

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE ÉTUDE MATÉRIELLE ET CULTURELLE DU SUCRE EN ART ACTUEL:
LE CAS DES PRATIQUES ARTISTIQUES DE KARA WALKER, KADER ATTIA
ET FELIX GONZALEZ-TORRES

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
DAISY BOUSQUET-DESROSIERS

ÉTÉ 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mettre en relief le rôle complexe du sucre signifie être dans un état relationnel continuels par les multiples concordances qui en découlent et se révèlent. Un genre de *sugar rush* perpétuel. Ce mémoire souhaite réfléchir l'*opacité* des identités mixtes qu'expose une matière tel le sucre. Dans ce contexte, l'étude matérielle et culturelle du sucre est également un exercice de réécriture, celle des histoires qui nous composent tous - de près ou de loin - et auxquelles nous sommes tenu.e.s tant par un devoir de mémoire, de rédemption que de *réparation*. Ce projet de recherche est l'un des accomplissements dont je suis le plus fier, je ne saurais reconnaître son impact sans mentionner les mentors, alliés et acolytes qui ont contribué à son existence (et peut-être même sa survivance).

Mes plus sincères (et éternels) remerciements vont à la Dr. Monia Abdallah qui a été une mentor exceptionnelle. La singularité de son approche, la sensibilité de ses réflexions ainsi que la rigueur intellectuelle de ses analyses demeureront de continuelles sources d'inspiration. Avoir eu le privilège de travailler sous sa supervision est une expérience intellectuelle et humaine inspirante.

J'aimerais également témoigner ma gratitude au Dr. Dominic Hardy qui, dès le début de cette aventure, a offert son support, son écoute ainsi que de précieux conseils. Je reconnais également l'apport important des séminaires de la Dr. Jocelyne Lupien, du Dr. Edouardo Ralickas ainsi que du Dr. Itay Sapir.

Je remercie chaleureusement ami(e)s, collègues ainsi que de surprenants interlocuteurs qui, à différents moments et sans peut-être même le savoir, m'ont permis d'avancer. Sophie, Florence, Justine, Megan, Laura, Patrick, Geneviève, Beth, Jen, Mimi, Mark, Judha, Anne-Claude, Frances, Joe et Erin, Jinn, Sky, Frances,

l'équipe du Centre Clark, Monsieur Nicholas Fox, Fiona et l'équipe du Glucksman Museum à Cork (Irlande), Natasha, Kathleen, Sarah, Eve, Lilah, John ainsi que les nombreux artistes, chercheurs, professeurs et auteurs rencontrés à travers les diverses étapes (et manifestations) de cette recherche, recevez ma plus profonde reconnaissance. Grâce à la générosité de vos interventions, vos encouragements, ainsi qu'au partage inouï de vos connaissances et impressions (ainsi que de livres et d'articles!), j'ai pu réfléchir le sucre de manière entière et vivante. Ces remerciements sont également pour tout ceux dont les noms m'échappent, je souligne et reconnais ici votre rôle essentiel dans le développement de ce mémoire.

Finalement, je me dois de mentionner le support sans précédent, INÉPUISABLE et constant de mon amie, Joanie. Sans son amitié (ainsi que son oeil de lynx), j'aurais bien souvent été dépassée par ce *sugar rush*. Merci d'y avoir cru alors que cela semblait être une idée saugrenue.

DÉDICACE

Aux insulaires; aux *lieux communs* de nos rencontres ainsi qu'à l'*opacité* revendiquée.

À mon père, ce modèle singulier de persévérance. À ma mère, cette figure
exceptionnelle de résilience. À ma soeur, qui me réconcilie avec l'idée que je ne serai
jamais seule.

And for T and materials as powerful truths.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	8
1. Le sucre.....	8
1.1. Les origines de la matière	8
1.1.2. La mélasse	14
1.1.4. Le bonbon	19
1.1.1. Le sucre blanc	12
1.2. Le terme <i>sugar</i>	28
1.1.3. Le sucre en cubes	16
1.1.5. La sculpture en sucre	22
CHAPITRE II	32
2. Le sucre décliné	32
2.1 Les fonctions culturelles du sucre déclinées dans l'œuvre de Kara Walker.....	32
2.2. La composition de l'œuvre <i>A Subtlety, or the Marvelous Baby</i> (2014)	37
2.2.1. Les figures de la <i>Mammy</i> et de la <i>Jezabel</i>	43
2.3 Le Sphinx comme stratégie de renversement	46
2.4. Le lieu comme stratégie de commémoration	48
2.5. L'archive virtuelle comme stratégie de contestation	50
CHAPITRE III.....	54
3. Le sucre moulé.....	54
3.2. La composition de l'œuvre <i>Oil and Sugar #2</i> (2007).....	64
3.1. Les fonctions culturelles dans l'œuvre de Kader Attia.....	54
3.2.1. La notion de <i>réparation</i>	74
3.3. Le monument comme stratégie commémorative.....	78
3.4. L'architecture moderniste comme stratégie mimétique.....	79
CHAPITRE IV.....	82
4. Le sucre modifié	82
4.1. Les fonctions culturelles dans l'œuvre de Felix Gonzalez-Torres	82

4.2. La composition de l'œuvre " <i>Untitled</i> " (<i>Lover Boys</i>) (1991)	89
4.2.1. Les fonctions du bonbon dans le travail de l'artiste	97
4.3. L'interaction comme stratégie d'appropriation	99
4.3.1. Le rapport ontologique du bonbon.....	103
4.4. La couleur comme stratégie discursive.....	106
4.5. La dimension sensorielle comme stratégie relationnelle	109
CONCLUSION.....	113
ANNEXE	118
Figures	118
BIBLIOGRAPHIE.....	130

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1. Kara Walker <i>A Subtlety or the Marvelous Sugar Baby</i> (vue d'exposition) 2014 Sculpture en styromousse, sucre blanc, sucre liquide, colle, sucre en poudre, mélasse 75' x 35' / 22, 85 x 11 mètres © Creative Time, NYC	110
2. Kara Walker <i>A Subtlety or the Marvelous Sugar Baby</i> (vue d'exposition) 2014 Sculpture en styromousse, sucre blanc, sucre liquide, colle, sucre en poudre, mélasse 75' x 35' / 22, 85 x 11 mètres © Creative Time, NYC	110
3. Kara Walker <i>A Subtlety or the Marvelous Sugar Baby</i> (détail) 2014 Sculpture en styromousse, sucre blanc, sucre liquide, colle, sucre en poudre, mélasse 75' x 35' / 22, 85 x 11 mètres © Creative Time, NYC	112
4. Kara Walker <i>A Subtlety or the Marvelous Sugar Baby</i> (détail) 2014 Sculpture en styromousse, sucre blanc, sucre liquide, colle, sucre en poudre, mélasse 75' x 35' / 22, 85 x 11 mètres © Creative Time, NYC	112
5. Kader Attia <i>Oil and Sugar #2</i> (détail) 2007 Vidéo numérique monobande, couleur et son 4 minutes, 30 secondes ICA (Boston) et Tate Modern (Londres) © Adago, Paris, 2018	113

6. Felix Gonzalez-Torres 114
"Untitled" (Lover boys)
1991
Bonbons emballés individuellement dans du papier cellophane, quantité illimitée
Dimension variable en fonction de l'installation
Poids idéal : 355 livres
© Fondation Felix-Gonzalez-Torres
7. Felix Gonzalez-Torres 114
"Untitled" (Lover boys) (détail)
1991
Bonbons emballés individuellement dans du papier cellophane, quantité illimitée
Dimension variable en fonction de l'installation
Poids idéal : 355 livres
© Fondation Felix-Gonzalez-Torres

RÉSUMÉ

Ce mémoire souhaite mettre en relief l'usage actuel du sucre au sein de propositions plastiques par une analyse matérielle et culturelle de la matière. L'objectif de cette proposition est de rendre compte du potentiel critique s'inscrivant dans l'usage spécifique du sucre à travers trois propositions choisies et d'identifier les lieux-communs de leur réception. La nature analytique de ce projet s'inscrit également dans une réflexion de fond sur l'héritage systémique entourant le sucre comme marqueur des formes de l'altérité. Cette réflexion s'intéresse aux différentes stratégies, soit matérielles, sensorielles, conceptuelles et/ou référentielles employées par les artistes Kara Walker, Kader Attia ainsi que Felix Gonzalez-Torres. L'une des visées de ce projet est de mettre en perspective les implications culturelles et d'identifier les enjeux postcoloniaux dont l'emploi du sucre témoigne. À travers le prisme des trois œuvres mises à l'étude (*A Subtlety or The Marvelous Sugar Baby* (2014), *Oil and Sugar #2* (2007) et "Untitled" (Love Boys) (1991) et de leur relation à la matière, ce mémoire tente de mettre en exergue l'impact et les rôles de la matière par une analyse transculturelle. En mettant en perspective les relations entretenues face à la dimension sociale et coloniale de la matière, le potentiel de cette approche révèle les implications symboliques, ontologiques ainsi qu'iconographiques du sucre comme conduit réflexif et ligne de force de la modernité. Par le biais d'un cadre théorique enjoignant la *Philosophie de la Relation* ainsi que la *Poétique de la Relation* du poète et philosophe Édouard Glissant, les écrits postcoloniaux et concepts tels le *mimétisme* et le *tiers-espace* avancés par le théoricien Homi K. Bhabha ainsi que de l'essai de l'anthropologue Igor Kopytoff dans l'ouvrage, *The social life of things : Commodities in cultural perspective*, supervisé par Arjun Appadurai, cette analyse matérielle et culturelle souhaite présenter certains des enjeux actuels découlant de l'emploi du sucre. Ce mémoire cherche à comprendre par quels moyens l'usage de la matière rend compte d'histoires partagées, omises ou isolées ainsi que le rôle et le devoir du regardeur à son endroit.

Mots-clés : sucre, mélasse, canne à sucre, sucre en cubes, matérialité, approche culturelle, études postcoloniales, réparation, lieux communs, altérité, opacité, fixité, mimétisme

INTRODUCTION

Le type de rituels retrouvés au sein de pratiques entourant la fabrication ainsi que la consommation de nourriture et ceux entretenus dans le milieu des arts plastiques conjugue, dans une mesure similaire, l'appétence humaine pour le goût comme d'une manière de faire état de notre environnement immédiat, de notre histoire, d'expériences partagées ou intimes ainsi que de leurs nuances propres. Si les hiérarchies qui constituent ces deux systèmes de pensées sont autonomes, elles sont toutes deux sensibles à la dimension ontologique de leur expression et, par conséquent, à la relation au public comme composante essentielle. Que ce dernier agisse à titre d'observateur contemplatif, de témoin critique ou d'interprète participatif, le rapport qu'il entretient à l'endroit d'une proposition artistique découle de son rapport singulier à l'endroit de conventions établies ainsi que de schèmes culturellement construits. De quelle manière des constructions socioculturelles dialoguent-elles avec la dimension critique de propositions artistiques plastiques? Par quelles stratégies de monstration et d'activation donnent-elles à comprendre les histoires communes dont elles sont héritières ainsi que témoins? Dans quelles mesures les perspectives de l'une redéfinissent-elles celles de l'autre? Qu'en est-il de la possible synthèse d'un objet de réflexion et de consommation qui soit à la fois le résultat matériel et culturel de l'une et de l'autre de ces constructions? Par quels moyens cette possible synthèse se présente-t-elle comme intelligible ainsi qu'analytique? Si leur rencontre ponctuelle témoigne du lien complexe entre le familier et l'étranger, entre objet de désir et de curiosité, entre bien acquis et à acquérir, elle met en relief leur co-dépendance. Comment aborder les lectures d'une matière marquée de l'héritage de la différence autant que de du développement de son appétence? Comment opérer une forme de décolonisation matérielle?

En 2014, alors que l'artiste africaine américaine Kara Walker présentait l'œuvre monumentale *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby* (2014) (Annexe I ; figure 1, fig. 2, fig. 3 et fig. 4) à la Domino Sugar Factory à Brooklyn, New York, la popularité manifeste de sa proposition et la vive réaction des visiteurs mirent en relief les échos de ces questions ainsi que les ancrages de cette recherche. Si l'échelle spectaculaire de l'œuvre sculpturale de Walker impressionne, l'usage du sucre affirme le pouvoir symbolique ainsi que la charge historique de la matière. Raffiné à différents degrés de pureté, l'usage du sucre (produit dérivé de la canne à sucre)¹, dans cette proposition de l'artiste, fait état du potentiel interprétatif et intuitif de l'objet sculptural, alors surenchéri d'une *compréhension culturelle* (Hall, 2016, p. 209)² ainsi que d'une intention critique percutante. Que nous révèle l'étude de la matière quant à la culture à laquelle elle est légataire et à laquelle elle est subjuguée? C'est ainsi peut-être là que l'intelligibilité matérielle, ainsi que culturelle, coexistent et témoignent alors des enjeux identitaires dont elles sont également les véhicules. Si l'œuvre de Kara Walker fut l'élément déclencheur de cette analyse, c'est qu'elle consolide les assises constitutives d'une réflexion qui, par l'étude du sucre au sein de pratiques actuelles choisies, permettent de considérer les modalités par lesquelles la matière est un vecteur pertinent et révélateur des enjeux du présent.

¹ Comme le note Andrew F. Smith dans son ouvrage *Sugar, A Global History*, il existe différentes formes de cannes à sucre à partir desquelles l'extraction et la transformation de la sève donnent lieux à des pratiques de production importantes. Notons la canne nommée *Saccharum robustum*¹ originaire de la Nouvelle Guinée ainsi que *S. officinarum* ou *Creole Cane*, qui sont biologiquement reliées et détiennent la plus haute teneur en sucre (Smith, 2015, p.8).

² J'emprunte ici l'expression *compréhension culturelle* à l'anthropologue américain, Edward T. Hall, qui la présente dans son ouvrage, *Au-delà de la culture*. Dans l'avant-dernier chapitre de son ouvrage, il met en relief combien il est difficile de faire état de son véritable être culturel sans prendre en considération sa différence. Cette complexité, qui confronte des modes de pensées assimilées, est partie intégrante de ce qui mène vers une *compréhension culturelle*. Je remercie l'un des lecteurs de ce mémoire qui a souligné l'importance de Hall. Je reconnais ici l'influence de son essai *Representation* qui informe ma compréhension de l'approche culturelle.

À travers l'étude du sucre de canne se manifestent les relents coloniaux qui sont au cœur de sa fabrication ainsi que de sa transformation. L'objectif premier de cette recherche est de démontrer par quels moyens les codes endémiques de l'histoire du sucre perdurent et entérinent nos rapports à la différence. La survivance de ces codes dessine un portrait percutant des constructions sociales et les formations idéologiques découlant de sa consommation, qu'elle soit visuelle, conceptuelle ou sensorielle. À titre d'exemple, le regard porté sur le sucre dans le contexte de ce projet s'appuie, en filigrane, sur la perspective proposée par Lisa Lowe au sujet de l'objet colonial comme fétiche, « *Not only are objects shown to be a language for articulating style, taste and social status, but the impulse to consume, emulate, and display bears out extravagant manners for performing fluency in cultural signs of social class and identity* » (Lowe, 2015, p.81). Citant Pierre Bourdieu, l'auteure ajoute, « *Taste classifies, and it classifies the classifier* » (Lowe, 2015, p.81). En effet, c'est par une attention dirigée, mais demeurant ouverte et soutenue à la matérialité et sa construction historique que cette analyse tentera de faire état des lectures nuancées et contenues dans la matière comme *sine qua non* à l'expérience de l'objet d'art. Comme le conceptualise également Lowe, cette considération critique à l'endroit d'une constante réécriture (matérielle et culturelle) rend compte du passé et de ses omissions afin de mieux observer l'histoire de son présent (*history of the present*) (Lowe, 2015, p.136). Cette recherche veut rendre compte du rôle du sucre dans la revendication d'une différence et des questions d'altérité dont il témoigne. Par l'histoire de sa production et plus précisément, les choix matériels des œuvres mises à l'étude, le sucre sert de liant culturel, évoquant le trauma partagé, celui d'un passé colonial, de mesures perverses d'oppression et de stratégies répressives d'appropriation identitaire. L'analogie de cette posture semble toujours présente dans l'usage de la matière, tel que réfléchi par certains artistes, le sucre demeure un dénominateur commun et qui témoigne du potentiel évocatif d'une matière et de son histoire. L'usage du sucre s'avère également un outil efficace qui donne à comprendre l'impact et le rôle du public dans l'activation ainsi que la performativité d'une œuvre

à titre de témoin culturel. Ce que le corpus choisi met en relief est l'importance de considérer l'expérience comme facteur inhérent à l'usage de la matière. Comme le synthétise l'historienne de l'art Petra Lange-Berndt dans son essai, *How to be Complicit with Materials*

Therefore, to act with the material and to be complicit means to investigate societal power relations. (...) Clearly materials have agency, they can move as well as act and have a life of their own, challenging an anthropocentric post-Enlightenment intellectual tradition. (...) To understand the languages that emanate from materials or the atmospheres connected to them one especially needs to consider what happens after the work of the artist is done, once materials are submitted to the forces of time, gravity or the elements (Lange-Berndt, et al., 2015, p. 15-17).

À ce titre, chacune des propositions mises à l'étude témoigne de ce rapport à l'endroit des relations complices rendues possible par les interactions à la matière. C'est par le biais de cette posture critique que les œuvres suivantes ont été choisies et analysées soit, *A Subtlety or the Marvelous Sugar Baby* (2014) de l'artiste africaine américaine Kara Walker, *Oil and Sugar #2* (2007) (Annexe I; fig. 5), une vidéo de l'artiste français d'origine algérienne, Kader Attia, ainsi que "*Untitled*" (*Lover Boys*) (1991) (Annexe I; fig. 6 et fig. 7), une installation du plasticien américain d'origine cubaine Felix Gonzalez-Torres³. Si dans chacune de ces propositions, le sucre est employé par le biais de codes visuels, sensoriels, symboliques et/ou pratiques tant familiers qu'étrangers, son emploi expose la hiérarchie de rapports historiques, sociologiques et culturels liés aux manifestations de l'altérité. Ces relations à *l'Autre* mettent de l'avant le caractère réfractaire de l'un

³ Comme suggéré par l'un des lecteurs de cette recherche, le travail d'artistes tels Vik Muniz, Lynda Benglis ou même Janine Antoni se présentent comme des choix judicieux dans l'élaboration de ce projet. Leur usage plus nuancé (voire modifié) de la matière me semblait servir le caractère symbolique du sucre. Le corpus à l'étude permet d'aborder à la fois la nature symbolique et matérielle ainsi les migrations géographiques de la matière. Il s'agit d'un élément important de cette proposition, et ce, en lien à une analyse culturelle.

devant l'inconnu et l'instabilité de nouvelles perspectives. Cette manifestation se décline par l'emploi de la matière à titre indiciel dans chacune des propositions. Le potentiel référentiel du sucre met en relief l'imaginaire coloniale découlant de l'histoire de sa production, les rapports de force entre Orient et Occident, entre mémoire et oubli (ou omission). L'usage à la fois iconographique du sucre et la nature familière de la matière (sucre raffiné et mélasse, sucre en cubes, bonbon) traversent le corpus choisi dans le cadre de cette recherche. Le lieu d'origine (et d'adoption) des trois artistes est également l'un des facteurs entourant l'élection de chaque proposition. Walker, Attia et Gonzalez-Torres partagent un rapport ouvert et affirmé quant au rôle de leur bagage identitaire (nord-américain (africain-américain et américain), africain (algérien), européen (français) ainsi que latino-américain (cubain) qui informe leur pratique. Kara Walker et Felix Gonzalez-Torres adressent également la place de leur identité raciale et sexuelle comme référents culturels. Cette position joue sur le caractère métaphorique possible du sucre quant au rendu d'une expérience intime dans un cadre public. Il est important de souligner que, d'un point de vue historique, ces identités (américaine, algérienne, française et cubaine) traduisent des points d'ancrage notoires quant à la production et la consommation du sucre ainsi que les enjeux économiques de son commerce. L'héritage ethnique du sucre en lien aux trois artistes occupe une place importante dans la réflexion transculturelle de cette recherche. L'imaginaire colonial est l'un des éléments qui traverse l'usage de la matière dans le contexte des pratiques de Kader Attia ainsi que de Kara Walker. Un rapport que l'on retrouve à travers le langage ainsi que la forme de la matière. Comme l'avance Lange-Berndt *To follow the material means to enter a true maze of meanings, where one encounters terms such as matter, material, materiality, Stoff, substance or medium* (Lange-Berndt, et al., 2015, p. 14). Conscients des autres histoires matérielles qui participent à l'économie de leur lieu d'origine (et d'adoption), Attia et Gonzalez-Torres ont en commun l'histoire de la transformation d'énergie fossile. Si ce détail semble, à prime à abord, mince, il met en relief leur rapport au pouvoir de la transformation et les politiques de son commerce. On pense au

monopole et à l'attrait du pétrole en Afrique du Nord ainsi que la transformation du sucre en éthanol à Cuba⁴. Les artistes de ce corpus exposent le potentiel formel et conceptuel de la matière. Ils mettent en exergue son pouvoir historique, politique ainsi que l'impact de ses différentes manifestations (culturelles, matérielles, symboliques ou mémorielles).

C'est, par ailleurs, à travers le prisme de l'histoire coloniale du sucre que la méthodologie de recherche fut établie autour de ce projet. Pour ce faire, c'est par les écrits du professeur et théoricien postcolonial Homi K. Bhabha, des recherches de l'anthropologue et spécialiste des enjeux culturels, Igor Kopytoff, ainsi que des réflexions du poète et philosophe Édouard Glissant que seront examinées les œuvres choisies. Guidée par une lecture conceptuelle, matérielle et culturelle, l'analyse présente les trames complexes des contextes performatifs du sucre ainsi que des assises historiques de la matière dans les trois installations. À la lecture critique de chaque proposition, seront amenés les concepts-clé de Bhabha (mimétisme, tiers-espace, fixité), les positions conceptuelles de Glissant (*opacité, créolisation, lieux-communs, Poétique de la Relation*) ainsi que la biographie culturelle des choses, un angle d'analyse amené par l'ethnologue Igor Kopytoff en second chapitre de l'ouvrage de *The social life of things, Commodities in cultural perspective* supervisé par Arjun Appadurai. L'apport méthodologique composite de cette recherche permettra la mise en relief des diverses manifestations matérielles du sucre afin d'exposer, de manière critique et actuelle, le vaste ensemble de codes (connus et inconnus) inscrits à travers l'histoire de sa culture, sa production ainsi que de sa

⁴ «When the United States stopped importing sugar from Cuba in the 1960, the Soviet Union and Eastern European countries picked up the slacks during the next 30 years they bought an estimated 87 per cent on the Cuban sugar. When the Soviet Union collapsed in 1991, so did much of the Cuban sugar industry: of the country's 156 sugar mills, 71 closed and 60 per cent of cane fields were converted into vegetable farms or cattle ranches. However, with the invention of a process to make ethanol (a type of alcohol that can fuel vehicles) from sugar cane, the Cuban sugar industry has been revitalized in the twenty-first century.» (Smith, 2015, p.59)

consommation. Cette recherche propose de prendre le sucre à titre de témoin quant aux manifestations plastiques de ses usages et de ce qu'ils révèlent de cette dite histoire du présent. Cette analyse est traversée d'un intérêt critique quant aux marqueurs destitutifs du passé en relation au présent.

CHAPITRE I

1. Le sucre⁵

1.1. Les origines de la matière

En l'an 1000 de notre ère, très peu d'Européens connaissent l'existence de la canne à sucre. Mais dès sa découverte en Inde⁶ et son introduction en Europe, son ascension est fulgurante et témoigne, par sa popularité, de changements sociaux et culturels importants (Mintz, 2014, p.60). À titre de référence, denrée rare et chère dont l'usage est exclusif à la royauté et à l'aristocratie au 17^e siècle, le sucre tiré de la canne à sucre (en opposition au sucre provenant des fruits, de la betterave sucrière et du miel) devient, dès la seconde moitié du 18^e siècle, une marchandise de plus en plus convoitée, bien que toujours dispendieuse. Dès le 19^e siècle, on observe la présence du sucre comme composante récurrente des habitudes alimentaires populaires anglaises (Mintz, 2014, p.60). Si le rôle alimentaire de la matière est un indicateur social important de la modernité industrielle qui se développe avec elle, sa place, à titre de témoin culturel, est tout aussi révélatrice. L'agriculture du sucre dans les colonies du Nouveau-Monde est un exemple probant du rôle de la matière comme d'un facteur notable des relations culturelles et économiques entretenues au cœur de l'Europe coloniale et par extension, de la traite atlantique comme régime de production. Par son omniprésence dans l'histoire moderne occidentale, ainsi que les enjeux considérables de son pouvoir économique, historique et culturel à titre de marqueur interrelationnel, on peut même considérer son usage comme de l'ordre de la

⁵ Prendre note que les références spécifiques ainsi que d'ensemble relatives au sucre (Chapitre I) colligent et interprètent les lectures des ouvrages de Mintz, 2014, Abbot, 2008 ainsi que Goldstein *et al.*, 2015.

⁶ Reprenant l'étude de Andrew F. Smith, si le point d'origine de la canne à sucre est l'Inde, cette dernière s'est rapidement répandue en Asie du sud et ainsi qu'en Chine qui utilise déjà le malte (Smith, 2015, p.13).

revendication dans le contexte d'usages culinaires. Dans le contexte de propositions artistiques choisies, le sucre traduit un commentaire critique, entre autres, par les legs endémiques de son histoire ainsi que de son rôle dans le contexte de sa consommation actuelle. En observant l'étendue de ses ramifications systémiques et la multitude de ses manifestations (sirop, bonbon, mélasse, canne à sucre, sucre raffiné, cassonade), le sucre révèle les fragments d'une histoire complexe qui se voit réarticuler par le biais de pratiques artistiques actuelles dénonçant le labeur humain ainsi que la violence indubitable de pratiques coloniales. Comme le souligne Smith, l'expansion européenne par le biais de croisades aboutit à la conquête du territoire mésopotamien, le sucre et la production sucrière deviennent des commodités d'intérêt pour ses nouveaux propriétaires. Une commodité que les européens, à travers la quête de nouveaux territoires, souhaitent produire et contrôler en plus grandes quantités. La production sucrière qui émerge de ces expansions se nomme, *Atlantic sugar* (sucre atlantique) (Smith, 2015, p.16-19). Aisément transformable, sa malléabilité matérielle lui confère également un répertoire plastique important. D'un point de vue symbolique, son potentiel de transformation et de représentation consolide sa place comme attribut de l'histoire colonial et indice culturel de ce même héritage, et ce, par l'usage spécifique de la matière.

Les étapes de sa transformation sont nombreuses et assurent de considérables variations de la matière. À titre de référence historique, Smith explique l'ascension de la canne à sucre,

Over the centuries humans have learned to harvest, refine or concentrate sweeteners such as maltose from grains, glucise from grapes, fructise from fruits, berries and corns, and sucrose from sugar cane and sugar beet. Humans have even harnessed the bee t provide honey, the Old World,s first important sweetner. (...) The most common sweetener for the past 500 years, however, has been table sugar or sucrose, a diasaccharide composed of two monosaccharides - glucose and fructose - that are linked in chemical combination (Smith, 2015, p.8).

À titre d'exemple, utiliser du sucre blanc, du sucre en poudre ou de la mélasse, consolide en condensé un rapport évolutif de la transformation de la canne à sucre, un rapport nécessitant un certain savoir quant aux propriétés de la matière ainsi qu'un grand contrôle sur les résultats de ses propriétés matérielles. Ce rapport de force quant à l'obtention d'une nouvelle hiérarchie visuelle en lien à sa modification (du spectre très vaste de son état brut à celui de purement décoratif) ainsi que de nouvelles vocations dans son usage (tant usuel, décoratif, édulcorant, que symbolique) est l'une des manières de contextualiser la charge culturelle du sucre. Les permutations de ses formes démontrent l'extension de sa malléabilité, mais également, illustrent divers degrés d'interprétation de la matière, et ce, à travers son histoire tant matérielle qu'humaine. L'inscription culturelle contenue dans l'évolution de ses changements, que l'on pense à titre d'exemple, au sucre blanc comme d'un désir de purification et d'une forme de contrôle avérée de la matière ainsi que dans l'appétence de sa consommation globale, dévoile le moteur d'une réflexion ancrée dans divers moments de rupture qui habitent son histoire. La suprématie du sucre au quotidien et ses multiples déclinaisons font état non seulement d'une appétence pour la spécificité de son goût, mais également de la vastitude de ses formes et rôles potentiels.

D'un ordre symbolique, le sucre demeure le vecteur considérable de la fascination sociale qu'engendre la période moderne. Comme le présente l'anthropologue Sidney W. Mintz, « le pouvoir symbolique du sucre s'est révélé inversement proportionnel à son importance économique et alimentaire » (Mintz, 2014, p.155-156). De produit de luxe à denrée bourgeoise pour devenir un produit courant de l'alimentation prolétaire, le sucre voit son statut d'exclusivité et de prospérité décliner. Il en génère, néanmoins un autre, il devient le vecteur d'une transformation massive de pratiques de consommation et de pratiques sociétales. L'histoire de la traite sucrière atteste de la popularité notoire de la matière et de la pérennité de cette dernière à travers un large

spectre de considérations alimentaires, politiques, sociales et culturelles. À l'endroit de la position de force du sucre, Bertie Mandelblatt contextualise

Sugar trade, which arose from the increasing demand for sugar that began early sixteenth century and has continued unabated ever since, parallels the political, economic, and cultural ascendancy of European and Euro-American nation-states on the global stage since 1500. It is perfectly accurate to associate the growing global importance of sugar with the «rise of the West», as the astronomical success of the transatlantic European trade in semi-refined cane sugar produce by slave labor in the Caribbean and Brazil that began in the sixteenth century provided the economic motor for the expansion of European empires in the early modern era and, as some have argued, for the Industrial Revolution that followed. Moreover, a direct link exists between the entrenchments of cane sugar in culinary habits across social and economic divides of Western Europe in the eighteenth century and the modern culture of sweetness (Goldstein et al., 2015, p. 693).

Le sucre est objet de monopole et d'une quête économique féroce. Il est également la manifestation littérale du fruit tangible du mercantilisme. À ce sujet, Smith développe,

Europeans separate the tasks of growing, processing and refining sugar. Growing and basic processing occurred in their colonies in the Atlantic and Americas, but the refining was accomplished in European cities. This division between producing and refining sugar had several advantages. First, it meant that colonial growing areas did not need local factories, which required large investments, to complete the refining process. Instead the refining centres could be centrally located in Europe, in large cities, closer to their ultimate market. Second, transportation of sugar from tropical latitudes by ship was slow, and it was difficult to prevent spoilage en route to the home country. Shipping sugar in a less refined form reduced the risk of spoilage and also allowed European refiners to turn out exactly the kind of product their customers wanted. Finally, by completing the process in European cities, refiners generated some profit for the home country, rather than just for the colony. This final point reflects the economic philosophy of the day - mercantilism. It viewed colonies as places to supply raw materials to the home countries, where manufactured goods would be produced and sold back to its colonies. Europe's premier refining city in the sixteenth century was Antwerp (Smith, 2015, p.25).

D'un point de vue chimique et matériel, le sucre est un sujet complexe et quasi instable. L'ouvrage de référence *The Oxford Companion to sugar and sweets* présente le potentiel vaste de son emploi ainsi

Sugar is widely used to sweeten both desserts and candy, but it is also used to add a sweet note to many savory foods. Its chemical characteristics allow it to be dissolved, melted, caramelized, and turned into a multitude of candy texture, from barely chewy to hard and brittle. In desert making, sugar affects moisture retention, texture, browning, and freezing, as well as taste. In many cases the lack of any discernable taste other than sweet is desirable, since refined sugar does not mask other flavors. Nevertheless, partially refined sugars can offer a panoply of other tastes, including butterscotch, toffee, caramel, wine, molasses, spice, and even bitterness. Understanding the different types and textures of sugar, and how best to use them, can add complexity, drama, and flair to cooking as well as to candy making and baking (Goldstein et al., 2015, p. 633).

Produit et consommé en masse, le sucre dit naturel (provenant de la canne à sucre) et chimique (déclinaison composite tel le sirop de glucose) se somme par une vertigineuse omniprésence dans le régime alimentaire nord-américain. À titre de comparatif historique, en Grande-Bretagne, dès 1900, le sucre sous forme de saccharose raffiné était un ingrédient essentiel de l'alimentation (Mintz, 2014, p.267). Dans son récent ouvrage, le journaliste américain Michael Ross fait l'estimation moyenne selon laquelle, « we consume 71 pounds of caloric sweeteners each year. That's 22 teaspoons of sugar, per person, per day » (Ross, 2013, p.4). Les résultantes des étapes de raffinage de la matière, et ce, des suites favorables d'une agriculture laborieuse, concèdent au sucre le statut d'objet d'attraction et de désir, un écho qui n'est pas sans rappeler celui de l'objet d'art.

1.1.1. Le sucre blanc

Pour arriver à un ensemble de conversion de la matière, le procédé de raffinage le

plus largement employé vise à éliminer les impuretés qui émergeront lors du traitement de la canne à sucre et qui influencent la coloration et le niveau de pureté. Pour résumer les propos de l'auteur Peter W. Rein, le raffinage permet l'obtention de diverses déclinaisons du sucre, son spectre le plus étendu permettra généralement l'obtention d'un sucre pur et blanc (Goldstein *et al.*, 2015). Ce dernier, lorsque raffiné, est sans doute la déclinaison tirée de la canne à sucre la plus largement employée et évocatrice d'une compréhension, ainsi que d'une domination de la matière. Apport notable du régime alimentaire populaire, ainsi que collatéral à la singularité de certains usages, le sucre fait état d'une relation de co-dépendance importante dans nos habitudes quotidiennes et sociétales. Comme l'avance Mintz :

Le sucre raffiné en vint à symboliser le monde industriel moderne. Il fut perçu très tôt comme tel, figurant dans chaque cuisine nationale, accompagnant ou suivant la vague d'«occidentalisation», de « modernisation » ou de « développement ». [...] Même dans les sociétés où le saccharose était consommé abondamment depuis des siècles, corollaire du «développement», des variétés de sucre plus anciennes furent progressivement remplacées par le sucre blanc raffiné que les fabricants se plaisent à appeler sucre *pur* (Mintz, 2014, p. 275).

