oreilles, ni nez, ni cheveux, absence créant une ambiguïté des portraits qui à première vue peuvent être lus comme ceux de personnages masculins. Pour différencier ses personnages, l'artiste dessine les seins des femmes.

Les yeux de personnages ont la forme de poissons sans queue la pupille noire se détachant sur le fond blanc de l'iris donne une grande l'intensité aux regards. La présence du poisson et du serpent symbolise la fonction sacrée de ces animaux dans le mythe.



Figura 8 @ Belkis Ayón *La cena*, Collagraphie en couleur 3 mts de long 1988 © Photo : José A. Figueroa, © Belkis Ayón Estate, © ADAGP, Paris. @Image sortie du Musée Reina Sofía.

Dans l'œuvre intitulée « La Cena /La Cène » (1988-1991), Belkis propose une version contemporaine de la Cène, allusion au dernier repas du Christ. Elle met en avant la figure féminine de Sikán et l'installe au milieu du tableau à la place du messie, la convertissant ainsi en personnage principal et sacré de son histoire. De cette façon, Belkis inverse les rôles masculin et féminin et interroge la place de la femme dans les religions. Elle questionne aussi l'influence patriarcale dans la fondation de religions et de sociétés qui ont effacé la présence des femmes.

La composition du tableau propose neuf portraits autour de Sikán. Ces portraits ont des expressions d'inquiétude, d'hébétude, de doute et de désintérêt, tandis que la figure centrale fixe son regard sur le spectateur avec un air de solitude. Elle est de couleur verte et porte en guise d'écharpe un serpent noir qui donne le sentiment d'être une corde autour de son cou. Et parmi toutes les figures représentées sur le tableau, il en est une de couleur bleue qui se trouve en arrière-plan, les yeux bandés, soutenant une autre femme. Celle-ci a un air effrayé. Derrière le portrait de Sikán se dresse la figure jaune ocre d'un homme qui se cache un œil et tient un bâton, laissant sous-entendre qu'il passera bientôt à l'action. Le personnage assis, de couleur jaune, sépare le corps et la tête du poisson, faisant allusion à place de Judas ou de mari de Sikán. Si bien le poisson qui est un animal sacré de ce mythe symbolise ici la cause de la mort de Sikán et devient le plat principal du dernier repas de la femme. Les poissons sont disposés dans les assiettes ou nagent dans les verres disposés sur une table de couleur noire, annonciatrice du destin funèbre de Sikán.

Les couleurs employées par l'artiste étaient à l'époque difficiles à se procurer, cependant elle utilisait une palette très intense et lumineuse pour donner naissance à une série d'estampes riches en contrastes et harmonies, créant des plans dans ses

personnages et leur espace. Elles accentuent de plus les reliefs qui donnent une identité au corps des personnages. C'est ainsi que la couleur dans l'œuvre de Belkis confère splendeur, énigme et singularité au contenu du mythe abakúa relu par l'artiste.

Portrait d'un corps, le camouflage

Le camouflage est une caractéristique utilisée par une grande variété d'espèces animales ou végétales sauvages pour survivre aux prédateurs ou pour chasser. Le camouflage, employé par les humains, utilise la peinture comme vecteur d'un mimétisme entre l'être et son entourage, il sert à confondre le spectateur et à lui poser la question de ce qu'est la réalité. De plus, il essaie de rompre les schèmes de l'identité de la personne et le fait de « passer inaperçu au sein du groupe social auquel l'individu appartient. » (Martinez-Amil Lores : p. 17)

Dans l'art, le maquillage est un outil important de création de camouflage. Le maquillage invente des traits, augmente des volumes, corrige des imperfections de la peau et du corps. « Il servira aussi à embellir le corps et à renforcer l'identité. » (Le Breton : 1992, p. 226) Son but caché consiste à donner du relief et à changer l'apparence d'un individu. Selon Le Breton, dans le maquillage existe un paradoxe, car il va faire primer le naturel, l'invisible, la fidélité à soi-même en faisant subtilement naître la beauté mais cette dernière va devenir un « discours de défense plutôt que de jouissance. » (Le Breton : 1992, p. 231)

Un des principes de base du camouflage est l'invisibilité, cependant l'effet de dissimulation peut accentuer la visibilité du corps selon le point de vue du spectateur et l'intention de l'artiste.

