
De l'utilisation contemporaine de la Toile de Jouy : une stratégie du trouble

Thibaut Aymonin

✉ <https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=321>

DOI : 10.57086/radar.321

Electronic reference

Thibaut Aymonin, « De l'utilisation contemporaine de la Toile de Jouy : une stratégie du trouble », *RadaЯ* [Online], 3 | 2018, Online since 01 janvier 2018, connection on 16 mars 2025. URL : <https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=321>

Copyright

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

De l'utilisation contemporaine de la Toile de Jouy : une stratégie du trouble

Thibaut Aymonin

OUTLINE

Du détournement...
... à l'hybride culturel...
... pour un spectateur attentif et attentionné

TEXT

- 1 Depuis les années 1960, dans le sillage du Mouvement pour les droits civiques, la question des minorités sociales – qu'elles soient raciales ou sexuelles – préoccupe de nombreux artistes plasticiens, à l'échelle internationale. Afin d'interroger les différents mécanismes de rejets et d'exclusion subies par ces communautés dont ils sont souvent eux-mêmes issus, ces artistes ont recouru à des médiums très divers, de la performance, à l'installation en passant par la peinture.
- 2 Plus récemment, alors que l'usage du papier peint faisait son grand retour dans les pratiques artistiques contemporaines, on a vu émerger l'intérêt de quelques artistes pour un type de revêtement décoratif très spécifique, aussi chargé d'histoire qu'il l'est de motifs. Il s'agit de la toile de Jouy, dont se sont en particulier emparés Richard Saja, Renée Green ou Brigitte Zieger, dans le but, nous le verrons, de témoigner d'une *autre* histoire sociale que celle dont rend compte la toile de Jouy, loin des stéréotypes qu'elle a contribué à véhiculer.
- 3 C'est en 1760 que la toile de Jouy est introduite en France par Christophe-Philippe Oberkampf, un indienieur d'origine allemande qui, pour répondre à la demande de la clientèle parisienne, s'installe dans les Yvelines à Jouy-en-Josas. La beauté des toiles et des motifs imprimés fait rapidement la réputation de cette manufacture qui obtient en 1783 le titre de « manufacture royale ». La production est alors essentiellement constituée de décors floraux pour l'habillement, les dessins à personnages ne constituant qu'une faible partie des ventes. Ce sont néanmoins ces derniers qui feront la notoriété de la

célèbre toile. Ces scènes de genre – découlant elles-mêmes de la peinture dite « de genre »¹ – offraient bien souvent une représentation de la vie quotidienne à la campagne dans une vision toutefois idéalisée (sous l'influence des écrits de Jean-Jacques Rousseau, et dans un style proche du rococo que l'on trouvait déjà chez des peintres comme Boucher ou Watteau). Aujourd'hui encore, dans les représentations entretenues par beaucoup d'entre nous, l'expression « toile de Jouy » évoque généralement ces motifs champêtres, ces « scènes de genre » racontant de véritables histoires tirées de la vie quotidienne autant que de succès littéraires ou lyriques, de légendes mythologiques et de grands épisodes historiques et politiques. Après une courte période de désuétude, la toile de Jouy revient à la mode à la fin du XIX^e siècle. Elle est alors réutilisée pour décorer les intérieurs domestiques. C'est à ce moment-là que le terme *toile de Jouy* va s'éponymiser : l'expression dérivée du nom de la toile produite à Jouy-en-Josas (une sorte d'onomastisme²) s'utilisera désormais pour désigner l'ensemble des supports reprenant ses caractéristiques. Cette dernière permet alors à son schéma de construction d'être connu de tous.

Étapes de fabrication de la toile de Jouy
Impression sur toile, Musée de la toile de Jouy, Jouy-en-Josas, France

4

Les œuvres qui nous intéresseront ici partagent plusieurs points communs. Elles se présentent toutes sous la forme d'installations réalisées à partir de morceaux de toile de Jouy. En se réappropriant ce tissu, en détournant à la fois ses usages et ses motifs, Richard Saja, Renée Green ou Brigitte Zieger cherchent à mettre en lumière certains aspects occultés de l'histoire occidentalocentrée et à questionner les mécanismes culturels de la catégorisation et de l'oppression raciale. En modifiant le caractère anecdotique des scènes représentées jusqu'à parfois le vider de son sens, les artistes se jouent de la toile de Jouy, en tant que marqueur fort des pratiques sociales et de l'histoire de l'« oppresseur », à la faveur d'une forme d'hybridation culturelle. Nous nous intéresserons ici aux stratégies formelles que déploient les artistes pour opérer ces déplacements sémantiques. L'une, fondée sur le principe de répétition qui régit la composition des toiles de Jouy, consiste à détourner les motifs reproduits sur la toile, de manière à tromper la perception du spectateur. L'autre,

fondée sur le principe de spatialisation et de saturation qui régit l'usage des toiles de Jouy, consiste à recouvrir de toile de Jouy des pans entiers de murs, afin de troubler le regard du spectateur. Nous verrons donc que, dans tous les cas, la toile de Jouy s'offre comme un support de trouble, et son détournement comme un moyen d'interroger les modes de perception du spectateur. Nous chercherons ainsi à montrer, pour finir, qu'une telle immersion du spectateur dans la toile, tout en interrogeant la notion de communauté, vise à transformer le spectateur en regardeur attentif et attentionné, privilégiant l'action de *regarder* à celle de *voir*.