De la même façon, on peut réfléchir sur l'obtention et le perfectionnement d'un savoir permettant la transformation de la matière à ce stade de *pureté* comme évoquant, de manière tant physique que symbolique, un contrôle certain sur une forme étrangère. Ce même contrôle ayant été à la base de la production du sucre dans le contexte colonial et du régime esclavagiste qui en assure le perfectionnement de sa fabrication. Savoir modifier la canne à sucre à ce niveau dénote d'un rapport à la pureté qui témoigne des ambitions européennes à l'ère de la conquête de nouveaux territoires et rapports entretenus à l'endroit de cultures autres auxquelles on imposa une emprise dominante dénaturant leur intégrité physique, psychologique, morale et civile.

Également sucre blanc, le sucre en poudre, aussi connu sous l'appellation de *sucre à*

glacer, est bien souvent un agent décoratif de dernier ordre dans l'élaboration d'un dessert. Il n'est pas rare de le retrouver légèrement saupoudré, à petites ou grandes doses, sur des pâtisseries ou gâteaux (Goldstein *et al.*, 2015, p. 663-667). Le sucre en poudre marque une forme de complétude à l'agencement gustatif et esthétique, un marqueur final dans la palette de goûts sucrés indiquant qu'il peut être alors consommé ou prêt à la vente.

1.1.2. La mélasse⁷

Originellement, la première trace historique de la mélasse remonte à l'an 500 de notre ère, où, dans un texte religieux hindou, le *Buddhagosa* ou *Discours sur la conscience morale*, on rapporte de quelle manière le jus amené à ébullition, produisant de la mélasse, est converti en boule (Mintz, 2014, p.68). Contextualisée par les recherches de Jessica B. Harris, la mélasse aurait été introduite en Angleterre à la fin du XVIIIe et est l'une des synthèses de la canne à sucre omniprésente au 18e siècle aux États-Unis. Elle est, entre autres choses, l'un des apports caloriques majeurs et récurrents de la diète des esclaves américains et de certains colons de la même époque. Jusqu'à la fin de la Première Guerre, elle représente l'édulcorant le plus utilisé en Amérique (Goldstein *et al.*, 2015, p.459). Comme le présente Mintz à l'endroit du coût abordable de la mélasse, « En Angleterre, pendant plus d'un siècle, elle fut aussi présente dans l'alimentation que n'importe quel sucre blanc et, raffinée, elle l'est encore de nos jours » (Mintz, 2014, p.67). L'anthropologue la compare également aux autres denrées exotiques introduites en Grande-Bretagne, tels le thé et le café; la conjoncture du sucre à ces boissons chaudes en fit un des apports caloriques rapidement normalisés, mais également, il symbolise une forme d'avancement social (Mintz, 2014, p.201). Leur association devint indissociable et contribua grandement à

⁷ Soulignons que le quartier voisin de l'UQAM est historiquement un quartier appelé *Faubourg à m'lasse* comme l'odeur de mélasse y était omniprésente, des résultats de sa production massive dans une usine du quartier. Cette observation, quant à la pertinence locale et historique du sucre à Montréal, a été soulignée par l'un des lecteurs de cette recherche.

l'embellissement des conditions de vie déplorables des classes ouvrières qui le perçurent comme l'ultime symbole de réconfort aux conditions arides de leur quotidien. En ce sens, comme l'avance l'étude de l'historienne Elizabeth Abbot, la jonction du thé (et plus tardivement du café) et sucre contribue à une forme illusoire d'ascension sociale (Abbot, 2008). Comme elle est également descendante de la canne à sucre, le rapport de proximité entre la mélasse et à la préciosité du sucre blanc, agit comme une forme de consolation (Abbot, 2008). Ainsi, n'ayant pu atteindre la manifestation la plus convoitée de la matière (ainsi que la plus transformée), la mélasse devient une forme de prolongation du symbole social que représente le sucre blanc. Bien que découlant de la source, le niveau de raffinement fait état d'une forme de hiérarchisation des consommateurs, sa forme plus brute est de valeur moindre que son potentiel transformé à l'extrême. Toujours en référence à l'étude de Abbot, dans une visée commerciale, alors que le commerce triangulaire transatlantique (Afrique-Caraïbes et Europe) de la production sucrière bat son plein vers la fin du 18e siècle, la transformation de la mélasse en rhum comme devise dans la traite d'esclaves est pratique et monnaie courante (Abbot, 2008, p.459). Demeurant l'extension d'une importation, même sous une forme plus brute, le sucre matérialise le pouvoir en place, celui consolidé par les empires coloniaux. L'arrivée d'un goût nouveau, ainsi que l'adhésion à une compréhension plus approfondie de sources d'exploitations étrangères sont également des facteurs qui surenchérisent la place du sucre comme agent d'accès. Sous sa forme symbolique, la mélasse peut être comprise comme un fétiche, un objet de l'*Autre* qui joue un rôle social et culturel comme il sollicite le potentiel latent de la matière⁸.

⁸ Je m'appuie et résume les écrits de J.W.T. Mitchell, p. 138, p.114-115 et 171. J'aborde les considérations entourant le concept du fétiche comme une image associée à l'avarice, à la faim, au désir pervers et aux pouvoirs magiques des objets.

1.1.3. Le sucre en cubes

Le sucre en cubes est une technique d'envergure élaborée initialement par Jakub Krystof Rad en 1840, en Moravie, aujourd'hui République tchèque (Goldstein *et al.*, 2015, p 678). Citant les recherches de Abbot, dans son article *Who Made that (sugar Cube)?*, la journaliste Pagan Kennedy résume les origines de la fabrication du sucre en cubes des suite d'un accident banal. C'est en se coupant le doigt alors qu'elle tente de sucrer son thé, que Juliana Rad, femme de l'inventeur, suggère de faire des morceaux de dimensions égales et convenant au format approprié pour une tasse de thé (Kennedy, 2012). Fait de sucre raffiné aux surfaces lisses et définies, le sucre en cubes est le résultat technique (et symbolique) d'un contrôle rigoureux de la matière. Comme le décrit la professeure Alexandra Grigorieva qui enseigne l'Histoire classique et l'étude de pratiques alimentaires (*Food studies*) à l'Université d'Helsinki, la technique de Rad consiste en une mise en forme du sucre alors qu'il est râpé ainsi qu'humidifié et mis à sécher dans un moule s'apparentant à celui utilisé pour la confection de cubes à glace (Goldstein *et al.*, 2015, p.678). Si sa pratique connue un certain succès sur quelques années, elle fut peu à peu oubliée alors que le perfectionnement d'autres techniques se développe.

Parallèlement à la standardisation du sucre sous la forme de cubes, les morceaux de sucre (dont les formes et concentrations sont irrégulières), ainsi que les cônes de sucre sont utilisés fréquemment à des fins pratiques et non démonstratives (usage à la cuisine et non dans un contexte social) (Goldstein *et al.*, 2015, p. 678). Le sucre en cubes a, quant à lui, l'avantage d'une dissolution homogène et d'une certaine régulation quant à la quantité. Comme l'indique Grigorieva, c'est vers 1870 que l'élaboration de ce dernier est mise de l'avant par le biais d'une technique allemande qui produit, par centrifugeuse, des blocs de sucre dense, qui sont ensuite sciés en

cubes précis (Goldstein *et al.*, 2015, p.678). La rentabilité du procédé est si grande et enviable soulève l'auteure, que le géant anglais *Henry Tate*, devenu par la suite la compagnie *Tate & Lyle*,⁹ fera l'acquisition du brevet et l'introduira en Grande-Bretagne dès 1874 (Goldstein *et al.*, 2015, p.678). Toujours à travers l'examen de Grigorieva, quelques années plus tard, il s'intéressa à l'approche de fabrication d'une équipe belge qui produira, par usinage, des tablettes à partir de sucre en poudre qui sont, par la suite, sciées en cubes réguliers et plus précis, appelé *dominos* (Goldstein *et al.*, 2015, p.678). L'apparition du sucre en cubes en Angleterre, ainsi que sa spécificité dans les conventions sociales associent la prise du thé et des cubes en sucre à un cadre privilégié inscrit dans une pratique sociale établie. Vu sa spécificité et sa densité, le sucre en cubes est, dès lors et encore aujourd'hui, affilié aux boissons chaudes (café, thé) comme il demande l'ajout d'un liquide pour se dissoudre adéquatement et permet, avec congruence, l'obtention d'un breuvage sucré. Par le nombre spécifique et spécifié de ses usages en partie par sa forme et sa densité, le sucre en cubes¹⁰ consolide une forme de plaisir ponctuel et simultanément, une forme

⁹ Comme le note Smith dans ses recherches, «*In 1921, these two companies consolidated to become Tate and Lyle, which remained one of Britain's largest sugar refiners until 2010, when it sold its refining operations to the American Refining Company.*» (Smith, 2015, p. 63)

¹⁰ Dans l'ouvrage, *The Oxford Companion to Sugar and sweets*, l'analyse de la Professeure Grigorieva associe le sucre en cubes à quatre emplois dans la sphère sociale. Ces emplois émergeront au courant du 20e siècle et exemplifient son rapport au plaisir et l'exploitation d'un goût: l'exaltation pour les cocktails aux États-Unis, dans les années 20, et l'élaboration de cocktails classiques tel le *Old Fashioned* en est un exemple. La saveur dominante de ce dernier est obtenue par l'absorption d'un concentré amer (*angustura*) par un cube de sucre raffiné. En Europe, durant la belle époque, le sucre en cubes est utilisé pour servir l'absinthe, un alcool hallucinogène dont la préparation consiste à dissoudre la boisson verte et concentrée sur un cube de sucre. Au contact de l'un et de l'autre, on retrouve une mixture laiteuse à laquelle on ajoute une portion d'eau froide. Au milieu du siècle, le cube en sucre servit de vecteur au remède du virus de la polio dont l'antidote oral avait très mauvais goût, une amertume trop difficile à faire ingérer surtout aux enfants qui étaient les victimes principales de cette infection. Pour ce faire, c'est en imbibant un cube de sucre de l'antidote, tel un buvard, qu'il put ainsi être administré massivement et immunisera un grand nombre. Le même principe fut utilisé pour la consommation par absorption de la drogue hallucinogène, LSD (diéthylamide de l'acide lysergique). Le cube de sucre imprégné d'acide devient un véhicule parfait tant par son format que son apparence anodine et ce, quant à la suspicion envers la consommation de drogues. Comme le relate cette même recherche, dans le jargon américain, «cube» ou «sugar cube» est, d'ailleurs, un terme codé qui fait allusion au LSD. Par l'attrait répandu pour le goût sucré et, dans ce cas-ci, sa forme contenue, le sucre en cubes devient un conducteur de saveurs et de savoirs autant qu'un vecteur d'expériences tant sociales, physiques que psychotoniques. D'un point de vue sémantique, le sucre en cubes est

esthétisante du gout sucré, une sublimée et contenue de la matière. Comme le présentent les recherches de Grigorieva, la première forme de sucre en cubes emballés apparut avant la fin de la Première Guerre mondiale, mais connut une plus grande popularité uniquement que vers la moitié du 20e siècle (Goldstein *et al.*, 2015, p.679). Dans cette même analyse, la professeure note qu'en France et en Belgique le sucre en cubes emballé est très en demande et sa rareté fait de son emballage un objet de convoitise pour les collectionneurs de souvenirs culturels de nature alimentaire, symbole d'une assimilation sensorielle et sociale (Goldstein *et al.*, 2015, p.679). Le sucre en cube, une fois produit massivement et consommé de manière diurne, s'établit rapidement comme une composante récurrente d'une classe privilégiée. Par la précision de son moulage et son usage dans le contexte d'événements festifs, le sucre en cubes est à la fois symbole d'une ascension que l'affirmation d'un certain statut social. La portion précise de saccharose contenue dans le cube en fait un objet de convoitise et, à la fois, un outil de mesure pratique lorsque, plus tardivement, on réalisera l'apport néfaste de sa (sur)consommation. Sa forme exacte et distincte en fait, par analogie, une figure symbolique de l'avancement industriel d'une époque effervescente ainsi que de la schématisation de la matière.

Dans ce que l'on pourrait définir comme la grammaire de la matière, le sucre en cubes représente une forme définie et précise, à la fois comme mesure alimentaire (être en mesure de compter l'apport de sucre ingéré ainsi que la concentration de son gout) que rhétorique de la matière même (symbole de l'avancement technique entourant sa production, sa consommation et son ascension sociale). Par sa forme qui n'est pas sans rappeler celle d'une brique ou d'un bloc de béton, formes diverses mais communes unités de construction, le sucre en morceaux incarne une certaine

probablement l'une des formes visuelles des plus stéréotypées du sucre, elle permet de représenter une matière qui est davantage de l'ordre du sensoriel et de l'expérience que visuel. Qu'il s'agisse de réfléchir à une schématisation visuelle et conceptuelle de la matière, le sucre en cubes consolide de nombreuses associations établies en plus, par sa forme cubique, d'être une extension schématique évoquant le volume d'une espace.

standardisation de la matière comme bien reproductible en nombre et de manière conséquente.

1.1.4. Le bonbon¹¹

Synthétisés dans l'exposé de Jessica B. Harris, les écrits anciens témoignent des transformations diverses de la canne à sucre, dont chaque grade de transformations confère un usage médicinal différent à la matière. De ces formes, le terme *Rock sugar* apparaît, initialement appelé *Khand*, d'où l'origine du mot anglais *candy*, dont les premières descriptions à l'attention de l'Occident sont datées de 326-327 av. J.-C. Le sucre sous la forme de bonbon est l'un des dérivés les plus populaires et communs de la matière dont l'apparition date du 17^e siècle, comme enrobage sucré, sous la forme d'amandes de Jordanie et leur enrobage sucré. Qu'il soit transformé à l'état de caramel, de gomme à mâcher, de jujubes, de fruits confits, de confiseries combinées de noix, de pain de sucre, de sucre coloré, mou ou mi-ferme, le bonbon est le résultat d'une suite de procédures, principalement industrielles, exposant le potentiel de transformation chimique de la matière. Au sujet du sucre comme friandise, l'anthropologue Sidney Mintz renvoie aux prémisses de la transformation de la matière.

La maîtrise du traitement chimique du sucre et une connaissance scientifique plus approfondie de sa remarquable polyvalence permirent, entre 1650 et 1900, la large diffusion du saccharose (canne à sucre) raffiné et une consommation individuelle en augmentation constante. Ce développement fut possible grâce à l'application de techniques nouvelles aux innombrables potentialités du sucre, connues depuis longtemps, mais jamais exploitées de façon aussi imaginative et exhaustive (Mintz, 2014, p. 267).

Pour résumer les grandes lignes du procédé industriel et actuel de transformation de

¹¹ Prendre note que la description d'ensemble relative à la fabrication du bonbon (1.1.4.) et les termes ainsi que détails spécifiques de sa transformation paraphrase et réfère les informations spécifiques contenues dans *The Oxford Companion to sugar and sweets*. Vu leurs spécificités, il me semble notoire de les aborder et de les citer ici dans leur intégralité. (Goldstein *et al.*, (2015), p. 678-680).

la matière, tel que consolidé par Rose Levy Beranbaum et Michael Krondil dans *The Oxford Companion to Sugar and Sweet*, une fois la canne à sucre râpée et pressée afin d'obtenir son jus, ce dernier est bouilli jusqu'à l'obtention d'un sirop et de l'apparition de cristaux. À chaque apparition, les cristaux sont retenus par la centrifugeuse et représentent l'une des plus fortes concentrations de sucre, soit 97 à 99 pour cent de sucrose, ces derniers sont ce que l'on appelle du *sucré pur*. Le procédé est répété à de nombreuses reprises, le liquide se transforme en un liquide brun que l'on appelle mélasse. Le *sucré pur* est, quant à lui, raffiné davantage, dissout avec de l'eau et traverse divers procédés de filtrages et de raffinement qui en transforme la couleur et la texture. Ces étapes recristallisent de manière chimique et assurent un taux d'environ 99,8 du sucrose. Les dernières étapes de cette transformation produisent un vaste spectre de textures et de colorations au sucre selon le degré de *pureté* souhaité de la matière (cassonade, sucre blanc, sirop de sucre, sucre en poudre, etc.). C'est sous ces formes modifiées qu'on utilise principalement le sucre en confiserie. Comme décrit dans le même ouvrage de référence ci-haut mentionné, bouilli à haute température, le sucre, joint à une quantité variable d'eau, devient ce que l'on appelle sirop de sucre. Alors que la température s'intensifie, la matière atteindra divers stades de transformation, passant de légèrement sirupeux, à une texture s'épaississant graduellement jusqu'à ce qu'il se caramélise et brunisse. Si le sirop épais est déposé dans de l'eau très froide, il se transforme en bonbon dur ou plus spécifiquement en *grand cassé*, terme définissant le procédé utilisé pour la production de pastilles, de bonbons durs. La terminologie *grand cassé* provient de la condition cassante du sucre transformé, alors fragile du bonbon, « *A drop of sugar plunged in cold water cracks like glass. Used for boiled sweets, sugar flowers, icings and spun sugar* » (Goldstein *et al.*, 2015, p. 650-651). Effectué avec le sirop de sucre un peu moins épais, le même procédé produira un bonbon ferme sans être complètement cassant, une texture plus flexible et collante sous la dent, nommé *petit cassé*. Lors de ces étapes de conversion, la température est l'élément le plus important dans la modification du sucre liquide en bonbon dur. Ce dernier doit idéalement être

emballé ou conservé dans un contenant hermétique afin de préserver sa saveur, ses surfaces reluisantes et, dans certains cas, la forme octroyée par l'usage d'un moule à l'étape de la cristallisation.

La pratique de l'emballage apparaît pour la première fois en 1827, le confiseur anglais William écrira au sujet des bonbons :

The various envelopes in which they are put up, display the ingenuity of this gay and versity people: fables, historical subjects, songs, enigmas, jeux de mots, and various little galantries, are all inscribed upon paper in which the bon-bons are enclosed, and which the gentlemen present to females of their acquaintance (Goldstein et al., 2015, p.69).

La convention de l'emballage s'établit massivement au début du 20^e siècle et contribue à la fois à la standardisation ainsi qu'à l'attraction du bonbon comme de l'attraction du goût sucré que de son potentiel marchand. L'emballage permet l'essor d'une forme d'autopromotion, d'une forme d'identification du produit et de singularisation du bonbon. Il permet le développement d'une authentification et valorisation de la marque, ainsi que de la singularité de son traitement du sucre. Visuellement attrayant, l'emballage joue un rôle important dans cette association. L'usage du papier *cellophane*, une pellicule plastique fine et translucide, engage dans un rapport de proximité avec cette idée, mais, mise sur l'attrait du bonbon et les avancées esthétiques ainsi que techniques de son élaboration. La nature également symbolique de l'emballage comme filtre à la tentation joue sur les différentes conjonctures qu'évoque le bonbon dans son rapport à la consommation, qu'elle soit de masse, immédiate, évocatrice et/ou simplement gourmande. Misant sur l'usage de colorants aux couleurs vives, les fabricants de bonbons préconisèrent l'emploi de la pellicule cellophane comme moyen de pousser le potentiel visuel, et ce, en relation à la sollicitation de son goût. Dans un deuxième temps, il s'agit d'une façon de répondre à la conscience collective sensible aux questions d'hygiène alimentaire et la propagation de germes, questions probantes au début du 20^e siècle en Occident vu la

croissance d'épidémies. Par un souci esthétique et hygiénique répondant dorénavant aux critères du consommateur, l'emballage contribua à résoudre les nouvelles préoccupations liées à la fraîcheur, à la contamination du produit ainsi que la spécificité de son identification.

Comme le suggère l'ouvrage de Darra Goldstein, originalement, le terme *bonbon* est employé pour caractériser de petites confiseries à base de sucre. L'appellation française datant du 17^e siècle, et dont les origines proviennent de la cour royale française, utilise le qualificatif *bon* deux fois pour souligner la nature hautement plaisante de ce dernier. Aux États-Unis, le terme est une marque déposée de la compagnie américaine Hershey en 1905. Dans la culture occidentale, le terme *bonbon* continue de référer à de petites confiseries, qui peut, à la fois, être inscrit à travers les rites propres à une culture que de l'ordre d'une pratique culinaire précise par des artisans-confiseurs. Soumis à des procédés de raffinage moins contraignants, la transformation du sirop de maïs en bonbon dur est pratique commune. C'est bien souvent l'option employée et celle qui comble le goût sucré recherché dans les bonbons, un goût développé chimiquement qui mime celui d'un fruit spécifique, et parfois, un goût complètement artificiel. Par la suite, le seul moyen de succomber à ce goût falsifié, mais addictif, est par l'intermédiaire de sa forme modifié : bonbon ou friandise autre.

1.1.5. La sculpture en sucre

La sculpture en sucre est l'une des articulations plastiques de la matière qui se développa très tôt dans le contexte de sa consommation, soit dès le 11^e siècle au Moyen-Orient et dès le 13^e siècle dans les cours d'Europe (Mintz, 2014, p.145-146). Fine, bien que laborieuse, l'élaboration des sculptures de sucre revêt un sens qui dépasse l'impressionnante dextérité des chefs sculpteurs qui repoussent les limites

physiques de la matière. La charge symbolique des sculptures en sucre est véritablement ce qui prime dans l'apparition de la pratique et la dimension socioculturelle de leur conception ainsi que de leur réception. Voir ces sculptures signifie être présent aux tables convoitées et détenir un accès aux hautes sphères des sociétés qui convoitent la matière, une position sociale de laquelle se dégage une primauté que le sucre exemplifie. Signe tangible d'une consommation ostentatoire de la matière, il est parti intégral de l'élaboration des fêtes de la monarchie et des familles affiliées à la royauté, ce type de confections est l'héritier de traditions islamiques qui apparaissent trois siècles avant l'introduction du sucre en Europe et qui utilisent déjà le sucre comme agent de conservation ainsi que pour ses vertus médicinales (Goldstein *et al.*, 2015, p. 689). Résultante des pratiques fonctionnelles de la matière, l'apparition de la sculpture en sucre est l'une des manifestations singulières d'expérimentations du Moyen-Orient et du nord de l'Afrique. Ces dernières témoignent de l'attraction du sucre comme expression symbolique et rituelle, bien qu'éphémère, des traces de son usage comme indice social et culturel.¹² Produit de luxe, témoin de prestige et de pouvoir, le sucre sculpté est synonyme de célébration et de victoire. Malgré un procédé laborieux et pointu, l'ambition derrière la fabrication des sculptures en sucre révèle l'importance de leurs fonctions symboliques et sociales. L'analyse de Ivan Day à l'endroit de deux méthodes employées retrace les fondements et retombées de son développement. Descendantes de connaissances levantines, la première est façonnée par le moulage du sucre, de sa forme sirupeuse jusqu'à ce que cette dernière refroidisse et se cristallise à l'intérieur

¹² L'ouvrage de Goldstein fait état de nombreuses manifestations ponctuelles quant à la présence du sucre lors de repas fastes. Pour paraphraser les propos de l'auteur Ivan Day à l'endroit de l'historique de la sculpture de sucre et s'appuyant sur les écrits du philosophe perse, Nasir-i Husrau (Nasir Khusraw) (1004-1074), qui visite la cour de kalif Ali az-Zahir (1005-1036) et décrit le banquet élaboré auquel il assiste lors de ce voyage au Caire. Environ 160 000 livres de sucre sont utilisées dans le cadre de l'événement, et ce, pour des friandises et des ornements de table. L'auteur relate un ensemble impressionnant composé de sucre soit, un oranger majestueux, cent cinquante-sept statuettes et sept architectures de type palais comme centres de table. S'il s'agit de l'une des premières traces de la sculpture de sucre, cette pratique se développa considérablement et contribua à l'héritage moyen-oriental ainsi que vénitien (découlant de la route des épices), de l'origine de son articulation.

d'un moule de bois, de céramique ou de métal. Cette dernière favorisant l'élaboration de sujets simples. La seconde consolide l'exercice traditionnel d'un sculptage de la matière (alors une pâte mixte de sucre, de gomme adragante et d'eau) qui se raffine par l'usage d'outils fins et spécifiques à l'abaissement de surfaces et la soustraction contrôlée de d'autres (Goldstein *et al.*, 2015, p.689). De nos jours, la sculpture de sucre (faite de pâte d'amandes ou composée d'un mélange de différents sucres) ponctue les rites de passage propres à différentes célébrations (mariage, anniversaire, funérailles, baptêmes) par une fonction commémorative. Comme le note Mintz, « il ne s'agit plus d'événements à caractère officiel comme par le passé » (Mintz, 2014, p.188). Elle ne gratifie plus l'opulence de certaines fortunes par la démonstration de leur capacité à conjurer sa rareté, mais conserve la fonction symbolique de marqueur et témoignant, par sa présence, le franchissement d'une étape reconnue aussi bien collectivement, culturellement que socialement. Comme le présente à titre d'exemple Sidney Mintz dans son étude anthropologique, *La douceur et le pouvoir, la place du sucre dans l'histoire moderne*, en introduisant la forme du *subtlety*,

Jusqu'à la fin du XVIIe siècle, le peuple anglais accordait au sucre, denrée encore rare et précieuse, une signification mineure bien qu'il fût hors de doute que ceux qui eurent l'occasion d'y goûter l'avaient apprécié. Les riches, en revanche, en tiraient un immense plaisir, en faisaient un usage ostentatoire, consommaient et gaspillaient le saccharose¹³ sous toutes ses formes. Mélanger le sucre à des épices tout aussi rares et précieuses dans les mets, l'utiliser pour conserver les fruits, le combiner à des perles réduites en poudre ou à de l'or fin pour concoction de «remèdes», offrir de magnifiques *subtleties*, expression concrète d'un pouvoir temporel et spirituel — toutes ces pratiques confirmaient les significations que les privilégiés prêtaient au sucre (Mintz, 2014, p. 228).

Dans le contexte présent, si le *subtlety* semble plutôt relique du passé, il demeure l'exemple d'une forme employée pour mettre en relief les fonctions d'une matière

¹³ Terme scientifique du sucre tel que présenté dans l'ouvrage de Darra Goldstein *et al.*, *The Oxford Companion to Sugar and sweets*.

convoitée et son pouvoir d'attraction et de dépendance sont historiquement complexes et notables quant à leur répercussions culturelles. Le *subtlety* est souvent défini comme une sculpture dont le sujet peut être à la fois purement esthétique que traduisant, de manière astucieuse et symbolique, les politiques de l'époque par le biais de représentation satirique et typée. Il porte les traces de la mouvance culturelle de son rôle ainsi que du rapport dichotomique de la matière entre le contexte de sa production, de sa consommation ainsi que de son pouvoir d'évocation. Comme le restitue *The Oxford Companion to Sugar and Sweet*, l'expansion technique de la pratique ainsi que la convoitise de la matière contribuèrent à titre de levier quant à l'essor plus vaste de la sculpture en sucre en Europe (Goldstein *et al.*, 2015, p.689). Poursuivant l'examen de son ascension le même ouvrage rapportera au sujet de l'élaboration de sa fonction :

The practice of molding and modeling sugar into dramatic forms, has delighted diners for centuries. Few materials are more transitory in nature than sugar. Despite its ephemeral qualities, this substance has been used for at least a thousand years to create edible art and miniature architecture for the table, often as an expression of status, power, and extravagance. Though short-lived, these works were often significant features of prestigious events such as coronation banquets, sacred feasts, and military triumphs. No historical sugar sculptures have survived, but enough archival material, in the form of written descriptions, illustrations, and tools, exists for us to gain at least a fragmentary understanding of their magnificence (Goldstein *et al.*, 2015, p.689).

En Italie, c'est sous le terme de *triofi di tavola* (trionphes de la table) (Goldstein *et al.*, 2015, p.691) que ces sculptures de sucre miniatures sont connues. Vu le coût et la quantité nécessaire et importante de leur production, elles sont une partie intégrante de banquets élaborés autour des festivités organisées par les familles royales, la noblesse, la chevalerie et le clergé (Mintz, 2014, p. 147). *Triofi di tavola* participe à la manière d'accessoires comestibles ainsi qu'à de complexes performances allégoriques entre les douze services d'un festin (Goldstein *et al.*, 2015, p. 691). On le retrouvera sous différentes itérations à travers le temps, dans le contexte actuel, on

peut penser aux figurines posées sur les gâteaux de mariage ou de baptême comme des lègues de cette pratique, des effigies symboliques qui marquent la célébration et soulignent, par certains traits typés, le type de fête et le (les) fêté(s). Historiquement, l'un des termes employés pour la sculpture de sucre, et dont on note l'apparition au 15^e siècle est, entre autres, *subtlety* (Mintz, 2014, p. 147). Un peu plus tardivement, au 16^e siècle, on dénote également l'usage du terme *sotelte* ainsi que *warner*¹⁴. Par leur terminologie et leur rôle, il s'agit de commentaires visuels de petite taille posés sur la table qui se veulent de subtiles manifestations symboliques. Elles sont comestibles et agissent à la fois comme objet témoignant d'un statut social, et à certains moments, teinté d'un commentaire critique. Comme le notera Sidney W. Mintz à leur sujet, « (...) avec le temps la créativité des confiseurs se mit au service d'un symbolisme politique de sorte qu'elles y gagnèrent une importance nouvelle » (Mintz, 2014, p.147). L'étude de Mintz fait également état de la stature triomphante du *subtlety* comme figure légitimant une hiérarchie sociale, et ce, en lien aux profits coloniaux ainsi que de la monstration de ce capital,

Le rapprochement du sucre et des pierres et métaux précieux n'est pas sans rappeler la vogue des *subtleties*. Y a-t-il une manière plus ostensible d'afficher ses privilèges que de consommer, au sens propre, des matières précieuses? L'ingestion de pierres précieuses réduites en poudre dans l'espoir de guérir un mal physique a de quoi surprendre. Mais il convient d'envisager le phénomène à la lumière de ce nous connaissons déjà des *subtleties*. Le pouvoir de détruire — littéralement, en la consommant — une chose que d'autres désirent n'est pas un privilège étranger aux valeurs contemporaines (Mintz, 2014, p.163).

Dans le contexte de cet usage, le sucre n'est pas une denrée alimentaire, mais un objet précieux de convoitise. C'est dire que, par l'évolution des habitudes sociales, cette

¹⁴ L'ensemble des trois termes (*subtlety*, *sotelte*, *warner*) fut soulevé à travers l'ouvrage cité de l'anthropologue, Sidney W. Mintz, *La douceur et le pouvoir, La place du sucre dans l'histoire moderne* et ce, entre les pages. 147 à 148. ainsi que l'ouvrage, *Le sucre un Histoire douce-amère*, de l'historienne Elizabeth Abbot, en ce qui concerne le terme *sotelte* qui signifie : *de subtils entremets.*, p. 29.

commodité exotique et étrangère transgresse sa fonction première alimentaire pour opérer un rôle culturel ainsi que social, et ce, par ses qualités matérielles. Comme le le souligne Smith à titre d'exemple dans son étude

Sugar continued to be a symbol of opulence and sign of wealth. When Henry II, king of Frances and Poland, visited the city-state of Venice in 1574, sugar was a major component in a banquet given in his honour. The napkins, tablecloths, plates, cutlery - everything on the table - were made of sugar. The settings also boasted 1,250 figures designed by the sculptor Jacopo Sansovino, including a queen on horseback between two tigers, with the coat of arms of Frances on one and Poland on the other, as well as sugar figures of animals, plats, fruit, kings, popes and saints (Smith, 2015, p.70).

La rareté du sucre et ses possibles transformations matérielles lui octroient une place quasi sans précédent dans l'exportation de produits étrangers. Le sucre atteint un niveau de projections impressionnant. Comme aliment digestible, la rareté de son gout devient l'objet de quêtes onéreuses et pernicieuses. On peut penser son ingestion tant comme du désir de succomber à un gout inconnu qu'à celui d'avoir le luxe de l'accès à un bien raréfié. Comme objet transformable et transformant, la sculpture en sucre devient la manifestation d'un savoir plastique de l'ordre de l'objet d'art, la rencontre du génie de sa modulation ainsi que du pouvoir de le transformer, mais certainement, de posséder ce bien précieux en faisant corps avec ce dernier. À titre d'objets d'exposition, les sculptures de sucre sont des outils critiques, symboliques et politiques. Si dans certains contextes, on ajouta une mention écrite pour accompagner la statuette, leur présence entre chaque repas confère au rythme du repas une teneur qui oscille délibérément entre l'hommage et le reproche. Ce que symbolise et métaphorise le *subtlety* rend compte à la fois d'une attraction pour le sucre, et le statut social hiérarchique dont il témoigne que d'une prise de position. Le sucre comme produit de luxe est très certainement objet de convoitise à l'époque à laquelle le terme apparaît, on peut réfléchir la fonction de la sculpture comme d'un moyen d'user de l'abondance d'une classe pour contester la position d'une autre et la disparité de leurs conditions. Comme le soulève Abbot :

Le sucre commença sa vie en Europe comme un aristocrate. C'était un luxe réservé aux nobles qui rivalisaient de virtuosité dans le domaine de la sculpture sur sucre. On accordait alors une telle valeur au sucre que les courtisans obséquieux cherchaient à se faire bien voir des rois en leur offrant en cadeau des pains de sucre. Le sucre symbolisait la richesse; il faisait le délice de ceux qui étaient assez fortunés pour l'acquérir (Abbot, 2008, p.49).

Par son rôle social, le confiseur (ou artiste du sucre)¹⁵ use d'un savoir technique et de la plateforme offerte pour commenter, bien discrètement (vu l'apparition ponctuelle et rythmée des *subtleties* dans l'ordre d'un festin, mais également, la spécificité d'une exposition artistique), à travers le contexte privilégié de l'invitation ainsi que du rôle du public dans leur réception.

1.2. Le terme *sugar*

L'une des déclinaisons également notables de la matière peut également être relevée quant à une approche linguistique du terme *sugar*¹⁶. Dans son usage courant, le mot *sugar* est principalement associé, bien souvent, au sucre blanc. Dans certains contextes plus précis, le terme sera bonifié d'un qualificatif plus spécifique, *brown sugar* lorsque l'on réfère à du sucre brun, également cassonade ou *powdered* ou *icing sugar* pour parler de sucre en poudre. Comme l'analyse Sidney W. Mintz dans son examen anthropologique du sucre,

L'imagerie littéraire évoquait aussi bien l'association des friandises à certains sentiments, désirs ou humeurs, que la substitution du sucre au miel dans une large mesure. (...) On associait ces deux substances au bonheur, au bien-être, à l'amélioration de l'humeur et, souvent, à la sexualité. La qualité de douceur, si importante dans la structure du goût humain, s'appliquait au caractère, aux actes de générosité, à la musique et à la poésie (Mintz, 2014, p. 228-229).

¹⁵ Le terme artiste du sucre est emprunté à Elizabeth Abbot, p. 28.

¹⁶ Le terme *sugar* étant la traduction anglaise du mot *sucre*.

