

Du détail au *sample* visuel, les tactiques de résistance culturelle de Njideka Akunyili Crosby

Gwenaëlle Fenon

✉ <https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=264>

DOI : 10.57086/radar.264

Electronic reference

Gwenaëlle Fenon, « Du détail au *sample* visuel, les tactiques de résistance culturelle de Njideka Akunyili Crosby », *RadaЯ* [Online], 4 | 2019, Online since 01 janvier 2019, connection on 22 mars 2025. URL : <https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=264>

Copyright

Licence Creative Commons - Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International (CC BY-SA 4.0).

Du détail au *sample* visuel, les tactiques de résistance culturelle de Njideka Akunyili Crosby

Gwenaëlle Fenon

OUTLINE

Des récits emboîtés entre l'ici et le souvenir de l'ailleurs
Disruption visuelle et identité hybride
Coder/Décoder – Observer/Braconner

TEXT

- 1 Le contexte actuel de la globalisation, caractérisé par la diffusion massive et instantanée d'images ou d'objets issus du monde entier, engendre des phénomènes sociaux et artistiques à l'origine de nouvelles modalités de subjectivation. En s'appropriant les signes qui les entourent au quotidien, un certain nombre d'artistes contemporains imaginent des pratiques ingénieuses et hétérodoxes, reflets de « mille et une manières de faire¹ » et traces d'une créativité qu'aucun système ne pourrait réduire au silence, pour s'identifier autrement. Ces artistes prouvent que nous ne sommes pas totalement aliénés et conditionnés par les représentations diffusées par les médias, acteurs majeurs du système capitaliste qui tend inexorablement à l'homogénéisation culturelle. La grande disponibilité d'images qui s'offre à nous génère en effet un foisonnement d'inventivités que l'anthropologue indo-américain Arjun Appaduraï explique, dans son ouvrage *Après le colonialisme: les conséquences culturelles de la globalisation* (2015), par notre expérience fragmentée du paysage médiatique. Au sein de ce système médiatique exponentiel, nous sommes poussés à produire un travail de réagencement constant des récits et des images, qui contribue à l'accroissement de nos facultés imaginatives.
- 2 À partir d'une sélection d'œuvres de l'artiste Njideka Akunyili Crosby, je souhaiterais m'attacher à l'un de ces usages alternatifs de l'image très courant aujourd'hui : l'échantillonnage (*sampling*), et montrer qu'il peut être le vecteur de nouvelles représentations sociales. À

travers des représentations picturales en très grand format, Crosby conçoit des œuvres autobiographiques aux allures bigarrées. À la manière des peintures de genre ou de natures mortes, elle reproduit des situations de la vie ordinaire qui illustrent des scènes de repas, d'intimité, de solitude, de danse ou de fête, pour exprimer la particularité de son identité, construite entre son Nigéria natal et les États-Unis, où elle vit et travaille désormais. À même les personnages ou sur certaines surfaces de la toile, Njideka Akunyili Crosby vient en effet coller de petites images issues de la culture populaire nigériane, d'Internet ou encore de ses archives personnelles à la faveur d'une véritable dislocation perceptive.

3 Crosby s'inscrit en tant qu'artiste noire d'Occident dans « un nœud de circonstances² » singulier dans lequel elle questionne la vision culturelle hégémonique diffusée par l'Occident. En déployant une esthétique fondée sur le principe de spatialisation régi par son usage du collage, elle propose un mode de lecture libéré du credo prédominant de la narration linéaire. En empruntant et en remixant dans son œuvre des images issues de la culture nigériane selon les canons de la peinture occidentale, elle cherche à mettre en lumière l'enrichissement des contacts culturels et la nécessité de penser l'identité multiple du sujet contemporain. Nous verrons donc que, dans tous les cas, la consommation des images peut être considérée comme un acte social engagé, dans la mesure où elle peut produire un écart entre la production dominante qui nous est offerte et celle que nous nous approprions. Que ce soit du côté de la production ou de la réception de l'œuvre, nous chercherons ainsi à montrer qu'une telle utilisation de l'image vise à redéfinir le statut du spectateur, en mettant l'accent sur son pouvoir de déchiffrage, vécu comme une micro-liberté.