Du détournement...

⁵ Dans leurs œuvres, Richard Saja et Renée Green semblent proposer une nouvelle vision de la société, dans laquelle toutes les communautés se trouveraient au même niveau, effaçant les critères qui donnent le pouvoir à une communauté plus qu'à une autre. Le travail de ces artistes ne se pose pas comme une arme contre la norme³ mais plutôt comme un outil visant à la mettre de côté. Et pour cela, ces artistes utilisent une stratégie plastique particulière, celle du détournement.

⁶ Si la stratégie du détournement s'est largement faite connaître durant les années 1960, elle était déjà pratiquée à la fin de xix^e siècle au sein du mouvement des arts incohérents, puis au début du xx^e siècle par les artistes Dada. C'est en 1956 que Guy Debord et Gil Wolman, tout en reconnaissant son caractère « communément répandu »⁴, viendront « systématiser »⁵ cette pratique. Membres du mouvement international situationniste, les deux artistes rédigent un « mode d'emploi du détournement »⁶ qui s'inscrira comme un manifeste au sein de la revue *Les lèvres nues*, compilant photos, dessins, textes théoriques, chroniques, saynètes, jeux de mots et reportages. G. Debord et G. Wolman cherchent dans ce texte à comprendre la logique du détournement. Ils dégagent deux grandes modalités de ce procédé. La première, qu'ils qualifient de « mineure », porte sur des détails constitutifs de l'objet détourné. Ce type de détournement consiste ainsi à modifier un objet en agissant sur des éléments secondaires ou sans importance de cet objet. La seconde, qu'ils nomment « abusive », est liée aux modalités de perception et d'identification de

ce même objet. Pour qu'un détournement fonctionne, pour que son efficacité soit avérée, expliquent Debord et Wolman, on doit préalablement connaître les motifs ou éléments détournés. Il faut, en d'autres termes, avoir déjà eu connaissance de ces éléments, avoir été conscient de leur présence, pour être en mesure de saisir qu'ils ont été modifiés ou qu'ils ont disparu. La procédure du détournement est donc pré-déterminée – conditionnée – par une logique de *re-connaissance*. Et ces deux modalités, observent les auteurs, peuvent également se rencontrer au sein d'une même composition, de même que plusieurs éléments pourront s'y trouver différemment détournés : « les œuvres détournées d'une certaine envergure se trouveront donc le plus souvent constituées par une ou plusieurs séries de détournements abusifs-mineurs »⁷), écrivent-ils ainsi. Si ces définitions nous intéressent ici, c'est que cette logique à l'œuvre dans le processus du détournement peut aisément s'appliquer à la toile de Jouy. Elle peut en effet se prêter au détournement « abusif », celui qui implique la *re-connaissance* du spectateur, dans la mesure où le schéma de construction sur lequel elle s'appuie, son type de composition, est connu de tous. Ainsi que nous allons le voir, les artistes qui détournent la toile de Jouy le font subtilement, afin que soit reconnu le support d'origine. Ce point est essentiel car un détournement trop important détacherait l'objet créé, le rendant trop autonome pour être identifié à quelque chose d'existant.

⁷ Dans *Mise-en-Scène : Commemorative Toile* (1992) l'artiste afro-américaine Renée Green (née en 1959), procède précisément à ces types de détournement de la toile de Jouy. Dans le cadre d'une résidence au *Fabric Workshop and Museum* de Philadelphie⁸, elle fabrique un tissu sérigraphié à la manière d'une toile de Jouy afin d'exprimer son point de vue sur les notions de classe sociale, de race et d'esthétisme. Ce tissu, elle l'utilise pour recouvrir des éléments de mobilier qu'elle dispose ensuite dans les espaces d'exposition où elle est invitée. À chaque installation de l'œuvre, on observera des modifications car l'artiste prend en compte l'espace et fait varier les éléments. Elle présente toujours un ensemble de deux ou trois fauteuils, divans ou chaises parfois accompagnés d'un guéridon ou d'une console, et les aménage dans l'espace comme on le ferait dans un salon. Ces éléments sont tous tapissés d'un tissu beige sur lequel sont imprimés en rouge des saynètes de manière répétitive. Contre

un ou plusieurs murs de l'espace d'exposition, en arrière-plan, est tendu cette même toile de Jouy. S'ajoute à l'ensemble d'imposants rideaux représentant ce même motif.