Toujours en conjoncture à l'analyse de Mintz, on peut penser la douceur comme moyen d'amadouer quelqu'un. La qualité du dit gout sucré comme un moyen d'arriver à ses fins et ainsi, user de la douceur comme moyen d'aborder le viscéral dans ce qu'il a de plus humain, l'appétence d'une dent sucrée que d'un rapport physiologique et sensible de l'ordre du désir. Retrouver dans l'étymologie de certaines expressions courantes (*sweet-talking* dont la traduction première est *flatterie*, ou *sugared speech*, qui se traduit, de manière littérale, par *discours sucré* ou *mielleux*) (Mintz, 2014, p.228-229). Si ces emplois témoignent d'une attention à la langue à l'endroit d'une élite lettrée, les recherches de l'anthropologue ont bien démontré que l'usage usuel du mot *sugar* et ses déclinaisons avaient trouvé leur place dans le contexte d'échanges courants et hors des milieux artistiques (Mintz, 2014). À cet effet, l'usage du sucre comme de l'extension d'un sentiment amoureux ou du désir sexuel surplomba le sens métaphorique du miel dans ce contexte, celui-ci fut attribué à des sentiments moindres (Mintz, 2014, p.229).

Faire l'analyse du terme *sugar* en fonction du *slang* auquel il appartient dans le lexique populaire anglophone,¹⁷ est une partie intégrante d'une forme vernaculaire d'énonciation où son usage prend ancrage par trois types d'associations analogiques. Il est également le produit de l'imaginaire colonial qui l'associe à une forme symbolique d'appropriation et possession. Le corps noir est une *propriété* tel le sucre, que l'on peut posséder. La première est synonyme d'argent, son usage sous la forme de *big sugar* et *heavy sugar* font appel à de considérables sommes d'argent et *Heavy sugar papa/mama*, *sugar daddy/mama* font référence à la relation entretenue entre deux amants dont l'un d'entre eux entretient, à différentes mesures, financièrement l'autre, ou le/la couvre de cadeaux (Goldstein *et al.*, 2015, p.616). Dans les deux cas, cette dynamique implique que le sucre est une devise au cœur de la relation. Cette association se transmute également dans le contexte d'un autre type d'évocation, une

¹⁷ Les ouvrages font plus souvent références à la culture américaine dans le contexte de ce *slang* bien que certains exemples retenus soient originaires de l'Angleterre.

qui conjugue la douceur du goût du sucre au corps (très souvent féminin) ainsi qu'à l'acte sexuel par l'évocation péjorative d'une appropriation physique et symbolique de ce corps. L'usage de termes tels *sugar basin* qui signifie vagin, *sugar bush* à l'endroit du poil pubien, et simplement l'usage du mot *sugar* pour évoquer une forme de désir, de pulsions sexuelles (Goldstein *et al.*, 2015, p. 606). C'est un emploi que l'on retrouvera dans différents contextes sociaux, entre autres dans le contexte de chansons sous la forme d'analogie à l'acte sexuel. Dans le cadre vernaculaire qui nous intéresse, il semble important de souligner que *brown sugar* fait également référence à une jeune femme noire. Plus explicite dans ce contexte, l'analogie sexuelle à laquelle fait référence la matière souligne une dimension qui attribue à la consommation du sucre un lien à l'acte sexuel ou, du moins, à un désir sexuel, à une forte attraction et, de manière sous-jacente, peut-être même à une appréhension de l'*Autre*, ce corps noir¹⁸.

Il réside, également, dans la douceur du sucre, une référence l'associant à la nature humaine et témoignant des sentiments de candeur, de gentillesse et/ou d'une affection singulière à l'endroit d'un être cher. Dans ce cas, il s'agit souvent d'une association qui se veut affectueuse. Cet usage se décline par différentes références sucrées (*honey, sweet, sugar*) ainsi qu'une variété de desserts. Dans cette catégorie, on retrouvera des formulations comme *sugar-pie, sugar-babe, sugar-baby* (Dalzell, 2005). La triple analogie évoquée par le terme est retrouvée dans la conjoncture de diverses appellations langagières et d'ordre culturel qui se manifestent à différents

¹⁸ Par exemple, comme le démontre Mark Morton dans l'ouvrage *The Oxford Companion to Sugar and Sweets*, la chanson de Bessie Smith, enregistrée en 1931, utilise la formulation, *I need a Little Sugar in My bowl*. Si ce segment ne réfère pas de manière directe un acte de nature sexuelle, dans le contexte de la chanson, il fait référence au besoin d'affection et d'amour de cette femme. Exposant sur la question, l'auteur soulève également l'usage, dans les années 70, du groupe The Guess Who qui chante l'histoire de cette femme qui s'abstient de coucher avec un homme. La chanson est intitulée, *No Sugar Tonight*. Évoqué précédemment dans cet argumentaire, l'emploi culinaire, *brown sugar*, signifie, d'un point de vue matériel, cassonade ou sucre brun. Ainsi, employé comme l'ont fait les Rolling Stones, *Brown sugar how come you taste so good? /Brown suşar. just like a young girl should* (Goldstein *et al.*, 2015)

degrés d'interprétations. À cet angle d'approche, il apparaît notable d'évoquer la seconde partie du volume, *Reinventing Identities : The Gendered Self in Discourse* ainsi que le chapitre *Identity as Ideology* dans lequel l'essai de Caitlin Hines démontre, par une approche linguistique, comment l'usage d'expressions et de terminologies liant la consommation de desserts à la connotation sexuelle du corps féminin perpétue un rapport péjoratif à l'endroit d'enjeux identitaires féminins (Hines, 1999, p. 145-162). L'association du corps de la femme à celui d'un objet de consommation tant visuel, gustatif que sexuel représente un réel conflit, comme il suggère une appropriation malléable et différée des désirs et pulsions projetées. Au sujet du corps féminin comme denrée sucrée, l'historienne Elizabeth Abbot fait état de cette dite association,

Comme le sucre, les filles furent déclarées douces dans leurs gènes; mais aussi, comme le sucre, qui n'avait pas de valeur nutritive, les filles étaient frivoles et manquaient de sens pratique. (...) La féminisation du sucre fit de la femme un objet dévalorisé, comme le sucre abondant et bon marché. Il en découle une association endémique inconsciente qui réduit la sexualité de la femme au besoin physiologique de manger et qui induit un rapport conflictuel selon lequel la femme est un aliment sucré dont on peut disposer en fonction de l'appétit développer à son endroit (Abbot, 2008, p.384).

À cet égard, l'usage du terme *sugar* exemplifie la problématique de sa réception, dans un cadre culturel populaire ainsi que les répercussions identitaires et associatives de son usage à l'endroit de sa représentation. Par une subjectivation du corps, sa lecture ainsi articulée perpétue l'émulation de stéréotypes qui contribue à appréhender le corps féminin comme un objet d'appropriation quasi anodin et même neutralisé que l'on peut adapter, apprêter voir même, vendre. Par la matière ainsi que l'imaginaire potentiel de ses interprétations, le sucre est tangible, intelligible et visible par une présence d'ordre langagière.

CHAPITRE II

2. Le sucre décliné

Le sucre décliné est ici réfléchi en relation avec l'œuvre *A subtlety or the Marvelous Sugar Baby* (2014), une installation de 2014 de l'artiste afro-américaine Kara Walker. Œuvre sculpturale *in situ* de l'ordre du spectaculaire, cette proposition de l'artiste est principalement composée de sucre raffiné blanc ainsi que d'un mélange sirupeux et épais, rappelant la mélasse, ainsi que de sucre en poudre. Cette commande faite à l'artiste se déploie à deux échelles : la pièce centrale de taille monumentale (trente-cinq pieds et demi de hauteur par soixante-quinze pieds de longueur) ainsi que quinze figures à une échelle humaine (cinq pieds de hauteur).

2.1 Les fonctions culturelles du sucre déclinées dans l'œuvre de Kara Walker

Dans son essai dans *Unstill lives : Food, desire in the post-colonial imagery*, texte publié dans l'ouvrage thématique *Arts & Foods* durant la Biennale de Milan de 2015, l'artiste et commissaire Osei Bonsu met en relief le pouvoir de la nourriture comme vecteur d'une compréhension de soi et de *l'Autre* culturellement construit :

Food has become a floating signifier for a wider conversation of colonial memory and trauma, but also of the desire to reinvent civilisation in the image of an imagined historical canon. Food when taken to be a thing of desire is capable to travelling through cultures, languages and visual worlds as it accumulates contradictory meaning and divergent subtexts. Whether framed within a domesticated, religious, sexualized setting, it has been and continues to be one of the most effective tools of one's cultural identity (Bonsu, 2015, p. 789).

En ce sens, le sucre tel qu'amené ici fait également état de la place notable de la matière comme vecteur d'identification ainsi que de représentation. Dans les fonctions de son usage dans le contexte plastique, le sucre devient l'un des symboles de rapports humains discursifs ancrés, de manière spécifique, à l'histoire ainsi qu'à l'imagerie populaire afro-américaine. La relation qui existe entre la production du sucre et l'esclavage fait état d'un clivage historique, social et culturel toujours prépondérant et endémique à la matière. Comme le contextualise, de manière factuelle, la recherche de Smith,

Until the mid-nineteenth century, the entire sugar industry in the Americas was based on slavery. Slaves were acquired from Africa and transported in the Americas to be exchanged for sugar, which was exported to England, where the ships then took on goods to be exchanged for slaves in Africa. The slaves were then transported to the Caribbean to work on sugar plantations. This became known as the "Triangle Trade" (Smith, 2015, p.34).

Ainsi, reconnu comme l'un des signes représentants de cette histoire, le sucre se présente comme un élément activant la précarité du passé de l'esclavage. Témoin et résultat de cette histoire, il est également le symbole de l'altérité à titre de commodité importée et donc, étrangère. Pour paraphraser l'analyse de W.J.T. Mitchell lorsqu'il aborde l'ouvrage de Arjun Appadurai, *The social life of things, Commodities in cultural perspective* dans son chapitre « Empire et l'objectivité », les commodités comportent un lot de fonctions sociales qui jouent sur la compréhension de la culture qui les avorte dans le contexte colonial. À savoir, qu'impliquent ces objets en fonction de l'Empire? Quels rôles jouent-ils dans l'articulation d'une convoitise, d'un désir? Souvent perçu comme « objets mauvais », ils deviennent « objets de *l'Autre* » auxquels on attribue un pouvoir à dominer ou que l'on fétichise (Mitchell, 2014, p. 160). Dans le contexte de l'œuvre mise à l'étude dans ce chapitre, l'usage du sucre s'appuie sur ses identités troubles. Il informe l'expérience du sujet représenté autant qu'il suscite les relents traumatiques toujours actuels de son histoire par son usage

ainsi que par son exposition. Comprendre le rôle du sucre signifie à la fois, reconnaître qu'il n'appartient pas à une catégorie dénomminative unique, mais bien, qu'il cohabite, tant à titre de marchandise que comme matière plastique, des relations métonymiques et symboliques ambiguës. En ce sens, le concept de fixité et de mimétisme tel que vu par le professeur et spécialiste des théories postcoloniales Homi K. Bhabha en témoigne. La fixité étant le signe d'une différence culturelle, historique et/ou raciale contenu dans le discours colonial qui dénote un mode paradoxal de représentation. Il démontre une forme de rigidité à l'endroit d'un ordre que l'on souhaite préserver, mais aussi, désordre et dégénérescence ainsi que l'usage répété de sa forme comme mode discursif d'appréhension (Bhabha, 1994, p. 66). La répétition, dans ce contexte, agit tel un amoindrissement à la réaction critique de son contact. Sa réception n'est plus remise en cause, mais, une forme dont la familiarité est étrangement acquise par le biais de constructions endémiques historiques. Tel que souligné par l'auteur, le stéréotype comme mode de représentation de *l'Autre* (*otherness*), est une extension tangible de cette ambivalence. Cette forme de construction résultant d'une incapacité à accepter la différence comme entité, elle permet de contenir le malaise invoqué par la présence de *l'Autre*, et ce, comme contenu dans un système endémique de représentation. Comme le présentera Bhabha dans *Of mimicry and Man: The ambivalence of Colonial Discourse*,

(...) the identity between stereotypes which, through repetition, also become different: the discriminatory identities constructed across traditional cultural norms and classifications, the Simian Black, the Lying Asiatic - all these are metonymies of presence. They are strategies of desire in discourse that make the anomalous representation of the colonized something other than a process of "the return of the repressed," what Fanon unsatisfactorily characterized as collective catharsis (Bhabha, 1984, 130).

Dans la pratique mise à l'étude dans ce chapitre, le stéréotype est une forme lexicale répétée qui vise une constante dénonciation. Lorsque surenchérit par l'usage du sucre, elle devient un acte d'une profonde scission, une rupture pour établir, à partir de

l'expérience dans la production et la consommation de la matière, les bases d'une réarticulation du discours qui valorise la rencontre d'expériences partagées comme point d'ancrage. Quasi à la manière du fétiche (que Bhabha conçoit comme un substitut inhibant l'absence et la différence), cette jonction du stéréotype et du sucre agit comme forme métonymique donnant accès à une forme identitaire soustraite d'authenticité. Elle marque l'anxiété d'une reconnaissance et expose le rapport contenu d'une appréhension incomplète de *l'Autre* (Bhabha, 1994, p. 74-75), on peut lire l'usage du sucre ainsi que du stéréotype comme stratégie révélant un espace de projections identitaires et de représentation confrontant les limites de ces dites formes contenues de *l'Autre*.

Cette forme paradoxale de représentation de l'altérité force une attention à l'endroit de ce qu'il est raconté et comment on le relate, et ce, dans le contexte d'une conceptualisation contenue et close de l'identité afro-américaine. Dans cet esprit, l'approche de l'artiste Kara Walker ainsi que la proposition mise à l'étude deviennent l'exemple de *Relation* propre à une approche « glissantienne ». Dans sa pratique, l'artiste met de l'avant cette *Relation* par la monstration d'une réalité, et ce, par une investigation des formes liminales de ses manifestations. Ainsi en revendiquant, par la réécriture visuelle, matérielle et culturelle les schèmes qui cohabitent la compréhension d'une identité développée par modes oppressifs, la *Relation* devient un moyen d'affirmer sa différence et de rendre compte de la particularité qui la compose en proposant une version de cette dernière. Cette proposition en est une qui participe à une conversation, elle ne revendique pas l'unité d'une seule trame narrative. Comme l'avance le poète et philosophe Édouard Glissant,

La *Relation* se renforce quand elle (se) dit. Ce qu'elle relate, de soi-même et par soi-même, n'est pas une histoire (l'Histoire), mais un état du monde, un état de monde. (...) La relation n'infère aucune de nos morales, c'est tout à nous de les y inscrire par un effort terriblement autonome de la conscience et de nos imaginaires du monde (Glissant, 2009, p. 72-73).

A Subtlely or The Marvelous Sugar Baby (2014) contribue de cette manière à l'inscription d'une plus vaste compréhension et articulation identitaire. La proposition faite par l'artiste agit sur la latence historique contenue dans une version close de l'Histoire pour mettre en lumière la prégnance et la violence de ce discours dans le contexte présent. L'installation ne se présente pas comme un absolu, mais bien, un point d'ancrage « rhizomique »¹⁹ qui continue une réflexion investie de la conjoncture du présent. Comme le synthétise Glissant par l'intention poétique, « l'acte poétique est un élément de connaissance du réel » (Glissant, 1997, p. 187) . En ce sens, l'usage du sucre permet d'établir cette connaissance du réel comme il établit comment son histoire se répercute dans le cadre actuel et par quels moyens on l'apprehende et l'inscrit, de manière instable, dans l'histoire occidentale.

Toujours dans l'essai, *Unstill lives : Food, desire in the post-colonial imagery*, Bonsu évoque également à l'endroit du pouvoir d'activation de l'aliment chargé culturellement, une équation qui consolide bien le rapport entretenu avec le sucre,

The hybridity of post-colonial identity has transformed the image of food to create something new, and is thus implicated within broader art historical contexts of modernism and colonialism. To conclude, it seems that the complexity of these experiences needn't be reduced to questions of "otherness" alone but, taken as individualized responses to the cultural conditions of post-colonial modernity (Bonsu, 2015, p. 792).

Dans son potentiel mimétique et symbolique, le sucre comme aliment engage en suggérant un rapport sensible à sa matérialité, mais aussi en appel à son potentiel d'aide-mémoire. La présence du sucre souligne la primauté du matériau comme

¹⁹ Le *rhizome* est une figure employée par Glissant pour témoigner de la multitude des sources qui constitue la Relation. Il évoque la racine rhizomique à l'endroit d'idées, d'identités, des intuitions desquelles nous pouvons affirmer et comprendre notre appartenance aux *lieux-communs*. Ces derniers étant, pour Glissant, une ensemble de lieux (bien souvent insulaires) dont les réalités mixtes et partagées génèrent une compréhension et une appréhension du monde qui diverge de l'approche occidentale et prouve une attitude plus inclusive des enjeux collectifs et du savoir être. (Glissant, 2009, p. 72).

transposition historique et culturelle qui est, à la fois cette mémoire postcoloniale, et le dispositif qui l'anime.

2.2. La composition de l'œuvre *A Subtlety, or the Marvelous Baby* (2014)

Le langage visuel de l'artiste afro-américaine Kara Walker découle de l'héritage littéraire et visuel de l'histoire coloniale américaine et des manifestations socioculturelles des relents de l'esclavage. Citant Christina Sharpe sur la conjoncture de cet héritage, « *Transatlantic slavery was and is the disaster. The disaster of Black subjection was and is planned; terror is disaster and « terror has a history » and it is deeply atemporal* » (Sharpe, 2016, p.13). L'œuvre de l'artiste atteste de l'état répressif de ces images et de la persistance de leur transmission à travers une matière comme le sucre. Intéressée par les stratégies propres à l'artiste, l'historienne de l'art Gwendolyn Dubois Shaw synthétise son intérêt pour la spécificité des usages de Walker, « *I wanted to understand better how she could tap both the latent and the virulent racist icons of the visual and textual past in order to make her audience «see the unspeakable* » (Dubois Shaw, 2004, p.5). L'œuvre à l'étude, *A subtlety or The Marvelous Sugar Baby* (2014) présente les codes typés et retrouvés au cœur du travail de l'artiste, mais elle les module à une échelle monumentale, par le déploiement d'une critique dirigée à l'endroit de la culture du sucre et de sa place dans la détermination de l'identité visuelle, sociale et culturelle de la communauté noire américaine et diasporique. Le jeu d'échelle est l'une des composantes ponctuelles de la pratique de Walker qui s'intéresse à la propension du format à informer l'expérience de l'œuvre et du rapport qu'y entretient le regardeur. Comme le note Gwendolyn Dubois Shaw, « *The physical connections between the work of art and the viewer that the installation effect is further emphasized by the format of the piece (...)* » (Dubois Shaw, 2004, p.39). Si le lexique visuel de l'artiste est singulièrement identifiable, ce dernier est surenchéri, non seulement par la suggestion de leurs

archétypes, mais réincarnés par la matière inhabituelle qui compose l'ensemble de la proposition, soit le sucre décliné (sucre blanc, mélasse et sucre en poudre). Ces variations de la matière agissant comme des marqueurs temporels et culturels à l'endroit de son histoire et des legs culturels du régime de l'esclavage qui en est partie intégrante. Conçue et informée par le contexte d'exposition, soit la *Domino Sugar Factory*, basée à Brooklyn (la plus importante raffinerie de sucre dans le monde vers la fin de la Guerre civile),²⁰ la commande de l'œuvre, par l'organisme *Creative Time*, est une proposition *in situ*, vouée à être détruite suite à l'exposition et ce, en conjonction à la destruction imminente de l'espace, vestige de l'histoire de la culture de la canne à sucre. En intégrant l'espace et en réfléchissant le sucre tant par le langage que par ses multiples formes, l'artiste révoque également le *modus operandi* de la sculpture de sucre (*subtlety*) pour révéler les portées de la matière. Son injonction est introduite par l'addendum au titre de l'installation, l'artiste présente l'œuvre en se jouant, d'ailleurs, de l'interprétation du mot *sugar* tant comme simple énonciation de la matière que d'un renvoi à la projection sensible à l'endroit du corps qu'elle expose : *At the behest of Creative Time Kara E. Walker has confected: A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby, An homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining*²¹.

Presque entièrement nue, la sculpture révèle ses organes génitaux ainsi que sa poitrine également exposée et cadrée des avant-bras posés imitant la posture dudit Sphinx. Sa chevelure est recouverte d'un foulard noué à la manière des domestiques affairés aux tâches ménagères. Déployée dans l'espace et mesurant trente-cinq pieds et demi de

²⁰ Selon le site de l'organisme *Creative Time*, à la fin de la Guerre Civile, la *Domino Sugar Factory* était devenue la plus importante raffinerie dans le monde employant environ 400 employés et raffinant plus de 3 millions de livres de sucre par jour soit plus de la moitié consommée par le pays en entier. La raffinerie fut l'un des symboles majeurs du développement industriel de New York et principalement un point fort du quartier Williamsburg de Brooklyn.

²¹ Titre complet tel que partagé sur le site de l'organisme *Creative Time*.

hauteur et soixante-quinze pieds de longueur²², la pièce centrale de l'œuvre *A Subtlety or The Marvelous Sugar Baby* est d'une blancheur immaculée, recouverte et couchée sur de fins cristaux de sucre raffiné. Déployé partout dans l'espace et entourant la figure centrale, on retrouve quinze jeunes garçons aux traits enfantins, résultat d'un moulage de résine sucrée, ce dernier à l'allure de mélasse sirupeuse. Ils seront amenés à fondre tranquillement sous la chaleur saisonnière qui persiste dans la raffinerie. Sur les archives visuelles de l'exposition, on remarque l'artiste rehaussant chacune des figures de sucre à glacer qu'elle saupoudre légèrement pour accentuer certaines formes soit les joues, le bout du nez, le ventre. Par l'usage précis de la matière (sucre blanc, mélasse, sucre à glacer ainsi que du terme *sugar* à titre tant littéral que métaphorique), l'artiste active les propriétés matérielles propres aux stades de transformation du sucre. En ce sens, le sucre blanc sanctifie la figure centrale. La mélasse, de nature instable tant dans sa coloration que dans sa cristallisation, témoigne du lieu ainsi que du sort de l'enfant qu'elle matérialise symboliquement. Le sucre à glacer (ou en poudre), principalement utilisé pour les glaçages ou comme touche finale à la présentation d'un dessert, fonctionne ici comme maquillage, valorisant les traits joufflus de ces gamins à l'apparence bien portante. Dans ce détail, qui sera forcément amené à disparaître sous la chaleur et qui transgresse la condition réelle des enfants d'esclaves, réside la dichotomie qui habite la pratique de l'artiste ; l'histoire transgresse la fonction subterfuge du paradoxe de l'archétype. Dans sa description technique de l'œuvre, l'historienne de l'art Jennifer Peabody spécifie la composition des figurines :

Scattered around the figure are fifteen smaller sculptures of boys modeled after collectible figurines: they are five feet tall, with cherubic faces. Some are made from resin that resemble the candy; all are similar shade of dark brown. They carry fruit and baskets, and sometimes in their baskets they carry the body parts of other sculpted boys have collapsed in the heat or shattered on contact (Peabody, 2016, p. 155).

²² Mesures spécifiques de l'installation partagée dans l'ouvrage de Rebecca Peabody, *Consuming stories, Kara Walker and the imagining of American race* (2016), p. 155.

En référence à sa manière d'articuler l'espace, on peut voir cette proposition spécifique de l'artiste en lien à ces découpages, de très grand format, présentés à la manière d'une peinture d'histoire cyclique et contenue dans la galerie. Ici, la proposition de l'artiste porte et expose les jalons d'une histoire, cette dernière qu'elle interprète et contient dans l'espace physique ainsi que mémoriel qui l'a engendrée. Par un usage assumé de codes précis, l'artiste met en place une fine articulation du stéréotype en fonction du corps noir, féminin et masculin, mais centralisant l'attention sur une conceptualisation du corps de la femme. Par un usage soutenu du stéréotype comme élément formel de sa pratique, l'artiste conteste la complexité contenue dans l'objet d'art lorsqu'il active les stigmates de l'héritage de coloniaux de l'esclavage. En écho aux questionnements soulevés par W.J.T. Mitchell dans *Picture theory : Essays on verbal and visual representation*, cité par Gwendolyn Dubois Shaw,

what if the materials of memory are overwhelming, so traumatic that the remembering of them threatens identity rather than reconstituting it? What if identity had to be reconstituted out of a strategic amnesia, a selective remembering, and thus a selective dis(re)membering of experience? What if the technology of memory, the composite visual-verbal architecture of the memory palace becomes a haunted house (Dubois Shaw, 2004, p.37)?

Par un usage précis de référents visuels et narratifs chargés, Walker active cette reconnaissance et confirme leurs omniprésences actuelles. Walker consolide la structure de cette maison hantée en évoquant comment le passé constitue, de manière systémique, le présent. Ce qui prime dans la pratique de l'artiste, c'est l'omniprésence du paradoxe contenu dans l'articulation d'un savoir collectif traumatique et dont les conditions liminales et interdépendantes de sa condition persistent. Le stéréotype et son impact dans la culture populaire actuelle entérinent, par sa survivance, la précarité des espaces liminaux liés à la race. se penche sur les écrits de Michael Rogin pour mieux contextualiser la condition américaine à ce sujet,

La vie du stéréotype afro-américain a fait l'objet de très nombreuses

études et controverses dans l'histoire de la culture noire américaine. Le Blackface - de même que la Yellowface pour les Asiatiques, l'antisémitisme, les préjugés contre les rednecks, contre les Arabes et contre tous les *Autres* - a engendré un répertoire d'images absolument ignobles qui mériteraient d'être détruites, mais qui se comportent pourtant comme des virus résistants à tout effort d'éradication ou d'immunisation. S'il est un ensemble d'images qui vit d'une vie propre, c'est bien celui du stéréotype raciste. (...) La vie du stéréotype réside dans la mort de son modèle et dans la léthargie perceptive de ceux qui le gardent à l'esprit comme schéma d'identification. Ce que veut le stéréotype, c'est précisément ce qui lui manque : la vie, l'animation, la vitalité. Et il les obtient en réifiant et son objet de représentation et le sujet qui s'en sert comme médium pour classifier *l'Autre*. Tant le raciste que l'objet du racisme se trouvent réduits à des figures inertes et statiques par le stéréotype (Mitchell, 2014, p. 302).

À travers le répertoire visuel de Walker, la figure centrale est informée par un ensemble de références qui contribue à une visualisation de la femme noire et de ses rôles à travers la culture sucrière ainsi qu'américaine. Dans le cas du second, notons une démasculinisation de la représentation, les stéréotypes employés renvoient à l'image d'un gamin plutôt qu'à celui d'un homme. L'opposition n'opère donc pas entre une femme et son pendant homme, mais peut-être plutôt, une mère et son enfant. Les thèmes de la naissance ainsi que de la femme noire allaitant sont récurrents dans le lexique de l'artiste (Vergne *et al.*, 2007, p.358-368). Dans le contexte de l'œuvre, on peut imaginer l'ambiguïté des figures et l'opacité de la relation précise qui les unit. Il est possible d'avancer que ce choix évoque potentiellement les conditions d'oppression auxquelles la femme noire esclave fût soumise (mères nourricières pour les enfants des maîtres d'une plantation ainsi que nounou pour ces derniers, mères porteuses des suites des viols consécutifs subis) ainsi que du sort des enfants qu'elles portèrent, tous deux à qui l'on nia l'expérience humaine de la maternité et de l'enfance au profit d'une dynamique répressive et capitaliste. Comme le mentionnera la conservatrice, Yasmil Raymond, au sujet de ces thèmes présents dans le travail de l'artiste, « *For Walker, the past is both the poison*

and the antidote for contemporary social ailments. (...) In Walker's work, the representation of birth encapsulates not only self-preservation but self-destruction » (Vergne *et al.*, 2007, p. 358-359). Les manifestations de ces stigmates émanent tant de l'espace que du choix des matériaux de l'artiste ainsi que de l'emploi du stéréotype comme symbole. À l'endroit de l'installation de l'artiste dans la *Domino Sugar Factory*, l'auteure Stefanie S. Jandl souligne

Both a tribute to sugar workers of African origin and a wider indictment of the historical production systems in which they worked, Walker's work impels viewers to recognize that enslaved and disempowered female sugar workers also endured both sexual stereotyping and exploitation (Goldstein *et al.*, 2015, p.27).

D'une certaine manière on peut retourner à l'infanticide, pratique courante sous le régime de l'esclavage afin de soustraire une nouvelle génération à l'animalité des conditions des esclaves (Peabody, 2016)²³. Par leurs composantes matérielles, ces quinze figurines en sont, peut-être, les manifestations spectrales et idéalisées. Par leurs traits heureux et leurs visages joufflus, cette manifestation de l'artiste peut être vue comme une ode à la mémoire de ces enfants qui ne furent pas ou à ceux qui n'auront jamais connu la candeur innocente d'une enfance douce et paisible. Quant à lui, le sucre blanc, par sa couleur et son traitement, sanctifie la figure féminine fragilisée des conséquences de la traite atlantique. Le sucre raffiné et blanchi de toutes impuretés laisse place à une forme d'élévation de la femme noire, bien que la définissant par les stéréotypes qui l'ont réduit à la violence de projections. Par la blancheur de la figure centrale, évoquant celle d'un marbre blanc, Kara Walker se joue tant des codes visuels du stéréotype qu'elle démantèle que de l'héritage historique et mythique de la figure ancestrale du Sphinx ainsi que des références historiques et sculpturales d'une Histoire de l'art inscrite dans un rapport avéré à la

²³ Je réfère ici à l'ouvrage de fiction notoire quant à la question de l'esclavage aux États-Unis, *Beloved* (1987) de l'auteure américaine Toni Morrison qui fait état de ce constat quant à la violence perverse que les esclaves ont voulu épargner à leur enfants. L'analyse de Rebecca Peabody réfère également à cette piste de lecture comme transcendante à la proposition de Walker ainsi que sa pratique.

primauté de l'Occident. Inscription claire dans le titre de l'installation de l'artiste, le *subtlety* chez Walker donne un sens nouveau à la fonction historique du terme et de la figure discrète visuelle qui le qualifiait. Loin de l'échelle réduite des sculptures en sucre vouées à être disposées au centre d'une table, la proposition de Kara Walker est une interprétation de la fonction du sucre comme commentaire critique qui catalyse le lieu, une raffinerie de sucre désaffectée, et l'histoire de la matière dans le contexte de la condition noire et résultant de la traite sucrière. Par cette inéluctable équation, l'artiste rend tangible la répétition historique comme moyen d'adresser le présent et expose les limites du refoulement culturel et historique auquel elle se réfère.

2.2.1. Les figures de la *Mammy* et de la *Jezabel*

Articulée à deux échelles dans l'espace, la pièce maitresse de sa proposition est une imposante figure féminine qui conjure la pose du Sphinx aux traits visuels stéréotypés et attributs de la *Mammy* et de la *Jezabel*. Figures polarisées quant à leur fonction comme objet de projection et d'appréhension, ces conceptualisations de la femme noire découlent des conditions sociales et raciales américaines qui les définissent. En écho aux théories féministes noires sous-jacentes à l'approche de l'artiste et qui contribuent à la compréhension de ces deux figures, l'interprétation de Patricia Hill Collins à l'endroit de *l'archétype normatif spécifique* (formulation au sujet du stéréotype) oriente les références plus spécifiques de Walker dans le cadre de l'œuvre mise à l'étude

Analyser les archétypes normatifs spécifiques qui sont plaqués sur les Africaines-Américaines révèle les formes de l'objectivation des femmes noires en même temps que la manière dont s'entremêlent les oppressions de race, de sexe, de classe et de sexualité. De plus comme les images sont elles-mêmes mouvantes et évoluent, chacune fournit un point de départ pour étudier les nouvelles formes de contrôle qui émergent dans un contexte transnational, où la diffusion des images a pris une importance accrue sur le marché mondial (Hill Collins, 2004, p. 137).

Par ce lexique visuel réinvesti, Walker surenchérit la difficulté des rapports d'oppression qui persistent à l'endroit des représentations identitaires de la communauté afro-américaine. La figure de la bonne au service d'une classe aisée (figure de la *Mammy* qui rappelle, entre autres, la caractérisation typée de la nounou vue dans le film de 1939 *Gone with the Wind* (Annexe II; fig.8)) et la figure féminine souvent nue et hypersexualisée de l'iconographie noire, la *Jezebel* (figure biblique dont l'incarnation moderne est fortement associée à la danseuse et performeuse américaine Joséphine Baker (Annexe II; fig.9)). Si dans le premier cas, il s'agit de retourner aux premières images construites du corps noir de manière collective et public par l'histoire tragique de la Vénus Hottentote (Annexe II; fig.10), dans le cas de la seconde, elle appartient à l'héritage symbolique de l'altérité comme d'une manifestation de la tentation ainsi que de la dépravation. La figure de la *Jezebel* est définie, par la volupté singulière de sa physionomie, comme une femme à la sexualité déviante ainsi qu'à l'appétit sexuel excessif.

Comme le déconstruira Lisa Gail-Collins en seconde partie de son ouvrage, *The Art of History : African American Women Artists Engage the Past*, il s'agit de revisiter l'héritage de Sarah Baartman (connue plutôt comme la Vénus Hottentote) en art et en histoire de l'art pour mieux comprendre le problème sclérosant de l'usage de ce corps féminin noir stéréotypé (Gail-Collins, 2002, p. 38-62). Présentée telle une curiosité au regard européen, l'exposition pornographique du corps nu de l'esclave Sarah Baartman fit l'objet d'une attention considérable au début du 19e siècle et dont le traitement calomnieux contribue grandement à l'héritage de rapports d'autorité et de désincarnation violents quant à la subjectivation du corps noir dans l'espace public. Ce fait historique contribue certainement aux prémisses d'un rapport visuel et culturel au corps noir, une relation de pouvoir et d'asservissement qui jalonne les enjeux de sa représentation. La figure de la Vénus Hottentote habite les figures qui se développèrent par les rapports d'oppressions des régimes esclavagistes et

composèrent l'univers visuel populaire dont la *Mammy* et *Jezabel* sont les manifestations. Dans la pratique de Walker, l'exposition du corps nue de la femme noire s'arrime des projections sexuelles et conclusions identitaires qui le définissent. Le corps féminin noir est le prétexte de projections pour celui qui le domine. Pour l'artiste, qui l'utilise comme espace de revendication et d'affirmation, il devient le lieu d'une contestation à l'endroit de son individualité et de l'autodétermination qui doit en être le seul maître, et ce, par l'exposition grossière et abjecte de ce qui le réduit à une forme d'appropriation répressive. Dans son texte *Black Sexual Politics*, Patricia Hill Collins avance à l'endroit de la figure de la *Mammy* et de sa fonction sociale, « *To justify the exploitation of domestic servants, White élites created controlling images of Uncle Tom (pour les hommes) and Mammy as prototypes of a sexual, safe, assimilated, and subordinated Black people* » (Hill Collins, 2004, p.57). De la figure *Jezabel*, « *as the icon of a debased Black female sexuality* » (Hill Collins, 2004, p.72). Dans le travail de Kara Walker, la *Mammy* est présente avec ses attributs types, la tête couverte d'un fichu, la peau très foncée et corpulente. La figure de la *Mammy* telle que véhiculée par l'effigie de *Aunt Jemima* (Annexe II; fig.11) consolide le lieu de projections culturelles, la femme noire sert, le fait bien et avec une soumission sans équivoque. Quant à l'image de la *Jezabel*, l'auteure bell hooks évoquera dans son ouvrage, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*,

Puisque les femmes avaient été désignées comme l'origine du péché de chair, les femmes noires étaient tout naturellement vues comme l'incarnation du mal féminin et de la luxure. On les désignait comme des *Jezabels* et des tentatrices sexuelles, accusées d'éloigner les hommes blancs de la pureté spirituelle et de les mener vers le péché (hooks, 2015, p. 79).