Des récits emboîtés entre l'ici et le souvenir de l'ailleurs

Njideka Akunyili Crosby, *Ike Ya*, 2016
Acrylique, transferts, fusain sur papier, 213 × 233 cm

© Njideka Akunyili

- 4 On pénètre dans les œuvres de Njideka Akunyili Crosby comme si nous étions des voyeurs, observant sans être vus ce qui se passe dans l'intimité de son foyer. Dans *Ike Ya* (2016), l'action représentée se déroule dans le salon. Assise sur un canapé bleu clair, l'artiste figure aux côtés de son mari qui, torse nu et agenouillé à ses pieds, l'enlace affectueusement. Ces deux silhouettes, les yeux fermés, semblent s'oublier dans ce moment d'étreinte, ne se préoccupant guère que de l'instant présent. Mais, au-delà de ce calme apparent et à y regarder de plus près, une couche d'images hétéroclites plus ou moins visible semble agencer l'œuvre à la manière d'un patchwork visuel. Nous découvrons sur le sol et sur le canapé des couvertures de magazines féminins et des images de mode nigérianes, des pochettes d'albums de musique telles que celle de la chanteuse populaire nigériane Nelly Uchendu, *Love Nwantinti*... D'autres images représentent la vie politique et médiatique du Nigéria : des avocats coiffés de perruques blanches, sa mère défunte Dora Akunyili qui fut ministre de l'Information et de la Communication, ou encore la campagne *Bring Back Our Girls* (Rendez-nous nos filles) menée en réaction à l'enlèvement de plus de deux cents écolières par Boko Haram en 2014. À l'arrière-plan, sur le mur, nous pouvons également observer minutieusement certains clichés personnels pris lors de ses retours successifs au pays qui montrent des scènes capturées dans l'espace public urbain nigérian. Figurée dans un état de semi-conscience, l'artiste, dont le visage est tourné vers ces images, semble s'abandonner à une douce nostalgie. Les éléments visuels inclus de manière sporadique dans l'œuvre semblent flotter à l'instar de projections mentales qui animentraient son esprit. À partir de ces souvenirs d'un ailleurs, précieusement sélectionnés, l'artiste établit ainsi sa mémoire personnelle comme la matière première de son œuvre, une matière qu'elle se réapproprie et déploie singulièrement à travers la pratique du collage.
- 5 En insérant différents éléments hétérogènes dans son œuvre, Crosby s'inscrit dans la lignée des collagistes du début du xx^e siècle dont Braques et Picasso furent les initiateurs. Ces artistes de l'avant-garde ont créé cette technique afin de rompre avec les modes traditionnels de représentation centrés sur un unique point de fuite et de privilier la conception d'espaces à multiples directions. Njideka Akunyili Crosby opère quant à elle sur la toile de larges surimpressions visuelles composées d'images hétéroclites qui génèrent une lecture

par strates. Cette méthode, qui permet de juxtaposer des actions, des lieux et des temporalités différents, produit un véritable trouble chez le spectateur. Ce dernier doit adapter son regard pour lire les images qui se superposent, sans pouvoir les distinguer précisément les unes des autres, puisque les effets d'opacité et de transparence désorganisent totalement l'ordre hiérarchique des objets représentés. Au sein d'un seul cadre d'énonciation, il doit absorber, en un instant, une pléthore d'informations assemblées par feuillement.

6 Ce type d'agencement permet à l'artiste de remettre en cause l'unité du regard à la faveur d'une vision éclatée, et d'une lecture spatiale de l'œuvre. Ces insertions d'images conduisent *a fortiori* le spectateur à être plus attentif aux détails. Le montage par feuillement engendre en effet une mise à distance qui lui permet de prendre conscience de son regard et de la production de sens qui résulte des relations qu'il aura pu produire entre chaque signe. Cette disposition particulière des images peut être rapprochée du principe d'enchâssement étudié par le théoricien du cinéma Vincent Amiel³. Pour ce dernier, en effet, si « une image vient non seulement s'insérer dans une autre, mais trouble son ordonnancement, se distingue, fait écran, s'impose et constitue avec l'image qui l'accueille un système complexe⁴ », elle s'insère dans un agencement qui témoigne d'un mode de pensée singulier régi par des stratégies préalablement établies par son auteur. Crosby, en enchâssant les images dans le même plan de l'œuvre, pousse ainsi le spectateur à transformer et réinventer ses habitudes de lecture. À l'encontre de toute vision hégémonique privilégiant l'ensemble sur le fragment, ce sont les détails qui définissent l'œuvre.