Renée Green, *Mise-en-Scène : Commemorative Toile, 1992*
Sérigraphie sur toile de coton installée sur meubles et sur murs, dimensions variables.

© Will Brown

- 8 Si dans cette œuvre, Renée Green s'empare de la toile de Jouy, c'est pour apporter des changements mineurs mais significatifs aux pastorales qui caractérisent habituellement le motif décoratif de cette toile du XVIII^e siècle. Tout en cherchant à exploiter le « pouvoir évocateur »⁹ désormais acquis par la toile de Jouy, Renée Green effectue un important travail documentaire afin de reproduire sur sa toile des scènes représentatives de l'esclavagisme, peu évoqué durant la période de production du tissu. En effet, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la toile de Jouy ne représente que des tableaux légers et bucoliques à destination d'un public bien particulier. Ce public se compose des aristocrates et grands bourgeois qui font construire dans leurs jardins de pittoresques folies¹⁰ en raison d'un attrait particulier pour la campagne et ses activités. À cette même époque, l'exotisme est la nouvelle convoitise : l'esprit des Lumières est pétri d'une insatiable curiosité de l'Autre et de sa différence¹¹. On veut découvrir des contrées nouvelles, mieux connaître les peuples, comprendre leurs cultures indigènes. Cet enthousiasme trouve un reflet dans les arts décoratifs de cette même période. Moyen et Extrême-Orient, Sud-Est asiatique, Europe orientale, toute expédition scientifique ou militaire est prétexte à étude, connaissance, inventaire et classification. Les thèmes représentés dans les toiles sont alors tous largement connus des artistes soit parce qu'ils sont tirés de succès littéraires comme *Paul et Virginie* (1788), ou d'œuvres traduites en opéra comme *La Jérusalem délivrée* (1812) ou encore d'événements historiques comme la découverte de l'Égypte antique. Tous ces dessins font référence à une actualité culturelle dont la presse s'est largement faite les échos. En interprétant les thèmes à la mode et les événements récents dans certaines toiles pour meuble, Oberkampf contribue à la réputation des produits de sa manufacture et même à la postérité de ce genre d'impression. Renée Green remplace donc certaines saynètes de la toile par des illustrations et

gravures découvertes dans différents ouvrages qui abordent le sujet¹² (notamment dans *The Image of the Black in Western Art*¹³). Les scènes bucoliques du tissu original se trouvent désormais côté à côté avec des scènes représentant l'Amérique durant la période précédant la guerre civile et l'Europe coloniale.

... à l'hybride culturel...

- 9 Si la toile de Jouy était initialement utilisée pour tapisser les fauteuils et les canapés ou se substituer au papier peint et aux rideaux, Renée Green reprend ces usages, et l'œuvre* *Mise-en-Scène : Commémorative Toile** rappelle alors les pièces d'époque que l'on retrouve aujourd'hui reconstituées dans les musées. Renée Green déclare que le but de son travail est « d'aider les gens à penser à eux-mêmes par rapport aux différentes histoires et façons de voir »¹⁴. Ici, sa *Mise-en-Scène* est un rappel de la simultanéité des réalités qui constituaient une période historique de notre passé collectif ; une histoire qui a été transmise de façon évidente dans les livres d'histoire et à travers des artefacts culturels, et une autre qui a été réduite au silence. Renée Green cherche à compléter l'Histoire représentée sur la toile de Jouy durant ses années de gloire, alors qu'elle était destinée à l'aristocratie et la bourgeoisie naissante, et à « éclairer les différents aspects historiques et culturels du commerce de la traite autant que celui de l'impression textile »¹⁵. Par cette œuvre, elle tente de faire réapparaître les éléments omis par l'Histoire que l'on nous transmet aujourd'hui. Elle « corrige » cette dernière, permettant ainsi à chaque individu de remettre en question la place qu'il occupe dans la société.
- 10 C'est de la même manière que Richard Saja propose aux utilisateurs de ses réalisations de questionner leur individualité au sein de la société. Ce designer textile américain, fondateur de la société « Historically Inaccurate »¹⁶, use également de la stratégie du détournement exploitée par Renée Green pour proposer une réinterprétation des scènes de plaisir que l'on trouve sur les toiles de Jouy. Là où le support historique donne à voir une image mondaine et incomplète des instants de joie et d'ivresse auxquels s'adonnait l'ensemble de la population, Richard Saja va injecter une « sensibilité moderne »¹⁷. Il cherche à faire apparaître à la surface de la toile des « éléments sociaux sous-jacents » (« Social Undercurrents »)¹⁸.