L'usage du camouflage corporel comme « recours artistique revendicatif avec une lecture féministe a commencé à s'employer dans les années 60. » (Dueñas Villamiel : 2014, p. 446) C'est ainsi que le corps des artistes se transforme pour devenir un outil de discours critique de la pratique féministe. La transformation qui suit le corps se fait à travers le rituel, qui vise à favoriser la relation de l'artiste avec son corps, son espace et le public. C'est à travers « l'image modifiée que le corps devient un trouble de sa réalité et de la collectivité. » (Le Breton : 1992, p. 225)

Dans les pratiques féministes, le corps-camouflage va introduire le changement, le trouble et le discours questionnant des sujets liés aux problèmes de

l'identité, de la mémoire, de la migration, et de la situation du corps féminin, en faisant naître de nouvelles questions autour de ces sujets avec pour finalité de faire réagir le public sur l'invisibilité de l'individu et de l'identité face à la société et aux manipulations politiques, en essayant de susciter une nouvelle conscience sociale.

La couleur prendra du sens dans le camouflage une fois que le trompe-l'œil sera créé et qu'il pourra séduire, interpeller et tromper les spectateurs.

Cécilia Paredes (1950) est une artiste péruvienne qui travaille ce thème du corps-camouflage. Elle explore, à travers le portrait un corps hybridé entre la forme, l'espace et la couleur, en mettant en relation le corps, le motif et la nature. Avec la série *Paysage*, l'artiste présente un travail qui mêle photographie et performance. Elle conçoit chaque portrait selon ce critère et comme dans un rituel installe son fond, puis fait son vêtement, ensuite se maquille et finalement devient l'œuvre à photographier, tout ce rituel sera étant enregistré en tant que performance. Et c'est par cet acte qu'elle construit sa nouvelle identité caméléonesque.

Par son travail, elle va essayer d'illustrer la recherche d'un endroit auquel nous appartenons ou auquel nous devons nous adapter, faisant allusion aux migrations.

La série « Paysage » présente des motifs et ornements floraux appartenant aux pays où elle a vécu, justifiant ainsi son choix et le rapport au motif. Elle déstabilise les spectateurs en effaçant la limite entre le corps, le motif et l'espace par le camouflage. Ses traits ne peuvent pas être reconnus, car ils sont libérés de toute contrainte d'identité, devenant ainsi la couleur, un synonyme d'une nouvelle existence en soi et dans le cas de l'artiste, une polychromie multiculturelle.

Cecilia Paredes explique dans la vidéo « Oyendo con los ojos » que la contrainte de quitter le territoire péruvien, pour des raisons politiques, a marqué son identité. Elle expose qu'« elle se sentait migrante exilée et qu'on lui enlevait une partie de sa racine »¹² C'est pour cette raison que Paredes essaye de montrer la nécessité de s'adapter au lieu qui nous entoure et nous accueille, surtout après plusieurs déplacements. Elle explique aussi quelle a été sa souffrance de quitter le territoire, mais que cela lui a permis de s'interroger sur la nature de l'être, sur l'identité et sur le territoire que l'on habite, en l'encourageant à travailler sur son corps comme véhicule d'expression et discours social.