7 À première vue, dans *Ike Ya*, les éléments collés ne semblent pas faire référence à une « image première » ; ils entraînent plutôt le spectateur dans un monde qui dépasse son champ de vision. Semblables à des fragments de la réalité, ces collages acquièrent un statut de signe, à la fois signifiant et signifié, en ce qu'ils ont été arrachés d'un contexte antérieur qui les a déjà informés. Crosby semble choisir minutieusement chaque image pour évoquer une situation ou un objet spécifique qui renvoie à sa double culturalité. À la manière de l'index théorisé par Rosalind Krauss⁵, chaque signe collé suit une logique indiciaire qui permet d'évoquer le pays natal de l'artiste. Ces signes instaurent en outre une relation de contiguïté spatiale puisque

le spectateur doit imaginer des relations entre les multiples éléments visuels disparates qui fragmentent la composition de l'œuvre. Dès lors celui-ci s'inscrit dans une « une situation de pensée ou d'affect particulière⁶ » qui l'implique dans l'œuvre.

- 8 À partir de l'analyse de l'œuvre *Ike Ya*, nous pouvons ainsi observer que le détail peut être conçu non pas comme un « accessoire », mais comme un élément dont l'importance équivaut à l'image globale du couple enlacé dans le salon. Au moyen de ce dispositif plastique, Crosby érige un mode de représentation qui consacre une importance fondamentale au détail dans la compréhension de l'œuvre. Par son intermédiaire, elle opère une mise en abyme de l'image afin d'élargir le champ diégétique de l'œuvre aux problématiques de l'identité postcoloniale. Dorénavant complexe, traversée et influencée par les mobilités en tous genres de la mondialisation, l'identité s'éprouve dans cette œuvre de manière multiple et détachée des conceptions territoriales liées aux formes de pensée essentialiste.

Disruption visuelle et identité hybride

- 9 Njideka Akunyili Crosby crée une esthétique de la simultanéité consubstantielle à son identité. À la fois nigériane et américaine, l'artiste, en tant que Noire d'Occident, s'inscrit dans deux grands assemblages culturels hérités du monde moderne. Rendue possible par la pratique collagiste et le principe d'enchaînement des images, l'esthétique hybride qu'elle déploie lui permet de produire des effets de dislocation visuelle à même de restituer la fragmentation de son identité, tribut de son statut marginal dans la société occidentale.

Media not found. : [video:inhabiting]

Njideka Akunyili Crosby, *Bush Babies*, 2017
Acrylique, transferts, crayon de couleur, collage, 182,88 × 152,4 cm

© Njideka Akunyili

- 11 L'artiste amorce son processus de création à partir d'un stock d'images hétéroclites qu'elle s'est constitué en amont. En s'appropriant des images médiatiques et personnelles, elle redéfinit leur

nature en tant que matière première de l'œuvre. Ces images, qui lui permettent également de révéler la culture contemporaine de son pays natal, s'apparentent à des échantillons dans la mesure où elles se caractérisent comme des fragments préexistants « destiné[s] à être assemblés et recombinés par une syntaxe précise⁷ ». Dans *Bush Babies* (2017), Crosby représente une nature morte composée d'un bouquet de plantes vertes originaires du Nigéria. Nous pouvons y observer des feuilles de bananier ou de manioc qui contrastent avec le fond bleu. Toutefois, d'autres images sont subtilement incrustées dans les feuillages ainsi que dans l'arrière-plan, morcelant la surface de l'œuvre. Ces collages, qui se caractérisent ici comme des « effets de détails⁸ » obligent le spectateur à lire avec une extrême attention l'ensemble de l'œuvre jusqu'à se laisser surprendre par l'apparition d'éléments qu'il n'aurait pu voir du premier regard.