- 11 Dans son œuvre *On the Spectrum* (2017), l'artiste isole de la toile de Jouy, qu'il utilise comme support, une saynète représentant deux femmes posant pour un peintre au fond d'un jardin. Il vient ensuite broder par-dessus ce couple féminin un ensemble d'éléments les grimant en un couple hétérosexuel. Une des femmes est ainsi changée en homme, assise au sol, elle prend la main de l'autre, légèrement surélevée sur un monceau de terre. Parallèlement à cette modification de la situation de la scène, il va également procéder à l'ajout d'accessoires. Les personnages se retrouvent colorés de toutes part et affublés de perruques et autres masques. Grâce à ces différents éléments, Richard Saja mêle diverses cultures. Dans cette scène par exemple on peut observer que la femme porte un bindi, ce point rouge placé sur le front propre à la culture hindoue, et l'homme un nez rouge similaire à celui du clown auguste, bien que moins proéminent.

Richard Saja, Life on the Mississippi, 2006
Fil de rayonne sur toile ignifugé

- 12 Richard Saja transforme ainsi ses personnages en *hybrides culturel* et, ce faisant, il vient subtilement mettre en avant l'existence d'autres cultures sans les hiérarchiser. Dans son ouvrage *Désir colonial : hybride en théorie, culture et race*, Robert Young définit l'hybridité de la sorte :
- 13 « L'hybridité transforme [...] la différence en égalité et l'égalité en différence, mais de telle façon que l'égalité ne soit jamais la même, et que le différent ne soit plus simplement le différent. [...] Briser et réunir en même temps et dans le même lieu différence et égalité dans une simultanéité apparemment impossible. »¹⁹
- 14 L'*hybride culturel* s'inscrit alors comme un agent de ce processus qu'est l'*hybridité* : il permet ce croisement, ce nouvel équilibre décrit par Robert Young. En hybridant ses personnages, Richard Saja souligne l'importance d'une société multiculturelle. Une société basée sur un pluralisme culturel dans laquelle les différents individus collaborent et dialoguent sans avoir à sacrifier leurs identités particulières. Il ne s'agit plus de penser la société comme étant constituée de communautés mais comme un espace dans lequel chaque individu est

un hybride culturel se nourrissant (de par ses origines, ses expériences et ses choix) de ces dernières pour se construire.

- 15 « Les fils s'entrelacent comme un jeu de compléments et de contradictions visant à l'union de l'un avec l'autre. De cette façon, la broderie creuse l'interaction humaine et introduit "l'autre" dans un contexte qui n'est pas le sien. Chaque petite décoration est un motif d'acceptation, défiant l'idée de différence. »²⁰
- 16 De ce fait, chaque individu participe à la construction d'un espace en constantes variations entre égalité et différence où il n'y a plus de cultures dominantes ou dominées mais un ensemble d'êtres humains puisant chacun dans diverses cultures pour créer leur identité propre.
- 17 « Bien qu'elle soit déjà pleine d'images, la toile est destinée à disparaître. Elle agit comme un cadre dans lequel chaque élément individuel ne peut plus être reconnu en raison de la répétition des images. Mon travail rompt ce modèle. »²¹
- 18 Pour accentuer l'hybridité développée dans son travail, Richard Saja emploie plusieurs fois le même support, se lançant pour défi de multiplier les combinaisons culturelles pour produire divers effets esthétiques. Car c'est là un point important chez l'artiste : l'esthétique de l'image qu'il produit. Il est intéressant de se pencher quelques instants sur le processus de travail de Richard Saja pour comprendre ses objectifs. Richard Saja considère avant tout ses œuvres comme un moyen de s'évader. Ne souhaitant pas nécessairement porter un regard critique sur quoi que ce puisse être, il brode pour se détendre. Pour lui, la toile de Jouy est un espace de jeu sur lequel il laisse libre cours à son imagination, détournant à sa guise les scènes représentées. Le personnage et ce qu'ils représentent ne sont pas l'élément central des œuvres de Richard Saja. En observant *A green man* (2015), on peut comprendre que le processus de travail de l'artiste l'amène à métamorphoser les personnages présents sur son support en créatures étranges et fictionnelles. Son travail est réalisé aussi bien sur des toiles représentant des scènes du XVIII^e siècle que sur d'autres tissus aux motifs plus contemporains. Développant une recherche avant tout formelle, Richard Saja a donc su diversifier les supports sans pour autant quitter la toile. Il multiplie les œuvres en brodant par exemple sur des baskets Keds®, en partenariat avec la marque

*Opening Ceremony*²² ou sur une veste pour une collection de la maison de couture Mother Of Pearl (qui visait à actualiser des motifs employés par le mouvement Art and Craft).

19 Richard Saja et Renée Green misent donc tout deux sur le détournement et sur l'hybridation des motifs de la toile de Jouy pour valoriser le croisement des cultures. Ils permettent ainsi aux spectateurs de comprendre les liens existants entre ce qui est maladroitement appelé la grande Histoire et la petite histoire. Dans leurs œuvres, chaque individu est invité à modifier sa perception de l'Histoire, participant alors à l'éclatement de ces communautés dévoilées par la petite histoire.