¹² https://www.youtube.com/watch?v=yFyjZ586XV4&ab_channel=MinisteriodeCulturayDeporte

Paredes a construit une pluralité de portraits métamorphosés qui favorisent la matière et l'espace comme conteneur de l'identité et où la nature est installée sous la forme de motifs décoratifs. Le fait de devenir paysage, montre à simple vue que le corps de l'artiste est le sujet secondaire dans le paysage existant, mais que c'est seulement à travers la perception de l'autre qu'il apparaîtra comme thème central et principal de son œuvre. Son corps devient un lieu de réflexion sensible à l'extérieur et par là sera « capable de se rapporter à autre chose que sa propre masse » (Merleau-Ponty : 2021, 354), sera capable de conférer un sens au non vu.

C'est ainsi que Paredes fait de son portrait, le corps-nature de l'être comme appartenance de la nature. La visibilité qu'elle donnera de sa nature passe par les parties non-peintes de son corps comme les cheveux, les yeux et de petites zones de peau nue comme on peut l'observer dans la photo Reino de Bambú (Royaume de Bambou).



Figura 9 @Cecilia Paredes Reino de Bambú (Royaume de Bambou) 111 x 111 cm 2012 Galerie Xavier Fiol

Avec cette œuvre Paredes explique « qu'elle a dû faire une performance en Chine »¹³ et c'est là-bas qu'elle a conçu ce travail après avoir été imprégnée par la nature et par son espace. Paredes a travaillé sur l'image de bambou et de fleurs de Paeonia Lactiflora (pivoine). Autrefois, la Chine était connue sous le nom de « Royaume de Bambou » et la pivoine est la fleur nationale du pays.

Les quatre mains de Paredes sont un clin d'œil à la statue du Grand Buddha de Leshan qui se trouve installé dans la montagne, mais à sa place l'artiste a conçu

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=yFyjZ586XV4&ab_channel=MinisteriodeCulturayDeporte

une figure de femme comme une montagne, en focalisant l'œuvre sur le corps-nature, mère de la nature féminine.

Du paysage émane une temporalité presque nocturne où les bambous dessinent l'arrière-plan et les jeux de couleurs des fleurs se font entre le rouge, le blanc et le vert pour rythmer l'œuvre. La présence du noir, du blanc et du rouge a une « fonction classificatoire qui se fait dans toute société pour communiquer avec l'au-delà. » (Pastoureau : 2000, p.14) et crée une hiérarchie, une opposition et une association dans le travail de l'artiste.

Le travail du paysage dans l'œuvre de Paredes est un prétexte pour traiter la notion de territoire, mémoire dans le corps féminin où l'identité de l'artiste va se fondre dans le paysage printanier du pays du silence.

CONCLUSION

Parler d'un portrait, c'est accepter qu'il appartienne à un corps, et en tant que tel à une série de significations qui lui sont données tout au long de son histoire. Le portrait d'un corps va prendre sens quand il « s'est débarrassé des exigences de la figuration » (Nancy : 2014, p.87) c'est-à-dire que sa représentation ne sera pas forcément fidèle à son modèle mais plutôt deviendra un prétexte d'analyse, un lieu des événements et un corps de dénonciation de problèmes qui entourent l'identité contemporaine.

Aujourd'hui, le portrait d'un corps est lié à la question du sujet qui ne peut pas être celui d'une certitude de soi, mais va plutôt se situer dans la recherche des nouvelles significations des identités et dans la construction d'une mémoire beaucoup plus équitable. Un des objectifs est de reconstruire les identités brisées de la femme et le travail des artistes sert à déconstruire les anciennes mentalités, les codes imprégnés et les canons de beauté ancrés dans la collectivité et la mémoire sociale.

On peut affirmer que le portrait d'un corps devient un mécanisme d'interrogation, d'exploration et de défense pour les artistes femmes qui essayent de contribuer à rompre les schémas des corps et des identités standardisés par la société omniprésents dans le quotidien. Il devient ainsi une critique sociale et politique.