Comme le souligne également hooks en écho à ce passage, dans l'Ancien Testament, *Jézabel* (en anglais *Jezebel*) est la femme d'Achab, roi d'Israël, considérée comme cruelle, immorale et manipulant son mari. Ce terme désigne des femmes séductrices, aguicheuses, et est un stéréotype couramment associé à la féminité noire (hooks,

2015, p. 79). Dans sa proposition, Walker disjoncte le rapport d'oppression en présentant, par la jonction binaire de ces deux figures, une trame narrative qui mise sur la surenchère des codes visuels, le dénigrement raciste, sexiste et endémique qui habite ces images et qui se veut le lieu de justification de sévices sexuels, physiques et psychologiques imposés (Hill Collins, 2004, p. 151). Comme le présente Patricia Hill Collins à l'endroit de la *Jezabel* ainsi que celle de la *Mammy* et ce, en fonction de l'institution de l'esclavage,

En retirant les soins que les Africaines-Américaines auraient pu donner à leurs propres enfants, ce qui aurait consolidé les réseaux familiaux noirs, et en forçant les femmes noires à travailler aux champs, à être les nourrices d'enfants blancs et à s'occuper du soin affectif de leurs propriétaires blancs, les propriétaires d'esclaves ont lié les images de la Jézabel et de la nounou à l'exploitation économique inhérente à l'institution de l'esclavage (Hill Collins, 2004, p. 151).

En exposant cette *curiosité* à la fois *Mammy* et à la fois *Jezabel*, dans l'espace public, telle que fût présentée la Venus Hottentote, Walker renverse les rôles. En pleine connaissance des stratégies employées dans le passé, elle n'humilie pas le corps présenté, mais plutôt expose le véritable avilissement : le rapport aujourd'hui toujours entretenu à l'endroit de cedit corps.

2.3 Le Sphinx comme stratégie de renversement

La figure mystique et mythique du Sphinx comporte également son lot de symboles dans la culture occidentale, ces derniers que l'artiste tisse et encode à travers le répertoire de sa pratique et du cadre de présentation de l'œuvre. En enjoignant un symbole chargé aux archétypes péjoratifs et répressifs du corps de la femme noire, l'artiste semble exposer un être d'autant plus mythique et mystique; l'histoire raciste et pandémique de l'Amérique. Néanmoins, comme artiste afro-américaine, en octroyant à la figure du Sphinx les attributs typés de la femme noire (longtemps

traitée comme le bas de l'échelle humaine), Kara Walker bouleverse la lecture discursive de l'œuvre. Elle confère à un objet les symboles dysphoriques de l'altérité, tant l'abject du stéréotype que l'appétence du sucre blanc, et les synthétise par une connotation inouïe de la grandeur de l'Égypte ancienne, bassin d'un savoir avéré. Elle confronte les résonnances actuelles de ces concepts et du contexte de leur production en érigeant l'espace et le symbole d'une forme de reconnaissance. En ce sens, Walker opère un glissement, par la figure du Sphinx quant au rôle de la femme noire, et lui rend une forme de dignité, par la reconnaissance de son sacrifice humain, et ce, par un usage de la matière à son état le plus modifié et laborieux de ses transformations. L'origine symbolique du Sphinx est amenée, dans le dictionnaire des symboles ainsi

En Égypte, prodigieuses constructions de pierre, en forme de lion accroupi, avec une tête humaine, au regard énigmatique, émergeant de la crinière. (...) En réalité, ces lions divins porteraient des têtes de pharaons et représenteraient, selon Jean Yoyotte, "une puissance souveraine, impitoyable aux rebelles, protectrice des bons. Par sa face barbue, il est roi ou dieu-solaire, il possède les attributs mêmes du lion. Étant félin, il est irrésistible au combat". (...) Le Sphinx, au cours de son évolution dans l'imaginaire, en est venu à symboliser aussi l'inéluctable. Le mot *sphinx* fait surgir l'idée d'énigme, il évoque le sphinx d'Œdipe : une énigme lourde de contraintes. En réalité, le sphinx se présente au départ d'une destinée, qui est à la fois mystère et nécessité (Chevalier et Gheerbrant, 2012, p. 1047).

En attribuant à la sculpture centrale de son installation la préséance du Sphinx, Walker en plus de faire acte de reconnaissance du labeur humain de la femme noire, démontre l'inexorable de la nature humaine. Adresser le sucre comme moteur d'action et en faire usage signifie également tenter de comprendre l'explicite des violences de sa production et surtout, de la nature humaine. Au sujet de l'œuvre et de l'évocation du Sphinx, Peabody approfondit la proposition de l'artiste,

The sphinx-like form, alluding to the mythological sphinx, suggested that a question - a riddle - was being posed to the viewers, and that the stakes of answering correctly were high. (...) Perhaps the sphinx can be seen as an invitation rather than a riddle. The legacy of our past is all around us,

and the ways in which we commemorate, share, and retell that past has everything to do with our future (Peabody, 2016, p. 156-161).

Avec *A Subtlely or The Marvelous Sugar Baby* (2014), Walker questionne les legs d'un passé colonial pour regarder le présent et rendre à la femme noire, figure habitée et criblée de cet héritage, la dignité et la souveraineté de sa position. L'artiste atteste également et surtout de la contribution fondamentale de la femme noire dans l'émancipation économique et politique blanche. Kara Walker présente la condition noire comme le Sphinx « se présente au départ d'une destinée, qui est à la fois mystère et nécessité » (Chevalier et Gheerbrant, 2012), pour aller de l'avant il nécessite d'accepter ce dont on ne peut faire sens et appréhender la promesse du futur comme témoin de l'évolution d'une mémoire collective.

2.4. Le lieu comme stratégie de commémoration

The monumentality, both of the piece itself and of the venue, was counterbalanced by an impending sense of decay and ruin, which - as Walker pointed out in multiple interviews - was central to her vision. "It was very important to me to have the figures made out of substance that is so temporal, and so subject to change" she noted: further, "the whole project is predicated on the space being demolished at the end of the run of the show" (Peabody, 2016, p.156).

Par cette exposition (comprendre également *show* comme spectacle), Walker révèle la possible et étroite relation entre mise en espace et mise en scène. L'installation de l'artiste est, à la fois, l'exposition des méandres et vestiges du lieu en soi (les murs sont tapissés des résidus de sucre brun cristallisé et l'espace est odorant du sucre surcuit) que de l'histoire violente et répressive de l'histoire de sa production. La raffinerie qui sera vouée à être détruite, tout comme l'œuvre, emporte avec elle ce qu'elle a produit, le fruit de traitements humains profondément pervers et d'une

irascible brutalité. Peut-être est-il juste d'avancer que dans la proposition éphémère de l'artiste réside une profonde considération non seulement pour les propriétés matérielles du sucre, mais aussi du lieu de sa production comme d'un possible lieu de rédemption amené à être détruit. Habiter par la matière, ce lieu devient un lieu d'obsolescence. Il marque l'imaginaire visuel par le spectaculaire de l'espace ainsi que du geste conceptuel de Walker. L'artiste met en relief un imaginaire que l'on peine à concevoir l'immensité du stigma socioculturel qui découle de la traite atlantique et sucrière. Citant l'artiste à l'endroit de ses motivations quant à l'usage de l'espace, Peabody rapporte

When A Subtlety exists only in memory, how will it live on? For Walker, the sculpture is about ruins and about hope. She notes, about realizing what direction she wanted to take with the project: At the lowest moment ... like Pandora, I actually thought, «oh, hope is the one thing that I have to give». You know, if I can give anything to a public ... with the material that I'm looking at, maybe a sense of hope. Of potential. But what can it be, what can give hope and still contains ideas of ... civilisation at its end, or of destruction? Ruins, ruins, ruins, which is what I kept coming to; ruins you know, dietary ruins, black consumption of negative attitudes, self-hatred, ruins, racism in American culture, racism around the world, «isms» around the world, power inequalities around the world, ruins, ruins, ruins. But what about those ruins that we keep going to visit, because they remind us about hope, how much potential, how much further we've come (Peabody, 2016, p. 161)?

Dans l'acte de détruire réside le potentiel latent d'une destruction également symbolique, un geste virulent et propre à l'héritage de la traite atlantique. En démontrant la naissance même du contexte historique et culturel qui généra un ensemble de présupposés et de prédispositions à l'endroit de la communauté noire, de son histoire et de son identification, Kara Walker, en y conviant ouvertement (gratuitement) un public curieux, les transforme en témoins actifs de l'Histoire ainsi que de l'expérience qu'ils partagent et dont ils sont tous héritiers autant que témoins. La ruine comme *lieu de dénuement* et tel un objet pittoresque, est déjà sacrifié et ne peut l'être à nouveau ; (ces objets en tant que ruines) constituent ainsi le refuge idéal

face aux menaces de violence (Mitchell, 2014, p.132). Par cette fonction, la présentation de ce corps affligé dans l'espace semble protégée de nouveaux sévices. Cette installation en lien au lieu de son exposition, propose peut-être une possible rédemption. Habituellement accessible, avec parcimonie, pour en préserver l'unité, l'artiste érige une forme reconduite de *l'Autre* pour mieux l'anéantir ensuite, mais par la présence du public confère à cet acte de destruction une possible résolution. Par la monstration du passé dans toute sa virulence propre à cet espace, Kara Walker modalise de nouvelles formes de commémoration et de considération.

2.5. L'archive virtuelle comme stratégie de contestation

En pleine connaissance du contexte technologique qui reçoit la proposition, Walker en accentue la dimension critique par l'interaction multimédia du public. Dans ce cas-ci, *l'ingestion* du *subtlety* ne passe plus par son caractère comestible, mais par l'intermédiaire d'une appropriation visuelle. La réception de l'œuvre est grande, mais là où le *subtlety* devient plus révélateur et critique est à l'endroit des réflexes des visiteurs, de leur réflexe humain à capturer un moment. Durant leur visite de l'exposition, les visiteurs sont encouragés à prendre des photos et à les partager par le biais de la plateforme *Instagram*, le tout avec la mention *#KaraWalkerDomino*. Il est également annoncé que l'exposition est filmée. Comme énoncé plus haut, d'une perspective historique le *subtlety* ponctue un repas et, plus tardivement dans son évolution, devient le porteur de critiques sociales. Cette fonction critique on la déduit par la projection du public à l'endroit du message porté par le *subtlety*, la sculpture en sucre devenant l'objet symbolique du constat collectif de l'héritage de la production sucrière d'où le rôle de leur manifestation par ces sculptures. Dans le cas de *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby* (2014), l'œuvre témoigne, certes d'une histoire violente, d'un héritage complexe et prégnant. À cela, s'ajoute la réaction du public qui révèle une consommation de ces symboles d'autant plus ambigus et devient une zone de projection trouble. Durant l'exposition de l'œuvre, c'est un

déferlement d'images à teneur sexuellement explicite (Annexe II; fig.12) qui furent partagées avec la mention de l'œuvre et du nom de l'artiste. En citant la description de l'énoncé muséal du projet, l'auteur Jennifer Peabody cible en lien à la présence web de l'œuvre que ces réactions sont l'un des points de départ activés par l'œuvre, « *What a Subtlety made tangible were the perverse desires with which people want to see these themes brought to life again and again, merged with the eerie nonchalance they leave behind once they've Instagrammed it* » (Peabody, 2016, p.157). Peabody relèvera également au sujet du comportement choquant de nombre de visiteurs,

The inclination of some viewers to take photos of themselves responding explicitly to the figure's sexualization has been a source of controversy, with several writers objecting to lewd selfie behavior as, at least, disrespectful to the art-viewing experience and, at most, disrespectful to the forgotten laborers, or artisans, to whom the piece was dedicated (Peabody, 2016, p.157).

À l'endroit de ce constat, Kara Walker commente et atteste son objectif,

I put a 10-foot vagina in the world and people respond to giant 10-foot vaginas in the way that they do. It's not unexpected... Human behavior is so mucky and violent and messed-up and inappropriate. And I think my work draws on that. It comes from there. It comes from responding to situations like that, and it pulls it out of an audience. I've got a lot of video footage of that (behavior). I was spying (Peabody, 2016, p.157).

Par l'activation d'une proposition qui en appelle à la nature humaine dans ce qu'elle a de plus prévisible et de complexe, l'artiste confronte le présent aux attaques du passé. Non seulement l'accumulation *Instagram* agit à titre d'archive de l'œuvre, mais de comportements humains. Il s'agit également, pour paraphraser Jennifer Peabody, d'une forme volontaire de labeur humain qui cumule et produit ces images (Peabody, 2016, p.160). Bien que l'œuvre soit de nature éphémère, avec les traces des différentes manifestations mises en ligne, l'installation de Walker expose tant les dynamiques subversives et abusives dont témoigne l'usage du sucre en lien à la

critique transhistorique de matière que de l'actualité de leurs réverbérations. Il semble notable de souligner qu'en exposant et en filmant la nature humaine en interaction à l'œuvre, se trace là une forme d'exposition des corps dans l'espace collectif. À la manière de l'exhibition des esclaves lors d'encans dont la Vénus Hottentote fût la figure de proue, il est pertinent de noter la subversion des rôles dans ce contexte et la contestation quant à la dignité qui fût dérobée aux esclaves. Kara Walker enregistre le public, l'observe et conserve la trace de son comportement, et ce, quel qu'il soit. À ce titre, l'artiste, metteur en scène de *A subtlilty or The Marvelous Sugar Baby* (2014), démontre la capacité de l'histoire à se répéter aussi bien qu'à s'auto définir et ce, par la forme d'une protestation. Cette dernière prend forme par une compréhension et une acceptation des tangentes de l'histoire et des modes de fonctionnements culturels qui y résident. Se faisant et pour reprendre l'expression de l'auteure féministe bell hooks, Kara Walker *talks back* (Ferguson *et al.*, 1990, P. 337-340). Elle utilise la plateforme offerte et la conjoncture de sa charge historique, sociale et culturelle pour poursuivre une conversation dont les modalités demeurent défavorables à l'endroit d'une classe marginalisée. Comme l'amène hooks,

Moving from silence into speech is for the oppressed, the colonized, the exploited, and those who stand and struggle side by side, a gesture of defiance that heals, that makes new life, and new growth possible. It is that act of speech, of talking back that is no mere gesture of empty words, that is the expression of moving from object to subject, that is the liberated voice (Ferguson *et al.*, 1990, P. 340).

Cette prise de parole chez l'artiste traverse le langage et active un répertoire d'archétypes dépréciatifs ancrés dans une mémoire collective affectée et sclérosée. Par la reconnaissance de ces derniers et surtout, par leur exposition, l'artiste donne à comprendre comment la présence de cesdits codes dépossède la communauté noire d'une reconnaissance identitaire et sociale à part entière. Par la mise en espace de la pièce, *A subtlilty or The Marvelous Sugar Baby* (2014), ainsi que par l'interaction libre du public à son endroit, Kara Walker démontre la puissance du stéréotype dans

l'espace social ainsi que culturel, mais aussi, l'impact révélateur de sa réactivation. Par son intention artistique et critique, Kara Walker, artiste femme et noire, expose le renversement des modalités d'une forme de lecture critique, une lecture qui prend son rythme à même les intentions marquées du visiteur. Son geste révèle le pouvoir acquis par l'absurde violence de ses actions et met en évidence l'urgence d'une forme active de résolution tant commune qu'individuelle, et ce, par une conscientisation historique et culturelle.

CHAPITRE III

3. Le sucre moulé

Le sucre moulé est vu, dans ce contexte, comme une articulation du sucre en cubes. Il est analysé ici à travers l'œuvre *Oil and Sugar #2* (2007), de l'artiste français d'origine algérienne, Kader Attia. Cette pièce vidéo de 2007, d'une durée de 4 minutes et 30 secondes²⁴, met en relation un monticule cubique constitué uniquement de sucre en cubes blancs posé dans une assiette d'argent, tournant sur elle-même et présente leur effondrement au contact d'un liquide qui s'apparente à du pétrole, une huile non raffinée de teinte très foncée, presque noire.

3.1. Les fonctions culturelles dans l'œuvre de Kader Attia

En introduction de son essai, *Kader Attia : A Poetics of Re-appropriation*, Manthia Diawara, professeur au département d'études cinématographiques de l'Université de New York (NYU) et artiste, relate sa rencontre avec l'œuvre *Rochers Carrés* (Annexe II; fig.13) et son écho aux écrits du philosophe et poète Édouard Glissant. De nature photographique, la série présente certains des motifs récurrents du travail de Kader Attia et également présents dans l'œuvre *Oil and Sugar #2* (2007). L'un d'eux est la présence d'une composante architecturale à la fois familière et étrangère qui remet en cause l'illusion d'un ancrage. La série documente les énormes morceaux de ciment mis en place sur les remparts portuaires du quartier Bab El Ouad de la ville d'Alger pour contrer l'immigration clandestine par la mer Méditerranée vers l'Europe (Diawara *et al.*, 2014, p.5). Ce que suggère l'œuvre est à la fois la rencontre entre une forme oppressive de contrainte (physique et mentale) d'une évasion clandestine que du potentiel métonymique d'une forme révélée dans l'espace urbain (Diawara *et al.*,

²⁴ Description de l'œuvre telle que partagée sur le site de l'artiste.

2014, p.5)²⁵. Cette forme se présente également comme symbole esthétique révélant les limites physiques, mais, non imaginaires, de la ville et qui réfléchissent les thèmes cycliques bien qu'antithétiques, de départ ainsi que de commencement. Cet espace en est un réinvesti par la jeunesse algérienne qui le réclame en l'occupant, et ce, à raison de visites régulières. Revendiquant une forme de liberté dans l'espace public, ils démontrent, par leur présence, une résistance à l'endroit du sentiment contraignant imposé par ces structures et réfutent, par leur attachement au lieu, le sentiment de méfiance quant à diverses manifestations de l'altérité. Comme le formulera l'auteur,

Thus re-appropriation by Attia's camera, the blocks on the sand, which were before perceived as masses of lifeless and hostile objects of obstruction, as a kind of wall or frontier to stop people from crossing over, are now recharged and invested with new meanings and emotions, that put them in relationship with other objects of architecture around the world, other poetics of migration, and other imaginary of border-crossings (Diawara et al., 2014, p.5).

Dans son analyse, Manthia Diawara expose la nature conceptuelle du travail de l'artiste en lien avec celles contenues dans la littérature de Glissant. En effet, c'est en s'appuyant sur l'ouvrage *Philosophie de la relation* que l'auteur amène le concept de *lieux-communs* et avance l'analyse selon laquelle les recherches et le langage conceptuel de Attia rendent intelligibles ces notions. Par l'investissement d'un lieu comme révélateur identitaire et collectif, le travail de l'artiste démontre comment le concept de *lieux-communs* rend possible de considérer la richesse et l'effervescence qui se dégagent de rapports ouverts à *l'Autre* sous toutes ses formes et conjonctures. Comme l'aborde Édouard Glissant à l'endroit de ce qui compose ces derniers

(Le trait d'union des lieux-communs est une racine folle, qui vous pousse par-delà les lisières. Une racine en-allée, qui vous maintient au lieu.)
Nous apprenons de plus en plus à les rassembler, ces lieux, et à les mettre en clartés : il ne s'agit pas de ces rencontres si régulièrement répétées

²⁵ Description de l'œuvre inspirée librement de celle de l'auteur Manthia Diawara dans son essai, *Kader Attia : A poetics of re-appropriation*, paru dans l'ouvrage monographique, *The Repair from Occident to extra-occidentale cultures*.

entre découvertes scientifiques et techniques (...) Découvertes le plus souvent confinées au secret des laboratoires ou des champs d'expériences, tant que la propriété légale n'en a pas été avérée. Les lieux-communs dont je parle se rapportent au contraire à une intuition partout ressentie, distribuée sur l'étendue, qui est celle de l'inexplorable du monde et des infinis états qui en résultent, intuition *universellement* établie et départie, mais très particulièrement vécue (...) (Glissant, 2009, p.36).

Dans une approche similaire, l'œuvre à l'étude, *Oil and Sugar #2* (2007), fait appel à des interrogations semblables par l'évocation des possibles d'un lieu (l'architecture moderniste de la forme centrale), la charge culturelle des matériaux employés (sucre raffiné en cubes et huile non-raffinée) ainsi que leur indéniable union par le déroulement de la vidéo. La rencontre de ces derniers suggère non seulement la prévisibilité de leurs fins, mais, l'éclatement émanant de la rencontre de deux pôles alors indissociables - solide/liquide, raffiné/non-raffiné, modernité/passé, forme/informe, Orient/Occident. Dans une perspective toujours *glissantienne*, la proposition de l'artiste exemplifie de manière conceptuelle et matérielle, le principe de *créolisation* centrale à la pratique du philosophe et écrivain. Ainsi qu'il le présente dans *Poétique de la Relation*, et comme le relève Jacinto Lageira dans son essai *Réparer, résister* au sujet de la pratique d'Attia et sa relation au concept de *créolisation* de Glissant,

Si nous posons le métissage comme générant une rencontre et une synthèse entre deux différents, la créolisation nous apparaît comme le métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés, les résultantes imprévisibles. La créolisation diffracte, quand certains modes du métissage peuvent concentrer une fois encore. (...) l'éclatement des cultures n'est pas leur éparpillement ni leur dilution mutuelle. Il est le signe violent de leur partage consenti, non imposé (Diawara *et al.*, 2014, p.28-29).

Par cette association, la pièce de l'artiste donne corps à un amalgame de connexions qui, de nature opposée, sont néanmoins co-dépendantes. Les *lieux-communs* et la *créolisation* encapsulés dans cette proposition permettent de comprendre la

complexité et l'universalité de réalités partagées, ils sont l'accumulation d'expériences communes invoquées par les références multiples et propres à un objet ou à son réinvestissement matériel ainsi qu'historique. Dans le cas qui nous concerne, les *lieux-communs* qui émergent sont ceux qui habitent la matière et en font un transmetteur et porteur d'un imaginaire collectif ainsi que transhistorique mis en relief par la proposition de Kader Attia. Le sucre comme l'huile, dans ce contexte, ne sont pas subjugués à un vocabulaire qui se verrait perdre de ses ancrages par le biais de la traduction, mais, en gagnent par les diverses migrations de leurs usages. Au cœur de l'œuvre, l'artiste expose la rencontre d'*opacités* qui ne renie pas leur condition, mais embrasse l'ensemble de ce qu'elle englobe par leur matérialité et leur histoire. Dans les mots de Glissant, l'*opacité* de chacun est exactement ce qui doit être mis de l'avant et accepter en opposition, à toute forme de transparence. Pour le paraphraser, l'*opacité*, selon Glissant, est un droit de tous qui n'est pas une forme de renfermement, bien au contraire, elle réside dans la capacité d'accepter ce qui compose de manière intrinsèque *l'Autre*, toute forme d'altérité (individu, peuple, communauté) et de vivre, de bâtir ainsi que de risquer avec lui la suite des choses (Glissant, 2009, p.29)²⁶. L'*opacité* se manifeste, dans la proposition de l'artiste, par la rencontre, sans forme détournée, de deux matériaux qui, s'altérant certes au contact de l'un à l'autre, interagissent et se déclinent par l'articulation *sine qua non* de leur matérialité et le potentiel réinvesti de leur charge symbolique. Ce qui en découle n'est pas contenu dans une nouvelle forme, mais plutôt, dans les possibles manifestations et potentiel exponentiel de cette rencontre. Comme le souligne Diawara par les mots de Glissant, « *A common ground creates the condition of possibility by commonplace thinking and reasoning; and against the meaning imposed by the logic of coloniality and governmentality* » (Clayton et al., 2014, p.7). *Oil and Sugar #2* (2007) fait état de l'*opacité* tant d'une forme que de la matière qui la traduit et ce, par la nature éthérée et non altérée des matériaux tels qu'employés par Attia. L'artiste ne modifie pas le

²⁶ Résumé sommaire de la définition de Glissant telle qu'avancée dans son ouvrage *Philosophie de la Relation*.

résultat qui émane de leur rencontre éventuelle. Au contraire, il laisse se révéler la singularité de leur union et de sa représentation. Cette conjoncture permet de penser leur forme première (moulée et liquide) ainsi que leurs composantes matérielles (sucre et huile) comme des points de convergences révélant l'intelligibilité émergeant de leur rencontre. Il ne s'agit pas de revenir à la forme initiale ou de comprendre cette hybridité comme un résultat unique, mais plutôt de partir de cette rencontre comme de la poursuite d'une réflexion qui rend compte du potentiel matériel et culturel de ces interférences.

C'est en quelque sorte le point de Homi K. Bhabha en ce qui a trait au concept du tiers-espace. Dans un échange publié en 2006 dans la revue *Multitudes*, Bhabha l'évoque ainsi

(...) si l'hybridité est importante, ce n'est pas qu'elle permettrait de retrouver deux moments originels à partir desquels un troisième moment émergerait; l'hybridité est plutôt pour moi le *tiers-espace* qui rend possible l'émergence d'autres positions. Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun (Bhabha, 2006, p.99).

Le tiers-espace de Bhabha inscrit une manière de vivre la différence qui n'est pas une synthèse limpide de deux concepts, mais, une forme ambivalente « qui donne naissance à quelque chose de différent, quelque chose de neuf, dont ne peut reconnaître, un nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation » (Bhabha, 2006, p.100). Dans ce même esprit, *Oil and Sugar #2* (2007) peut à la fois être la manifestation d'une incompatibilité matérielle, qu'une démonstration plastique du cycle naturel et organique des choses. Dans un cas comme dans l'autre, la rencontre des deux matières ouvre de nouvelles pistes de réflexion, et ce, qu'elles soient contenues dans l'absolu de leur dimension symbolique, dans la posture passive d'une désintégration inévitable ou du potentiel jusqu'alors inédit résultant de la

rencontre d'antithèses. Les implications de cette rencontre et les possibles constructions qui en émergent peuvent être comprises et appréhendées comme les marqueurs ponctuels et surtout, mouvants, de diverses manifestations socioculturelles. Tant en fonction de leur genèse (auteur, artiste), de leurs réverbérations (public) que des interprétations découlant de leur mutation commune. La performativité de ces deux matières ainsi liées expose tant le caractère antagoniste de leur interaction que du potentiel d'inscriptions nouvelles de leur rencontre.

Rappelant le concept de *mimétisme* tel que développé par Bhabha, le sucre en cubes employé par Kader Attia témoigne de la relation entretenue à une structure matérielle et symbolique établie. L'évocation de référents collectifs et culturels contenus tant dans la forme cubique de la vidéo *Oil and Sugar #2* (2007) octroie à la structure centrale minimale de l'œuvre une possibilité exponentielle. Elle propose diverses pistes critiques d'interprétation. Composé de sucre moulé dont les arrêtes sont distinctement délimitées, le moulage comme pratique de reproduction précise et nette trace un parallèle intéressant avec le contexte architectural au cœur des réflexions de l'artiste. Ce dernier dénonce et démontre l'appropriation d'influences orientales comme centrale à l'architecture moderniste louangée et attribuée, entre autres, à l'architecte Le Corbusier. Par la copie d'une forme architecturale en écho à celle du cube, le caractère mimétique d'une forme de colonialisme mémoriel devient probant. Par processus d'imitation, cette construction se voit exacerbée par l'usage d'une matière chargée d'un passé colonial et du contexte algérien. Les influences magrébines sont notables dans le travail de l'architecte Le Corbusier. L'usage de gigantesques blocs de béton afin d'immobiliser les remparts portuaires et d'ainsi empêcher l'immigration clandestine. D'un point de vue schématique et pratique, la forme cubique joue un rôle notable dans l'imaginaire collectif algérien comme elle fait référence à une construction identitaire et mentale. Dépourvu de la fluidité de ses manifestations vernaculaires, le rapport entretenu à la forme cubique se transforme pour servir une ambition nouvelle en opposition à son caractère familier et culturel.

La précarité plastique et la connotation culturelle du sucre participent ainsi à une compréhension des espaces imaginaires et réels de l'inscription d'une histoire orientale ainsi que des ancrages de leurs constructions. Reprenant également le concept de Bhabha dans le titre d'une exposition, *Mimesis As Resistance* (2013) (Etienne *et al.*, 2015, p.7), la reprise ainsi que sa re-contextualisation, dans la pratique de l'artiste, fonctionne comme un moyen de dénonciation et d'affirmation pour le visuel tant explicite qu'invisible de la proposition. Exposer tel qu'ils ont été déployés l'usage de certaines références à l'hégémonie coloniale en appelle à une forme de conscientisation morale, éthique et culturelle, et ce, par le canal artistique comme acte de rédemption. Les marques témoignant de la prégnance de l'Orient dans le contexte d'émergence de l'Occident sont manifestes et ce qu'il convient d'établir est la manière dont nous identifions les traces de ces appropriations. Comme l'évoque lui-même l'artiste quant à la performativité de ces symboles,

Reappropriation will always be an ongoing phenomenon as long as such blind spots remain, and as long as traditional African art and non-Western art are seen in Western thinking as representing an object, rather than a subject of reflection. It's easy to understand why such modern art discourse has minimized the Western appropriation of non-Western art. What's even more fascinating, however, is how this colonial appropriation has been simultaneously juxtaposed with non-Western reappropriations. While modern artists and architects were appropriating the aesthetics of non-Western culture, the non-Western mind was taking back its own identity as a subject, rather than as the object of Western colonial hegemony. As the end of the era of colonial empires drew to a close, more and more forms of reappropriation emerged. These signs of reappropriation are signs of resistance against a modern world that has utterly failed to understand the underlying motivations of the non-Western subject (Attia, 2013).

Dans le cadre de leur citation occidentale, ces signes sont des actes de pillage falsifiant, par déplacement, un double quasi identique qui exprime la primauté d'une tendance par destitution. Par un usage précis de la matière, Kader Attia illustre les

possibilités de lecture historique et culturelle inhérentes au sucre en cubes par la monstration de son pouvoir référentiel et évocateur.

Témoins d'inflexions politiques, économiques, sociales et/ou culturelles, ces marqueurs sont ceux qui composent les diverses trajectoires d'une matière à travers le temps et les sphères de ses usages. Le sucre comme porteur transhistorique et culturel de ces affects est un exemple sensible et tangible des diverses formes d'engagement entretenues à l'endroit de sa forme. Cette approche quasi généalogique à l'objet, et plus précisément à la commodité, est une contribution analytique importante de l'anthropologue Igor Kopytoff au sein de l'ouvrage *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, dirigé par l'anthropologue et professeur au département Media, Culture et Communication de l'Université de New York (NYU), Arjun Appadurai. Cette perspective, Kopytoff la nommera la *biographie culturelle des choses*²⁷. La prémisse de cette approche vise à s'intéresser aux indices qui traduisent le rôle joué, et à jouer, d'un objet au sein des diverses sphères par lequel il transige. L'intérêt pour les nombreuses trajectoires sociales, humaines, économiques et politiques propres à une commodité donne à comprendre de manière plus vaste et étendue, la portée de son existence comme marqueur de sens à travers différentes sphères de connaissances et d'usages. Par ce fait, il rend également compte de la multitude des interprétations et appréhensions découlant d'un même objet. Cette méthodologie vise à dépasser la définition de commodité de Karl Marx à laquelle Appadurai se réfère, « *A commodity is, in the first place, an object outside us, a thing that by its properties satisfies human wants of some sort or another* » (Appadurai et al., 1986, p.7), pour mieux défendre la teneur conceptuelle et le potentiel critique d'une commodité dans sa trajectoire culturelle la plus vaste. La production des sens d'une commodité demeure un exemple probant des différentes pistes de sa

²⁷ Terme emprunté à Igor Kopytoff à partir de son essai, "The Cultural Biography of Things: Commodization as Process" contenu dans l'ouvrage de Arjun Appadurai, *The social life of things Commodities in Cultural Perspective*.

compréhension (voir traduction) culturelle. Cette dernière sert tant son histoire à travers le temps que les diverses constructions dont ses pratiques et son raffinement sont les résultats. Regarder ces histoires telle une biographie d'ensemble vise à faire l'examen de la commodité ainsi que de sa production non comme une conclusion aboutie, mais, comme une déclinaison rendant compte des vecteurs sensitifs et politiques qui la modulent (Appadurai *et al.*, 1986, p.17)²⁸. Comme le présente Kopytoff en introduction de son essai et s'apparentant ici à l'usage matériel de Attia,

From a cultural perspective, the production of commodities is also a cultural and cognitive process: commodities must be not only produced materially as things, but also culturally marked as being a certain kind of thing. (...) Moreover, the same thing may be treated as a commodity at one time and not at another. And finally, the same thing may, at the same time, be seen as a commodity by one person and as something else by another (Appadurai et al., 1986, p.64).

C'est dans cette mesure que l'emploi du sucre chez l'artiste peut être analysé comme une manière de mettre en relief les expressions mouvantes constituant la biographie culturelle de la matière en considérant sa relation au lecteur. Dans la pratique, il s'agit de considérer comment ce concept biographique s'ancre et se déploie en conversation avec un public, ce dernier lui-même influencé par la relation singulière qu'il entretient à cette dite biographie culturelle. Il s'agit de reconnaître, par ailleurs, qu'il s'agit d'un concept qui est constamment mouvant. À cet effet, Kopytoff avance

One brings to every biography some prior conception of what is to be its focus. We accept that every person has many biographies - psychological, professional, political, familial, economic and so forth - each of which selects some aspects of the life history and discard others. (...) I assume commodities to be a universal cultural phenomenon. Their existence is a concomitant of the existence of transactions that involve the exchange of things (objects and service), exchange being a universal feature of human social life and, according to some theorists at the very core of it (Appadurai et al., 1986, p.67-68).

