

## **CORPS MÉTIS, MÉTISSAGE DANS L'ART. LE BRÉSIL DANS MA GÉNÉALOGIE ET MON ŒUVRE.**

Camila MOREIRA\*

**Résumé :** Cet article fait partie de l'analyse et de la recherche de mes origines qui sont indiennes, et qui confrontent le dialogue établi entre mes œuvres et ma réalité métisse. À partir d'une collection d'objets personnels, j'ai commencé à tisser des liens entre ma recherche d'artiste plasticienne, mes interrogations théoriques et ma généalogie. Afin de comprendre comment ce métissage lointain continue-t-il à agir dans mes œuvres, j'essaie de trouver les raisons qui vont lier mon travail à mes souvenirs d'enfance et le métissage dans l'art.

**Mots-clés :** Métissage ; métis ; corps ; généalogie ; œuvre ; art.

**Abstract:** This article is a part of analysis and research about my origins which are Indian (indigenous), and which confront the established dialog between my work and my « metis » reality. With my collection of personal object, I have begun to weave the relation between my research as an applied artist, my theoretical questions and my genealogy. In order to understand how this distant « métissage » continues to manifest itself in my work, I try to find the reasons which connect my work to my personal memories and the « métissage » in art.

**Keywords:** Métissage; mixed-race; body; genealogy; work; art.

### **I. INTRODUCTION**

Cet article est une invitation à penser l'expérience de l'artiste qui départ de sa généalogie pour reconnaître son œuvre plastique. Une façon de plonger vers ma mémoire intime qui va ensuite permettre la correspondance entre mes souvenirs et mes objets collectionnés. Quand j'avais onze ans, ma mère m'a rendu une collection d'objets personnels de ma première enfance. Elle avait gardé mes premiers dessins, ma première robe, ma première paire de chaussures, parmi des autres choses. Elle les avait mises dans une boîte en carton, et quelques années plus tard, elle me l'a rendue. Cette collection ainsi que sa mémoire cachée a accompagné mes doutes face à mon travail visuel. J'ai utilisé ces objets dans mes œuvres, à la recherche et l'essai de reconstruire, de reconnaître mon corps et mes souvenirs attachés à cette collection. Tout ce processus vient interrogé qui je suis, qui cette personne serait gardée parmi ces objets ?

---

\* Camila MOREIRA est doctorante à l'Université Paris 1- Panthéon Sorbonne. Elle est aussi chercheuse au NUPPE-UFU, Brésil. Boursière CAPES-Brazil. Artiste plasticienne, elle vit et travaille à Paris. Adresse mail : [camilarmcruz@hotmail.com](mailto:camilarmcruz@hotmail.com)

La recherche de ma généalogie a conduit ma pensée au sens du métissage où le mélange du corps est défini par les auteurs comme « une composition dont les composantes gardent leur intégralité » (Laplantine, *Le métissage* 8-9). Cela forme l'origine du concept de métis (Laplantine, *Métissages de Arcimboldo à Zombi* 417). Alors, le métissage abordé de manière théorique et visuelle dans mes créations interroge la question posée par Giorgio Agamben : « qu'est ce que signifie être contemporain ? » (7).

Après avoir vu les images de mes œuvres, ma directrice de Master, à l'époque, Mme Éliane Chiron, à l'Université de Paris 1, en France, m'a interrogée de la manière suivante : quelles sont vos origines ? Cette maïeutique élémentaire a bouleversé mes certitudes, changé l'ordonnancement de mon désir et m'a finalement laissée dans l'expectative face à mon travail plastique. Comment une résurgence révélée par le souvenir d'une aïeule indienne, mon ancêtre à la sixième génération, m'a alors envahie ?

Quelles sont ces origines qui participent d'un intime protecteur de mes souvenirs, mes expériences et mes secrets ? Cette question m'a conduite à une recherche autour du concept de métissage, toute une maturation intellectuelle de la généalogie, pour interroger finalement ma relation à l'autre dans mon travail et découvrir, peut-être, les repères de mon altérité.

Le Brésil, mon pays d'origine et l'originaire de ces inquiétudes vont servir le fil conducteur de l'analyse intime qui souhaite discuter dans ce texte le corps et le métissage dans l'art.

## **II. CORPS MÉTIS, MÉTISSAGE DANS L'ART. LE BRÉSIL ET SES REPÈRES SUR MA GÉNÉALOGIE ET MON ŒUVRE.**

Quelques mois avant de venir en France, au Brésil, j'ai été invitée à participer à une exposition collective pour laquelle j'avais préparé une œuvre intitulée Remercie datée de la fin 2007. Cette œuvre avait été faite pour aborder le sujet qui était le mot : « merci ». J'ai passé des jours à réfléchir à comment préparer un travail autour de ce thème qui m'a intimement touchée. Je me suis trouvée face au doute sur le sens de ce mot dans ma vie quotidienne.