On constate aussi que la couleur dans le portrait d'un corps est un effet de société et une « construction culturelle qui met en jeu de nombreux problèmes » (Pastoureau : 2000, p.3) historiques et d'actualité, difficiles à résoudre car enracinés

dans la mémoire et l'identité collective. La fonction de la couleur est étroitement liée à l'histoire et aux enjeux idéologiques en relation avec chaque époque. Cependant, la « couleur aide à construire des nuances et des systèmes chromatiques qui proposent de nouveaux discours » (Pastoureau : 2008, p. 21) en articulant le sujet proposé par l'artiste, l'identité du corps et son contexte socio-culturel.

Parmi les divers sujets liés aux couleurs, le corps de la femme propose des discours multiculturels avec des propositions chromatiques évoluant en fonction du discours de l'artiste.

Pour conclure, le portrait d'un corps féminin est politique parce qu'il va transcender la représentation au-delà de l'individu pour devenir un sujet social, dont l'identité féminine sera une identité d'un corps social.

L'existence d'une couleur spécifique pour l'identité n'est pas possible, car la couleur prend un sens identitaire dépendant de la proposition de l'artiste et de la réception du spectateur en relation avec le sujet, son contexte spatial et social, devenant ainsi identité unique au regard de l'autre.

References

ARENES, Jacques. Quand le corps politique ne fait plus autorité. Pour une anthropologie psychanalytique de l'effacement du lien social. **Champ psy**, 2013/2 (n° 64), p. 139-150. DOI : 10.3917/cpsy.064.0139. URL : <https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2013-2-page-139.htm>

BASTERRECHEA, Antuané de la Flo. **El arte como crítica y subversión de los discursos hegemónicos en torno al género**, Feminismos contemporáneos en dos corpus de imágenes elaborados a partir de las obras de las artistas Claudia Coca y Natalia Iguñiz (2000-2005). Tesis PUCP, Lima, 2020, en línea.

https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/17877/DELAFLOR_BSTERRECHEA_ANTUANE_ARTE_CRITICA.pdf?sequence=4&isAllowed=y

BLANCHARD, Pascal; BOEËTSCH, Giles; CHEVÉ, Dominique (sous la dir de). **Corps & couleur**. Paris: CNRS Éditions, 2008.

CABRERA, Lydia. Ritual y Símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakua. dans: **Journal de la Société des Américanistes**, Tome 58, 1969, pp.139-171. DOI : <https://doi.org/10.3406/jsa.1969.2101>. [HTTPS://WWW.PERSEE.FR/DOC/JSA_0037-9174_1969_NUM_58_1_2101](https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1969_NUM_58_1_2101)

DUEÑAS VILLAMIE, Jorge. Del camuflaje en el arte contemporáneo a la privacidad en el Net-Art. **Revista Teknokultura** (Revista de Cultura Digital y Movimientos sociales), 2014, Vol.11 Núm. 2 :441-452. <http://teknokultura.net/index.php/tk/pages/view/opr-228>

FAURE BASCUR, Eyleen. Memoria, Género y Cuerpo : Apuntes para la composición de nuevas tramas de recuerdo. **Athenea Digital** - 18(3): e1930 (noviembre 2018). <https://www2.congreso.gob.pe/Sicr/ApoyComisiones/informes.nsf/InformesPorComision/C405450DEB310E6C05256CBE0076A35E>

LAMY, Jérôme; SAINT-MARTIN, Arnaud. Introduction. **Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique** [En ligne], 118 | 2012, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/chrhc/2457> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/chrhc.2457>

LE BRETON, David. **Anthropologie du corps et modernité**. Paris : Quadrige, 2000.

LE BRETON, David. **Des Visages**. Paris : Éditions Métailié, 1992.

LE BRETON, David. **Signes d'identité, tatouages, piercings et autres marques corporelles**. Paris : Éditions Métailié, 2002.

