

ON FAIT DES DESSINS DANS LA TERRE

en collaboration avec Eva Barois De Caevel

NAOMI LULENDO

MARIE-CLAIRE MESSOUMA MANLANBIEN

GEORGINA MAXIM

CHARLOTTE YONGA

On fait des dessins dans la terre avec un bout de bois. Ce sont des cercles mal arrondis des triangles des carrés des rectangles, on n'a pas envie d'écrire son nom par terre ni celui de quelqu'un d'autre. On ne sait pas faire des bonshommes ou des têtes ou des maisons, on continue des cercles encore des triangles encore des carrés encore des rectangles encore, ils se rentrent les uns dans les autres, la poussière monte, on a les mains sales, on se met à cracher par terre pour empêcher la poussière de monter ou de se déposer sur les mains, il faut beaucoup de salive pour faire de la boue, c'est-à-dire qu'on n'en a pas assez, l'endroit où on crache est à peine visible à peine plus foncé qu'ailleurs, avec des contours en filigrane et un peu de bave sur les bords.

Monique Wittig, *L'Opoponax*, 1964

On fait des dessins dans la terre est une exposition collective qui réunit les artistes Naomi Lulendo, Marie-Claire Messouma Manlanbien, Georgina Maxim et Charlotte Yonga. Il ne s'agit pas d'une exposition soumise à une thématique chargée de réunir plus ou moins artificiellement ces artistes mais de donner toute sa mesure à une réunion par affinité et affective. Il s'agit aussi de faire se rencontrer une génération d'artistes dont j'observe avec attention le travail depuis plusieurs années et avec lesquelles j'ai pour la plupart travaillé à plusieurs reprises (et ce travail signifie aussi bien « écrire sur », que montrer les oeuvres dans des lieux d'exposition, que susciter des opportunités de résidences et de formation, qu'acheter une oeuvre ; c'est un parcours, une relation, une amitié).

Définir ce qui fait qu'on ressent des affinités entre des oeuvres et des artistes n'est pas toujours simple à théoriser, ou à poétiser. Les affinités ici sont à la fois thématiques et formelles.

Elles existent aussi au niveau du cheminement de ces artistes, de leurs narrations personnelles, de leurs communautés. Il va sans dire aussi que la curatrice, qui écrit ce texte, s'inclut dans ce cercle affinitaire et affectif. Cette exposition est ainsi une exposition de femmes qui ont des choses à partager, entre elles, et avant même l'existence d'un public, et c'est finalement à ce dialogue qu'il peut être intéressant de convier un public.

Le titre de l'exposition est un emprunt à *L'Opoponax* de Monique Wittig. C'est une lecture qui m'a été conseillée par des étudiantes en École des Beaux-Arts auxquelles j'ai la chance d'enseigner. J'avais lu d'autres textes de Wittig, pas celui-là, et je l'ai lu cet été. Marguerite Duras décrivait *L'Opoponax* comme « le premier livre moderne qui ait été fait sur l'enfance, [...] l'exécution capitale de quatre-vingt-dix pour cent des livres qui ont été faits sur l'enfance, [...] un livre à la fois admirable et très important parce qu'il est régi par une règle de fer, jamais enfreinte ou presque jamais, celle de n'utiliser qu'un matériau descriptif pur, et qu'un outil, le langage objectif pur ».

Cet *Opoponax*, c'est donc ce qui me permet de suggérer

à la fois ces affinités entre des femmes (ces étudiantes artistes, les artistes que j'évoque dans mes cours, la travailleuse que je suis) et les affinités formelles et thématiques contenues dans les pièces : des gestes sobres, modestes, des techniques simples, la recherche et la mise en valeur du plaisir pris à isoler ces gestes simples, à s'y rechercher, à s'y trouver et à s'y perdre, mais aussi à considérer les formes qu'ils produisent avec ravissement. Il s'agit également, toujours au niveau de ces échos formels, d'une continuité entre des objets produits et leur naissance ou leur devenir, parfois, dans la performance, de narrations qui se nouent autour de l'organique, de l'enfance (et même de la toute petite enfance), de la maternité, de la matrescence et des corps maternels et infantiles, et qui se déploient dans la multiplicité des médiums (peinture, sculpture, collage, photographie, traces de performances ou artefacts issues d'elles, dessins, textile).