C'est alors que j'ai décidé de peindre mon visage, de le recouvrir de rouge, dans l'espoir de garder l'inscription originelle de mon corps. Je ne savais pas comment dire merci, face à la vie troublante du début de XXI siècle. Je suis partie à la recherche d'une encre pour le visage, la plus rouge possible. Pendant le processus de peinture du visage, je me regardais dans le miroir et voyais mon corps et mon âme se transformer. À chaque couche, je sentais la transmutation intime qui me transportait vers mon enfance, au Brésil, plus précisément le 19 avril, date à laquelle nous célébrons le jour de l'Indien. Ce jour-là, les enfants à l'école avaient le visage couvert de peinture. Les professeurs et

les parents prenaient en photos ces enfants déguisés comme de petits indiens. La peinture du visage et du corps par les Indiens est racontée par Claude Lévi-Strauss d'après son expérience comme un passage de la nature à la culture, de l'animal « stupide » à l'homme civilisé (224). Cette relation du passage de la nature à la culture est marquée dans mes œuvres par la couleur, le rouge, qui couvre le corps et m'incite à penser au processus de mon travail comme une pratique qui cherche la nature de son désir par l'exposition de traces de sa culture. Giorgio Agamben affirme que « celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui » (9-10). Dans ce décalage de temps, je commence à comprendre ma pratique artistique comme une recherche de l'inactualité, du temps écoulé.



**Figure 1** : Camila Moreira, *Agradeça- Remercie*, 2007, Photographie, Brésil.

Pour cette œuvre, *Remercie*, j'ai mis un ruban autour de ma bouche et j'ai écrit en le déroulant depuis la gorge le mot *agradeça* (remercie). En faisant cette photographie, je ne savais pas d'où venait la nécessité, le besoin de toujours me rapporter à mon corps, parfois nu et pourtant caché par le découpage de l'image et couvert d'encre. Ce n'est qu'après la question sur ma généalogie que je me suis retournée vers mon passé et que j'ai pu vraiment commencer à voir le côté intime et métis de mes œuvres. « La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances » (11), écrit Agamben. La ségrégation du temps passé, dans laquelle moi aussi j'étais prise comme une petite indienne déguisée à l'école, est retracée dans cette œuvre-là, où la peinture du visage est en rouge très intense. Quelque vingt années me séparent du jour de l'Indien célébré à l'école, néanmoins, il y a la rupture vécue avec le passé généalogique, d'une indienne qui revient dans le temps présent et m'incite à produire cette image. Une indienne avec ses enfants qui sont reconnus comme métis, de corps mélangés. Générations que jusqu'à moi tissent une contemporanéité obscure, qui est liée au passé mais qui n'a pas fini de se dérouler. Car le métissage est un devenir plus qu'un avenir (85), une activité en mouvement. Cette idée de continuité permet de penser la contemporanéité, comme nous

montre Giorgio Agamben (33) : le passé est lié à quelque chose d'archaïque (qui signifie proche de l'*arkè*, c'est-à-dire de l'origine). L'auteur parle d'une origine qui n'est pas seulement chronologique mais un « devenir historique comme l'enfant qui existe dans le psychique de l'adulte ». Je peux dire que l'enfant que j'étais prend à nouveau sa place. Le retour rapporté par la question posée, m'a fait non seulement partir à la recherche de mes racines généalogiques mais il a aussi permis un aller-retour à mon enfance endormie, aux expériences intimes gardées et parfois collectionnées avec ces objets.

Donc, le rouge qui est posé sur le visage est en lien avec le rouge à lèvres de mon enfance ainsi que les jeux entre les filles avec l'*urucum* (roucou). Ce petit fruit à l'intérieur rouge est typique de la région sud-américaine et je le trouvais assez facilement aux alentours de chez moi, dans la petite ville de Formiga où j'ai grandi, au Brésil. Je prenais l'*urucum* pour peindre mon visage ou même pour me maquiller, moi ainsi que mes poupées. Le processus de peinture du visage parcourt mes expériences et mon corps à tous les âges de ma vie. Un corps qui d'après Merleau-Ponty est pour l'âme son espace natal et la matrice de tout autre espace existant (54), car la vision, pour l'auteur, pense selon le corps qu'elle habite et non selon elle-même. C'est toujours le dialogue entre mon corps qui habite mon sujet et ses objets, et mon sujet qui apporte mon corps.

