Did you hear what they said? Historicité et actualité dans les œuvres d'Adrian Piper et de Renée Green

Elvan Zabunyan

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6177>

DOI : 10.4000/perspective.6177

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

Pagination : 181-187

ISBN : 978-2-917902-27-1

ISSN : 1777-7852

RÉFÉRENCE ÉLECTRONIQUE

Elvan Zabunyan, « Did you hear what they said? Historicité et actualité dans les œuvres d'Adrian Piper et de Renée Green », *Perspective* [En ligne], 2 | 2015, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6177> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6177>

*Did you hear what they said?*¹

Historicité et actualité dans les œuvres d'Adrian Piper et de Renée Green

Elvan Zabunyan

Le 11 mai 2015, invitée d'honneur de la cérémonie pour l'abolition de l'esclavage à Nantes, Angela Davis donne une conférence où elle souligne « l'incessante répétition de l'histoire » et explicite les méthodes qui, depuis le XIII^e amendement de la Constitution américaine annonçant en 1865 la fin légale de l'esclavage, ont permis de perpétrer la discrimination raciale et la violence dans le contexte du système carcéral industrialisé aux États-Unis. Après cinq décennies de militantisme, la philosophe américaine pose sa voix avec la même clarté, le ton est ferme, le rythme des phrases fait vibrer les cordes vocales en donnant du volume aux mots qui disent la réalité du racisme. Écouter Angela Davis, c'est se mettre au diapason d'une expérience inégale qui se donne dans le savoir et la générosité, c'est frissonner au son de ce timbre si particulier, c'est comprendre sans détour que, comme elle le rappelle dans son discours, « la majorité de l'histoire des États-Unis est une histoire de l'esclavage ». Son argumentation est implacable : « si l'on part du principe que l'esclavage a vraiment été aboli en 1865 et que l'arrivée des premiers esclaves sur les terres du Nouveau Monde date de 1619, alors cela fait 266 ans de servitude légale, celle-ci ayant été aboli il y a 150 ans, on pourrait légitimement dire que la plus grande partie de l'histoire des États-Unis est une histoire de l'esclavage »². Cette histoire de la violence s'est largement poursuivie par l'instauration des *black codes* (puis *Jim Crow laws*)³ qui a permis de justifier l'exploitation et la restriction des libertés en obligeant les esclaves émancipés des États du Sud à travailler pour des salaires de misère, en les condamnant aux travaux forcés à la suite de délits mineurs. Selon Angela Davis, la continuité entre cette période de ségrégation qui perdure au moins jusqu'au mouvement

des droits civiques n'est en rien révolue. Elle analyse comment l'industrialisation du Sud du pays à la fin du XIX^e siècle s'est établie par le remplacement de la main-d'œuvre d'esclaves par celle des prisonniers. Ce système fondé sur les disparités de la population carcérale américaine où le nombre de jeunes Africain-e-s Américain-e-s emprisonné-e-s est majoritaire s'appuie sur une logique de la rentabilité économique. Ce pont entre le passé et le présent est aussi posé par les crimes et bavures commis à l'encontre d'une jeunesse africaine américaine désarmée dans un pays pourtant gouverné aujourd'hui par le premier président *africain américain* de son histoire. Ferguson résonne encore, un an après, au son de la révolte qui a suivi la mort de Michael Brown. La ville est en état d'urgence au moment où ces mots se posent sur la page. Angela Davis liste à Nantes le nom des victimes de la violence policière depuis l'affaire Trayvon Martin en 2012 restée impunie : Eric Garner, Tamir Rice, Jonathan Fersell, Eric Harris, Walter Scott, Freddie Gray... La liste n'est pas complète et s'ajoutent à ces noms, ceux des neuf personnes tuées lors de la fusillade du 17 juin 2015 dans l'église de Charleston en Caroline du Sud, drame qui vient confirmer la récurrence de la violence raciale.

Le 9 mai, soit deux jours avant la conférence d'Angela Davis, Adrian Piper gagne le Lion d'or de la LVI^e Biennale de Venise pour son œuvre exposée dans le cadre de *All The World's Futures* sous la direction artistique d'Okwui Enwezor⁴. À l'Arsenale, l'artiste présente une installation interactive (qu'elle nomme aussi « performance collective »). *The Probable Trust Registry, The Rules of the Game # 1-3* (2013-2015) est composée de trois comptoirs au-dessus desquels trois phrases à la première personne du singulier appellent les visiteurs à participer au projet conceptuel de Piper en signant un document qui vient rejoindre les archives de l'Adrian Piper Research Archive Foundation basée à Berlin et qui y sera conservé pendant cent ans⁵. Ce document implique du/de la participant-e de confirmer l'affirmation qu'il/elle aura choisie. La première dit « I will always be too expensive to buy », la seconde « I will always mean what I say », la troisième « I will always do what I say I am going to do ». La première, saisie dans le contexte d'une manifestation internationale comme la Biennale de Venise, résonne avec l'éthique habituelle de l'artiste qui