... pour un spectateur attentif et attentionné

20 Là où Renée Green emploie la toile de Jouy sur les éléments de meubles qu'elle recourait déjà au XVIII^e siècle, Richard Saja choisit depuis quelques années de prendre davantage en compte l'espace d'exposition en réalisant des œuvres plus immersives. Les murs des espaces dans lesquels il présente désormais des installations sont recouverts de « grandes tapisseries en toile brodées de laine »²³ pour réaliser « des environnements immersifs brodés »²⁴. Le rapport entre ses broderies et le spectateur est alors modifié. En 2006, Richard Saja est par exemple intervenu dans le projet de réaménagement du Commander's Palace, un restaurant de la Nouvelle-Orléans. L'artiste, en charge de retapisser les murs de la réception, vient les couvrir d'une toile représentant la vie le long du Mississippi, sur laquelle il a brodé certains éléments au fil de rayonne²⁵. Richard Saja joue ici sur le double temps de lecture de l'œuvre. En effet, l'accrochage de la toile de Jouy sur les murs de la salle, conforme à la fonction décorative qu'on lui attribuait au XVIII^e siècle, la place en retrait du regard des spectateurs. À la barbe de ces derniers, qui sont d'ailleurs là pour d'autres raisons que la contemplation de l'œuvre, la toile ne se dévoilera alors, dans un deuxième temps, qu'à ceux qui oseront l'observer. Cette œuvre n'est pas une toile répétant des motifs selon une grille, comme le serait un papier peint. La répétition s'opère ici par le fait que la broderie est reprise sur chaque mur de l'espace d'accueil. À la frontière entre le papier peint et le papier peint panoramique²⁶,

l'œuvre nous dévoile un tableau de la vie de la fin du XIX^e siècle sur les rives du Mississippi par le biais de saynètes aux sujets variés. Ainsi trouve-t-on au premier plan une dizaine de personnages masculins buvant assis autour une table, tandis qu'un personnage féminin leur sert de quoi manger. Un peu plus loin on croise deux musiciens au pied d'un saule pleureur placé au centre de la composition. En observant encore davantage cette grande broderie, on peut percevoir une maison à colonnades de style *antebellum*. Du latin « avant la guerre », ce terme est notamment employé pour désigner des éléments datant de la période qui a précédé la guerre de Sécession dans le sud des États-Unis. Ces maisons, qui appartenaient, pour la plupart, aux plantateurs, les propriétaires de plantations de canne à sucre, de coton ou de tabac, nous permettent de localiser ces scènes dans l'une de ces zones marécageuses que l'on trouve à proximité de la Nouvelle-Orléans.

Richard Saja, Life on the Mississippi, 2006
Fil de rayonne sur toile ignifugé

- 21 La particularité d'une œuvre comme celle-ci est d'inciter le spectateur à s'approcher. D'abord parce que la répétition de l'ensemble formé par les saynètes invite à prendre en compte tous les éléments du motif qui le compose. Puis en raison de la profondeur donnée à l'œuvre, qui modifie l'échelle des groupes de personnages, et donc leur perception. Le premier plan sert donc d'accroche appelant les spectateurs à porter ensuite leur attention sur les scènes brodées à l'arrière-plan. Le spectateur passe ainsi par trois étapes pour faire l'expérience de l'œuvre. Pour débuter, il aperçoit la toile présente dans l'espace dans lequel il se trouve, n'y prêtant pas son attention car il n'est pas venu dans ce but. Son œil est naturellement saisi en un instant par l'ensemble des éléments qui l'entourent. Puis, le temps jouera son rôle sur le spectateur. Plus ce dernier restera dans ce même espace, plus il désirera voir de plus près les éléments qu'il a aperçus auparavant. Ce second moment constitue la deuxième étape de l'expérience. On peut emprunter à Virginie Otth sa comparaison entre le voir et le regarder pour définir cette deuxième étape comme celle du voir et mettre en avant la troisième étape de l'expérience que sera l'observer. Pour elle, voir consiste à accepter que notre vision se modifie continuellement. Il s'agit d'une étape préliminaire à l'acte de

regarder qui vise à se recentrer sur les capacités oculaires de notre corps. Virginie Otth propose pour cela un exercice :