### III. CLAUDIA ANDUJAR ET LE CORPS PHOTOGRAPHIÉ

En Amazonie, au nord du Brésil, il existe une tribu nommée les Yanomami. La vie, les habitudes, la culture de cette tribu ont retenu le regard de la photographe Claudia Andujar. L'artiste est née en Suisse et a vécu ses treize premières années en Hongrie et en Roumanie. En 1955, elle part vivre à São Paulo, au Brésil, et commence à photographier les Indiens ainsi que leur culture, leur terre et la vie du pays (Andujar and Machado). Les images de Claudia Andujar sont comme une transpiration de la peau narrée, perdue et secrète d'une société d'Indiens. L'artiste raconte :

Je fais comme les Yanomami, qui sont en train d'élaborer ses mythes, de les justifier, pour retravailler l'oralité de leur histoire, pour l'ajuster au nouveau, à notre temps. Un bricolage d'adaptation et d'actualisation du temps des mythes primordiaux. Sans ce passé, sans l'histoire, le bricolage peut tomber dans le vide. Et c'est pour cela que la mémoire a une fonction vitale dans le processus d'adaptation et d'élaboration du nouveau<sup>1</sup>(Andujar and Moura, *Claudia Andujar : a vulnerabilidade do ser* 168-69).

Les photos de Claudia Andujar montrent les visages, les formes, le noir et blanc des Indiens qui conduisent à un recueillement que l'image retenue arrive à immortaliser. Toutes ces faces exposées crient pour ces hommes et ces femmes indiens photographiés.

---

<sup>1</sup> Ce texte a été publié originalement en anglais. Nous présentons une traduction libre à partir de l'édition en portugais.

Leurs corps sont présentés couverts de peintures, de poussière, de la terre, presque sans vêtements et déformés. Dans un endroit où ce qui reste de la mémoire d'une culture est conditionné par les générations et transmis par les femmes et les hommes aux corps nus. Par la peinture qui décrit les formes, et qui fait partie d'un rite, d'une culture, d'un espoir. Je me rapproche de ces images par la nudité des corps. Dans ma généalogie il y a une indienne à la sixième génération. Alors, la narrative d'un passé non reconnu par mes yeux et pourtant soutenu par ma généalogie, que je fais émerger dans la possibilité d'être nu, avec le corps rempli de formes, de couleurs, de dessins. Merleau-Ponty affirme que « le monde est autour de moi, non devant moi » (59). Et le monde qui m'entoure est un pays qui encore aujourd'hui est plein d'Indiens, d'enfants qui sont nés dans des conditions extrêmes pour survivre à la sauvagerie d'une société qui les a longtemps oubliés.

Pour cette œuvre *Remercie*, la peinture du corps entraîne une relation entre la couleur et la mémoire qu'elle fait émerger. Comme une image de l'intime, le métissage voulu est présenté dans cette photographie comme Claude Lévi-Strauss l'illustre : « l'espace possède ses valeurs propres, comme les sons et les parfums ont des couleurs, et les sentiments un poids » (137). Le rouge ici est la couleur de la douleur mais aussi de la poésie d'une enfance délivrée par le corps d'adulte. Walter Benjamin (39) parle de la couleur comme quelque chose de spirituel, quelque chose dont la clarté est spirituelle, où le mélange est matière à nuance et non à flou.

Le rouge est la matière qui donne à nouveau une forme au corps qui essaye de se cacher, de se refaire pour voir son image. Comme dit ainsi le poète Fernando Pessoa : pour comprendre, je me suis détruit. Comprendre, c'est oublier d'aimer (81).

La couleur rouge est posée sur le visage comme des couches de sang, de vie. Ainsi, pour comprendre mon regard et mon existence, pour mieux dire merci, j'étais obligée de me refaire. Un processus de connaissance et de reconnaissance de l'intime exposé par l'image que je vois de mon visage et celle qui se cache à mes yeux. Comme Merleau-Ponty affirme : « immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde » (18). Je me rapproche de mon corps à partir du regard que j'ai de lui-même, de son reflet. Entre toucher le corps et son image, c'est l'intime qui féconde le regard, qui transpose l'altérité et permet que le visible soit au voyant l'image réelle.