²⁸ Je paraphrase ici Appadurai à l'endroit de la proposition de Kopytoff ainsi que de la rencontre de leurs intérêts et approches de recherche.

Le sucre en cubes est à la fois le rendu matériel d'un raffinement de la canne à sucre par l'industrialisation de certaines techniques de production, le perfectionnement et développement des goûts pour la matière que le symbolisme de sa forme comme remparts à l'architecture moderniste. Exacerbé par l'usage conceptuel de l'artiste, la forme est un moyen de mettre en dialogue la consommation de biens en opposition à l'histoire virulente et injuste de leurs productions. Le sucre à titre de relique d'un passé colonial et témoin de son actualité est également, l'étendard d'un pouvoir lobbyiste actuel omniprésent. Cette dissonance est un aspect central des choix matériels et symboliques de Kader Attia. La matière est ainsi une forme d'archive active qui témoigne de rencontres culturelles transhistoriques notables ainsi que le point de convergence des diverses formes d'engagement généré par une personne et son contexte de lecture. Objet de projection dont la biographie de Kopytoff consolide une forme de réparation historique, le sucre moulu met en dialogue les trames polarisées et systémiques entre l'Occident et l'Orient découlant de son histoire coloniale ainsi que de ses formes transitoires. Comme un symbole de la modernité de son éclatement ainsi que sa production, comme unité de valeur (symbolique, alimentaire, sociale et économique), comme potentiel conducteur (historique, sensible, philosophique et contemplatif), le sucre en cubes tel qu'employé par Attia expose, de manière dialogique, les affects de sa présence en lien au pétrole pour établir l'importance du dialogue matériel comme substituts à une forme de réécriture. Par une représentation minimale et efficace des nombreux codes contenus dans la forme du cube, *Oil and Sugar #2* (2007) surenchérit l'opacité du lecteur ainsi que des matériaux en conversation constante avec les divers points d'ancrage contenus dans leur biographie culturelle. Ces points de rencontre et de confrontations sont ceux qui permettent l'usage d'un langage composé de formes connues (mimétisme) pour restituer et réparer les formes antérieures systémiques qui ponctuent le présent.

3.2. La composition de l'œuvre *Oil and Sugar #2* (2007)

Les projets de Kader Attia sont informés par l'omniprésence des formes par lesquelles l'hégémonie coloniale a persisté (et persiste toujours) et démontrent combien l'acte de réparation historique et culturelle peut s'avérer comme un transfert pertinent de savoirs et de réappropriation patrimoniale. Par un choix de matériaux culturellement spécifiques ainsi que découlant d'identités coloniales (objets trouvés, couscous, béton, sucre, sacs de plastique, miroir, etc.), l'artiste en appelle à la conscience morale, sensible et historique du public suscitée au contact de la matière et de ses codes pour évoquer les trames narratives d'histoires partagées. En se référant à des espaces et rituels collectifs et/ou institutionnels, *lieux-communs*, pratiques collectives et/ou institutionnelles ainsi que l'usage de formes plastiques populaires, l'expérience des œuvres d'Attia traduit par des moments de commémoration et de restaurations historiques. Réclamant une forme de prise de conscience collective, les propositions de l'artiste revisitent les modalités singulières des relations entre l'Europe et l'Afrique, en plus de considérer les constructions utopiques, philosophiques et critiques dont fait état sa pratique artistique, à l'endroit des réalités et héritages partagés par les communautés diasporiques immigrantes. Comme le présente l'ouvrage accompagnant l'exposition de groupe, *The restless earth* :

In a diverse range of works-sculpture, photography, video, and installation-Kader Attia probes the material and cultural histories of objects and images and calls attention to the lasting consequences of colonialism and war. Attia grew up between Algeria and the banlieues of suburban Paris, and his awareness of culture as fluid and improvised has informed his interest in making works that link divergent histories and identities and call attention to contemporary politics and society (Bruguera et al., 2017, p.37).

À la fois poétique, critique et politique, le vocabulaire de l'artiste oscille entre les codes formels dont il fait usage (le cube pour évoquer le vide tout comme un espace

défini et délimité, l'absence et la possible désintégration matérielle en opposition à la présence, la compacité matérielle du cube) et le potentiel décuplé d'un symbole (le cube comme métaphore de l'espace neutre d'exposition *white cube*, une forme abstraite égales en toutes facettes, un monument familier, un cube de sucre magnifié et monumental de présence, un référent au visuel minimal de l'architecture moderniste ainsi que vernaculaire de l'Afrique du Nord).

Dans une perspective similaire, l'œuvre vidéo *Oil and Sugar #2* (2007) articule les recherches de l'artiste à la manière d'une inscription symbolique critique. Les pistes de réflexion portées par l'œuvre sont purement ancrées dans l'articulation des matériaux et leurs portées métaphoriques, historiques et culturelles. Dans cette proposition, le spectateur est invité à explorer les possibilités plastiques de la matière sucre jusqu'à son effondrement ainsi que sa désintégration et ce, au contact d'un pétrole noir²⁹ qui, en engendre la transformation ainsi que la dissolution. En parlant de matériaux quotidiens qui articulent ses idées et de la valeur évocatrice, voire mythologique de ces derniers, l'artiste avance

Mais dans chacune de mes œuvres, j'invite le regard du spectateur, par une référence simple, à aller au-delà. (...) Autrement dit, lorsqu'un baril de pétrole représente un baril de pétrole il ne le représente pas vraiment.

²⁹ Dans le contexte de l'œuvre à l'étude, l'usage du pétrole met en relief des codes historiques et symboliques qui sont similaires à ceux du sucre. Mis à profit par l'industrialisation occidentale, le pétrole fait état d'une histoire aussi traversée de quêtes mercantiles, capitalistes et politiques parallèles à celle du sucre. Conquête historique onéreuse et toujours exponentielle, les usages et le monopole de la matière sont indissociables des relations économiques mondiales, passées et actuelles, entourant l'exploitation de la matière. Dans une perspective cousine à celle de la traite sucrière, le pétrole, dont l'extraction et les profits sont responsables de certaines des plus grandes fortunes mondiales, s'inscrit dans une relation entre l'Occident et l'Orient de manière intrinsèque. Par l'insidieuse manipulation politique de ressources industrielles et légales qui peuvent en justifier le monopole, l'attrait du pétrole entérine, entre différentes puissances mondiales, une forme de colonisation des territoires qui en sont gorgés. Fait notable, l'Algérie est un lieu de production notable quant à la production d'huile et de gaz fossiles. Une production que porte parfois le nom de *sweet crude oil* (il s'agit d'un pétrole qui contient peu de soufre et qui est ainsi qualifié comme *sweet*). Je remercie un des lecteurs qui a porté à mon attention l'analogie de cette terminologie en lien aux origines de Kader Attia et du cadre de ce projet.

C'est à ce niveau que l'art de l'installation défie en permanence, à mon sens, les règles de la société dans laquelle nous vivons, en se jouant des représentations (Bruguera *et al.*, 2017, p.37)

Cette mise en scène de l'artiste explore la rencontre matérielle de deux commodités qui participent à l'Histoire de l'Orient et dont l'exploitation participe, de manière active, à l'économie occidentale actuelle et son rôle à l'épicentre d'un passé colonial.³⁰ La vidéo dévoile une structure de forme cubique précise composée de sucre en cubes blanc au milieu d'une assiette qu'on devine en argent (de par la réflexion de cette dernière sur les surfaces blanches immaculées) sur laquelle du pétrole non raffiné (Feldman *et al.*, 2008, p.168-169), est versé. On ne voit aucune trace humaine, simplement la rencontre de deux substances; l'une solide, sucrée et blanche à une autre, liquide, foncée et informelle. Étroitement empilée au centre d'une assiette, la construction centrale fait référence à la fois à la simple forme du cube, à un monument architectural minimal, ainsi qu'à une version extrapolée et magnifiée du sucre en cubes. Comme l'artiste l'avance à l'endroit de la recherche plastique de sa pratique :

Les matériaux que j'utilise ont souvent un lien direct avec mon propos, dans la mesure où ils en permettent le prolongement dans la réalité de l'exposition. En d'autres termes, je ne pense jamais au matériau en premier, au contraire il arrive quasiment à la fin. Mais il sert de trait d'union. Et cela est suffisant, car le matériau doit rester en deçà de ses

³⁰ Smith note l'arrivée et l'importance du sucre au Moyen-Orient ainsi que les impacts de sa présence dans une histoire globale

«The Greeks and Romans visited India in ancient times and became aware of Indian sugar. Nearchos, Alexander the Great's general who, in 327 BCE, sailed from the mouth of the Indus River to the mouth of the Euphrates in Asia Minor, reported in his *Indika* that "a reed in India brings forth honey without the help of bees, from which an intoxicating drink is made though the plant bears no fruit." Small quantities of sugar made their way into the Mediterranean region during Roman times. These importations were used for medicinal purposes. (...) Sugar cane was grown in Mesopotamia by 600 CE and commercial production began shortly thereafter. (...) in Mesopotamia the centre of the sugar industry was at the head of the Persian Gulf in the Tigris-Euphrates Delta. Sugar also became very important commodity in Bagdad, which at the time, controlled an empire that extended from what is today Iran to Spain.» (Smith, 2015, p.14-15)

limites d'expression afin de laisser la place au sens (Feldman *et al.*, 2008, p.168).

La portée contenue dans l'approche de l'artiste repose sur l'efficacité de gestes formels simples qui sont informés à la fois par la dissémination de la matière choisie que par les traces de dépouillement culturel et identitaire marquant l'architecture, les rituels collectifs et sociaux, le corps, la notion d'archivage, la collection d'objets dits ethnographiques et la construction visuelle (Etienne *et al.*, 2015, p.7).

Dans son ensemble, la proposition de *Oil and Sugar #2* (2007), qui se trouve dans la Collection du Tate Museum (Londres)³¹ et du ICA (Boston), semble également porter les marques d'une nature morte, voir d'un *subtlety* dont la facture actualisée fait état de rappel, d'un acte commémoratif à l'endroit d'un passé subjuguant le présent. La critique de l'artiste à l'endroit de l'histoire de l'exploitation de l'Orient par l'Occident inhérente à la production et la commercialisation de certaines commodités, tels le sucre et le pétrole³², sert la prolongation de la forme comme conducteur critique et sensible. De la même manière que le *subtlety* dans sa fonction historique, l'œuvre de Kader Attia use d'objets raréfiés, dans le cas présent l'œuvre d'art, au même titre que le sucre et le pétrole, et de rituels sociaux et culturels spécifiques comme moyen de réfléchir le système endémique et colonial de leur production. Si le marché de l'art

³¹ Historiquement, le Tate Museum est l'initiative de Sir Henry Tate (fondateur de l'empire anglais aujourd'hui connu comme Tate & Lyle), l'un des plus riches exportateurs de sucre de l'Histoire de la Grande-Bretagne moderne et dont l'une des passions était celle de collectionner des œuvres d'art. Le musée est le fruit de cette passion. Dans une certaine mesure, on peut également penser l'édification de ce musée comme d'une forme paiement. Ce dernier entérine une dette morale et civile à l'endroit des colonies anglaises qui furent les principales victimes de l'essor moderne de la consommation ainsi que des variétés de production de la canne à sucre (Goldstein, 2015).

³² Dans le contexte de l'œuvre à l'étude, le pétrole comme carburateur fossile important dans l'histoire de l'émergence moderne occidentale est une histoire qu'il semble importante d'introduire par le biais des similitudes (mercantiles, capitalistes et politiques) à celle du sucre. Objet de quêtes historiques exponentielles, les usages de la matière sont indissociables des relations économiques mondiales, passées et actuelles, entourant son exploitation. Dans une proximité à l'histoire culturelle de la traite sucrière, le pétrole s'inscrit également dans une relation entre l'Occident et l'Orient. Son attrait entérine, entre différentes puissances mondiales, une forme de colonisation des territoires qui en sont gorgés.

dessine un parallèle avec le potentiel commercial des matériaux qui semble, de prime abord, antinomique à celui de l'expérience de l'œuvre d'art, leur conjoncture est indissociable. La proposition de l'artiste témoigne du fait que l'un survit difficilement avec autant d'éclat et d'appétence sans l'autre. La vidéo dans ce contexte, conjure la nature éphémère matérielle à une forme pérenne et stable. L'écran comme mode de transmission joue également un rôle dans l'acte de *réparation*, et ce, comme celui d'un rappel mnésique durable. Si l'Histoire nous apprend qu'elle est trop souvent subjuguée au profit de ceux qui ont les moyens ou s'autorisent à l'altérer sans égard pour le transfert culturel d'une telle dépossession, le support vidéo occulte « *la disparition complète ou partielle, une atteinte volontaire ou involontaire à ce que l'on voulait garder vivant et effectif* » (Diawara *et al.*, 2014, p. 27)³³ de ses substances. La vidéo permet de rendre compte de cette rencontre dans ce qu'elle contient d'inéluctable et conteste notre rapport à la matière autant qu'au processus de sa dissolution, invitant le spectateur à considérer l'expérience perpétuelle de multiples associations formelles, culturelles, plastiques et référentielles. Comme le suggère l'essai "*Fanon, Algeria, and the Cinema : The Politics of Identifications*" de Robert Stam sur des questions d'identification par le médium du film, en lien aux enjeux de représentations/projections identitaires,

The issue of identification also has a cinematic dimension, however, one closely linked to debates in film theory, which also speaks of identification and projection, of spectatorial positioning and suture and point of view and alignment as basic mechanisms constituting the cinematic subject (Bailkin *et al.*, 2014, p.513).

Le prisme de la représentation et des possibles articulations émanant de la proposition *Oil and Sugar #2* (2007) atteste de la binarité de rapports historiques, conceptuels et théoriques, et ce, sans présuppositions systémiques quant à la manière d'en faire la lecture. La structure mise de l'avant ainsi que les matières choisies sont des

³³ J'emprunte ici l'énumération descriptive de Jacinto Lageira à l'endroit des causes de la *réparation* dans la pratique de l'artiste et présentée dans son essai, *Réparer, Résister*.

conducteurs chargés d'histoires partagées dont l'écriture diverge. La pièce renvoie également la rencontre du spectateur et de l'œuvre, un moment qui ne peut être quantifié et qui ne saurait être contenu. À l'opposé du cube de sucre dont la mesure est spécifique, la rencontre entre la vidéo et le regardeur demeure fortuite, elle peut être répétée et reprise dans la durée (par la relation d'échange inscrite entre une autorité institutionnelle et son public), mais elle demeure éphémère comme la temporalité matérielle de son sujet.

D'un point de vue dialogique, cette considération pour la relation qui persiste entre film et public rejoint l'argument de Stam à l'endroit du pouvoir des images comme réceptacles absorbants identifiants et se conjuguent, par extension, à l'ambition de la pièce, « *With globalization, models of Manichean oppression have given way to images of interdependency. Notions of ontologically referential identity have made way for identity seen as an endlessly recombinant play of constructed differences* » (Bailkin *et al.*, 2014, p.522). La nature métonymique et itérative de la vidéo trouve également ses possibles réceptifs par le titre de l'œuvre. Dans ce cas-ci, l'équation semble jouer sur l'idée de perpétuité, constamment amenée à se répéter. Si la description est directement liée à la composition formelle de l'œuvre, le système de numérotation semble suggérer qu'il s'agit d'une formule, d'une version parmi d'autres et, en ce sens, ouvre la possibilité d'équations multiples tant dans leurs formes matérielles que des innombrables variations possibles de cette rencontre. Bien que les ouvrages autour de la production de l'artiste ne réfèrent qu'à une seule œuvre portant le même titre, la numérotation laisse à penser le nombre décuplé d'autres équations possibles (ou de tentatives de la part de l'artiste, celle-ci étant peut-être la plus réussie) traduisant les traces toujours tangibles d'un passé colonial à travers lesquels un ensemble, toujours aussi chargé, de marchandises transigent et survivent.

L'évocation du cube³⁴ dans l'œuvre comme d'un espace contenant ces références architecturales à la fois empruntées, mais également, réattribuées par la *réparation* de l'artiste, permet une mise en abyme des trajectoires culturelles et immatérielles de la forme. Comme le souligne Jacinto Lageira dans l'analyse du rapport à l'architecture de l'artiste,

Les œuvres consacrées par Kader Attia aux thématiques architecturales sont assurément celles qui livrent la plus grande visibilité de ce caractère plasmateur (modeleur de formes) de l'être humain, puisque nous sommes alors aussi en présence de toute une société, avec ses mœurs, coutumes, pratiques et croyances conditionnées partiellement par l'architecture, qui contient en même temps qu'elle extériorise les formes de vies des personnes et, de fait, une forme concrète de leur histoire (Diawara *et al.*, 2014, p. 31).

Comme *lieu-commun* et espace familial, cette architecture est objet hybride et substitut mnésique. La projection de son effondrement éventuel constitue à la fois une tentative de l'ordre du souvenir qu'un moyen de faire état de la *réparation* qui eut lieu. L'approche de Lageira en souligne le rôle

(...) percevoir le symbolique à travers un objet dont la fonction principale est précisément de rendre visible la réparation. (...) Le cas le plus connu de réparation est le monument, lequel se veut la permanence, éventuellement la pérennité, des liens avec le passé autant qu'une annonce d'avenir (Diawara *et al.*, 2014, p. 27).

À la fois, le monticule de sucre, central à la pièce, peut être associé, par la présence de l'assiette, à un plat de résistance ou un dessert élaboré dont l'agencement final serait une sauce ou un coulis (présence de l'huile/pétrole) qui en complète l'élaboration. La rencontre des deux éléments prend les allures d'une conjoncture

³⁴ Le cube peut également faire appel au *white cube*, espace (idéalisé) d'exposition, permettant (idéalement) de faire l'expérience d'une œuvre sans être informé par le caractère du lieu, l'architecture de la Mecque, lieu de recueillement religieux dont la forme peut-être reconnue de par la simplicité et la précision de sa structure et/ou encore, un monument brutaliste minimaliste s'articulant en écho à l'épiphanie de l'architecture moderniste dont les qualités esthétiques trouvent leur raison dans l'épuration des lignes et l'absence d'ornementation (Etienne *et al.*, 2015, p. 7).

fortuite dont les conséquences deviennent rapidement inéluctables. Le pétrole n'est pas versé autour de la pièce maîtresse ou sur ses pourtours, mais bien, au centre et sur l'ensemble, humidifiant et liquéfiant le sucre ferme, sec et parfaitement moulé. La suite de cette occurrence fait également écho à la métaphore de deux corps étrangers (solide/liquide, plein/vide, présent/absent, blanc/noir), deux entités dont la fusion n'est pas sans affecter le caractère premier de l'un ainsi que de l'autre et, dont la nature donne lieu à une forme inédite. L'historien de l'art, Kobena Mercer pousse une analyse qui convoque les dynamiques philosophiques et critiques de la pièce ainsi que son pouvoir entropique. Si pour Mercer l'ensemble de la pièce ne s'appuie pas uniquement sur la propension métaphorique de la proposition, il approfondit,

Même si le choix de ses matériaux est pointu (le sucre est la marchandise sur laquelle le commerce triangulaire se construit, les énergies fossiles sont à l'origine de l'industrialisation), la documentation factuelle de Kader Attia met à nu l'essentialisme fondamental des valeurs architecturales qui vinrent dominer le modernisme du XXe siècle. Les implications en sont nombreuses (Etienne *et al.*, 2015, p. 67-68).

L'œuvre rappelle la finalité d'une forme ainsi que la formation d'une autre, la vacuité d'une existence matérielle et même plus, la fragilité d'une structure, en apparence, solide. Également soulevée dans l'œuvre de Kara Walker, la polarité des couleurs de la pièce joue également un rôle subconscient dans la lecture de la pièce. Dans l'approche occidentale de son échelle de valeurs, tel qu'avancé précédemment par Michel Pastoureau, le blanc évoque la pureté, la douceur, l'absolu, la virginité, en opposition au noir qui en est le pendant opposé et à connotation négative³⁵. Néanmoins, comme l'explique John Harvey dans le chapitre *Black in Society : Arabia, Europe* de son ouvrage, *The story of black*, dans la culture islamique, lorsque le noir n'est pas contextualisé en lien à la mort et au deuil, il revêt un sens qui sanctifie une autre forme de vivacité et d'activités. L'auteur partage, à cet effet,

³⁵ Voir chapitre précédent sur l'œuvre de Kara Walker. Je fais ici référence aux pistes d'analyse de Pastoureau à l'endroit de la couleur blanche.

différentes manifestations symboliques et dialogiques de la couleur noire en Orient, « *For black had long been the colour or mourning in Arabia, and was also - as further East - the color one showed when riding out with one's affiliates to avange an injury* » (Harvey, 2013, p.83). Un clin d'œil qui rappelle la blessure historique et la dépossession culturelle donnant raison à la notion de *réparation* artistique comme une forme rédemptrice. Ce dernier synthétise dans cette même déclinaison analytique, « *Black in Arabia, when it does not stand for death, is the colour of wonderful coolness - of the deepest shade, where life may be enjoyed* » (Harvey, 2013, p.87). Le noir convoque donc une forme d'énergie renouvelée face à l'adversité, étendard des possibles. Dans la proposition d'Attia, le noir s'inscrit comme un marqueur de changement et informe également une lecture culturellement spécifique et symbolique de la couleur.

Dans une perspective suivant les trames d'Édouard Glissant, le sucre en cube et le pétrole non raffiné, expose leur *opacité*. La jonction de deux symboles émergents d'une dépossession commune semble donner à comprendre l'inévitabilité (ainsi que la transmutation) émergeant de leur rencontre. De cet effondrement, qui n'est pas sans évoquer la mise à bas des modes d'appropriation de l'architecture moderniste occidentale ainsi que de leur résonance coloniale. Attia vise une réflexion qui démontre l'ampleur de ces dites résonances résurgentes. Par la démonstration de la des brèches historiques fragiles par lesquels l'art s'ancre, Attia développe à l'endroit de *Oil and Sugar #2* (2007),

La fusion de ces deux éléments, qui a priori semblent incompatibles, produit une masse homogène. Le spectateur qui prendra la vidéo en cours de route n'aura pas idée des origines de la coulée qu'il observera alors. J'aime l'idée que la notion de boucle en vidéo permette d'échapper à la logique de la narration, en jouant avec le temps et l'espace. La perception première de *Oil & Sugar* dépend du moment du film où le spectateur commence à le visionner. Ce qui apparait au début de la vidéo comme une mise en relation anormale finit par se fondre en établissant une nouvelle forme, une autre norme. On passe de deux éléments appartenant

chacun à un ordre précis, le sucre à celui du comestible et le pétrole au combustible, à une masse visqueuse, luisante et noire dont l'identité ne répond à présent plus qu'à elle-même. Elle ne répond qu'à sa propre expérience. L'analogie, la comparaison, la nécessité qu'à la pensée humaine de nommer, classer, et ordonner en catégories a fait du sucre et du pétrole de lourds symboles qui les éloignent l'un de l'autre sur l'échelle de nos valeurs sentimentales, morales et symboliques. Mais, comme nous le dit Michel Foucault, chaque représentation que nous nous faisons de ces choses ne dépend ni totalement de notre culture, ni totalement des règles scientifiques qui les définissent. Elle dépend aussi de cet espace entre deux notions qu'est l'expérience. Cette expérience influe bien plus qu'on ne le croit sur notre perception du monde, et la façon dont les choses qui semblent s'afficher à nos yeux lui sont subordonnées (Feldman *et al.*, 2008, p.169).

Au diapason des réflexions qui, à différents égards, habitent nos relations interpersonnelles et sociales, *Oil and Sugar #2* (2007) interpelle nos interactions à l'objet, à la forme comme marqueurs mémoriels sensibles. Cette qualité d'évocation et d'autoréflexivité concède à l'articulation et la revendication d'une mémoire personnelle ainsi que collective, la liberté et l'autorité de prendre différentes formes. C'est dans cette pluralité que l'œuvre de l'artiste résiste à l'approche unilatérale de certaines associations et approfondit notre rapport à la matière comme celle d'un traducteur conduisant l'effervescence de trajectoires identitaires, dialogiques et sensorielles à travers le temps et diverses sphères sociales. Comme le soulève l'anthropologue Sidney W. Mintz à l'endroit de l'absurdité violente du manque de reconnaissances culturelles contenue dans la trame historique et anthropologique du sucre ainsi que de sa production,

Ce n'est que récemment que la civilisation du monde arabe fut reconnue en Occident. Nous avons généralement une vue de l'histoire centrée sur l'Europe, à l'exclusion du reste du monde dont nous ne connaissons les réalisations techniques prestigieuses qu'en référence à d'énormes investissements en main-d'œuvre (les Pyramides, la Muraille de Chine, le Temple du Soleil, Machu Picchu, etc.). Nous louons les prouesses esthétiques, mais non les réalisations techniques de ces peuples que nous considérons sur ce plan inférieur, que nous l'admettions ou non. Bien qu'ils ne l'expriment pas ouvertement, les Occidentaux s'étonnent que les

capacités esthétiques des autres peuples ne soient réduites par leur insuffisance technique (Mintz, 2014, p. 71).

Comme l'avance la conservatrice, Nicole Schweizer à l'endroit des éléments dichotomiques qui, à travers le langage de l'artiste, approfondissent des associations complémentaires et émergentes,

Évoquant à la fois l'architecture moderniste et la construction cuboïque de la Kaaba vers laquelle se dirige la prière à la Mecque, le cube blanc se lit aussi comme une référence au "white cube" de l'espace d'exposition; les matériaux utilisés, symboles d'échanges économiques mondiaux, se mêlent ainsi aux références véhiculées par les formes architecturales, créant une œuvre paradoxale et troublante sur les liens entre architecture, religion, économie et champ artistique (Etienne *et al.*, 2015, p.7).

Par cet exercice révisionniste, Attia donne à comprendre l'une des dynamiques qui réside à même l'histoire anthropologique de la matière, la *réparation* nécessaire d'une blessure civile, identitaire, culturelle et même humaine n'a de véritables conséquences que si on résiste l'amnésie contagieuse des stratégies dérogatoires de ces investigateurs.

3.2.1. La notion de *réparation*

Si les manifestations plastiques du travail de Kader Attia prennent forme par un usage changeant de la matière, elles servent leur propos par leur potentiel référentiel mouvant. Ce potentiel se développe en fonction d'une forme de restitution culturelle par la matière et aux histoires partagées qu'elle évoque. Le fil rouge de ses recherches est ancré dans le concept de *réparation*. La notion de *réparation* est en effet centrale aux réflexions de l'artiste et à la manière dont ces dernières prennent forme. Pour Attia, l'acte de *réparation* en est un qui se développe en plusieurs temps - de la reconnaissance d'une blessure historique et sa (ses) cause (s), des conséquences factuelles, civiles et psychologiques de cette rupture ainsi qu'au contexte qui en permet une forme de restitution. La *réparation* est un geste qui requiert l'acceptation

autant d'un heurt que les traces de sa cicatrisation. Dans le contexte de la pratique de l'artiste, cette notion se manifeste par le biais d'indemnités historiques et culturelles. Bien que le processus d'une forme de *réparation* à une autre varie, la revendication de l'artiste se décline par la mise en perspective des échelles de valeurs attribuées aux modulations historiques endémiques qui nécessitent indemnité. Ce procédé dans la pratique d'Attia vise à repenser les hiérarchies socioculturelles qui entérinent nos rapports humains et composent un ensemble de connexions matérielles. Ils en informent sa restitution.

Pour cela, les objets auxquels recourt l'artiste sont tous à la fois reliques d'un passé, témoins de ses mutations et agents de son changement. De prime abord, ces derniers sont lus par l'intermédiaire de leurs fonctions pratiques ainsi que la familiarité de leurs pratiques courantes. L'acte de *réparation* prend forme par l'investissement sensible (matériel et immatériel) auquel le recontextualise l'artiste et sollicite ainsi une lecture nouvelle. Pour Attia, cette approche constitue une altération temporelle qui accepte sa destructibilité ainsi que sa fragilité et affirme son *opacité glissante*. La possible destruction de l'objet constitue la raison de sa restitution et démontre la précarité constante et répétée de trajectoires culturelles systémiques. La notion de *réparation* n'est pas synonyme d'une forme de pardon rétroactif, mais bien, démontre que s'il y a *réparation*, c'est qu'en amont, il y a eu appropriation et scission. S'appuyant sur le démantèlement de ses dites stratégies historiques, l'artiste tente une forme de réconciliation culturelle par l'analogie. Il investit ces interstices, brèches de réalités partagées et dont les inscriptions de la *réparation* témoignent de disparités sociales, culturelles et politiques. Comme l'avance Jacinto Lageira dans son essai, *Réparer, résister*,

Les monuments sont des réparations visibles dans l'espace public, attestant par leur présence que l'on cherche à conjurer le vide et la possible absence d'une entité ou d'êtres, tant il est vrai pour Freud " les monuments sont des réponses à la perte."(...) La réparation artistique est une opération à la fois matérielle et symbolique, devant se percevoir sur

son versant matériel et sur son versant idéal. Une réparation strictement symbolique en art manquerait le champ du sensible et de la sensibilité, de l'esthésie et de l'aïsthesis, qui sont les fondations de la création et de la réception artistiques. Totalement invisible, la réparation ne pourrait valoir comme telle ni prétendre modifier la relation symbolique qui me lie à l'objet, puisque l'on ne pourrait discerner l'espace- lui aussi matériel et symbolique - de la réparation (Diawara *et al.*, 2014, p. 27-28).

Les situations matérielles et symboliques qui s'inscrivent dans l'acte de cette restitution artistique sont en soi de simples gestes en fonction du heurt répressif de leur raison d'être, mais qui contiennent un potentiel résonant. Si la mise en espace est au service du sujet avant tout, c'est également par la charge sensible et culturelle de la matière que s'affirme l'acte de *réparation* et la contestation de formes dissonantes d'appropriations identitaires. L'approche d'Attia ne revendique pas une forme résolue, mais reconnaissant la présence d'une rupture, fait état des conditions qui inévitablement, en permettent et constituent, malheureusement, sa subsistance. Tel que présenté par Dr. Noémie Étienne,

Ici, la réparation est un rapport à l'autre qui reflète et définit : elle instaure ce que le philosophe Étienne Sauriau a appelé des modes d'existence, La réparation confère une identité, pour un temps donné. Une même chose, un même être peut exister simultanément ou consécutivement de différentes manières, selon le contexte et le point de vue. La réparation n'est plus ici un acte de réappropriation personnelle, de survie, mais le geste d'un pouvoir qui assigne une place et fait basculer les catégories (Etienne *et al.*, 2015, p.78-79).

Les traces de cette transformation sont les témoignages matériels et sensoriels qui réarticulent les stigmates d'un imaginaire collectif marqué. Pour l'artiste, la *réparation* se manifeste comme une approche protéique, qui peut être à la fois une greffe matérielle assurant la jonction de deux éléments, qu'une expression symbolique faisant appel aux affects de la psyché et de l'imaginaire de lieux partagés, d'expériences vécues tant collectivement que personnellement. À cet effet, à travers une correspondance entretenue avec le Directeur en Neurosciences et directeur

scientifique d'Art dans la cité, Olivier Galaverna, l'artiste explique la genèse de sa relation au concept de *réparation* et les trames de son approche actuelle,

In my work, the issue of repair is first broached concretely and only then does it become more metaphorical, even metaphysical. At the beginning, I showed significant interest in great paradoxes of the modern 20th century, of which World War I is one of the symptoms. That conflict brought the 19th century (and the classical war skills of the time) to a close while also introducing the 20th century to the power of a weaponry power that would kill, destroy and leave its mark on humanity forever. At about the same time, and according to those paradoxes, millions of objects taken from colonized traditional cultures constituted ethnological collections in Western countries but still according to a Euro-modern vision of the world. (...) For a few years now, this study has taken a more "psychological" turn. In fact, it became clear that the essential aspect in any traditional and modern repair is inherent to two conditions: the apprehension of its reality and its virtuality. In order to read and understand each repair, you have to take the visible and invisible reality of each thing into consideration (Clayton et al., 2014, p.415).

Par la matérialité et l'immatérialité de ces propositions, Attia met l'emphase sur la polarité de deux entités : l'Orient et l'Occident, mais surtout, sur l'autorité morale civile et culturelle par laquelle l'Orient subit l'Occident dans l'articulation de la modernité occidentale. Le rôle de la *réparation* dans la pratique de l'artiste fait état des confrontations culturelles et identitaires de leurs rencontres afin de cautionner une lecture amendable de la contribution culturelle de l'Est. Comme l'avancé Kopytoff à l'endroit de la hiérarchie de pensées entre les deux pôles, « (...) *the West is also a unique cultural entity, with a historically conditioned set of predispositions to see the work in certain ways* » (Arjun Appadurai et al., 1986, p. 84). Deux échelles de pensée qui, par la subordination d'un système sur l'autre, consolident et perpétuent un système endémique.

3.3. Le monument comme stratégie commémorative

Dans sa relation à la forme, la *réparation* chez Attia, consolide l'idée d'une forme de rédemption par une compréhension soutenue des séquelles psychologiques et, par extension, de l'importance de consolider la dimension immatérielle du trauma et de ses traces. À cet égard, le rôle de l'architecture dans la réflexion de l'artiste joue un rôle notoire à titre de référent collectif et permet d'adresser la question de l'espace, du lieu ainsi que sa mémoire comme facteur immanent qui évoque à la fois état d'appartenance culturelle que de sa réminiscence. Dans une entrevue avec l'artiste et chercheur culturel Marion Von Osten, Kader Attia avance, en réfléchissant à son intérêt envers l'architecture et le rôle de l'espace comme conducteur, « *These "conscious and unconscious forms of cultural translations" seem to be another kind of "reparing", because they act as endless cultural translations from one cultural space and time to another* » (Clayton *et al.*, 2014, p.29). La notion de *réparation* se développe ici comme un attribut de l'absence. L'évocation d'un espace, d'un lieu partagé comme moyen de réfléchir ce dernier comme témoin identitaire. La référence à l'architecture entérine la *dette morale*³⁶ dont le concept de *réparation* tente de s'acquitter par la reconnaissance d'une cassure culturelle et la nécessiter de résister à sa perpétuité en réinvestissant les formes dérobées.

De manière plus directe, l'artiste s'appuie sur son histoire personnelle et son enfance dans les cités, banlieues parisiennes, comme d'un ancrage sensible et tangible, ayant fait l'expérience de ces espaces transitoires comme référents et lieux d'obsolescence culturelle. Ces quartiers, où l'on retrouve une majorité immigrante diasporique du Moyen-Orient, ainsi que de l'Afrique du Nord, ont été construits s'appuyant sur des formes inspirées des architectures vernaculaires du nord de l'Afrique, mais négligent l'attention soutenue et nécessaire à l'intégration de ces communautés au cœur du plan urbaniste et humain qui constituent des espaces organiques. Comme le note Von

³⁶ Terme emprunté à l'artiste et qui se réfère aux diverses formes d'appropriations coloniales.