LESBRE, Patrick. Le Mexique central à travers le Codex Xolotl et Alva Ixtlilxochitl : entre l'espace préhispanique et l'écriture coloniale. **e-Spania** [En ligne], 14 | décembre 2012, mis en ligne le 17 janvier 2013, consulté le 25 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/22033> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/e-spania.22033>

MARTINEZ-AMIL LORES, Raquel. Artmuflaje: el arte del camuflaje. Article en ligne, **Uned**. Historia del arte, Estética y teoría del arte II. https://www.academia.edu/6490594/ARTMUFLAJE_EL_ARTE_DEL_CAMUFLAJE

MERLEAU-PONTY, Maurice. **La Nature**, cours du Collège de France (1956-1960). Paris : Éditions de Seuil, 2021.

NANCY, Jean-Luc. **L'autre portrait**. Paris : Éditions Galilée, 2014.

PASTOUREAU, Michel. **Bleu**, Histoire d'une couleur. Paris : Éditions du Seuil, 2000.

PASTOUREAU, Michel. **Rouge**, Histoire d'une couleur. Paris : Éditions du Seuil, 2016.

PASTOUREAU, Michel. **Noir**, Histoire d'une couleur. Paris : Éditions du Seuil, 2008.

SORLIN, Pierre. **Persona**, Du Portrait en peinture. Saint Denis : PUV, 2000.

Site web artistes :

<https://kimiko.fr/>

<https://kimiko.fr/text/44-pintura-auto-retrato-por-kimiko-yoshida-guest-of-honor-fini-festival-internacional-de-la-imagin-en-uaeh-mexico-april-18-may-31-2013-espanol/>

<https://blog.diderot.art/2022/03/04/tatiana-parcero-artistaenfoco/>

<https://hydra.lat/collections/tatiana-parcero>

<https://tatianaparcero.com/>

<https://claudiacoca.com/mestiza>

<https://www.youtube.com/watch?v=qnGbZ87yikk>

<https://www.nytimes.com/es/2018/03/08/espanol/belkis-ayon-obituario-cuba.html>

https://www.youtube.com/watch?v=W6WSrjXHK9w&ab_channel=WithoutMasks

https://www.youtube.com/watch?v=l5pyhSZUvuo&ab_channel=ChicagoDCASE

https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/belkis_ayon_espanol.pdf

https://www.youtube.com/watch?v=yFyjZ586XV4&ab_channel=MinisteriodeCulturayDeporte

A propos de l'auteur / Sobre a autora

Carmen Herrera Nolorve est titulaire d'un doctorat en Beaux-Arts (Histoire, Théorie et Pratique), d'un Master of Arts de l'Université Bordeaux Montaigne. Vit et travaille à Bordeaux, France. Elle est co-directrice de l'Association Connectif Plateforme Créative, Lima-Bordeaux-Beyrouth et membre du département MICA axe ADS. Sa pratique artistique a évolué autour de la thématique du portrait contemporain axé sur la construction de l'identité féminine. Il travaille avec différents supports, aussi bien la gravure que la peinture, et insère aujourd'hui de nouveaux éléments féminins dans son travail, comme les cheveux de femmes de différentes nationalités, qu'il appelle « ses donatrices ».

Carmen Herrera Nolorve é doutora em Artes Plásticas (História, Teoria e Prática), mestre em Artes pela Universidade Bordeaux Montaigne. Vive e trabalha em Bordeaux, França. É co-diretora da Association Connectif Plateforme Créative, Lima-Bordeaux-Beyrouth e membro do departamento MICA axe ADS. Sua prática artística evoluiu em torno do tema do retrato contemporâneo focado na construção da identidade feminina. Trabalha em vários suportes, tanto na gravura como na pintura, e hoje em dia insere no seu trabalho novos elementos femininos, como o cabelo de mulheres de diferentes nacionalidades, a quem chama de "suas doadoras".

chnolorve@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1897666965728721>

<https://orcid.org/0000-0002-8395-4955>

Recebido em: 02-02-2024

Como citar

NOLORVE, Carmen Herrera (2023). Portrait d'un corps, existe-t-il une couleur pour représenter l'identité? Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.4, n.2, 2023 p.XX-XX, jul./dez.
<https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n2-2023-72353>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.