12 Dans tous les cas, l'emprunt et l'assemblage d'éléments conduisent l'artiste à déployer un processus de création qui, de manière sous-jacente, renvoie à la double pensée, à la fois bricoleuse et ingénieuse, élaborée par Claude Lévi-Strauss dans son essai *La Pensée Sauvage* paru en 1962. D'une part, en effet, la notion de bricolage peut caractériser ici la manière dont l'artiste produit son œuvre à partir d'un stock d'images hétéroclites. À la manière d'une « boîte à outils », Ce stock, fonctionne comme une réserve de matériaux dans laquelle elle puise des images au gré de ses besoins, pour venir « stratifier » ses représentations picturales. D'autre part, sa maîtrise de diverses techniques graphiques telles que l'acrylique, le dessin ou le fusain lui permet en restituant le mimétisme de la végétation, d'accroître le réalisme de ses collages. Reflets d'une réflexion tacticienne pensée en amont, les découpes et les transferts d'images sont réalisés soigneusement en respectant les couleurs et les détours désirés des formes végétales.

13 Plus communément appelé *sampling* ou « échantillonnage », cette méthode démontre « qu'il n'y a pas un seul monde vrai, mais plusieurs modes de construction possibles selon les effets de dispositio⁹ » désiré. Dans son acceptation latine, le dispositif exprime l'idée d'un agencement d'éléments dans le temps ou l'espace, ici sur la surface picturale, en vue de produire un ou plusieurs effets. Alors que cette hétérogénéité visuelle concourt à la dislocation plastique de l'image et de notre vision, l'artiste attribue cependant un rôle précis à chaque

élément selon les relations qu'ils peuvent produire entre eux. La particularité des œuvres de Njideka Akunyili Crosby réside dans le fait qu'elle incruste spécifiquement et de manière réfléchie des fragments de la réalité nigériane. Ces derniers apparaissent comme des suppléments qui dessaisissent le regard par un trop plein d'informations et d'effet de matière lié leur hétérogénéité. Minant toute conception totalisante de l'œuvre, ces échantillons fonctionnent comme des rupteurs sémantiques et visuels subtilement ajoutés et placés dans l'» image première », ici, la nature morte. Nous pouvons parler de dispositif dans la mesure où l'artiste use de ces signes visuels afin de rompre avec l'organisation formelle et normative de l'œuvre. Par la capture et l'assemblage d'images hétéroclites auxquelles elle souhaite s'identifier, elle crée la propre syntaxe de son récit subjectif, celui de son identité hybride qui contrecarre alors tout modèle homogène à la faveur d'une pensée de l'entrecroisement, de la relation. Néanmoins, si nous appartenons à une autre culture, nous ne pouvons comprendre l'œuvre dans son ensemble que par déductions entre l'» image première », peinte et l'» image seconde », qui se définit dans l'œuvre par la surimpression d'images collées.

14

Si, par le passé, nous nous identifions à partir de références stables délimitées par des territoires sociaux bien précis comme l'État-Nation, aujourd'hui la transnationalisation des flux provoque une pluralité de modes de construction de soi indépendants de tout modèle préexistant. Au gré des images qui nous parviennent au quotidien, nous nous construisons dans et par le mouvement au sein de processus reformulant sans cesse nos identités. Ce sont ces pratiques imaginatives et cette consommation d'image active que Njideka Akunyili Crosby révèle ici. En choisissant de produire une œuvre à partir d'images composites issues de la réalité, elle révèle l'alternance de deux modes de pensées inhérent à tout processus de création découlant d'une écriture métissée. En outre, par le biais de ces petits éléments visuels, l'artiste génère une lecture spatialisante et discontinue de l'œuvre qui matérialise in fine l'imagerie actuelle de la réalité fragmenté à partir de laquelle il faudrait reconsidérer la définition de l'identité telle qu'elle fut énoncée par Édouard Glissant¹⁰ sous la figure du rhizome.

Coder/Décoder – Observer/Braconner

15 En tant qu'artiste afro-américaine, Njideka Akunyili Crosby souhaite interroger la possibilité d'une identité ni systématisée ni essentialisée qui conditionne et stigmatise la représentation des populations noires des Amériques au sein de stéréotypes. Cette communauté s'est en effet forgée à partir de la déportation des peuples d'Afrique durant la Traite négrière transatlantique organisée par les Européens et qui a atteint son pic au XVIII^e siècle. Ce contexte d'impérialisme et de colonisation occidentale a engendré des discours et des représentations sociales reposant sur un racisme systémique qui persiste encore aujourd'hui.