On fait des dessins dans la terre prête attention et donne envie de prêter attention, je l'espère, à des liens entre des femmes.

Eva Barois De Caevel, décembre 2020

À PROPOS DES ARTISTES

par Eva Barois De Caevel

NAOMI LULENDO

Des puzzles, des pochoirs, des lais de tissu, du papier peint et des cadres qui évoquent l'univers domestique, un imaginaire de la maison, du jeu, de la fratrie (les sept frères et soeurs de Naomi), tout ça mis très à distance : on passe par la mode, par le décoratif. Rien n'est exactement ce dont il a l'air. Et tout est assez mystérieux.

Naomi Lulendo s'est passionnée pour la réalisation de fleurs en relief peintes et légèrement irisées, répétitive, elle s'est plongée dans le motif, ce qu'on lui avait dit de ne surtout pas faire à Paris, à l'école d'art. Et en même temps ce sont des monochromes éclatants de vitalité. À Dakar maintenant, méthodiquement, elle sélectionne un tissu imprimé par mois, et se noie dedans, en redessine les fleurs, les plantes, le re-colore, le découpe, le silhouette, lui donne du relief : panne de velours et tapisserie. Elle découpe aussi des photographies de corps féminins, de peaux en fait (elle me dit qu'elle choisit pour la peau) dans des magazines de mode. Puis elle fait subir à ces soeurs un long processus de torsion, de disparition, de modification des couleurs, de transformation en puzzle, dont il manquera une pièce, remplacée par un morceau de cuir et le tout sera coincé dans un gros cadre trop gras pour tout ce flou, un cadre qui est brun (en fait « noir » comme on dit de la peau me ditelle), marron (« métisse comme deux de mes frères et soeurs ») ou blanc (vraiment « blanc » cette fois-ci !).

Je me rappelle cette première pièce de puzzle solitaire, perdue sur un petit plateau à gâteau, qui avait perdu ses soeurs, la première pièce de Naomi Lulendo vue ; qui m'avait beaucoup intriguée.

Je lui demande pourquoi elle préfère les plantes, les fleurs, les paysages vides, les pièces de puzzle solitaires, pourquoi faire disparaître les visages de ses « portraits de famille », elle répond que la figure

humaine, « c'est difficile ».

On ne sait pas ce que c'est qu'un fantôme. On demande à mademoiselle ce que c'est qu'un fantôme.

MARIE-CLAIRE MESSOUMA MANLANBIEN

Marie-Claire Messouma Manlabien est performeuse, dessinatrice, sculptrice, conteuse. Je suis venue à son travail par les dessins, fragiles, limpides, et en même temps portés par un souffle épique. J'ai aimé ses mamelles — des seins racines — et sa collection d'organes féminins déposés sur des papiers ou des textiles toujours plus fins, plus doux, plus transparents ou plus grumeleux. Il y a des histoires qui vont avec et ils prennent parfois place dans de vastes « cartes » : des agencements de textiles, de matières brutes (éponges grattoir, aluminium, morceaux de cuivre, tampon à récurer vert sapin), découpées, re-formées, silhouettes géométriques ; et d'autres matières qui sont autant de petites sculptures, de petites oeuvres dans l'oeuvre, micro-statuette en plâtre ou en résine (réminiscence de poids Akan), broderies de cheveux et de poils pubiens.

L'ensemble évoque des souvenirs et des envies de se souvenir, d'habiter (ou d'activer — notamment par la performance) des choses qui sont loin dans le temps et dans l'espace. Travail sur des matériaux organiques qui deviennent extension du corps, extensions du corps qui deviennent topographies, morceaux du corps qui deviennent paysages, l'oeuvre de Marie-Claire Messouma Manlabien triture ce que produit le plus intime — filaments et formes — et prend plaisir à l'organiser.