1. Adrian Piper, *Free # 2*, 1989.

a pensé et produit son travail dans une logique conceptuelle proposant une critique frontale du système marchand de l'art. Les deux autres renvoient à des préceptes prônant la vérité alors que le « probable trust » du titre de l'installation fait vaciller les certitudes et impose au/à la participant-e une implication sans faille (tenir sa promesse), tout en sachant que le contexte de l'art permet d'y échapper par la fiction. Le travail de Piper a toujours cherché à établir un équilibre entre une structure narrative qui fait se juxter la subjectivité du récit personnel et l'objectivité de l'expérience réflexive. Dès 1989, elle affirme dans son essai « La xénophobie et l'indexation du présent » ce qu'elle convoque dans sa pratique depuis la fin des années 1960 en sollicitant l'intervention directe des spectateurs : « Mon engagement dans la création est fondamentalement politique, c'est pourquoi ce qui me détermine principalement

à faire l'œuvre que je fais est le désir d'opérer un changement politique réel et tangible dans l'intimité du spectateur, indépendamment ou en dépit de son appréciation esthétique abstraite sur mon œuvre. Je me réconforte en pensant que les futures générations de spectateurs pour qui les problèmes de racisme et de xénophobie seront moins pressants et moins menaçants,

dispenseront sûrement des appréciations esthétiques concrètes que je souhaiterais. Bien sûr, je suis toujours ravie quand un spectateur de la génération d'aujourd'hui rejoint les rangs de l'éternité en exprimant une critique de mon œuvre *maintenant* »⁶ (fig. 1). Au moment où Adrian Piper écrit ces lignes, les États-Unis sortent de huit années de reaganisme. Le traumatisme de cette gouvernance pour les personnes engagées dans les droits civiques les plus fondamentaux est confirmé dans un pays où les réalités sociales, économiques et culturelles sont alors laminées. Tout espoir semble d'autant plus vain que George H. W. Bush vient d'être élu.

Le vœu de l'artiste à cette période est loin de pouvoir être aujourd'hui exaucé dans le contexte de violence extrême qui prévaut et ses mots résonnent dès lors avec une acuité encore plus prégnante. On sent sa désillusion dans l'entretien qu'elle accorde en 2004 à Dan Roediger : « Le racisme américain se trouve gelé à son étape la plus élémentaire de déni et je ne pense pas la société américaine capable de dépasser cette étape. Entre 1978 et 1992, j'ai investi et cartographié cette mentalité dans mon travail. Après un certain temps, cela m'a ennuyée et je suis donc passée à autre chose »⁷. Les rangs de l'éternité évoqués par Adrian Piper se retrouvent dans son installation à Venise par la proposition d'archiver un siècle durant les promesses des spectateurs.

Ces promesses, elles se les appliquent aussi à elle-même puisqu'on la voit, sur la documentation proposée sur son site internet, signer les trois iPads qui servent de support numérique à l'engagement tacite entre le/la participant-e et sa fondation de recherche⁸. Cet espace virtuel est particulièrement riche pour comprendre l'exigence avec laquelle

2. Adrian Piper, *Imagine [Trayvon Martin]*, 2013.

Piper régit au quotidien son travail. Sur la page d'accueil de la rubrique « Art », on découvre une œuvre qu'elle a réalisée en 2013 et qu'il est possible de télécharger librement⁹. Cette création montre le visage évanescent de Trayvon Martin sur lequel s'imprime une cible rouge. *Imagine (Trayvon Martin)* (fig. 2) porte une inscription comme tapée à la machine sur le modèle de cette typographie si spécifique des travaux de l'artiste depuis les années 1970 où on peut lire en bleu « Imagine what is was like to be me ». Seulement le « me » est hors cadre, il se détache sur un pourtour noir qui renforce l'effet de faire-part de décès. Le rapport de Piper à l'actualité et à la possibilité de penser le présent est particulièrement visible dans la gestion de ce site internet. Celui-ci se situe au croisement d'une analyse radicale de la société américaine fondée sur l'injustice raciale et de l'inlassable réajustement que l'artiste énonce face à une réception défaillante de son projet artistique et philosophique qu'elle refuse de voir catégorisé par les médias spécialisés.

encore dans son essai de 1989 : « Je veux que les spectateurs de mon œuvre quittent l'exposition en ayant compris que le racisme n'est pas un problème abstrait et lointain qui affecte loin d'ici tous les pauvres gens différents et malchanceux. Il commence entre vous et moi, précisément ici et maintenant, dans le présent indexé »¹⁰.