Osten dans son article, *Architecture Without Architects - Another Anarchist Approach*, « (...) colonial territories became laboratories for European avant-garde architects and urban planners to realize many of their experiment » (Von Osten, 2009, journal #6). Ce que décrit l'auteure est sensiblement ce qui habite l'expérience de l'artiste, ayant vu ces architectures habitées de manière organique d'un point de vue socioculturel, et ce, en opposition à leur reproduction dans les banlieues parisiennes comme un moyen de ségréger un amalgame étranger. Comme le souligne toujours Von Osten dans l'ouvrage *Repair*,

The function of modernist architecture as both symbol and organizational model for the "new modern man" in Europe and America, as well as in the colonies, must be highlighted here. Housing and urban planning projects symbolized a new society, representing a modern, industrialized way of living, working, and consuming. Moreover, urban planning as such was an invention of Euro-American modernity, having emerged towards the end of the eighteenth century, in times of aggressive colonial expansion and the advancement of a new world order. (...) As spatial organization and urban planning served to strategically control and mobilize a population, and appropriate its territory, so did it also claim to shelter this same population (Clayton et al., 2014, p.9).

3.4. L'architecture moderniste comme stratégie mimétique

De plus, si l'expérience de l'artiste rend compte du déplacement symbolique et géographique de ces communautés, elle contribue également à témoigner de la constante destruction d'un patrimoine et de ses valeurs propres. Comme le synthétise l'historienne de l'art, Amanda Crawley Jackson, à l'endroit du rôle de l'architecture dans la pratique de Kader Attia et de l'intention conceptuelle ainsi que de la dimension culturelle de ses installations,

(...) the artist's treatment of the French banlieues and the ways in which they can be seen to emblematisé the continuities between colonial modernity and contemporary political and economical relations between France and Algeria, Europe and Africa. (...) the practice of re-appropriation and the use of installation format are identified by Attia as

a means of opening up a creative hermeneutic space in which to imagine and produce alternative histories, futures and relations, thereby derailing the apparently inexorable (and ultimately destructive) march of Western modernity and its contemporary avatars (Crawley Jackson, 2011).

En dialogue avec l'analyse de Crawley Jackson, les recherches de l'artiste sont liées à différents exemples de ces appropriations architecturales comme les visites au Maroc et en Algérie de l'architecte Le Corbusier ainsi, à titre d'exemple, que de la conception de *Cité Verticale* (Clayton *et al.*, 2014, p.24). Les relations qui unissent Nord/Sud ainsi que Occident/Orient, témoignent des tensions qui constituent de manière politique, symbolique et culturelle leurs relents. Les conclusions de Von Osten à cet égard rendent compte de la manière très organique à travers laquelle s'est développée l'architecture vernaculaire en Afrique du Nord, sans une seule forme d'autorité s'appropriant son succès, mais par l'apport de techniques et de savoirs qui sont ancrés et élaborés à même les besoins de ses habitants. L'ordre établi des rapports entre Occident et Orient ancre la perspective d'échange dans une dynamique hiérarchisante d'appropriation. Sous prétexte de construire en prenant pour comptes les besoins et habitudes de la population qui habitera le lieu, leur investissement met de l'avant une recherche informée par les sillons de savoir-faire et de pouvoirs affirmés par leur autorité³⁷. À l'endroit du rôle de cette dernière, Kader Attia relate, « *For me, Cité Verticale is important because it reminds us of the way modernist architecture is implicated in stealing original patterns from non-Western cultures, while pretending that it is inventing a fair and functional environment for the people* » (Clayton *et al.*, 2014, p. 25). Pour paraphraser les propos de Von Osten, basée à Casablanca, la Cité Verticale est un projet d'expansion expérimentale qui oppose à la structure organique d'un quartier appauvri l'ordre moderniste extérieur à son fonctionnement. L'auteure fait état de cette approche,

³⁷ Ces conclusions sont une synthèse libre de l'analyse de Marion Von Osten dans son article, *Architecture Without Architects - Another Anarchist Approach*.

The result was a design that integrated the Bidonvilles everyday vernacular practices, local climatic conditions, and a modernist idea of educating people for a better future. On a formal level, the building can be seen as a type of local traditional building - the patio house - translated into a stacked block of apartments. (...) The new housing programs - of which the Cité Vertical was only one among many - were a first attempt by the French protectorate to build modern settlements for the colonized and not for the colonizers. In Morocco and Algeria, these programs were a response to the growing influx of migrants from the countryside into the colonial city after World War II, for whom the French protectorate built fenced settlements far from the colonial city center (Clayton et al., 2014, p.13).

La nature expérimentale et peaufinée de l'exercice est principalement, ce qui compose le modèle urbaniste déployé pour les *Cités* qui entourent Paris et où Attia grandi. L'expérience du lieu comme porteur d'une identité familière, mais juxtaposé à une réalité aride et contraignante s'inscrit dans l'articulation répétée d'expériences migratoires communes. La réappropriation par la *réparation* est centrale à la pratique de l'artiste et est motivée par cette approche utopique qui anime les motivations d'un parti au détriment des conditions d'une autre et dont l'architecture est un étendard. Pour résister et survivre, l'espace partagé avec le public doit être garant d'une nouvelle approche de la dépossession, celle dernière comme également marqueur de *lieux-communs*. Ce potentiel, l'artiste le perçoit dans les espaces par lesquels l'approche moderniste occidentale ne peut englober l'ensemble du savoir dont elle use comme elle en occulte la généalogie (Crawley Jackson, 2011, p.164). Comme le réfléchit l'artiste, « *The archive of modernist architecture is embodied by both official history and its hidden side. Everything takes part in an endless structure that sometimes has failures. And in these rare failures, art can exist...* » (Clayton et al., 2014, p.24). De cela, de nouvelles formes d'engagement critiques et visuelles émergent et génèrent une approche vivante quant au potentiel réversible, non de l'Histoire à se répéter, mais, d'un pouvoir intellectuel, politique et économique à contester.

CHAPITRE IV

4. Le sucre modifié

Dans cette troisième et dernière étude de cas, le sucre modifié est interprété en relation à l'œuvre "*Untitled*" (*Lover Boys*) (1991) de l'artiste américain d'origine cubaine³⁸ Felix Gonzalez-Torres et son emploi du bonbon comme composante matérielle récurrente dans son travail. Motif fréquent des installations sculpturales de l'artiste, le bonbon est à la fois objet familier, extension matérielle d'une denrée exotique qu'une forme métaphorique évoquant un corps par un renvoi symbolique contenu dans le titre. Cette proposition est l'un des treize amoncèlements de bonbons de l'artiste, œuvres produites majoritairement dans les années 1990. La proposition de Gonzalez-Torres est activée par l'interaction du public qui est invité à altérer et ainsi contribuer à l'amoncèlement en prenant un (plusieurs ou aucun) bonbon. Le public est une composante participative notable des protocoles de production de l'artiste. Ce que Gonzalez-Torres met en évidence par son approche est l'importance de la mémoire ainsi que du devoir d'en rendre compte.

4.1. Les fonctions culturelles dans l'œuvre de Felix Gonzalez-Torres

Comme relevé à travers l'analyse précédente portée sur le sucre en cubes, la seconde partie de l'ouvrage collectif *The social life of things. Commodities in Cultural Perspectives*, propose de mettre en lumière le caractère indiciel de l'objet tant par sa

³⁸ Je pense important de résumer sommairement l'histoire sucrière de Cuba telle que l'explique Smith, comme elle fait état de politiques inhérentes aux États-Unis. On peut également imaginer qu'il s'agit d'une histoire avec laquelle l'artiste est familier. Smith synthétise «*During the Spanish-American War in 1898, the U.S. Army occupied Cuba. In 1903, Cuba gained its independence, and the two countries signed the Reciprocity Agreement, which, among other provisions, provided for a 20 per cent reduction in the tariff, Cuban sugar imported into the United States. Even with the tariff, Cuban sugar continued to outsell sugar produced in America. During the following decade, Cuba became the dominant foreign supplier of sugar to the United States.*» (Smith, 2015, p.57)

fonction comme marchandise que comme témoin culturel, et ce, à travers l'analyse de l'ethnologue Igor Kopytoff. Comme le posera l'auteur, « ce qui est inhérent à la manière de consolider une biographie historique ou anthropologique se pose en termes similaires quant à une possible biographie qui ferait état de l'histoire culturelle d'un objet » (Appadurai *et al.*, 1986, p.64-91). Dans une lignée similaire, le sucre est ici considéré comme signe culturel qui attribue un sens émergent par son usage plastique, pratique et esthétique. Le sucre comme construction culturelle est, dans le travail de Gonzalez-Torres, une schématisation nuancée de l'altérité ainsi qu'un témoin socioculturel, par le biais du caractère familier du bonbon. Par une attention fine à l'endroit des codes sociaux du sucre (matière populaire et abordable), sensibles (emploi de la métaphore et du portrait) et indiciels (renversement de valeur, redéfinition des rôles dans des sphères publiques spécifiques), l'artiste fait état des mutations et confrontations qui témoignent à la fois des divisions de son public que du contexte sociopolitique de l'époque. Dans le cas de *"Untitled" (Lover Boys)* (1991) il s'agit de faire l'expérience du sucre comme témoin et véhicule d'un usage transformant les rapports historiques et sociologiques entretenus avec la matière. Ce *corps* réinvesti, en quelque sorte, d'une vocation mémorielle, le ramène, parallèlement, à la proposition de Maria H. Loh à l'endroit du rôle de l'artiste dans la codification d'objet et la redéfinition de leur sens dans la nature morte, « Le corps social de l'artiste, comme un dispositif qui rythme sa condition alors culturelle » (Loh, 2015, p. 197). Par la diversité de ses modes de réception et par la charge culturelle de son histoire, le sucre exemplifie combien la conjoncture du choix formel peut conférer une expérience sensorielle qui n'est pas contenue dans une rigidité institutionnelle, mais, dans l'éclatement de perceptions. Cette expérience qui pousse vers une ouverture à la multiplicité des pistes d'analyse conceptualise l'expérience du sucre modifié et le met en relation avec le spectateur et les différents vecteurs interprétatifs propres à son milieu. Comme le contextualise Elizabeth Abbot lorsqu'elle se réfère à une citation de l'écrivaine américaine, Hilary Liftin, auteure de *Candy and Me (A love Story)*,

Par certains côtés, un bonbon, c'est un péché. Il brille, il est joli, et doux, c'est l'amant qui vous entraîne dans les sables mouvants. Une fois qu'il vous tient, il ne vous lâche plus, et vous coulez, et vous vous retrouvez avec un gros problème. En revanche, il fait plaisir, un petit coupe-faim savoureux qui nous rappelle notre enfance. Pour moi, le bonbon, c'est à la fois le doute, la crainte, la culpabilité, l'espoir et l'amour, mêlés à de riches saveurs (Abbot, 2008, p.410).

Amener à voir les objets comme légataires tangibles d'expériences partagées est une prémisses importante de l'artiste. Les empilages de bonbons manifestent cette corrélation entre réflexion, action et l'affirmation d'une nouvelle échelle de valeurs. La valeur de cet usage prend également ancrage par la hiérarchisation de l'œuvre d'art, élevant par sa mise en exposition dans des espaces institutionnels, l'objet trivial au statut d'objet de convoitise. Ce glissement pose les bases d'une échelle de valeurs reconsidérée par la pratique de l'artiste et en écho au contexte social qui active les considérations politiques de Gonzalez-Torres. En sacralisant le banal, l'artiste conteste les fondements esthétiques et plastiques de la sculpture et revendique le contexte nouveau de son exposition. Il articule un lexique qui concède aux nouvelles déclinaisons de ces fondements, une portée qui mise sur cette rupture comme moyen de reconnaissance et de réappropriation.

Par le protocole établi (un type de bonbon par installation, une quantité précise et une disposition établie dans l'espace), l'artiste réfute l'objet d'art comme objet clos et le présente comme une œuvre non hermétique, ouverte, littéralement offerte au public. En ce sens les bases de la pratique de l'artiste dialoguent avec l'introduction de Homi K. Bhabha dans son ouvrage, *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*,

Le travail limite de la culture exige une rencontre avec la "nouveau" qui ne s'inscrit pas dans le continuum du passé et du présent. Il crée un sens du nouveau comme acte insurgent de traduction culturelle. Un tel art ne se borne pas à rappeler le passé comme une cause sociale ou un

précédent historique; il renouvèle le passé et le reconfigure comme un espace «interstitiel» contingent, qui innove et interrompt la performance du présent. Le " passé-présent" devient un aspect de la nécessité, non de la nostalgie de vivre (Bhabha, 2007, p.38).

Dans la structure de l'œuvre (ses composantes matérielles et les assises de sa rhétorique formelle), les empilages de l'artiste jouent précisément à partir des glissements possibles entre passé et présent, absence et présence, familier et sacré. L'activation du bonbon comme moyen de configurer un problème d'identification inhérent à la société qui le produit, mais comme moyen de revendication civile et sociale. Par une équation symbiotique entre le public, l'affect et la matière, Gonzalez-Torres conjugue une expérience de l'ordre de l'intime et la rend indissociable d'une intelligibilité sociale et identitaire qui passe par l'objet d'art réinvesti. Référant les écrits de la commissaire Elena Filipovic en introduction de l'ouvrage, *Specific Objects without Specific form*, au sujet du travail de Felix Gonzalez-Torres, l'inconsistance matérielle des empilages est l'un des caractères prépondérants de la pratique de l'artiste. Cette qualité formelle, mais, surtout conceptuelle, remet en cause l'objet d'art et est exacerbé par la nature prosaïque des matériaux employés. Dans le vocabulaire de l'artiste, l'emploi du domestique comme marqueur culturel et usuel ponctuel souligne l'expérience invisible par le toucher. Le geste devient un marqueur singulier et intime (Filipovic *et al.*, Koenig Books, 2016, p.8). En misant sur l'usage du sucre par l'œuvre "*Untitled*" (*Lover Boys*) (1991) ainsi que du protocole mis en place, Gonzalez-Torres s'amarre à l'approche composite du poète et philosophe martiniquais Édouard Glissant. Prenant exemple sur la vaste et complexe histoire des Caraïbes, les recherches de Glissant préconisent un rapport au monde à l'image de celui de la *créolisation*, un processus sociologique et philosophique mouvant qui mise sur la rencontre de cultures, la diversité d'entités comme moyen de mieux vivre une *Poétique de la Relation*. Cette dernière, il la développe en fonction du *Chaos-Monde* qui se définit comme « le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement, ou à

vitesse foudroyante » (Glissant, 1997, p.22). La *Poétique de la Relation* fait le pari d'une compréhension des différences qui sont à l'origine du *Chaos-Monde*, d'un imaginaire qui nous permet d'en saisir les subtilités comme les grandes trames historiques (Glissant, 1997, p.22). Comme relevé dans le cas d'Attia, la *créolisation*, la *Poétique de la Relation* qui émane de l'expérience de cette rencontre des chocs, exprime également une disposition à être ouvert sur l'imprédictibilité des résultantes de cette interférence des cultures (Glissant, 1997, p.94). Cet aspect de l'équation est l'un des éléments notoires quant à la manière dont elle s'exemplifie dans "*Untitled*" (*Lover Boys*) (1991). Le principe selon lequel l'œuvre est instable (répétée, reconfigurée, dissipée, offerte, renouvelée) mise exactement sur la présence d'une distorsion de la convention classique de l'œuvre intouchable pour développer un lexique sensible sollicitant une mutation de la forme. Cette aptitude lui confère une forme d'*entremêlement* (Glissant, 1990, p.104) propre au concept de *créolisation*, qui permet de réfléchir et de considérer dans leur ensemble les enjeux composites dont il fait état. Ce lexique est alors plus à l'image du présent, bien que conscient du passé qui le compose et ouvert aux possibles altérations qu'engendrent ses futures interactions. En réfléchissant une manière itérative de fréquenter l'intime et le collectif à la fois, l'artiste érige un espace qui aborde les conflits et dérogations émanant de la rencontre de l'altérité sous toutes ces formes ainsi que son potentiel de reconnaissance et de revendication. Comme le présente Glissant dans *Traité du Tout-Monde*, « L'imaginaire n'est pas le songe, ni l'évidé de l'illusion. On a deviné qu'une des traces de cette Poétique passe par le lieu-commun » (Glissant, 1990, p. 23). La mise en contact de diverses cultures force une compréhension et rêve d'une acceptation de cette diversité comme moyen de générer des relations humaines qui ne s'en remettent pas uniquement ou, par réflexes, aux nomenclatures mises en place par les légues endémiques de politiques coloniales. Plutôt, ils investissent la valeur produite au détour d'une confrontation et de sa richesse. Par cette posture de la rencontre, la proposition de Gonzalez-Torres génère une plateforme qui, misant sur l'ouverture et le rôle de l'autre (ainsi que *l'Autre*) comme composante intrinsèque de

l'œuvre. Il manifeste par la revendication d'une expérience qui n'est pas close, visant l'appréhension d'une *opacité* ainsi que de la performativité d'expériences imaginées par un même protocole. Ce protocole est un dénominateur commun au même titre que le spectateur, tous deux sont fondamentaux aux empilages, habilité d'une forme d'autorité et définissent, par leur activation, le *lieu-commun* comme point pivot. Glissant présume une posture à partir de laquelle « chacun recommence à chaque instant » (Glissant, 1990, p. 177). C'est également en termes similaires que Gonzalez-Torres affirme la résonnance de sa proposition et la portée de "*Untitled*" (*Lover Boys*) (1991).

La trace culturelle du sucre dans son œuvre donne à penser le rapport entretenu à l'endroit de rituels. Elle revendique un rapport non systématique à la manière dont on véhicule et honore les rites. Invitant à une forme d'ouverture et d'empathie face à la condition marginalisée et peu connue (à l'époque) de la communauté homosexuelle affligée par le VIH, la réflexion de Gonzalez-Torres souligne la fragilité de cette dite communauté par le bonbon qui n'est plus uniquement synonyme de plaisir mais, à la fois, d'une irréversible (et possible) dissolution. Vestige d'un *corps* connu (comme le serait le goût du sucre), le bonbon est une représentation connue et populaire. Si l'expérience de cette maladie incurable est inconnue pour plusieurs, elle demeure le résultat d'une condition inéluctable qui révèle l'*opacité* des autres. La polarité de cette tension agit comme témoin du large spectre de considérations importantes à l'artiste. Pour reprendre les mots de Bhabha, « Nous sommes à présent face au double lien de la culture - un certain glissement ou clivage entre l'artifice humain et l'action discursive de la culture » (Bhabha, 2007, p.219). Par la prémisse de l'œuvre, le concept d'offrir un *corps* par le biais de l'objet sucre et d'en faire l'expérience par l'ingestion ou la retenue, Gonzalez-Torres substitue un geste banal à une activité culturellement chargée de conséquences.

Ce déplacement, il s'articule également par l'invitation à l'action et au geste dans le contexte du milieu de l'art, ce possible toucher entre public et œuvre devient un interstice exposé, un déplacement délibéré vers *l'Autre*, et ce, dans l'*opacité* de sa réalité. Comme le suggère l'analyse de Nancy Spector à l'endroit de la notion de déplacement dans le travail de l'artiste, « *The very concept of travel presupposes a displacement of locale, a movement from whatever constitutes "place" to somewhere "other" or foreign. But it may also carry connotations or personal expansion, education, and growth* » (Spector, 1995, p.56). En lien à Glissant, l'œuvre de Gonzalez-Torres prend un sens encore plus percutant comme il mise sur l'unicité résultant de l'expérience partagée comme moyen d'aborder la portée singulière du glissement. Ce glissement de codes devient un moyen actif de réfléchir et d'appriivoiser l'*opacité* à la transparence. La question de l'*opacité* est ici entendue au sens singulier que lui porte Édouard Glissant, cette dernière étant une revendication quant à la singularité de chacun. L'*opacité* n'est pas synonyme d'hermétique ou de fermeture, mais reconnaît l'individualité de chacun et les expériences qui les composent comme une singularité à reconnaître pour mieux embrasser l'altérité culturelle dans le contexte de l'échange et de la rencontre. Comme le confirme Glissant, « La part d'*opacité* entre l'autre et moi, mutuellement consentie (ce n'est pas un apartheid), agrandit sa liberté, confirme aussi mon libre choix, dans une relation de pur partage, où échange et découverte et respect sont infinis, allant de soi » (Glissant, 2009, p. 69). Ainsi, devant la pratique de l'artiste, le spectateur est engagé par de nouveaux facteurs dialogiques qu'il est amené à redéfinir. Face à l'interprétation opaque de chacun, la proposition de l'artiste fait état de la complexité des politiques institutionnelles ainsi que met en relief le rôle de chacun quant à son autorité. Selon Glissant, « Les Poétiques relatent, elles ne racontent pas, elles disent » (Glissant, 2009, p. 72). En cela, l'absence qu'il commémore est le pouls le plus direct vers une approche féconde et pertinente s'appuyant sur la manifestation de mutations et d'affirmations résultant d'un rapport à la matière.

4.2. La composition de l'œuvre "*Untitled*" (*Lover Boys*) (1991)

Le travail de Gonzalez-Torres se situe à la rencontre de l'héritage minimaliste, de la notion du *ready-made* et de pratiques conceptuelles. Héritière d'un ensemble de composantes propres au minimalisme des années 60 (abandon d'un déploiement expressif ou de l'ordre de l'illusion, tridimensionnel et de forme aléatoire ou à prédominance géométrique, usage répétitif des composantes matérielles) (Lucie-Smith, 2004, p.104), la convention singulière des piles de bonbons s'arrime à la définition de Edward Lucie-Smith, dans *The Thames & Hudson Dictionary of Art Terms* qui la décrit comme la notion de conceptuel comme une pratique qui s'inscrit autour d'une idée sans forme prédéterminée, qui prend assise sur un rapport établi au langage et dont l'activité artistique se préoccupe du statut de l'art à sa forme la plus simple (Lucie-Smith, 2004, p.62). Le *ready-made* tel que défini par Marcel Duchamp, « *an everyday object isolated from its normal context and treated as a work of art* (Lucie-Smith, 2004, p.181), prend également un autre sens dans le cadre des tas de bonbons tels que constitués par Gonzalez-Torres. En réactivant la nature même de chacune de ces nomenclatures, l'artiste Gonzalez-Torres « *created his stacks of candy by using procedures from conceptual art to activate a version of the ready-made and to establish a form of interaction with the viewer* » (Buskirk, 2003, p.158). Par l'emploi du sucre sous cette forme, une forme non hermétique comme le bonbon, l'artiste pose des questions ouvertes quant à leur interprétation sur la nature de l'expérience artistique et sa portée dont toutes les réponses sont plausibles et valables. En entretien avec Tim Rollins, l'artiste résumera le rapport entretenu à l'endroit des conventions historiques qu'il active et ses préoccupations :

This type of work (the stacks) has this image of authority, especially after so many years of conceptual art and minimal art. They look so powerful, they look so clean, they look so historical already. But in my case, when you get close to them you realize that they have been "contaminated" with something "social". That something social included the issue of identity, and how the powerful rhetoric of minimal and conceptual art might also

be made to reflect the concerns of a gay Hispanic man, whose work incorporated references to both social issues and personal history, but who did not want to limit the definition of his work to a category solely defined by concern with multicultural issues (Buskirk, 2003, p.154-155).

Par cette référence, l'œuvre pointe également vers le constat éprouvant d'un couple homosexuel habité par l'omniprésence d'une maladie incurable et d'une société qui les marginalise. Le recours à une métaphore de l'ordre du sensible est dès lors, investi d'une dimension politique. S'il réfère, de manière discrète, c'est-à-dire sans jamais la noter spécifiquement, à sa relation amoureuse avec l'amoureux de l'artiste, Ross Laycock, l'artiste fait écho au destin épidémique qui les guette ainsi que la communauté homosexuelle. La mise en exposition de ces rapports d'échange par l'intermédiaire d'une corrélation profondément humaine, soit celle d'une relation amoureuse, donne à réfléchir l'universalité qui connecte chaque spectateur. Par les diverses stratégies d'identification qui en émanent, la pièce est en constante mutation.

De manière conceptuelle et métaphorique, de 1988 jusqu'à la fin de sa vie en 1995, l'artiste américain d'origine cubaine Felix Gonzalez-Torres développa l'idée du *portrait*³⁹ sous la forme d'empilages de bonbons. Destinés à être répétés et constamment reconfigurés, les amoncellements de bonbons de Gonzalez-Torres sont constitués selon les directives claires de l'artiste (types spécifiques de bonbons et leur emballage ou de piles de papiers, poids ou format idéal, type de tirage, configuration de la pièce). D'un point de vue formel, les portraits se déclineront en fonction de leur sujet et donc, le poids de l'œuvre fera écho au poids de la personne, d'un couple. Dans le contexte de l'œuvre à l'étude, de "*Untitled*" (*Lover Boys*) (1991) est composé de 355 livres, soit 161 kg,⁴⁰ de bonbons durs de couleur blanche, de forme arrondie et plate. Cette installation est spécifiquement conçue de bonbons emballés de

³⁹ J'emprunte ici le terme de Julie Ault et la notion du portrait tel que développée dans le travail de l'artiste. Ce terme est tiré de l'ouvrage, *Felix Gonzalez Torres* (2006), p.106.

⁴⁰ Description telle que relevée dans l'ouvrage de Ault et corroborée par la Fondation Felix Gonzalez-Torres.

cellophane translucide et marqués d'une spirale de sucre d'un bleu éclatant au cœur. L'une des particularités poétiques et propres à cette œuvre réside dans ce qu'elle révèle de la vie intime de l'artiste, le poids de l'empilage réfère à celui de Gonzalez-Torres et de son compagnon, Ross (Spector *et al.*, 1995, p.154).

À teneur commémorative, ces portraits sont dédiés à la mémoire d'êtres chers décédés, de moments partagés ou intimes, mais toujours en faisant allusion au spectre du virus du sida qui affecte, à cette époque et aujourd'hui encore, la communauté homosexuelle. Ces accumulations de bonbons se présentent, en quelque sorte, comme des monuments intimes de forme changeante, aux dimensions variables et à tirage illimité. Le protocole propre à l'œuvre, qui en assure une dissolution ainsi qu'une survivance, fait allusion au corps de disparu (atteint du sida) et de son portrait symbolique ainsi que celui de l'auteur. *"Untitled" (Lover Boys)* (1991) est une référence pérenne de cet amour, mais également, à la relation binaire entre absence et présence que conjugue la pièce. L'activation de l'œuvre conceptualise sa présence métaphorique ainsi que son absence physique. Par l'emploi du sucre, l'évocation de son titre et l'interaction du spectateur, le portrait (voire autoportrait dans ce cas-ci) génère de nouveaux modes d'engagement face au discours normatif lié aux enjeux de la représentation et de la matérialité des modalités formelles de la sculpture. Par tirage illimité, Gonzalez-Torres entend que de manière précise (en période d'exposition) l'œuvre doit être réapprovisionnée en fonction de son poids idéal ou format idéal, un critère spécifique à chaque empilage. Chaque proposition atteste de son originalité par un certificat d'authentification signé par l'artiste, énumérant les spécificités de l'œuvre (type de bonbon, la couleur de son emballage, sa forme, etc.). Comme l'observe Marthat Buskirk à l'endroit du rôle de la matière dans le contexte des pratiques émergentes des années 1980 et 1990,

Once it is accepted that a work of art can consist of nothing more tangible than a linguistic declaration or an ephemeral action, the establishment of a physical configuration constitutes a specific and

significant decision that must then be followed by many more, including the determination of form, materials, context, and even duration. And as the physical object has become increasingly unstable as a marker of what constitutes the work, the now all-important category that frames and gives meaning to this play of reference is artistic authorship (Buskirk, 2003, p. 112-113).

Ces spécificités demeurent libres d'interprétation et à la discrétion du collectionneur qui entérine ainsi les intentions de l'artiste, il devient, dans une certaine mesure, son *interprète formel*⁴¹. L'intention de Gonzalez-Torres semble remettre en cause l'accessibilité de l'œuvre d'art en milieu institutionnel et propose, par différentes formes d'engagement, un rapport d'ouverture avec le public. Ce dernier est invité à *performer* avec la pièce soit en prenant (ou refusant de prendre) un (ou plusieurs) bonbon(s), en mangeant, en touchant et ainsi à en modifier sa configuration (Annexe II; fig. 14). L'interaction et l'interprétation du public sont fondamentalement ancrées au cœur de la pratique de l'artiste, et ce, par la mise en place de moyens sacralisant une démocratisation de l'objet d'art. Par le protocole comme méthode, l'artiste fait état du titre de la proposition ainsi que du format. Il rend également compte d'une présence symbolique qui se mesure à différents degrés d'interprétation. Ces degrés sont des corrélations dont le public devient l'auteur. Pour reprendre le terme de Charles Merewether qui permet une synthèse cohérente des intentions conceptuelles de Gonzalez-Torres, l'artiste met en relief *a legacy of evidence* (l'évidence d'un lègue) (Merewether *et al.*, 2006, p.127). Par l'évocation émotive et sensible que métaphorise le bonbon, l'artiste attribue à l'œuvre une actualité pérenne. Merewether emploie le terme *legacy of evidence* en ce qu'il consolide un signe rendu tangible par sa capacité à survivre à son symbole. Il avance une définition qui se prête bien aux usages de Gonzalez-Torres

⁴¹ La position de l'artiste à l'endroit de la possibilité d'exposer l'œuvre à plus d'un lieu à la fois se modifia à travers le temps. Initialement, Gonzalez-Torres refusait de voir la même pièce exposer dans deux lieux au même moment. Comme le soulève Elger Dietmar dans le catalogue *Felix Gonzalez-Torres* (1997), p.48 et 106. À un certain moment, il accepte que cela appartient au collectionneur comme médiateur de l'œuvre et n'oblitére pas l'originalité de la pièce.

Legacy becomes the key pointing not so much to the objects as the living with the experience of something that has passed and yet has had such devastating effects, something therefore far more intangible and only captured in the testimonial statements of the textual accompaniment. (...) The testimonial statements, the eyewitness account animate the images; they provide the context for the evidence, the documentation. Conversely, the objects function as metonymic signs of the experience related in the testimonials. They are inseparable as if engendering one another. The event of the past is brought forward and contained within the present (Merewether et al., 2006, p. 157).

Le rôle du bonbon est, à la fois, celui de témoin social, culturel que de mémoire intime et collective. L'artiste soulignera l'importance de cet aspect fondamental à l'articulation de ses empilages, « *I need the viewer, I need the public's interaction. Without a public these works are nothing, nothing. I need the public to complete the work. I ask the public to help me, to take responsibility, to become part of my work, to join in* » (Dietmar et al., 1997, p.47). L'importance des amoncèlements dans le travail de l'artiste se développe également dans un rapport nouveau entretenu à l'endroit du public à titre de co-auteur de la pièce. À la rencontre de ce public et par ses diverses interactions, de nouveaux symboles émergent. Dans son analyse de l'histoire moderne du sucre, l'anthropologue Sidney W. Mintz note

(...) la dimension symbolique du sucre en lien aux pratiques alimentaires et sociales comme naissant et disparaissant à l'intérieur de contextes culturels spécifiques. Par un amalgame de circonstances données, la signification que peut prendre le sucre découle d'une pratique connue des participants ou est renforcée par des « signaux » générant une association nouvelle (Mintz, 2014, p.227).

La nature socioculturelle ainsi que la propension mutable de l'œuvre ne sont pas confinées et singulièrement contenues par la réflexion de l'artiste, elles sont inhérentes au potentiel sensible du visiteur-activateur. L'artiste concède le pouvoir qu'il détient sur l'œuvre et y investit plutôt les codes permettant l'expérience du

spectateur, alors habilité d'une nouvelle autorité. Cette autorité partagée est également une manière de rendre compte de la responsabilité sociale et humaine de chacun face à l'histoire tragique et violente de cette communauté affligée d'une crise pandémique, en partie, ignorée. Par l'appréhension de chacun face à l'altérité, cette perspective aussi vaste soit elle est entretenue par un public homosexuel autant qu'un public homophobe.

La posture de l'empilage dans la pratique de l'artiste joue sur ces dichotomies matérielles ainsi que conceptuelles du contexte politique qui les voit naître. Felix Gonzalez-Torres use des codes du milieu de l'art pour illustrer, par l'incarnation multiple du bonbon, un aspect de la réalité et de la représentation contingente de la communauté homosexuelle de son époque. Par un examen des systèmes de pensée sous-jacents à la compréhension de cette épidémie et la construction de représentations commémoratives révisionnistes, l'artiste conjure le plaisir à une forme d'interdit, il joint l'affliction du sucre à la projection d'une communauté marginalisée ainsi que d'une identité sexuelle niée. Ce qui est criant dans la proposition de l'artiste et qui fait des empilages, l'argument percutant d'une pratique artistique activiste qui mise sur le potentiel mnésique et symbolique par l'informel que représente le bonbon. Pour reprendre les mots de Martha Gever dans le contexte de son essai, *The names we give ourselves*, à l'endroit des codes de représentations renversés dans le contexte de pratiques revendiquant une représentation à l'image de cette même communauté marginalisée et de la réaction passive d'un gouvernement face à une crise pandémique, « *Mass cultural forms are relevant here, because they highlight certain questions about the circulation of representations and, specifically, the positions occupied by lesbians and gay men within public discourse* » (Ferguson et al., 1990, p.197). En misant sur la modestie matérielle et les prédispositions conceptuelles du bonbon, l'artiste fait appel à la dimension accessible et à l'interprétation plurielle découlant du bonbon comme moteur d'une réflexion critique dont les implications sont tant personnelles que collectives. Le geste de l'artiste par le

choix du bonbon (il s'en remet au pouvoir d'évocation de la matière comme élément familier), l'intervention possible du ainsi que du protocole de la pièce concèdent une portée dialogique singulière et personnelle à l'expérience de l'œuvre. Ce qu'il est difficile d'admettre et de revisiter dans cette histoire, l'emploi du sucre et l'irrévérencieuse nature du bonbon le désamorcent sans pour le moins l'effacer. À la manière d'un placebo, le sucre est une douceur entourant une réalité amère. Le sucre comme conduit commémore cette violence, mais surtout, force un exercice de réflexion politique, sensible et percutant. Felix Gonzalez-Torres imagine des stratégies de rupture pour inviter à une compréhension ouverte des constructions culturelles qui entérinent nos rapports sociaux. Comme le note Rainer Fuchs dans le catalogue raisonné de l'artiste,

Felix Gonzalez-Torres gives the viewer the opportunity to change or rearrange the form of the works presented, even to the point of making them temporarily disappear, all with a view to revealing and fulfilling the complex semantics of the work. The role of the consumer and arranger bestowed on the viewer initially entails certain forms of action, corresponding to the challenge laid through the conceptual basis of the work, to literally appropriate parts of the work, taking charge of them by removing them from the public exhibition space and then exercising control over them in a private context. When the viewer is invited to eat the sweets in the "candy spills" that represent portraits of the artist's lovers and friends, or to take home single sheets from the "paper stacks", it is also an offer to privatize these elements of the work as souvenirs of a public exhibition experience and thus to enter into a practice of the reception of the work as its real dissemination and temporal dissolution (Ault, 2006, p.105).