#### **IV. LES ORGINES, L'ORIGINAIRE ET L'ALTÉRITÉ INTIME.**

« Quelles sont vos origines ? », pose la question non seulement à mon altérité, mais indique aussi l'intime ou l'image de l'intime où se trouve la prémisse du métissage dans mes œuvres. La généalogie métisse et sa permanence dans ma recherche est une certitude physique, temporelle, morale mais aussi elle est liée à une mémoire du corps. Quand je vois mon image réfléchie dans le miroir, j'aperçois aussi, au-delà des caractères organiques, le paysage interne qui me pulse vers mon altérité. L'œuvre

Miroir, de 2004 est une vidéo qui essaye par la répétition de l'action de se laver, de rappeler au sujet qui affronte sa propre image réfléchie, quelle est la mémoire du corps qui est cachée. D'après Didi-Huberman : « qui est la personne que je vois et qui me regarde ? » (9).

Je cite encore une autre œuvre dans laquelle je cherche ma relation avec l'autre. Cette vidéo a été faite dans une salle de bains, le plan fixe a été filmé par une caméra placée sur le côté de la scène. Comme si un troisième moi était en train de me regarder, de voir le double de mon sujet, et les deux en même temps. « Est-ce que nous n'ajoutons pas, à l'excès, un corps à ceux que nous avons déjà préalablement décomptés ? » (Didi-Huberman 170) Paul Valéry ajoute un quatrième corps, qui surveille ses précédents, qui peut être réel ou imaginaire : « Je dis qu'il y a pour chacun de nous un quatrième corps que je puis indifféremment appeler le corps réel ou bien le corps imaginaire » (qtd. in Dagognet 170).



**Figure 2 :** Camila Moreira, *Miroir*, 2004, Vidéo, Collection Privée, Brésil.

À partir d'une action quotidienne de laver son propre corps, j'ai pris la répétition entre se peindre pour se laver ou se laver pour se peindre le visage. Cet acte me permet de ritualiser l'image et sa transformation traversée par le temps. Dans une proximité avec les Indiens, qui se peignent le corps et se font laver, je cherche dans les couches gardées à chaque fois, la mémoire du corps, les souvenirs du sujet précédent, qui souffre la métamorphose du moment narré et qui cherche au moment suivant, le corps absent que

lui regarde et qu'il voit. Selon Winnicott « au cœur de chaque personne se trouve un élément de non-communication qui est sacré et dont la sauvegarde est très précieuse » (93). Cette partie non identifiable et non communicable du sujet reste toujours posée au regard, prête à chercher le punctum visuel et ainsi à amener la pensée du sujet sur les choses à son entour. Claude Lévi-Strauss explicite cette expérience:

d'une façon inattendue, entre la vie et moi, le temps a allongé son isthme, il a fallu vingt années d'oubli pour m'amener au tête-à-tête avec une expérience ancienne dont une poursuite aussi longue que la terre m'avait jadis refusé le sens et ravi l'intimité. (44)

Entre le temps qui garde l'altérité et celui où se déroule la vie, la mémoire préserve la conscience du corps qui garde toujours ses traces généalogiques. À qui appartient le corps qui veille sur mon sujet, à partir de son image projetée dans le miroir ? Est-ce moi-même l'image exposée ? D'où je la connais ? Comment ma généalogie métisse, qui garde le rouge de la terre de mon pays et le rouge du corps de mes antécédents aide à former l'image que je vois de mon corps ? Car Sigmund Freud ajoute : « moi-même, je suis incapable de découvrir en moi ce sentiment « océanique » » (45).

Le reflet, le miroir, ont des discussions déjà exposées par le Mythe de Narcisse, selon lequel l'homme est tombé amoureux de son image projetée sur l'eau. Je m'attache au doute posé par le corps, par sa mémoire physique qui nous projette vers les souvenirs du sujet. La mémoire tenue d'un corps fatigué, qui retient les actions, les expériences, qui soufflent la vie et reçoit l'héritage génétique, moral, de son pays, de sa terre. Un corps qui tient sur lui-même le corps-mémoire maternel. Je cite cette confrontation, entre le corps qui est exposé au miroir, que je reconnais, et le corps qui est vu. Toute sa matérialité physique, ses formes et couleurs, ses mutations dégénératives ou non, portent sur sa peau la mémoire corporelle mais, elle n'affirme pas d'un coup les souvenirs du sujet. Car, le sujet peut être occulte. Il peut être en exil dans sa propre ombre, dans sa mémoire et son reflet. C'est ainsi le début du doute : est ce vraiment moi que je vois ?

Je reprends à nouveau la question : quelles sont vos origines ? Je fais le retour au miroir et je lui demande quelles sont mes origines. La généalogie métisse fait la première apparition, tout en étant en rouge. Il naît le corps, la mémoire du corps, la forme et l'odeur, la couleur du corps. Et tout cet ensemble m'amène aux souvenirs du sujet vers son altérité intime. Il y a le corps que je vois, le corps qui est vu, le corps que je connais et le corps qui est réfléchi. Ils sont tous les gardiens du sujet, de la personne qui exécute, qui parle et qui sent car, on pense avec le corps et avec son reflet.