22 « Pour moi, voir s'assimile à un exercice de disponibilité, disponibilité d'esprit, d'abord ; puis une sorte de disponibilité visuelle également. Utiliser la vision périphérique, celle qui ne propose pas de cadre exactement défini. Se laisser aller à une globalité sans intention, sans préjugés. Accepter de ne rien voir en particulier. Comme un exercice de transcendance, voir en dehors de soi, se laisser aller à voir, s'abandonner à voir sans conscience. [...] entrer avec la perception des sens dans le champ de vision, sans vouloir mémoriser, ou figer. Se placer dans le champ visuel sans distance précise à l'objet, puisqu'il n'y a pas de sujet, pas de hiérarchie entre les formes. Accepter que rien de tout cela ne fait sens. Ne pas faire d'image. Se mettre en état de voir, un fantasme d'ouverture au monde. »²⁷

23 À la différence du *voir*, le *regarder* vient « objectifier le regard, préciser une intention. [...] Il oblige, après un bref passage de la reconnaissance du sujet, à prendre connaissance des formes, des valeurs, des couleurs, des matériaux, des proportions de celui-ci. »²⁸. Or, de la même manière, les artistes qui s'attachent à employer la toile de Jouy dans leurs œuvres semblent désireux de réinstaurer le *regarder* chez le spectateur. Au premier abord la fonction de la toile de Jouy pourrait, en effet, ne sembler qu'esthétique. Jouant de l'aspect hypnotique de la répétition mécanique des saynètes la recouvrant, la toile de Jouy détournée laissera pourtant apparaître, à quiconque s'approchant, des motifs différents de ceux que l'on retrouve sur la toile du XVIII^e siècle. Entre ces deux moments d'immersion dans la toile se crée un espace-temps qui se trouve être l'expérience. Cette définition de l'expérience n'est pas sans lien avec la façon dont l'historien de l'art Marco Costantini a décrit les deux étapes constitutives de la jouissance esthétique d'une œuvre, dans le catalogue de l'exposition « Face au mur », exposition de papiers peints d'artistes réalisée en 2011.

24 « Jouir de l'œuvre [le papier peint d'artiste] se déroule en deux temps. Le premier est une perception purement plastique et esthétique déterminée par la forme donnée par l'artiste à l'œuvre et le second se développe dans une perception cognitive qui dépend de la sensibilité et de la culture personnelle de celui qui contemple l'œuvre. »²⁹

25 Ces deux étapes décrites par l'historien correspondent aux instances du *voir* et de l'*observer* au sein de l'expérience du spectateur. Aujourd'hui, le spectateur n'est plus « formé » qu'à voir du fait de la grande quantité d'images qui défilent devant ces yeux. La publicité est un des outils qui ont insensibilisé le spectateur en raison de la place importante qu'elle occupe au sein de la société. Les artistes réemployant la toile de Jouy ont assimilé le nouveau statut attribué à ce mode perceptif et semblent désireux de réinstaurer le *regarder*.

26 On retrouve en effet le même procédé dans l'œuvre *Shouting Wallpaper* (2006) de Brigitte Zieger. Cette artiste allemande se joue des images diffusées dans notre quotidien en variant les médiums. Elle tente de responsabiliser le spectateur face à une représentation normalisée du monde. Dans sa série des *Wallpaper* (2006-2013), elle utilise comme support la représentation d'une toile de Jouy dématérialisée, soit existante soit réassemblée, et intègre à ce décor fixe des éléments vidéo venant le perturber. *Shouting Wallpaper* (2006) tire sa source d'une commande réalisée à l'occasion d'un repas auquel étaient conviés une majorité d'hommes. Pour l'occasion, Brigitte Zieger choisit de prendre à revers la demande en présentant ce papier peint d'apparence inoffensive.

Media not found. : [video:shouting]

28 À l'objet immobile face auquel nous avons l'habitude de nous trouver, Brigitte Zieger va ajouter du mouvement. Ce papier peint vidéoprojeté s'anime et du cœur de chaque saynète, se lèvent et s'avancent à tour de rôle des figures féminines. Ces dernières, interprétées par l'artiste, s'approchent du spectateur et, brisant la planéité du support, tirent avec une arme sur le spectateur. Retentit alors environ toutes les deux minutes un coup de feu à chaque fois différent. Le tir effectué, le personnage retourne se fondre dans le décor pour laisser place à une nouvelle figure. Dans cette vidéo, la tireuse représentée quasiment à échelle humaine, arrive au premier plan et surplombe légèrement le spectateur. Ainsi elle devient une figure d'autorité, un moyen de signifier à l'assemblée masculine du repas prévu, l'égalité naturelle entre les hommes et les femmes. À la suite de ce repas, l'œuvre sera montrée dans le cadre de plusieurs expositions, au sein desquelles elle sera installée de diverses manières s'adaptant aux espaces. Et, force est de constater que c'est lorsqu'elle est projetée

sur les quatre murs de l'espace d'exposition qu'elle agit davantage sur le spectateur. En effet, les tirs peuvent alors se croiser et parvenir de tous les côtés, accentuant ainsi l'effet de surprise. L'œuvre a pu, à d'autres occasions, être encore plus interactive, en particulier lors de l'exposition « METAMATIC Reloaded » qui s'est déroulée en 2014 au musée Tinguely à Bâle. Un capteur de mouvement, réagissant aux ombres des visiteurs, fut en effet ajouté à l'installation. Au moment où le spectateur pénétrait dans l'espace, celui-ci se retrouvait alors coincé par sa propre ombre entre les figures de tireuses émergeant de pastorales projetées à 360 degrés.