Njideka Akunyili Crosby, *I See You In My Eyes*, 2015
Acrylique, transferts, crayon de couleur, collage et tissus, 213 × 213 cm

© Njideka Akunyili

16 Depuis son statut d'artiste noire d'Occident, Crosby se joue de sa double culturalité à travers l'appropriation d'éléments visuels bien distinctifs et la production d'une esthétique singulière, influencée par sa formation aux Beaux-arts de l'université de Yale, aux États-Unis. Dans *I See You In My Eyes* (2015), nous retrouvons en effet des concomitances avec la peinture complexe d'Édouard Vuillard dont elle se réclame. L'œuvre se compose d'un surplus d'images issues de la culture visuelle nigériane qui recouvre l'ensemble de la toile pour illustrer et orner l'intérieur d'un salon. Cette stratégie plastique résonne toute particulièrement avec celle du peintre français qui tend à ériger une vision qui décroît, voire refuse, tout effet de profondeur de l'image par l'accumulation de motifs décoratifs. En ce sens, le geste d'appropriation d'images de la culture populaire nigériane associée ici à l'histoire de l'art occidental est loin d'être anodin. L'artiste se prête à une subversion de cette dernière pour rétablir un rapport d'équivalence entre les cultures, souligné par une vision volontairement aplatie de l'espace rendue possible par l'excès de signes culturels indiciaires. Dans cette perspective, l'hybridité esthétique de son œuvre, liée au processus d'échantillonnage, peut être

rapprochée de l'» l'hybridité anthropophagique brésilienne ». Dans un manifeste paru en 1928, le poète Oswald de Andrade définit de manière métaphorique l'anthropophagie culturelle comme la dévoration des codes culturels imposés par le colonisateur¹¹.

- 17 Dans une démarche de transmission d'un savoir reconfiguré sur le Nigéria, le travail de Crosby témoigne d'une utilisation de l'image comme langage. Au même titre que les mots, l'image acquiert la particularité d'être un signe codé qui nous est donc donné à lire et à déchiffrer. La complexité de son œuvre s'explique à travers l'importance des champs de significations que l'on ne peut connaître entièrement. Les échantillons contribuent à une compréhension biaisée dans la mesure où le rapport signifiant/référent ne va pas de soi, n'est pas propre à la culture du spectateur. Dans son célèbre article « Codage/Décodage » paru en 1994, le sociologue anglais Stuart Hall propose une plus juste complexification du schéma de communication du message médiatique afin de révéler l'imprégnation idéologique des signes utilisés dans tout discours¹². Dans l'œuvre *I See You In My Eyes*, la présence de la télévision dénote à la fois l'idée du salon et le support médiatique dominant en Occident. Placé précisément face à un tissu wax africain qui recouvre le mur et sur lequel est représentée la mère défunte de l'artiste, cet objet signale différentes lectures et réceptions possibles de l'œuvre, toutes liées au contexte dans lequel le spectateur se situe, et source de subtiles tactiques inconscientes. De prime abord, le spectateur peut manifester une certaine « opposition au message véhiculé¹³ » : il le comprendra, mais il l'utilisera dans un autre cadre de référence pour l'interpréter. Par déduction et selon le matériau utilisé dans l'œuvre, à savoir le tissu commémoratif, il découvrira que l'usage du pagne peut aussi servir de support d'informations médiatiques et politiques, spécifique à l'Afrique. Ou bien, dans une « version négociée¹⁴ », le spectateur acceptera certains codes visuels au dépens d'autres, qu'il refusera complètement. Ici, l'artiste semble volontairement exploiter la polysémie des codes visuels qui génère toute sorte de « braconnages culturels¹⁵ », analogues à des actes de résistance selon Michel de Certeau. Au-delà du cadre normatif de l'art, ces braconnages se manifestent chez le spectateur par la production d'opérations diverses et variées, qui lui sont propres, à partir desquelles il décryptera l'œuvre.