La fonction du titre, dans la pratique de l'artiste, encourage un continuum quant à l'apport du public et ouvre des pistes de ses interprétations. Précis quant à la nomenclature écrite du titre, les œuvres sont titrées pour l'ensemble (sauf quelques exceptions) par "Untitled", les chevrons indiquant que le titre n'est pas accompagné d'un sous-titre et conséquemment, libre d'interprétations. Paradoxalement, la mention

"Untitled" est presque toujours accompagnée d'une référence personnelle et invoquant un rapport intime que l'artiste révèle entre parenthèses. À travers cette structure transigent les oppositions binaires propres à l'artiste, on protège l'anonymat en révélant, avec intégrité, la véritable nature de ce partage. Dans cette approche, il serait même plausible de penser que pour ces couples jugés, violentés et faussement coupables de s'aimer, on affirme et révèle la beauté et surtout la légitimité de leurs sentiments. Comme le soulignera la galeriste et responsable de la fondation éponyme de l'artiste, Andrea Rosen,

Embedded within these choices seems to be the clear delineation of importance Felix placed on the work being open for interpretation, the animation of the work to go on to have it's own incarnation, vs. the inclusion of his subjectivity: both his desire to be personally remembered and as an example of the power of one's subjectivity. (...) There is no predetermined language connected to the work, that might limit the flexibility of the works reading, or at least not within the official title (Dietmar et al., 1997, p. 54-55).

Par le rôle octroyé à l'amoncèlement de bonbons comme vecteur de sens multiples ainsi qu'au protocole comme moteur d'action, les empilages de bonbons se manifestent comme un fil conducteur permettant l'étude de structures sociales et de la complexité de leur performativité. La fonction de transmutation qu'inscrit ce portrait traduit une représentation polarisée de l'altérité (réalités sociales qui interpellent le public par différents niveaux d'appropriation et d'identification), et ce, par la mise en contexte de réalités de l'ordre de l'intime dans une sphère sociale composite. En s'appuyant sur l'instabilité matérielle de sa proposition (constamment amenée à se modifier dans sa forme et par l'imprévisibilité du geste ainsi que de sa réception), Gonzales-Torres invite à une manière de fréquenter et de comprendre les relations qui nous unissent en exposant l'imprévisible nature d'un rapport partagé entre public, objet et expérience.

4.2.1. Les fonctions du bonbon dans le travail de l'artiste

Par l'usage du bonbon dans son travail, Gonzalez-Torres suggère une action qui témoigne à la fois d'une démocratisation de l'œuvre d'art et révèle l'appétence de pulsions humaines, entre acte de consommation (ingestion et désir) et acte de commémoration (portrait). L'œuvre existe entièrement qu'à l'interaction avec le public et c'est par le caractère imprédictible de cedit public que la stratégie de l'artiste prend tout son sens et fait état de la société qui la catalyse. Cette *activation* est la condition et la motivation artistique sine qua non des tas de bonbons (Dietmar *et al.*, 1997, p.79). Conceptuellement, ces accumulations sont conçues comme référent à des moments partagés dans des sphères personnelles, sociales ainsi qu'à une revendication identitaire et sexuelle. Si la proposition de Gonzalez-Torres ne fait pas directement écho à l'histoire sucrière cubaine, elle met néanmoins en relief une histoire personnelle informée par l'identité de l'artiste. S'il ne cite pas directement l'histoire de son pays d'origine comme référence directe à travers l'empilage de bonbons, l'usage subversif comme paradoxal du bonbon en est traversé. Le bonbon, dans ce contexte, est une forme familière qui déjoue la préciosité de l'objet d'art et, à la fois, élève la référence domestique à celle d'objet d'art. Les politiques entourant la disposition et la réception de l'empilage ébranlent les conventions de l'espace ainsi que l'interaction entre publics. Si elles semblent familières par le lieu de leur présentation, elles le sont aussi par la matière ainsi que les manières de l'interpréter (et de la *consommer*). Avec une configuration *impermanente*, Gonzales-Torres met en exergue les politiques de la matière en lien à la référence qu'il convoque. Le sucre est vestige et produit d'une histoire transculturelle entre Cuba et les États-Unis. Si la proposition honore la mémoire de ceux qui sont cités (bien qu'anonymes), elle force une prise également de conscience quant à la crise pandémique qui sévit et marginalise une communauté. L'évocation de cette marginalisation habite la

dimension identitaire ainsi que culturelle du travail de Gonzalez-Torres. Elle révèle les notions d'altérité qui sont sous-jacents à l'identité sexuelle et la réalité de son sujet.

Par la fonction relationnelle des empilages de bonbons, l'artiste souligne l'importance de conversations et de fréquentations inclusives contestant la prégnance d'un discours normatif et les conséquences réductrices de son pouvoir à l'endroit de groupes marginalisés ainsi que de crises sociales et constructions culturelles endémiques. Les motifs (comme le bonbon) propres à la pratique de l'artiste questionnent cette même norme à laquelle l'historien de l'art, Russell Ferguson, fait référence au sujet des manifestations et représentations de la marginalité ainsi que des revendications de l'altérité, « *the invisible center which claims universality without ever defining itself, and which exiles to its margins those who cannot or will not pay allegiance to the standards which it sets or the limits which it imposes* » (Ferguson et al., 1990, p.13). Les exemples tangibles de ces conséquences sont manifestes lors de moments de rupture à l'intérieur d'une société telle l'épidémie du sida et de problèmes sociaux tels les enjeux législatifs contraignant les recours légaux de la communauté homosexuelle. La mobilité de la représentation de l'altérité qu'il décline, par l'emploi de la métaphore, est d'autant plus percutante parce que l'expérience que l'on en fait est singulière, hétérogène et mouvante. L'interférence entre les modalités de la pièce est l'un des moteurs d'action des piles de bonbons et de leur potentiel de réverbération chez le spectateur-activateur. Simplement par la possibilité de toucher une œuvre d'art dans le contexte institutionnel renverse l'un des codes propres à l'espace d'exposition. Comme l'observe l'artiste, l'œuvre d'art n'est plus précieuse et confinée, et ne requiert plus uniquement un moment de contemplation. Elle confère un changement de position au spectateur et les réflexes propres à ses mécanismes de réception (Ault, 2006, p.32).

Par un détournement de la matière, le bonbon chez Gonzalez-Torres met en évidence un glissement quant aux normes matérielles et culturelles de l'objet d'art et celui

d'ordre familial. Par la valeur et la structure du certificat d'authentification, l'artiste élève le bonbon au statut d'œuvre d'art selon des codes établis, mais surtout, inclut le public comme partie intégrante de cette équation. Comme le note Jennelle Porter, « *to see the sculpture, however is to touch it. By reaching down and literally taking the candy into your own hand, putting a piece in your mouth and sucking on it until it is gone, you are completing the artist's sculpture* » (Porter, 2012, p.11). Cette constante composante dans sa pratique établit un précédent à partir duquel il abdique une partie du pouvoir de l'artiste sur la finalité de la pièce, modifiant la position typique de l'auteur dans le contexte de création.

4.3. L'interaction comme stratégie d'appropriation

Des affects de la transmission, il se développe l'idée de communion par le fait de faire corps avec ce corps offert. Naviguant ainsi entre religion et subversion, c'est avec subtilité que Gonzalez-Torres suggère une incarnation multiple de l'expérience de l'œuvre. Cette dernière est à la fois le symbole de la luxure de la chair, d'un plaisir *immoral* dans le contexte religieux, spécifiquement à l'endroit de la communauté homosexuelle, que de celui de la gourmandise. Le sucre est un signe efficace de l'articulation de ses incarnations conjuguées. La dichotomie du lexique de l'artiste contribue également à cette conjugaison des incarnations de la matière. Cette œuvre offerte trace un parallèle avec l'idée d'un cadeau offert, d'un objet emballé destiné à souligner un accomplissement, un rite de passage (anniversaire, naissance, graduation) ou simplement pour faire plaisir. Il semble juste de penser que l'artiste donne en révélant l'offrande, nul besoin de retirer l'emballage pour générer la surprise de ce qu'il contient. Dans cette posture qui joue sur la prédisposition socioculturelle du cadeau, Gonzalez-Torres fait la démonstration du pouvoir de l'activation de la matière, et ce, en pleine connaissance de cause. L'effet de surprise du cadeau n'est plus produit unilatéralement par ce qui est contenu dans l'emballage,

mais par ce que le bonbon révélera en fonction de celui qui l'active. Dans un contexte analytique de rituels collectifs véhiculés par le sucre, *The Oxford companion to Sugar and sweets*, note la place symbolique conférée à la présence de sucreries dans la tradition catholique. L'ouvrage présente comment la transformation du sucre sous la forme de friandise fait écho à la pratique chrétienne de l'Eucharistie (Goldstein *et al.*, 2015, p.159). Bien que le rapport entre le sucre et le Christianisme soit complexe et paradoxal, certaines ramifications sont tangibles. Dans la religion catholique, l'ingestion de nourriture constitue une forme de connexion à certaines pratiques célébrant la parole sainte dans la religion catholique, une commémoration et une reconnaissance de cette dernière. Dans le contexte des rites tels baptêmes, mariages ou funérailles, la présence de sucreries sont des symboles qui ponctuent la célébration, témoins mémorables de l'expérience de la tradition. À l'opposé, le sucre exprime également la luxure, les propriétés de la matière pouvant provoquer des réactions physiologiques en consommation (momentanée ou régulière ou excessive), il devient symbole de tentation, corrodant le corps⁴².

Comme soulevés autour des œuvres de Walker et d'Attia, le *subtlety* est une forme dont les fonctions critiques et symboliques peuvent être attribuées aux empilages de Gonzalez-Torres. Ces derniers se jouent de notre rapport gustatif au sucre pour mettre en évidence, par la mémoire, la crise sociale et qui accable une communauté marginalisée. Si le *subtlety* est historiquement symbole d'opulence et de richesse, dans le cas de Walker comme dans celui de Gonzalez-Torres, il retourne cette fonction pour mettre en relief le pouvoir critique de la matière. Si dans le cas de Walker le *subtlety* (dont la traduction serait: *subtilité*) par sa taille est à l'opposé de la proposition de l'artiste, dans le cas présent, le *subtlety* chez Gonzalez-Torres répète et rend tangible la violence d'une crise pandémique ainsi que la marginalisation d'une communauté stigmatisée. Par le choix du bonbon ainsi que du protocole, l'artiste rend

⁴² Cette section de l'analyse réfère, de manière synthétique, aux éléments soulevés sous la supervision de Darra Goldstein *et al.*, p. 158-161.

compte d'une histoire qu'il devient impossible d'occulter. Comme l'observe Mintz, autour des usages décoratifs du sucre par le biais du *subtlety* au 15^e siècle, « c'était non seulement des compliments, rapporte un commentateur, mais aussi des reproches voilés aux hérétiques et aux politiciens qui étaient transmis par l'entremise de ces emblèmes sucrés » (Mintz, 2014, p.147). En travestissant la matière, le sucre, tel qu'employé dans le travail de l'artiste et dans l'œuvre à l'étude, devient le catalyseur de nombreuses pistes de réflexions politiques critiques. Par le potentiel du geste (celui de modifier son œuvre par la responsabilité de prendre un bonbon ou non), l'artiste agit et consolide, par le mouvement, une reconnaissance de réalités différées, bien que partagées et senties à l'intérieur de divers cercles. Son usage inscrit tant l'artiste que le public dans une conversation pérenne, se renouvelant tant d'une manière formelle que conceptuelle. Les portraits de bonbons sont une manière de commémorer un moment, une personne, mais également, ils consolident cette mémoire de l'autre par une critique sociétale. Le bonbon expose l'éclatement d'un ensemble d'implications propres à l'individu dans un *lieu-commun glissantien*. Si la présence ainsi que l'absence du corps sont répétées, sa matérialisation passe par le bonbon qui substitue le corps physique en un corps que l'on pourrait dire social. Cette transmutation prend une dimension indicielle notoire dans le contexte culturel du travail de l'artiste.

Les empilages de Gonzalez-Torres donnent également à repenser l'introduction de l'essai *Taste* de Giorgio Agamben qui cite Hegel, « *taste is opposed to the two 'theoretical' senses, sight and hearing since 'a work of art cannot be tasted as such, because taste does not leave its object free and independent, but deals with it in a really practical way, dissolving and consuming it* » (Agamben, 2017, p.4) Dans la pratique de l'artiste, c'est précisément par la nature et fonction *pratique* du sucre qu'il réfléchit le rapport possible entre engagement critique, activisme et expérience partagée. La performativité du bonbon dans "*Untitled*" (*Lover Boys*) (1991) dévoile autant la complexité des interprétations de son sujet, la survivance du portrait qu'il

trace et qui se dissipe à la fois. Par son usage du sucre modifié, Felix Gonzalez-Torres démontre les rencontres d'opacités par l'inscription populaire du bonbon. Gonzalez-Torres transcende la condition fugace de ces événements par l'expérience personnelle et collective induite par les possibilités du bonbon et la responsabilité du visiteur à son endroit (de le conserver comme un memento, de l'ingérer, de le toucher, de l'offrir, etc.). Par l'attrait de la pièce comme sucrerie, Gonzalez-Torres amène ici le spectateur à se positionner quant au titre de l'œuvre et le renvoi factuel auquel il fait aussi appel. La dimension sensible de l'œuvre bifurque de l'attrait de la friandise, de ce corps sucré, pour questionner le corps fragilisé, susceptible d'être infecté ou alors, carrément atteint, auquel il fait écho en filigrane. Il est particulièrement percutant de réfléchir à l'idée de transmission tant par le concept d'offrir un objet d'art que par l'ingestion du dit bonbon. De ce fait, il apparaît significatif de suggérer un rapprochement entre cette dite transmission de l'œuvre, du sucre, et le virus du sida lui-même, sujet voilé de *"Untitled" (Lover Boys)* (1991). On sait aujourd'hui que c'est par une contamination de fluides corporels que le virus du sida se transmet, en suggérant l'ingestion du bonbon l'artiste cristallise une connexion symbolique au sucre par la salive et l'absorption par le sang. On peut tracer un lien entre un taux glycémique élevé ou un cas de diabète sévère par une contamination véhiculée de la même façon, par voie de fluides corporels. Bien que littérale, l'artiste mise sur un réflexe physiologique (ingérer et dissoudre par la salive un bonbon) pour faire état de la précarité de la condition humaine dans le contexte épidémique, de la fragilité du statut d'une condition (de l'ingestion du bonbon et ainsi noter le caractère irréversible de la contamination) et des conséquences dévastatrices d'une infection (disparition des bonbons). Une filiation parallèle à la contamination du virus et la consommation du sucre se trace à l'endroit du contexte de réception. Dans les deux cas, il s'agit d'une situation fortuite et transigeant par le plaisir d'un acte qu'il soit sexuel, sensitif, gustatif et pulsionnel.

4.3.1. Le rapport ontologique du bonbon

Sensible à l'ensemble de ces codes qui constituent tant son bagage culturel que ceux du public qui reçoit la proposition, l'artiste investit le bonbon d'un sens multiple par le pouvoir d'action du sucre et la charge culturelle qui en décline. Ainsi, *atteint* par le virus de différentes manières, on peut penser qu'un spectateur homosexuel engagera de manière mimétique l'œuvre de Gonzalez-Torres. Ses affects seront bouleversés tout comme un propre d'une des victimes du virus pourrait concevoir la notion de disparition qui se dégage également de l'œuvre comme d'un rapprochement profondément intime à *"Untitled" (Lover Boys)* (1991). Un spectateur-activateur homophobe recevra la proposition par le biais d'affects tout aussi forts, mais, générant un spectre d'affects opposés. La propension du sucre ne sera plus douce, mais, plutôt amère dans le contexte de sa réception de l'œuvre. Dans une plus vaste mesure, les connotations à une relation amoureuse, une quête identitaire sexuelle, l'expérience de la maladie, la mort et l'expérience du deuil sont tant de variantes poignantes au caractère transdocumentaire du sucre dans le contexte des tas de bonbons de l'artiste. Conscient de l'argumentaire à l'encontre des droits de la communauté homosexuelle américaine lors de l'éclosion de l'épidémie du sida des années 1980 et 1990 aux États-Unis, Felix Gonzalez-Torres use de l'ensemble de ces considérations culturelles dans la conceptualisation des empilages. Comme l'observe Rainer Fuchs dans le catalogue raisonné de l'artiste pour son essai, *The authorized viewer*,

(Gonzalez-Torres) has stepped away from contestation which is directly grounded on the bodies of people with AIDS and their representations. Instead, he has consistently drawn attention to the discursive formations which frame policy and practice in relation to the everyday lives of gay men in the AIDS epidemic. He sets out and reenacts discursive contradictions and conflicts, and all his work to a greater or lesser extent involves situations of tension between rival and conflicting potential meanings (Dietmar et al., 1990, p.90).

L'emploi des bonbons devient un symbole dont la réception demeure ouverte en ancrant les affects et les divergences de l'expérience humaine émergeant de réalités sociales. Cet usage enclenche ainsi un exercice de réflexion, à différentes échelles, dépendamment de sa réception et des capacités à recevoir la proposition par le spectateur-activateur. L'interprétation pouvant se décupler autour des diverses trames narratives propres au rapport composite entretenu dans nos échanges sociétaux. Le bonbon est, à la fois, une expérience sensitive de l'ordre de la gourmandise et une référence à la corporalité de son sujet sans en faire une désignation directe. Cette abstraction du corps et le caractère sensible du choix matériel adressent, par différentes associations émanant du travail, la fugacité de l'existence humaine. La disparition de la forme, de l'empilage comme du bonbon lui-même, évoque l'expérience du deuil, de la séparation ou même, d'un point de vue purement matériel, d'une dissolution physique qui génère un état quant à cette dite forme. Les piles de bonbons inscrivent tant dans le contexte privé de l'expérience personnelle que celle partagée par la mort et le deuil, un symbole indiciel des rapports humains. Faire état de ces conjonctures est le moteur de la pratique de l'artiste et les assises réflexives de son intérêt pour l'inclusion essentielle du visiteur comme partie intégrale de l'œuvre.

Dans son étude anthropologique sur le sucre, Mintz dénote cinq fonctions sociohistoriques propres à la matière : médicament, édulcorant, agent conservateur, épice/condiment et élément décoratif (Mintz, 2014). Historiquement et ce, dans plusieurs cultures, le sucre était, entre autres choses, considéré comme un ingrédient aux propriétés curatives. Plus tardivement par l'étude de ses véritables propriétés nutritives, on nota les conséquences néfastes de son usage ainsi que sa montée dans la consommation alimentaire quotidienne. La perception que l'on en avait changea tranquillement sans que son utilisation ne cesse dans les autres sphères de ses fonctions, surtout alimentaires et édulcorantes. Aujourd'hui, en Occident,

l'omniprésence du sucre dans l'alimentation est la cause de nombre de problèmes de santé. À cet égard, on note sa montée au courant du 20e siècle,

This vilification of sugar may have been more cosmetic and cultural than purely health related, but as the century progressed and "sugar" in the form of high-fructose corn syrup, dextrose, maltose, cane syrup, and juice concentrates were added to virtually all industrial food products, doctors, dieticians, and nutritionists became concerned with the role of sugar consumption in diabetes, obesity, and "metabolic syndrome" (Mintz, 2014, p.672).

Sous la forme du sucre transformé et dans le contexte d'interaction des empilages de l'artiste, le bonbon dans la pratique de Gonzalez-Torres sollicite à différents degrés interprétatifs trois de ses cinq distinctions anthropologiques, soit comme médicament, agent conservateur et élément décoratif. Devant la fatalité des maladies qui résultent de la présence du sucre dans notre organisme et le parallèle symbolique avec la contamination du virus du sida, réfléchir le bonbon comme pastille ou gélule, évoquant le potentiel dysphorique de la fonction médicament de la matière, mais également en écho à l'appréhension de la découverte d'un antidote semble une piste intéressante. À l'époque de conceptualisation de l'œuvre, c'est en conjonction à l'épidémie du VIH qui sévit aux États-Unis et devant l'immobilité du gouvernement Reagan à réagir que l'artiste réfléchi l'importance de générer un geste et de souligner les possibles répercussions de son impact. La responsabilité du spectateur-activateur sort du contexte de réception muséale de l'œuvre, l'effet, à priori, placebo du bonbon n'est plus, il devient acteur d'une certaine mobilité collective. Le bonbon chez Gonzalez-Torres est un remède réflexif actif au stoïcisme politique américain et au baume quant au désaveu social qui en émane.

Dans l'idée de préserver la mémoire d'un être aimé, Gonzalez-Torres attribue au bonbon la consonance emblématique, qui n'est pas sans rappeler la fonction du *memento mori* propre au genre pictural de la nature morte. Par la capacité implicite de la matière à représenter par l'objet, la vanité de l'homme et la mortalité qui guette ce

dernier, il est pertinent de marquer ici ce rapprochement. On s'approprie la mise en scène offerte par ce qu'elle insinue et révèle de notre condition. La nature morte est ainsi un dispositif réflexif et, à la fois, rend compte des mutations historiques et sociales qui définissent notre approche du monde. Paraphrasant les propos de Etienne Jollet dans son ouvrage, *La nature morte ou La place des choses. L'objet et son lieu dans l'art occidental*, à l'endroit des intentions de cette figure de style, on retrouve une inversion quant à la présence de l'homme et des objets, et ce, par une expressivité propre aux *motifs inanimés* ainsi qu'un rapport binaire aux notions d'absence ainsi que de présence (Jollet, 2007, p.194). Cette piste analytique renforce l'idée du bonbon comme incarnation et témoin de différents rapports sociaux mouvants : d'un souvenir, d'un sentiment amoureux, de la mort, d'un groupe social marginalisé par la maladie, d'un sentiment d'incapacité, d'un statut identitaire, d'une perte, de la solitude. À titre d'élément décoratif, l'emploi du sucre se présente peut-être comme l'association la plus directe quant à la fonction de la matière au service d'une expérience esthétique. Il serait néanmoins faux de penser le décoratif comme passif et statique, l'usage qu'en fait l'artiste en est la preuve et s'inscrit en lien à un segment précis de l'histoire de la matière. Bien qu'usant d'un vocabulaire formel abstrait quant à l'articulation des empilages, le choix du bonbon cautionne la présence du sucre comme incarné d'une fonction critique.

4.4. La couleur comme stratégie discursive

La présence d'une spirale bleue, unique dans la pratique de l'artiste n'est pas sans rappeler le symbole d'un cycle, d'un sempiternel retour à des considérations sensibles et propres à la condition humaine (cycle de la vie, de la mort, sentiment de désir, etc.). Dans le Larousse des symboles, la définition de spirale renvoie à une citation du philosophe et sémiologue, Roland Barthes

Le symbolisme de la spirale est opposé à celui du cercle : le cercle est religieux, théologique : la spirale, comme le cercle déporté à l'infini, est dialectique : sur la spirale, les choses reviennent, mais à un autre niveau :

il y a retour dans la différence, non-ressassement dans l'identité (pour Vico, penseur audacieux, l'histoire du monde suivait une spirale). La spirale règle la dialectique de l'ancien et du nouveau (Gardin et Olorenshaw, 2006, p. 590).

Dans cet esprit, la spirale des bonbons de "*Untitled*" (*Lover Boys*) (1991) active de manière rigoureuse le protocole établi par l'artiste, et ce, par la relation créée par l'emploi de sucre. La particularité de cette l'œuvre réside dans la singularité du bonbon utilisé et de la particularité de sa réception. Par sa couleur, la jonction du sucre blanc à la spirale bleu au centre du bonbon, l'empilage est emblématique des confluences plastiques dichotomiques qui habitent le travail de l'artiste. En ce sens, le bleu clair est une association directe à un souvenir agréable pour l'artiste, soulignant la dialectique positive que l'on retrouve dans le spectre des tons de bleus (Porter, 2012, p.11). Partant de cette idée, mais considérant également les autres confluences de la couleur bleue et de la couleur blanc, il semble concevable de considérer combien la couleur est un élément mouvant, prenant sens différemment dans un contexte visuel, historique et social. Par de multiples attributions symboliques et historiques, la déclinaison chromatique du bleu témoigne d'un potentiel de lecture versatile. À titre d'exemple, dans le *Dictionnaire des couleurs de notre temps (symbolique et société)*, Michel Pastoureau note les associations du bleu de l'ordre du romantisme, du rêve et de l'évasion, de l'infini, du calme, de la mélancolie, de la paix, du religieux (couleur associée à la Vierge Marie), du pharmacologique (couleur souvent attribuée aux calmants et somnifères), du milieu hospitalier et stérile (uniforme médical), de la froideur atmosphérique et imagée et finalement, de la fidélité (en opposition au vert qui symbolise l'infidélité) (Pastoureau, 1992, p.31-33). Au sujet du blanc dans la culture occidentale, le même ouvrage note les fonctions et significations de la couleur en lien à la pureté et la virginité, l'innocence (vêtement de baptêmes, de mariage, ecclésiastique), symbole de l'hygiène, de la propreté et de ce qui est stérile, de la sagesse, de la discrétion, de la monarchie et de l'aristocratie et du divin (Pastoureau, 1992, p.29-30).

Historiquement et symboliquement, l'agencement de ces deux couleurs joue sur de nombreuses pistes sous-jacentes à l'interprétation de *"Untitled" (Lover Boys)* (1991). Les deux couleurs, consolidées par la spirale, conceptualisent les conjonctures chères au lexique de l'artiste qui mise sur l'antithèse. Que l'on réfléchisse l'œuvre à l'endroit de la notion d'hygiène, de la propreté et de stérilité en lien à la contamination qui porte une connotation péjorative à cet endroit bien qu'irrationnel, de la virginité en écho à l'acte sexuel qui corrompt cette même disposition ou encore de la discrétion et de l'aristocratie et du divin qui se rejoignent étrangement par la futilité et la banalité (discrétion) du bonbon dans un cadre qui le sacralise. Sur une note similaire, le bleu, avant qu'il ne soit associé à la sainteté et plus précisément ne devienne un attribut visuel associé à la Vierge Marie, le bleu était la couleur de l'Antéchrist, de l'étranger dangereux comme il s'agit d'un pigment d'Orient (indigo) qui était associé à un marché en expansion. L'indigo est porteur de deux aspects dont le contrôle symbolique, économique et culturel était difficilement et moralement convenable (Nelson, 2009, p.59). À titre d'exemple, considérant les portées de la couleur, et ce, simplement dans un contexte symbolique religieux, le caractère polarisé des éléments plastiques des tas de bonbons de Gonzalez-Torres est tangible. À l'endroit de l'œuvre qui nous concerne, la commissaire de l'exposition *Figuring color*, Jenelle Porter soulève comment le bleu se manifeste dans ladite œuvre,

Gonzalez-Torres transformed blue into something commemorative, especially light blue, which he used repeatedly. (...) Compared to other candies pieces by the artist, which are composed of either a monochromatic candy or wrapper, the candy that comprises "Untitled" (Lover Boys), 1991 is effectively an image of two intertwined colors - metaphorically a highly charged memory of a romance between two people, perhaps of a time when everything was light blue (Porter, 2012, p.11-12).

4.5. La dimension sensorielle comme stratégie relationnelle

Conscient de l'appétence du bonbon et du spectre symbolique très large qu'il contient, l'usage du sucre convoque les sens. Comme le souligne l'artiste à l'endroit des considérations sensorielles des amoncèlements de bonbons :

It's a metaphor... I'm giving you this sugary thing; you put it in your mouth and you suck on someone else's body. And in this way, my work becomes part of so many other people's bodies... For just a few seconds, I have put something sweet in someone's mouth and that is very sexy (Ault, 2006, p.112).

C'est en métaphorisant les modes de réception du bonbon que Gonzalez-Torres souligne l'efficacité et la puissance de la substitution par la matière, celle-ci joignant l'expérience sensitive à un souvenir intime ainsi qu'à l'appréhension d'une identité sociale. Mettant à distance la préciosité propre à l'objet d'art, l'artiste développe un répertoire matériel accordant une importance à l'association entre l'idée et les fonctions symbolique et physiologique de la matière choisie. C'est ce potentiel implicite au bonbon qui intéresse l'artiste tant d'une manière conceptuelle que dans l'esprit d'une proposition qui fait écho aux propriétés du discours minimaliste. Pour paraphraser Roland Wäspe, l'universalité du signe employé (bonbon) comme activateur d'une mémoire tant personnelle que partagée confère au travail une capacité de résonance incroyable (Dietmar *et al.*, 1997, p. 18). Les mécanismes mimétiques, physiologiques et symboliques propres au bonbon catalysent une structure chargée quant aux déclinaisons des réflexes socioculturels provoqués par l'ingestion de la matière tant comme sujet que comme élément comestible. Le bonbon, alors objet d'art et témoin intime dans une sphère publique, consolide certaines des observations contenues dans l'ouvrage de Sidney W. Mintz. Par l'usage cette utilisation de la matière, Felix Gonzalez-Torres démontre le pouvoir de la douceur et les attributions culturelles, sociales, somatiques et métaphoriques qui en découlent

(...) le sucre est doux et les êtres humains aiment les douceurs. Mais lorsque des substances inconnues sont adoptées, elles s'inscrivent dans un contexte social et psychologique préexistant et les usagers leur accordent - ou elles acquièrent à leurs yeux - une signification qui y est liée (Mintz, 2014, p.46).

Créant un lien affectif à un bagage intime, social et/ou collectif, ladite œuvre, que l'on peut qualifier de protéiforme par son constant changement de configuration et ses multiples évocations symboliques, renforce un engagement sensible qui l'est tout autant. Toujours en référence à Porter qui évoque les piles de bonbons et les rideaux de billes de l'artiste, « *they privilege our senses as we interact with a metaphorical body - one that can often be physically inhabited, held in the hand, and ingested* » (Mintz, 2014, p.8). L'apport d'un élément d'ordre domestique quotidien rend la proposition des portraits à la portée de tous quant à leur accessibilité matérielle, visuelle et culturelle. La nature populaire et, à la fois, singulière, du bonbon matérialise une forme ouverte de performativité. La spécificité de l'œuvre à être reconduite à son poids idéal de manière quotidienne en fait une œuvre dont la disparition s'inscrit dans une temporalité déjouée. La transformation de l'œuvre en écho à la perte de l'autre survie à son contexte d'activation qui invite à la dissipation momentanée. Gonzalez-Torres rend la physicalité de la perte, de la disparation indestructible et infinie par leur protocole. Comme le soulève l'artiste, « *All these pieces are indestructible because they can be endlessly duplicated. They will always exist because they don't really exist or because they don't have to exist all the time... there is no original, only one original certificate of authenticity* » (Dietmar *et al.*, 1997, p.104). S'en découle un rapport aux rites de passages tels le deuil, une union ainsi qu'une rupture amoureuse qui sont également sous-jacents aux piles de bonbons comme moyen d'inscrire l'universalité des rapports humains même dans une forme d'altérité.

Dans un exercice visant l'écriture d'une forme épitaphe plurielle de la mémoire collective et la reconnaissance de la diversité qui la compose, Gonzalez-Torres mise sur la conjoncture d'une expérience mutuelle comme moyen d'inscription. Cette expérience est investie d'une double conscience, celle vécue dans le cadre de la proposition artistique de l'artiste et celle propre au quotidien, aux implications et rappelant que la vie est un acte de profonde co-dépendance. Qu'il soit ici question d'un corps sculptural, aimé, disparu, infecté, domestique ou social, l'attribution de ces codes à travers *"Untitled" (Lover Boys)* (1991) décloisonne les modalités de sa réception. Acte symbolique de communion et de complicité, la disparition ainsi que son potentiel de ré-articulation de l'œuvre rend paradoxalement tangible le corps de Ross (partenaire de l'artiste, disparu atteint par le virus du VIH), bien que faisant état de la dissolution de la communauté homosexuelle de l'époque. Par le protocole de renflouement propre à l'œuvre, Gonzalez-Torres rend *visible* la mémoire, le devoir de se rappeler et le besoin de commémorer. À l'endroit de ses intentions quant à la composition des empilages, l'artiste souligne la perte symbolique et physique conjurée par l'œuvre,

I was losing the most important thing in my life - Ross, with whom I had the first real home, ever. So why not punish myself even more so that, in a way, the pain would be less? This is how I started letting the work go. Letting it just disappear. People don't realize how strange it is when you make your work and you put it out to be seen and say, simply, "take me." You watch them take pieces of the work - pieces of yourself- and start going out the door. And you feel like saying, "excuse me, but that is mine. Bring it back" (Spector et al., 1995, p. 154-156).

À ce même constat, l'artiste notera également :

In a way this "letting go" of the work, this refusal to make a static form, a monolithic sculpture, in favor of a disappearing, changing, unstable, and fragile form was an attempt on my part to rehearse my fears of having Ross disappear day by day right in front of my eyes (Dietmar et al., 1997, p.74).

Par la charge intime et la composante esthétique singulière du bonbon dont fait usage "*Untitled*" (*Lover Boys*) (1991), l'accumulation convoque de manière double les réflexes qui suivent une perte - l'idée d'une solution pouvant retourner le cours des choses et la difficulté de laisser-aller. En commémorant leur relation (chose qu'il fera par l'usage de ce titre à plusieurs reprises à travers diverses propositions autres que les piles de bonbons), Gonzalez-Torres comprime l'affliction et le bonheur par un exercice, paradoxalement, ouvert sur l'interprétation de chacun des participants. Dans son besoin de souligner le potentiel de réunion propre aux réflexes humains, d'en décupler le sens et d'en illustrer son potentiel réflexif quant à une compréhension de *l'Autre*, de l'altérité comme réalité. "*Untitled*" (*Lover Boys*) (1991) tente de faire sens de l'absurdité de nier une réalité alors que les fondements de son principe reposent sur une expérience affective à laquelle nous sommes tous sensibles.