Brigitte Zieger, *Shooting Wallpaper*, 2006

Vidéo, 9min30. Vue de l'exposition « METAMATIC Reloaded » au musée Tinguely à Bâle (Suisse) du 23 octobre 2013 au 26 janvier 2014.

- 29 Tout comme dans l'œuvre de Richard Saja, les papiers peints de Brigitte Zieger fonctionnent sur le principe de la double lecture énoncée plus haut. Le décor, s'amusant tout d'abord du regard inconscient du spectateur, interpelle ensuite ce dernier et l'invite à découvrir les détails ajoutés par l'artiste. *Shooting Wallpaper* questionne également la posture de l'individu au sein de la société. La toile de Jouy n'y est plus employée pour représenter l'aristocratie et la bourgeoisie du XVIII^e siècle mais plutôt pour faire réfléchir à la manière dont l'Histoire s'écrit. L'interaction et l'installation à 360 degrés permettent d'immerger le spectateur et ainsi de le pousser à observer les œuvres plutôt qu'à simplement les voir, le transformant en un individu plus attentif aux éléments composant les images qui lui font face.
- 30 Ainsi, par le biais de différentes stratégies, les artistes réemployant la toile de Jouy troublent le spectateur et proposent un nouveau mode de lecture de l'Histoire. La toile, qui se prête au détournement tel que le définissent Guy Debord et Gil Wolman, fait l'objet de procédures de détournement tantôt « abusives » et tantôt « mineures ». Les premières prennent en compte la « reconnaissabilité » de la toile de Jouy, et passent par l'intervention des artistes sur les modes d'accrochage de celle-ci. Les secondes consistent en une modification de la nature des scènes qui composent la toile de Jouy. Les saynètes détournées permettent alors aux artistes de représenter un nouveau

type d'individu né de l'hybridation des cultures. Cet hybride culturel invite le spectateur à questionner sa mémoire visuelle collective et à lire autrement les aspects occultés de l'histoire. Par ces deux procédés, les artistes proposent ainsi une méthodologie de transformation du spectateur, invitant ce dernier à observer *autrement* les images qui l'entourent.

NOTES

1 La notion de « peinture de genre » désigne l'illustration de scènes de la vie quotidienne, mettant en scène des personnages anonymes. Initialement utilisée pour désigner les genres de peintures à l'exception de la peinture d'histoire, l'expression ne trouva son acceptation actuelle qu'à la fin du XVIII^e siècle.

2 À la manière du mot « poubelle » qui provient du nom d'Eugène Poubelle.

3 La norme est formée par la communauté majoritaire au sein d'une culture. Pour qu'un individu soit qualifié de normal, il doit être conforme aux attentes de cette dite communauté.

4 Guy Debord et Gil Wolman, « Mode d'emploi du détournement », dans *Les lèvres nues* n°8, mai 1956, p.9

5 *ibid*

6 *ibid*

7 *ibid.* Dans ce texte historique, les deux artistes définissent ensuite plusieurs lois sur l'emploi du détournement et illustrent l'application de leur concept dans quelques pratiques artistiques (poésie, roman, cinéma, architecture, etc).

8 *Fabric Workshop and Museum* est un musée à Philadelphie fondé en 1977 qui, par le biais d'un programme de résidence, invite des artistes à expérimenter différents matériaux et moyens modernes.

9 Lise Lerichomme, *Intérieur domestique et mise en scène : la réappropriation du XIX^e siècle par la création contemporaine*, thèse en Arts et Histoire de l'art, soutenue en 2014, dir. Christophe Viart, p.635

10 Une folie est une maison de villégiature ou de réception construite à partir du XIV^e siècle et principalement au XIX^e siècle par l'aristocratie ou la bourgeoisie aisée en périphérie des villes. Voir Tim Knox et Cathe-

rine Holmes, *Folies et fantaisies architecturales d'Europe*, Paris, ed. Citadelles et Mazenod, 2008

11 Cette ouverture peut être qualifiée de positive, traduisant un échange entre cultures dans le but de vivre ensemble. Elle peut cependant être également assimilée au colonialisme, visant, quant à lui, à imposer une culture à un peuple d'une autre culture.

12 Lise Lerichomme, *op. cit.*, pp.633-637. L'auteur étudie de manière détaillée les sources des différents motifs employés par l'artiste.