- 18 C'est en agençant dans un même cadre d'énonciation des éléments visuels liés à des réalités culturelles différentes que l'artiste imagine de potentielles disjonctions entre eux, pour révéler la condition des images imprégnées par les systèmes de valeurs associés à leur contexte d'apparition. Il serait donc plus juste d'utiliser la notion d'» observateur » afin de comprendre la manière dont le regard est conditionné par le contexte culturel auquel nous appartenons. Selon sa terminologie latine, la racine du mot « observer » signifie « se conformer à, respecter » ce qui peut, ici, renvoyer à la manière dont, en tant que spectateur, nous déchiffrons une œuvre mais aussi, l'usage spécifique des images employées par l'artiste. Comme le souligne Jonathan Crary¹⁶, l'image ne peut être comprise par tous puisqu'elle dépend à la fois de la position et de la réalité dans laquelle l'observateur se situe. Compte tenu de la multiplication des écrans couplée à la diffusion massive d'images et synonyme de nouvelles techniques d'observations contemporaines, la pratique d'échantillonnage déployée par Crosby met en lumière des « manières non stéréotypées de faire usage des produits culturels¹⁷ » qui « consiste[nt] à agir autrement que de la façon attendue par les producteurs d'objets de consommation [...et] permet[tent] aux usagers de garder un équilibre, de se transformer et d'inventer en permanence dans un environnement composé d'une multitude d'éléments hétérogènes¹⁸ ». L'usage actuel des images est protéiforme et répond aux seules exigences imaginatives de l'usager.
- 19 Parallèlement au fétichisme de la marchandise généré par le système capitaliste, nous pouvons observer un fétichisme de l'image. Dans ce contexte postmoderne que William John Thomas Mitchell nomme le *pictorial turn*¹⁹, nous accédons au savoir et à la réalité grâce à l'expansion des images dans la société, un filtre à travers lequel nous regardons et agissons. Nous les collectons et nous nous en imprégnons afin de construire nos propres représentations. Cette manière de s'approprier l'image pour son iconicité, c'est-à-dire pour ce à quoi elle ressemble et ce qu'elle signifie, instaure un rapport empathique avec elle. Nous les choisissons d'après l'impact émotionnel qu'elles peuvent susciter. Néanmoins, il est nécessaire d'insister sur le fait que les images sont déjà informées et prises dans des relations sociales et culturelles bâties sur des rapports de domination que l'artiste s'emploie ici à renverser.

- 20 Par le biais de la méthode de l'échantillonnage, Njideka Akunyili Crosby crée une iconographie qui consiste à reconfigurer le réel dans une vision syncrétique des cultures, ces dernières s'étant toujours mutuellement influencées. Ainsi, en nous focalisant sur les usages quotidiens de l'image, nous serions surpris de remarquer des manières qui dérogent aux représentations visuelles diffusées par les médias de masse, ces derniers qui désormais réglementent, hiérarchisent et gouvernent les sociétés et les corps. Privilégier la dimension usagère à travers l'étude de l'appropriation des formes, objets, signes et images permet donc de croire en la richesse des diversités et en l'infinie variation de composition du sujet.

NOTES

1 Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. 1/Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980

2 Ibid.

3 Vincent Amiel, *Naissances d'images. L'image dans l'image*, des enluminures à la société des écrans, Paris, Éditions Klincksieck, 2018. Dans cet ouvrage, Vincent Amiel s'appuie sur le concept d'» image première » afin d'étudier le principe d'enchâssement des images, qui consiste à placer une image au sein même d'autres images. Il définit ainsi l'» image première » comme étant l'image englobante, celle originelle dans laquelle il relève des éléments visuels qu'il nomme « images secondes ». L'auteur relève cinq principes d'enchâssement possibles [surimpression, surcadrage, image-objet, incrustation et le split screen] qui peuvent se manifester à l'intérieur d'une autre image et que l'on considère comme des formes visuelles autonomes, détachées du milieu dans lequel elles apparaissent.

4 Ibid., p. 25

5 Au moyen de cette notion établie à partir des théories peirciennes sur l'indice, Rosalind Krauss met en évidence l'existence de plusieurs degrés de contiguïté possibles entre un objet et son référent. Le caractère indiciaire d'une image lui permet de signifier de quelle manière les signes d'une image renvoient à un ensemble de références précises, autres que celles évoquées dans l'image à laquelle ils appartiennent, ce qui suggère un écart entre l'objet photographique et son référent.

6 Amiel, Vincent, *Naissances d'images. L'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans*, Édition Klincksieck, 2018, p.23.