On continue des cercles encore des triangles encore des carrés encore des rectangles encore, ils se rentrent les uns dans les autres, la poussière monte, on a les mains sales, on se met à cracher par terre pour empêcher la poussière de monter ou de se déposer sur les main [...].

GEORGINA MAXIM

Franera est une robe de fillette, ensevelie sous les broderies blanches, et la série de « lettres » (*Letters I was not supposed to read*) — des courriers de tissu — prend sa source dans un récit biographique issu de l'enfance de Georgina Maxim. Ce sont des pièces prodiges, obsessionnelles, passionnelles. Il est question d'une mère, d'une grand-mère et de la petite fille ; l'artiste. Ce sont des pièces dont il faut apprécier tous les cotés, et l'envers et l'endroit, et la matérialité. Ce sont des pièces fondées sur des gestes répétitifs, sur des strates, sur des vêtements archives couverts, recouverts, alourdis, transformés. Pièces narratives, scènes, elles appellent peut-être aussi à une mise en scène. Elles sont dotées d'un pouvoir : elles maintiennent le lien entre l'enfant et l'adulte. Broderie, couture, tissage — des techniques — , message. On lit ces lettres du bout des doigts, comme on déchiffrerait une écriture en relief. C'est simple et sensuel : la main d'un.e enfant qui lisse un pan de vêtement chéri, exceptionnel, un costume du dimanche, ou au contraire un habit si quotidien, qu'on en connaît chaque défaut dans la trame, chaque usure.

Catherine Legrand fait des dessins. Elle essaie de représenter l'opoponax, mais ça ne donne rien, c'est pour ça que Catherine Legrand prend la décision de remplacer les traits par les mots. Elle écrit donc en lettres capitales en haut au milieu de la deuxième page « o p o p o n a x » et deux points suivis de « peut s'étirer ». On ne peut pas le décrire parce qu'il n'a jamais la même forme. Règne, ni animal, ni végétal, ni minéral, autrement dit indéterminé. Humeur, instable, il n'est pas recommandé de fréquenter l'opoponax.

CHARLOTTE YONGA

Trois paysages : flaque d'eau trouble entourée de végétation, Cameroun ; masse verte et brune, on distingue un bananier, Cambodge ; une dune et des racines enchevêtrées, Minorque. À propos du travail photographique de Charlotte Yonga, j'ai écrit par le passé

qu'il s'agissait de poser un regard attentif sur des territoires, et des individus, avec dramaturgie. C'est toujours ce que je ressens, mais je vois aussi, plus qu'avant, tenant la main à une recherche empreinte de tradition documentaire et de la grande gestuelle du photo-journalisme, le reflet de paysages intérieurs. J'apprécie aussi une construction graphique de l'image, à partir de ce que peut offrir la réalité transformée par le geste photographique, proche de ce qu'il peut se passer dans l'espace de la feuille ou de la page du carnet à dessins. À l'image des dessins, que Charlotte Yonga montre presque pour la première fois, aux couleurs exubérantes, et qui dialoguent ici avec les photographies.

Charlotte Yonga utilise différents médiums, bien qu'elle soit principalement photographe, et elle dessine depuis de longues années, un travail intime qui jusqu'alors n'existait qu'au sein de l'atelier, du foyer, ou de celui de proches. Il s'agit de dessins réalisés au feutre et au crayon de couleur, qui ont quelques choses à voir avec l'enfance, avec l'inconscient, avec le dessin automatique, avec la folie. Ils sont autant de saynètes thérapeutiques et de formes libres issues d'état de conscience particuliers. Charlotte Yonga documente également ce processus de création des dessins par la photographie, créant un lien formel et narratif entre ses deux médiums de prédilection. Mais ce n'est pas au côté de ces photographies-là que sont montrés ses dessins pour *On fait des dessins dans la terre* : nous tentons autre chose. Un écho entre cette flaque livide, étonnante, et la réserve de la feuille de papier blanc ; d'autres relations — plus éphémères, plus abstraites, plus introspectives. Et qui me rappellent la gestuelle et les émotions des petites filles de Wittig.

N.B : Toutes les citations en italiques proviennent de *L'Opoponax* de Monique Wittig, 1964.