13 Ouvrage résultant d'un programme de recherche mis en place dans les années 1960 par Dominique de Ménil, collectionneuse française d'art franco-américain, en réponse à la ségrégation aux États-Unis. Couvrant près de 5 000 ans et documentant pratiquement toutes les formes de médias, ce projet de recherche sans précédent a été consacré à l'étude systématique de la façon dont les personnes d'ascendance africaine ont été perçues et représentées dans l'art.

14 « ... help people think about themselves in relation to different histories and alternative ways of seeing. », Propos de Renée Green tirés du texte explicatif de l'œuvre sur le site du *Fabric Workshop and Museum*

15 Lise Lerichomme, *op. cit.*, p.761

16 Que l'on peut traduire par « Historiquement inexacte ».

17 « La toile de Jouy revisitée par Richard Saja », publié dans les rubriques « Zoom sur... » et « Art Déco Design » dans le magazine en ligne *Au fil des Couleurs*, 14 mai 2014 [en ligne] <https://www.aufildescouleurs.com/magazine/139-la-toile-de-jouy-revisitee-par-richard-saja>

18 Interview réalisée par Littlest Birds, Amanda Wilder et Kamila Calabrese, décembre 2011, <https://vimeo.com/27705356>. Formule que l'on peut traduire par « éléments sociaux sous-jacents à la société »

19 Robert Young, *Desejo colonial : hibridismo em teoria, cultura e raça*, São Paulo, ed. Perspectiva, 2005, p.32 cité dans « Hybridité culturelle, “anthro-pophagie” identitaire et transterritorialité », Rogério Haesbaert, *Géographie et cultures*, n°78, 2011, p. 23

20 Angelica Carrara, « A conversation with Richard Saja, the Joy Subverter », dans *The Fashionable Lampoon* n°12 – Dionysus, 26 février 2018 [en ligne]

21 Propos de Richard Saja, *ibid.*

22 *Opening Ceremony* est une marque et un magasin de détail multi-label basé aux États-Unis, fondée par Humberto Leon et Carol Lim en 2002. *Opening Ceremony* part de la volonté de mettre en avant des designers de mode émergents locaux et mondiaux. La marque est connue pour avoir développé par la suite sa propre gamme de vêtements et de nombreuses collaborations avec Vans, Comme des Garçons, Adidas, etc.

23 Entretien de Richard Saja réalisé par Paul Vitale, *Sweet Paul Magazine*, hivers 2012, n°11, p.41

24 *ibid*

25 Fil de viscose thermostable.

26 Cf. introduction générale de ce numéro de RadaR.

27 Virginie Otth, *Regarder, voir, observer. Sept questionnements sur la vision*, mémoire de fin d'étude en arts visuels, sous la direction de Frederica Martini, Lausanne, École Cantonale d'Art du Valais, 2014, p.17

28 *ibid.*, p.18

29 Marco Costantini, « Un mur est un mur est un mur est un mur », dans le catalogue de l'exposition *Face au mur, papiers peints contemporains*, Marco Costantini, dir., Pully, Musée de Pully/Lausanne, Musée de design et d'arts appliqués contemporains, 2010, p.15

ABSTRACT

Français

On peut observer dans les pratiques artistiques contemporaines une volonté de la part des artistes réemployant la toile de Jouy de déployer diverses stratégies, visant à troubler le spectateur et à proposer un nouveau mode de lecture de l'Histoire. Une de ces stratégies est celle du détournement, immergeant le spectateur de deux manières différentes. Nous verrons que les motifs de la toile de Jouy détournés permettent aux artistes de représenter un nouveau type d'individu né de l'hybridation des cultures.

INDEX

Mots-clés

détournement, histoire culturelle, hybride culturel, toile de Jouy, interaction

AUTHOR

Thibaut Aymonin

Après une licence en arts visuels spécialité arts plastiques à l'université de Strasbourg, Thibaut Aymonin intègre le master Critique-Essais, écritures de l'art contemporain afin d'en apprendre davantage sur la gestion de projets artistiques et de multiplier les expériences professionnelles. Diplômé en 2018, il oriente ses recherches sur les raisons du regain d'intérêt actuel pour l'ornement et plus spécifiquement pour le papier peint. Il fait état des emplois de ce dernier dans un mémoire de fin d'étude intitulé « Usages du papier peint contemporain : Analyse de l'évolution des modes d'expositions et des utilisations des papiers peints dans la création contemporaine ».

En parallèle il multiplie les expériences tant dans le domaine de la médiation au Village, site d'expérimentation artistique, un centre d'art en milieu rural à Bazouges la Pérouse (35), que dans la gestion de projets en milieu scolaire au Frac Provence Alpes Côte d'Azur à Marseille où il est notamment en charge d'un dispositif mêlant rencontre d'artiste, atelier de pratique artistique et circulation d'œuvres des collections du Frac et du fond communal d'art contemporain de la ville dans les écoles.

IDREF : <https://www.idref.fr/265156157>