7 Quintyn, Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Al Dante // Questions théoriques, Marseille, 2007, p. 36.

8 À partir d'une analyse de l'échantillon comme vecteur d'un morcellement de la surface de l'œuvre, Olivier Quyntin se réfère à Daniel Arasse pour évoquer l'idée selon laquelle l'agencement des échantillons au sein de l'œuvre s'apparenterait à des apparitions furtives pensées par l'artiste. Daniel Arasse évoque à ce sujet une « double dislocation du détail » pour signifier à la fois celle du spectateur et de la surface de la toile qui redéfinit la centralité de la vision en un éclatement. Voir Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1998 cité dans *Ibid*, p. 42.

9 *Ibid*, p. 25.

10 À partir de la conception du rhizome établie par Félix Guattari et Gilles Deleuze, Édouard Glissant énonce cette nécessité de penser l'identité sous forme rhizomique à l'encontre de l'identité-racine liée à la pensée essentia-liste. Cette perspective le conduit à souligner la capacité de l'individu à mettre en réseau les apports extérieurs qui contribuent à la formulation de cultures et d'identités composites.

11 Oswald De Andrade, *Manifeste Anthropophage*, 1928 cité dans Rogério Haesbaert, « Hybridité culturelle, “anthropophagie” identitaire et transterri-torialité » in *Géographie et cultures*, n°78, juillet 2011, p. 21-40.

12 Stuart Hall, « Codage/Décodage » in *Réseaux*, volume 12, n°68, 1994, p. 27-39. [Traduit de l'anglais par Michèle, Albaret, Marie-Christine, Gamberini]

13 *Ibid*.p. 37.

14 *Ibid*. p. 38.

15 Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. 1/Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980.

16 Jonathan, Crary, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIXè siècle*, Paris, Éditions Dehors, 2016.

17 Serge Proulx, « Une lecture de l'œuvre de Michel de Certeau : L'invention du quotidien, paradigme de l'activité des usagers » in *Communication. Informations Médias Théories*, vol. 15, n°2, automne 1994, p. 175

18 Ibid.

19 Mitchell, W.J.T., *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

ABSTRACT

Français

Effet de cause de la grande quantité d'images diffusée par les flux médiatiques, la mise en spectacle de la société que l'on observe à travers le champ prédominant du visuel au quotidien tend à générer et généraliser un comportement passif chez l'individu. Toutefois, à l'encontre de cet a priori, on peut observer dans les pratiques d'artistes contemporains, de nouveaux protocoles d'usage de l'image qui mettent en lumière le caractère actif du sujet contemporain. Ce texte invite à découvrir le travail de l'artiste afro-américaine Njideka Akunyili Crosby qui, depuis une sélection d'images issue de ses archives personnelles et d'Internet, souhaite définir l'identité postcoloniale en exprimant son rapport au monde entre le Nigéria et les États-Unis d'Amérique. Telle une ode à la nécessité de produire de nouvelles conceptions visuelles et idéologiques, son œuvre nous interroge sur le pouvoir de déchiffrage de l'image et plus largement de notre propre regard.

INDEX

Mots-clés

détail, détournement, dispositif, échantillonnage, fétichisme, identité, observateur, politique, postcolonialisme, résistance culturelle tactique

AUTHOR

Gwenaëlle Fenon

Diplômée de la licence Industries culturelles, art et sociétés de l'université de Lille 3, Gwenaëlle Fenon a intégré le master Critique-Essais, écritures de l'art contemporain à l'université de Strasbourg afin d'appliquer ses connaissances en sciences sociales à l'art contemporain. En tant que critique d'art, elle a publié pour Transversalles, The Art Momentum et Rue 89. Riche de sa formation interdisciplinaire, Gwenaëlle porte un intérêt tout particulier aux phénomènes liés à la mondialisation de la culture, qu'elle observe sous le prisme des flux et des mobilités. Ces questionnements l'ont conduite à s'intéresser aux rapports de pouvoir existant entre l'Occident et l'Afrique dans le marché de l'art au sein d'un mémoire dans lequel elle décortique les productions d'artistes des diasporas du continent africain qui ont décidé de s'installer en Occident. Dans une perspective

postcoloniale et décoloniale, elle y aborde les questions relatives au métissage qu'elle perçoit comme un acte de résistance politique et culturelle. Attachée à la diversité et à l'égalité des cultures, elle s'inscrit dans ce corps de nouvelles réflexions critiques qui promeut un décentrement de la vision prédominante de l'universalisme occidental vers celles qui privilégient les pluralités constitutives de ce monde.

IDREF : <https://www.idref.fr/265746825>