CONCLUSION

Le sucre, tel qu'employé par Kara Walker, Kader Attia et Felix Gonzalez-Torres, est une forme de résistance culturelle qui transige par la matière. Par la modulation de codes endémiques, référentiels ou de l'ordre d'un familier poétique, ce que chacune des propositions suggère est une manière d'être visible. Ce qui est rendu visible et tangible à travers les œuvres mises à l'étude est la nécessité d'une reconnaissance culturelle habitant de nouvelles manifestations du langage visuel, populaire et culturels qui les construits. Résultat d'une condition post-traumatique collective ainsi qu'une forme latente d'amnésie sociale, l'usage du sucre nous rappelle combien sont présents les cadres endémiques du racisme, de la dépossession identitaire et de la discrimination. Comme objets de réflexion, de projection et de subversion, les œuvres analysées dans le cadre de ce mémoire interpellent également les questions de représentation, d'autodéfinition et de réappropriation.

La matière, telle que considérée par les trois artistes, mise sur le potentiel sensoriel du sucre comme moyen d'activation. Par ce positionnement intuitif, l'usage du sucre expose la teneur réflexive ainsi que critique des lectures qu'il informe. L'intérêt du sucre ainsi que la nature constitutive de son histoire, dans le contexte de pratiques artistiques actuelles, font tous deux état de l'urgence d'admettre une responsabilité civile, un devoir de mémoire ainsi qu'une imputabilité historique. La réflexion qui en émerge est ancrée au cœur de cette considération d'une ré-appropriation comme forme d'indemnisation tant de la part de l'artiste à titre de *réparateur* (en référence à la notion de *réparation* propre à Attia et sous-jacente aux propositions de Walker et Gonzalez-Torres) que du spectateur comme témoin, co-auteur et activateur. Dans les trois cas, c'est par l'expérience sensorielle de la matérialité de l'œuvre que l'artiste met en relief l'immanence de son potentiel d'incarnation et du compte-rendu critique dont

leur réception témoigne. Le sucre, dans le contexte des propositions à l'étude, fait appel au langage fantomatique⁴³ construit d'une mythologie de la race ainsi que de classes sociales marginalisées. Par une réappropriation des fonctions langagières de la matière, dans le contexte de propositions plastiques, les œuvres étudiées, articulent et font état du malaise, mais également de la fascination assumée (ou non) qui persistent à l'endroit d'une forme de réinvestissement culturel.

Dans chacune des propositions, si l'approche formelle se dessine en fonction de la pratique de chacun, d'un angle conceptuel, l'œuvre fait état d'une commune résilience à penser la matière comme conduit vers une forme de *réparation*, une ré-écriture nécessaire dont la trajectoire témoigne du rapport tactile (même si intangible dans le cas de *Oil and Sugar #2* (2007)) de sa portée comme témoin critique, symbolique et autoréflexif. Dans ce cadre, les lectures personnelles, collectives ainsi qu'historiques qui se dégagent de l'emploi du sucre sont autant des manifestations spectrales de la mémoire collective qui les constitue, qu'elles en sont les actrices réfractaires. L'argument de l'artiste Ikechukwu Onyewuenyi dans le contexte de l'ouvrage collectif, *Stories of Almost Everyone*, dont l'essai *Dancing with and for objects*, étudie le rapport entre l'intention et le potentiel de l'objet,

Listening to an object is a complex undertaking, partly because the decision to stage and display an item subjects it to overdetermined moves and gestures. Our dace with the object is dictated through exhibition design and didactics, with encircle the object, creating an enigmatic entity that is rich with aura and ready to perform whatever ontology we now ascribe to it (Moshayedi et al., 2018, p.129).

Cette binarité est en soi l'élément qui condamne l'approche unilatérale de ces objets d'art comme objets neutres et expose la complexité ainsi que l'opacité de leur

⁴³ J'emprunte ici l'expression traduite librement *language of the ghostly* de T.J. Demos dans son ouvrage, *Return to the Postcolony, Specters of Colonialism in Contemporary Art*. Cette expression est articulée à l'endroit de la Documenta du commissaire nigérien, Okwui Enwezor et dont la direction artistique était articulée autour des manifestations actuelles du post-colonialisme engagé en art.

expérience. Le croisement des théories post-coloniales ainsi que de l'approche culturelle propre à la trajectoire de cet examen contribue à mettre en évidence les *lieux-communs* du sucre ainsi que du spectateur comme du caractère indiciel et impératif de leurs rôles actuels. Faire état des constructions culturelles ainsi que des dispositions critiques par lesquelles la matière révèle est un processus qui permet à la fois de questionner la norme que d'édifier la mémoire des parties qui la subissent. Pour paraphraser les propos de l'artiste et auteure Hannah Black dans le contexte de ce même recueil de texte,

Hence all approaches to the question of how a singular body carries history, how a subject is an object and vice versa and neither, tend to curdle into grandiosity or repetition or reiterations of experience. Perhaps experience, whatever it is or will come to be, is where object and subject meet, an unholy swamp. (...) In any case, the historical example of the slave proves that the speaking commodity can also sin, die, sigh, and give birth. But that might not help much with undersanding its other important facet for Marx, which is that it is only an objective and tangible thing but also a spectral or imaginary entity (Moshayedi et al., 2018, p. 139-140).

Par l'expérience et l'activation de la matière se révèle une forme d'engagement qui présente l'objet d'art comme conduit constitutif des histoires sous-jacentes à certaines constructions occidentales systémiques. L'équation de cet exercice se somme par une critique culturelle à l'endroit des manières de partager, de disséminer et de raconter une histoire endémique.

Cette forme de résilience assumée de la part de l'artiste, mais également, requise quant au rôle du regardeur, propose (et même requière) une manière de regarder et d'investir les brèches d'histoires partagées collectivement. La nature critique et symbolique de cet usage en est une d'une profonde réflexion à l'endroit de ce que peut révéler et raconter l'objet. Ce potentiel et cette position critique relèvent d'une forme de décolonisation matérielle. Ils usent des traces d'une destitution culturelle pour

exposer celles d'une restitution, d'une réinscription dont la matière est également garante. À l'endroit du rôle du spectateur devant l'exposition de constructions systémiques, *l'essai, The haunting : Renzo Martens's Enjoy Poverty*, avance que si on se soucie de regarder (*bother to see*), il faut dès lors prendre la responsabilité de regarder au-delà et d'accepter entièrement ce que les termes de cet engagement demandent de nous alors que nous sommes devenus témoins d'une histoire (Demos *et al.*, 2013, p. 115-116). Cette forme de décolonisation matérielle questionne les implications de notre responsabilité civile comme auteur, regardeur, performeur ainsi que *réparateur*, et ce, dans la manière dont est racontée, lue et vécue l'histoire ainsi que les inscriptions culturelles qui en découlent.

En lien à ce projet de recherche, le cadre exploratoire de résidences de recherche pour commissaires et chercheurs culturels (une première offerte par le *Centre Clark* (Montréal, Canada) et *Art in General* (Brooklyn, NYC) au printemps 2018 ainsi qu'une seconde par *The Glucksman Gallery, University College of Cork* (Irlande) à l'automne 2018) a démontré que les inclinaisons de cette approche analytique sont notables. Elles permettent de convier un ensemble d'artistes aux pratiques diverses à révéler les trames de leurs approches respectives, et ce, en prenant comme point d'ancrage la nature matérielle et culturelle de leur pratique. La valeur de l'exercice s'inscrit dans la mise en perspective des *lieux-communs* de leur réflexion. L'une des intentions partagées est celle d'une forme de restitution culturelle informée par la nature matérielle de la proposition plastique. Cet investissement de la matière donne également à réfléchir la mémoire collective comme un objet ainsi qu'outil de référence, à caractère mouvant. Les diverses formes de concordances à l'endroit du public, de l'artiste ainsi que de l'objet d'art révèlent la complexité de leur rôle tant comme témoins, acteur.trice.s que complices. Par l'emploi de matière spécifique ainsi que de son potentiel critique, les histoires périphériques à une certaine norme établie deviennent les lieux d'une réécriture ainsi que d'une réinscription culturelle propre à des *histoires du présent* (Lowe, 2015, p.81). Ces dites histoires mettent en perspective

la rencontre d'*opacités* ainsi que ce qu'elles donnent à comprendre du contexte collectif dont elles émergent. Comprendre et réfléchir le potentiel de leurs multiples articulations offre une structure permettant, par le biais de traditions matérielles et culturelles, de rendre compte du passé pour mieux informer l'inscription du présent, l'histoire du présent.

ANNEXE

Figures



Figure 1, Kara Walker, *A Subtlety or The Marvelous Sugar Baby*, 2014 (vue d'exposition)

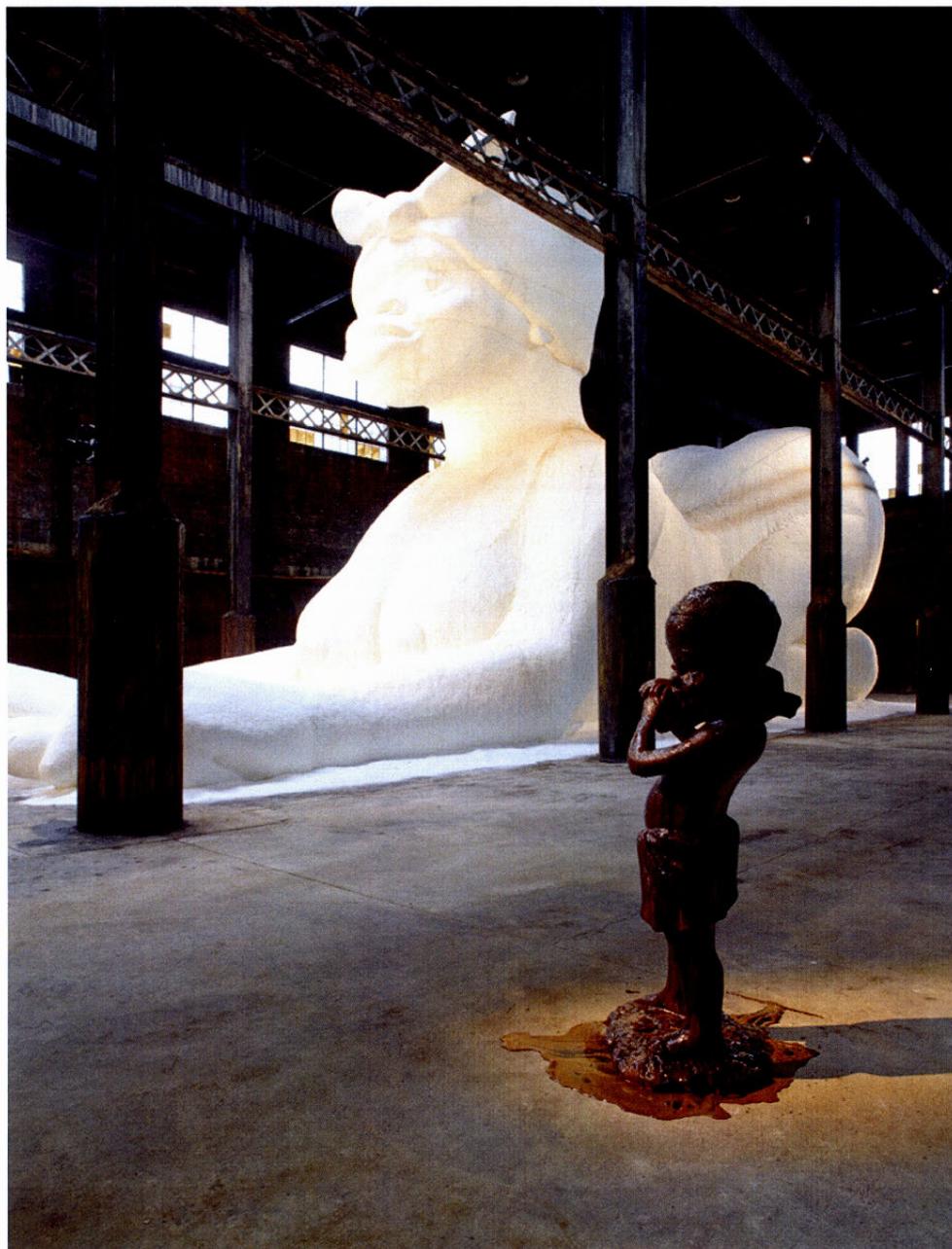


Fig. 2, Kara Walker, *A Subtlety or The Marvelous Sugar Baby*, 2014 (vue d'exposition)

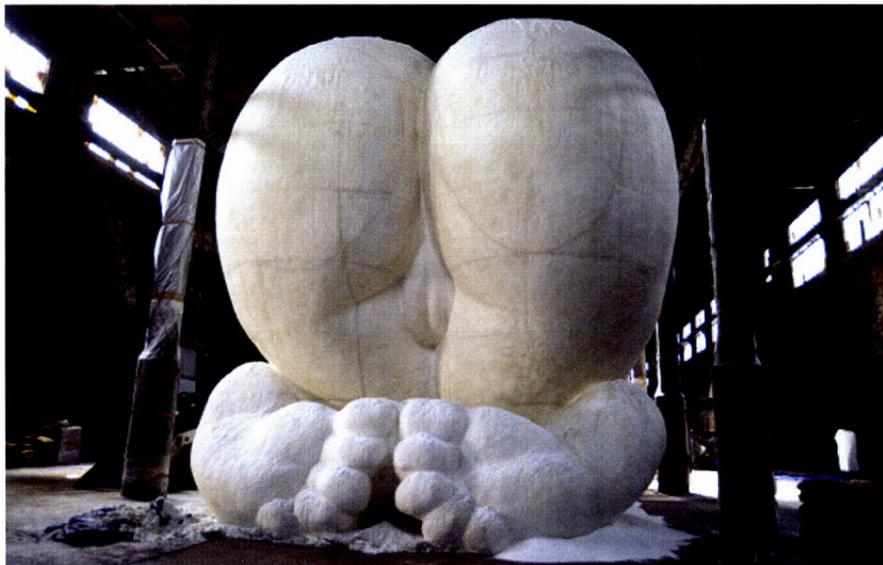


Fig. 3, Kara Walker, *A Subtlety or The Marvelous Sugar Baby*, 2014 (détail)



Fig. 4, Kara Walker, *A Subtlety or The Marvelous Sugar Baby*, 2014 (détail)

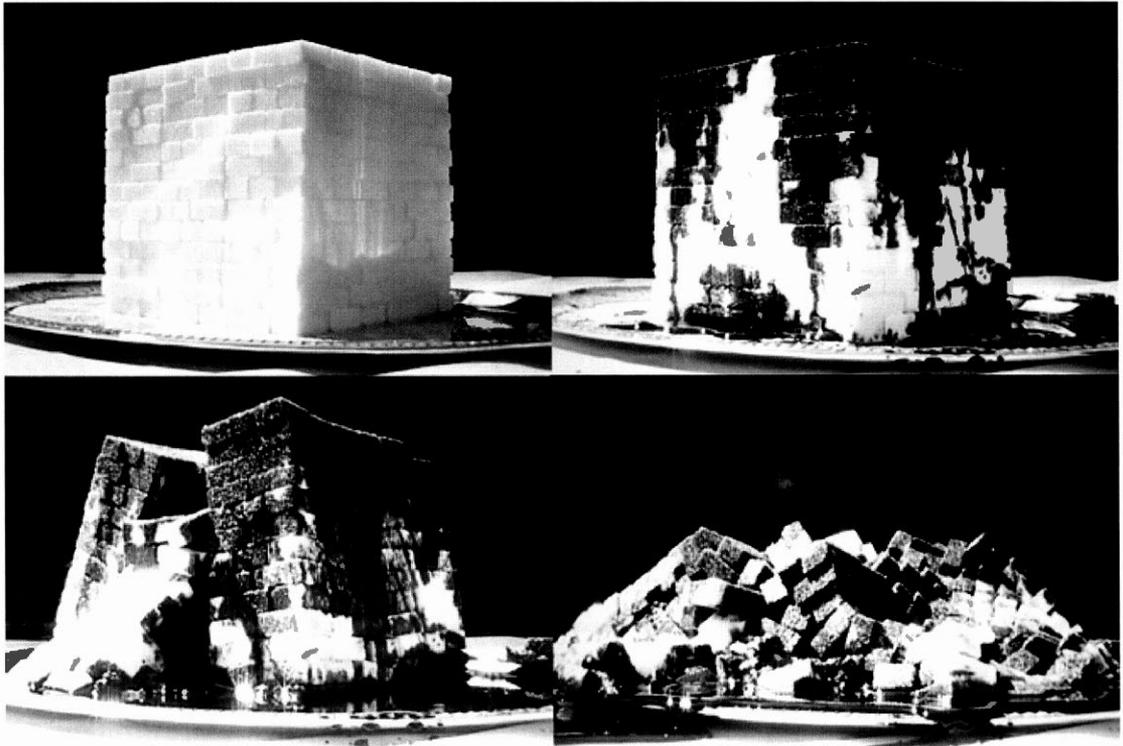


Fig. 5, Kader Attia, *Oil and Sugar #2*, 2007 (détail de la vidéo en quatre séquences)

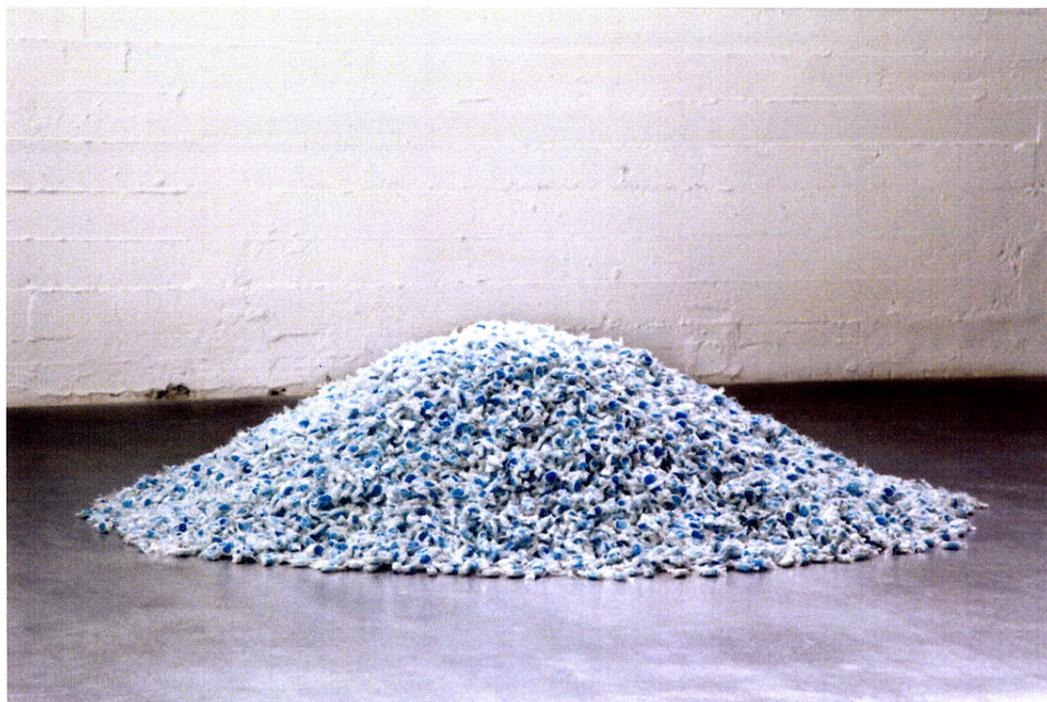


Fig. 6, Felix Gonzalez-Torres, *"Untitled" (Lover boys)*, 1991



Fig. 7, Felix Gonzalez-Torres, *"Untitled" (Lover boys)*, 1991 (détail)



Fig. 8, Image tirée du film *Gone with the Wind* (1939)
Illustration de l'article « *What the Wind blew* » de Armond White
New York Time, 26 février 2009



Fig. 9, Josephine Baker

« *Banana Dance* » American entertainer Josephine Baker (1906-1975) in costume for her famous "banana dance". Baker was an overnight sensation when she arrived in Paris in the mid-20s. (La performeuse américaine Josephine Baker (1906-1975) dans son fameux costume pour la "dance avec bananes". Baker est devenue célèbre du jour au lendemain lors de son arrivée à Paris au milieu des années 20.)

© Getty Images.

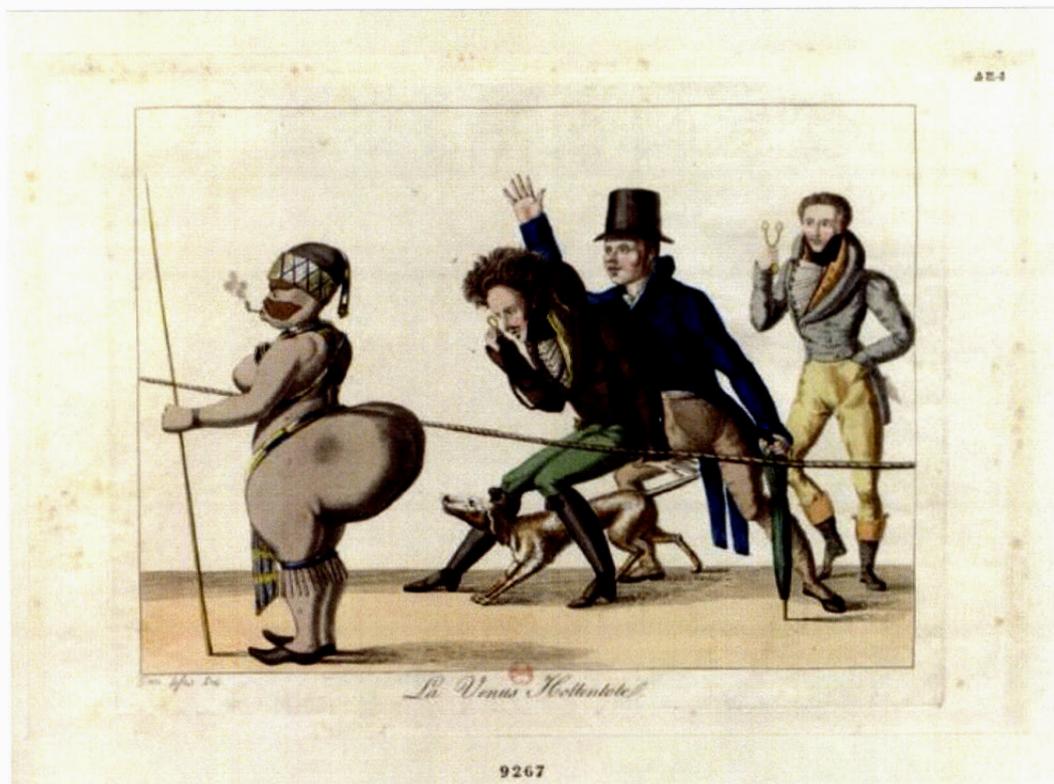


Fig. 10, Geor Loftus, *La Vénus Hottentote*, Estampe, gravure à l'eau forte coloriée, 1815
© Bibliothèque nationale de France



Coax as long as they might, guests at Colonel Higbee's plantation never could get from Aunt Jemima the flavor secret of those wonderful pancakes.

Aunt Jemima legend

What Aunt Jemima would never tell them...she got her matchless
 flavor with a blend of four flours



Wheat, corn, rye and rice flours were blended in the treasured Aunt Jemima recipe to give the tenderest, best-tasting pancakes anyone ever had.

Today, Aunt Jemima Pancake Mix is faithful to that recipe. It's produced now, of course, with all the advantages of modern milling methods.

Over the years as other pancake mixes have come and gone, none ever made pancakes with such *flavor* as the Aunt Jemima brand. Really, it's true: You can't duplicate in a homemade batter or get with any other mix the matchless flavor of Aunt Jemima pancakes. For a special treat team up that flavor with fresh asparagus in the delightful spring-time way shown here.

ASPARAGUS ROLL-UPS. Prepare pancakes according to Deluxe recipe on the Aunt Jemima package. Roll each hot pancake around several spears of cooked asparagus. Serve with cheese sauce. Garnish each roll-up with a strip of pimiento or sprinkle with paprika.

Fig. 11, Image publicitaire pour la marque déposée *Aunt Jemima*.

Illustration de l'article « Aunt Jemima : It was never about the pancakes »

de Sarah Doneghy

Plateforme en ligne : The Black Excellence, 30 janvier 2018

<https://blackexcellence.com/aunt-jemima-never-pancakes/>



Fig.12, Captures Instagram de nature explicite à partir de la pièce, *The Subtlety or The Marvelous Sugar Baby* (2014), © Moma "Scenes for a new Heritage"



Fig. 13, Kader Attia, *Rochers carrés* (une épreuve de la série), 2008
épreuve à la gélatine argentique
31 1/2 x 38 3/8"

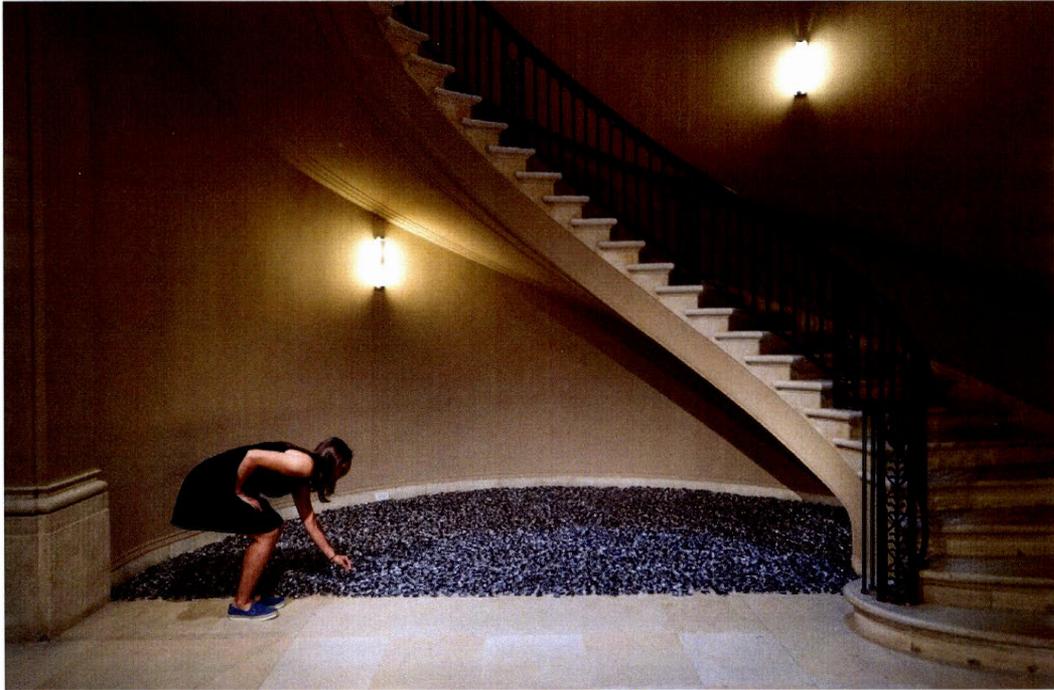


Fig. 14, Felix Gonzalez-Torres, *"Untitled" (Public Opinion)*, 1991 (vue d'exposition)
©Musée Guggenheim

BIBLIOGRAPHIE

- ABBOT, Elizabeth, *Le sucre une Histoire douce-amère*, Montréal, Éditions Fides, 2008, 449 p.
- APPADURAI, Arjun (dir.) *et al.*, *The social Life of things, Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 339 p.
- ATTIA, Kader. (2013). *Repair : Architecture, Reappropriation, and The Body Repaired*, <http://kaderattia.de/repair-architecture-reappropriation-and-the-body-repaired/>
- AULT, Julie, *Félix Gonzalez Torres*, Gottingen, Steidldangin et The Felix Gonzalez Torres Foundation, 2006, 410 p.
- BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, 414 p.
- BHABHA, Homi K., « Le tiers-espace entretien avec Jonathan Rutherford », *Multitudes*, #26, Automne, 2006, p.96-107.
- BHABHA, Homi K., *The Location of culture*, Londres et New York, Routledge, 1994, 285 p.
- BHABHA, Homi K., « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse », *October*, vol.28, Discipleship: A special Issue on Psychoanalysis (Spring, 1984), pp. 125-133.
- BRUGUERA, Giusi *et al.*, *The Restless Earth*, Milan, Fondazione La Triennale di Milano, 2017, 308 p.
- BUSKIRK, Martha, *This Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge & Londres, The MIT Press, 2003, 318 p.
- CELANT, Germano *et al.*, *ARTS & FOODS Rituals since 1851*, Vérone, Triennale de Milan, 2015, 960 p.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Editions Robert Laffont /Jupiter, 2012, 1229 p.
- CLAYTON, Nicky *et al.*, *Repair*, Paris, Black Jack Editions, 2014, 499 p.

- CRAWLEY JACKSON, Amanda. (2011). *(Re-)appropriations: Architecture and Modernity in the Work of Kader Attia*, Modern & Contemporary France, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09639489.2011.565163>
- DALLEZ, Tom, *The new Patridge dictionary of slang and unconventional English*, second edition, Londres, Routledge, 2005, 2189 p.
- DEMOS, T.J. (dir.), *Return to the Postcolony, Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, 2013, 174 p.
- DIAWARA, Manthia, Jacinto LAGEIRA et Kitty SCOTT, *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, Berlin, The Green Box, 2014, 175 p.
- DIETMAR, Elger *et al.*, *Felix Gonzalez-Torres*, [Catalogue raisonné], Allemagne, Cantz, 2 volumes, 1997, 280 p.
- DUBOIS SHAW, Gwendolyn, *Seeing the unspeakable, the art of Kara Walker*, Durham et Londres, Duke University Press, 2004, 195 p.
- ETIENNE, Noémie *et al.*, *Kader Attia*, Zurich, JRP/ Ringier, 2015, 157 p.
- FELDMAN, Hannah *et al.*, *Kader Attia* (catalogue d'exposition), Navarra, Centro Huarte, 2008, 190 p.
- FERGUSON, Russell *et al.*, *Out There, Marginalization and Contemporary Cultures*, New York, The New Museum of Contemporary Art et MIT press, 1990, 446p.
- Filipovic, Elena *et al.*, *Specific Objects without Specific form*, Koenig Books, 2016, 664p.
- GAIL-COLLINS, Lisa, *The Art of History: African American Women Artists Engage the Past*, New Brunswick, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, 2002, 224p.
- GARDIN, Nanon et Robert OLORENSHAW, *Petit Larousse des symboles*, Paris, Larousse, 2006, 804 p.
- GLISSANT, Édouard, *La Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2009, 176 p.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la Relation, Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, 241p.

- GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout -Monde*, Paris, Gallimard, 1997, 268 p.
- GOLDSTEIN, Darra *et al.*, *The Oxford Companion to Sugar and sweets*, New York, Oxford, 2015, 888p.
- HALL, Edward T., *Au delà de la culture*, Paris, Éditions du Seuil, 233p.
- HARVEY, John, *The story of black*, Londres, Reaktion Books Ltd, 2013, 336 p.
- HILL COLLINS, Patricia, *Black sexual politics, African Americans, gender and the new racism*, New York et Londres, Routledge, 2004, 374 p.
- HILL COLLINS, Patricia, *La pensée féministe noire*, Montréal, Les éditions remueménage, 2016, 479 p.
- HINES, Caitlin, « Rebaking the pie. The woman as dessert methaphor », dans Mary BUCHOLTZ, *Reinventing Identities: The gendered Self in Discourse*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 145 - 162.
- HOOKS, bell, *Ne suis-je pas une femme? Femmes noires et féminisme*, Paris, Éditions Cambourakis, 2015, 294 p.
- JAY, Martin et Sumathi RAMASWAMY (dir.), *Empires of vision, a reader*, Caroline du Nord, Duke University Press, 2014, 669 p.
- JOLLET, Étienne, *La Nature morte ou la place des choses, L'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, Éditions Hazan, 2007, 340 p.
- KENNEDY, Pagan, « Who Made that? (Sugar Cube) », *The New York Time*, 2012, New York Sunday Magazine, p. MM18.
- LANGE-BERNDT, Petra *et al.*, *Materiality*, The MIT Press, 2015, 239 p.
- LOH, Maria H., *Still Lives. Death, Desire, and the portrait of the old Master*, New Jersey et Oxford, Princeton University Press, 2015, 328 p.
- LOWE, Lisa, *The Intimacies of four continents*, Durham et Londres, Duke University Press, 2015, 319 p.
- LUCIE-SMITH, Edward, *The Thames & Hudson Dictionnary of Art Terms*, Second Edition, Londres, Thames & Hudson, 2004, 240 p.

- MEREWETHER, Charles *et al.*, *The Archive*, The MIT Press, 2006, 207p.
- MINTZ, Sidney W., *La douceur et le pouvoir, La place du sucre dans l'histoire moderne*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2014, 334p.
- MITCHELL, W.J.T., *Que veulent les images? Une critique de la culture visuelle*, Paris, Les presses du réel, 2014, 379 p.
- MONTANARI, Massimo, *Food is Culture*, New York, University Columbia Press, 2004, 149p.
- MOSHAYEDI, Aram (dir.), *Stories of Almost Everyone*, New York et Los Angeles, Prestel Publishing et Hammer Museum, 2018, 271 p.
- NELSON, Maggie, *Bluets*, Seattle, Wave Books, 2009, 98 p.
- PASTOUREAU, Michel, *Bleue, Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 216 p.
- PASTOUREAU, Michel, *Dictionnaires des couleurs de notre temps (symboles et société)*, Paris, Éditions Bonneton, 1992, 253 p.
- PEABODY, Rebecca, *Consuming stories, Kara Walker and the imagining of American race*, Oakland, University of California Press, 2016, 216 p.
- PORTER, Jenelle, *Figuring Color (Kathy Butterly, Felix Gonzalez-Torres, Roy McMakin, Sue Williams)*, Allemagne, Hatje Cantz Verlag, 2012, ppp
- SHARPE, Christina, *In the wake On Blackness and being*, Durham et Londres, Duke University Press, 2016, 192 p.
- POWELL, Richard J. (dir.) *et al.*, *Black Art, a cultural History*, Londres, Thames & Hudson, 2002, 272 p.
- ROSS, Michael, *Salt, Sugar, Fat*, Toronto, McClelland & Stewart, 2013, 446 p.
- SMITH, Andrew F., *Sugar, A Global History*, Reaktion Books, 2015, 159p.
- SPECTOR, Nancy (dir.), *Felix Gonzalez-Torres* (catalogue d'exposition), New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1995, 230 p.
- VOS OSTEN, Marion. (2009). *Architecture Without Architects - Another Anarchist Approach*, E-flux journal #6. [https://www.e-](https://www.e-flux.com/journal/6/)

flux.com/journal/06/61401/architecture-without-architects-another-anarchist-approach/

VERGNE, Phillippe (dir.), *The Black Saint is the sinner lady* dans la publication, *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love* (catalogue d'exposition), Ostfildern et Minneapolis, Walker Art Center et Hatje Cantz, 2007, 418 p.