À partir d'une approche au corps narré et à sa mémoire, je reprends la ligne incise du temps, où on trouve endormie mon altérité, où on peut trouver l'enfance. Car selon Freud, « le passé peut rester conservé dans la vie psychique, il n'est pas nécessairement détruit » (55).

Alors, l'altérité peut être endormie dans le psychique, dans les parties qui ne sont pas détruites, en faisant un rapport avec l'intime. Tout en gardant l'image du miroir, où chacun cherche son apparence ou sa fugace identité, dans la complexité du thème, selon Sigmund Freud « les hommes eux-mêmes révèlent, par leur comportement, comme étant le but de leur vie et l'intention qui y préside : ce qu'ils demandent à la vie, ce qu'ils entendent y attendre » (62). Face au miroir, face au sujet et aux souvenirs que je connais et que je choisis ou non de me rappeler, j'ai l'image que j'attends de trouver : l'image connue depuis toujours, l'image qui amène avec elle la mémoire du corps. Partenaire du temps, cette image change tous les jours, à chaque couche de rouge insérée sur le visage, à chaque nouveau regard lancé dans le miroir. La rupture du temps, qui me prend de la naissance jusqu'à la mort, les changements de la peau et d'esprit à la recherche de la plénitude, font la mort de cette image, insèrent le doute sur sa forme réelle. Le corps que je vois exposé comme image réfléchi, peut-être est le corps absent, ou même le quatrième corps de Paul Valéry, le corps du conscient, réel ou imaginaire.

Chez les tribus d'Indiens, l'idée de surprise, d'admiration, de perplexité, les entoure quand ils sont vus par eux-mêmes, à travers son reflet dans les miroirs. Ces objets étranges sont arrivés par les hommes de *corps blanc* et arrivent à évader son intime. Pour reconnaître notre propre corps, pour regarder l'image qu'on possède de notre chair, on voit sa projection sur l'eau, sur les plaques métalliques, sur les miroirs qu'on connaît en partie. Cette image révèle la souffrance, le bonheur, l'altérité. Celle qu'on voit, celle qu'on a le désir de connaître et celle qu'on oublie.

Le processus de peindre le corps, de faire imprimer sur la peau la couleur, l'image et le dessin, vient confronter mes poursuites autour de ma production artistique. D'où naît alors la recherche de mon altérité intime, de mes origines, de ma généalogie. Le corps métis, qui garde l'originaire dans ses veines, est aussi le corps qui questionne ses racines, ses désirs et sa présentation.

## V. CONCLUSION

Le regard autour de ce texte consacre cette collection d'objets personnels comme place énigmatique du corps face à l'objet, ou du sujet face à sa présentation. Cet article a pris deux œuvres visuelles où la mémoire récite l'action de peindre le propre corps en rouge. Dans ma recherche artistique, la façon d'être contre ou pour soi-même vient s'approprier de mes œuvres. Une tentative de comprendre comment ma généalogie et la mémoire d'une société métisse peuvent conférer à mon imaginaire le doute et le désir de comprendre mon propre travail. Je crois alors que l'objet est la source de la correspondance au sujet et le sujet est l'inventeur des objets et de sa propre mémoire intime.



**REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES**

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2008.
- Andujar, Claudia, Moura, D. *Claudia Andujar: a vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify. Pinacoteca do Estado, 2005.
- Andujar, Claudia, Machado, A. M. *Yanomami : la danse des images*. Paris : Marval, 2007.
- Benjamin, Walter. *Enfance : Éloge de la poupée et autres essais*. Paris : Rivages Poche, 2011.
- Dagognet, François. *Le corps* (1992). Paris : Quadrige, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1992.
- Freud, Sigmund. *Le malaise dans la civilisation* (1930). Paris : Points, 2011.
- Laplantine, François, Nouss, Alexis. *Métissages de Arcimboldo à Zombi*. Paris : éditions Pauvert, 2001.
- Laplantine, François, Nouss, Alexis. *Le métissage*. Paris : Flammarion, 1997.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris : Pocket, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit* (1964). Paris : Éditions Gallimard, 2012.
- Pessoa, Fernando. *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*. Trad. Françoise Laye. Paris : Christian Bourgois Editeur, 2011.
- Winnicott, Donald. *La capacité d'être seul* (1958). Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2012.