183

mais, même disparues, elles sont conservées par la mémoire. Elles semblent suspendues dans le temps en attendant d'être saisies par la matérialité des mots à venir qui résonnent pour résister.

Il a été déjà dit que la question politique est au cœur du travail d'Adrian Piper mais celui-ci est aussi étroitement associé au yoga qu'elle pratique depuis 1965. Discipline qui ressource le corps et l'esprit, le yoga permet une relation renouvelée à l'autre, et de façon très différente de celle que l'on rencontre dans le monde occidental. Le bien-être pour soi est nécessairement inscrit dans le rapport à l'espace que l'on occupe avec les autres. La respiration yogique est la source de la vie, sa lumière. La confrontation à sa propre image, entrelacée à l'altérité, que propose Piper dans son exposition *Everything* à New York en 2008, où les spectateurs voient dès l'entrée leur reflet dans un miroir sur lequel est gravé en lettres d'or « Everything will be taken away », est une manière à la fois de scinder et de souder les corps¹².

Ce qui importe ici est le discernement critique dont il faut faire preuve pour comprendre l'appartenance à une identité qui existe par le regard que l'on y appose d'abord soi-même plutôt que de subir celui que les autres imposent au sujet que l'on est. En évinçant la stigmatisation « blanc » et « noir » (« 'noir' et 'blanc' sont parmi les termes que mon travail critique » insiste l'artiste¹³) c'est la définition essentialiste de l'identité culturelle qu'elle réfute. En déjouant la catégorisation, en proposant l'élaboration d'une pensée théorique, d'une réflexion artistique et d'une contestation politique qui s'appuient conjointement sur la rigueur de la philosophie kantienne dont elle est spécialiste et sur l'être au monde que permet le yoga, elle devient insaisissable tout en étant parfaitement en phase avec le présent du monde qu'elle décide de contrer. Au sein d'une histoire de l'art, d'une critique d'art et d'un musée qui tendent à uniformiser les pratiques artistiques les plus radicales pour les reterritorialiser, les outils proposés par les artistes, aussi grinçants soient-ils, décroissent. Le raisonnement conceptuel est à la base d'une philosophie de la vie qui fait écho à des processus artistiques singuliers comme ce que relate avec respect et humour Adrian Piper dans son hommage à Sol LeWitt, qui était son grand ami. « Il disait que je transformais les identités raciales des êtres humains en cubes empilés, je disais qu'il transformait les cubes empilés en êtres

humains »¹⁴. La rigidité d'un art conceptuel sans concession s'estompe lorsque sa lecture n'est plus menée à partir de codes imposés par l'académie ou le marché.

Dans son œuvre *Everything* présentée à New York, Adrian Piper expose les spectateurs à leur propre image mais aussi à une vidéo en boucle montrant la couverture par CNN d'un fait divers sordide de 2007 lors duquel une jeune femme africaine américaine avait révélé avoir été torturée par six personnes en Virginie-Occidentale¹⁵. Dans une autre salle, l'artiste présente des travaux qu'elle a réalisés à partir d'images de l'ouragan Katrina. Des photographies de maison détruites et de paysages dévastés partiellement gommés laissent place de façon récurrente à la phrase « Everything will be taken away ». Si cette dernière vient ici confirmer la réalité de l'histoire à laquelle elle se réfère et la gestion pitoyable par le gouvernement de cet ouragan sans précédent aux États-Unis, l'artiste souligne sa colère face à cette catastrophe et l'injustice sociale et raciale inhumaine qui s'abattent en cette fin d'août 2005 sur des centaines de milliers de survivants dans les États du Sud parmi les plus pauvres du pays.

La méthode de travail d'Adrian Piper et les recherches qu'elle applique pour produire ses installations multimédias convoquent les archives visuelles, audiovisuelles et sonores afin de rester au plus près de l'actualité, tout en soulignant la façon dont les médias traitent les faits violents notamment dans leur répétition lors de retransmissions télévisuelles. Dans *Black Box, White Box*, proposition artistique qu'elle conçoit en réponse à l'invitation qui lui est faite par le Wexner Center for the Arts à Colombus dans l'Ohio pour l'exposition *Will/Power* en 1992, interroge déjà cette réalité médiatique du tabassage de Rodney King le 3 mars 1991 et des émeutes qui s'en suivirent à Los Angeles au printemps 1992, à l'issue du verdict qui innocent les quatre policiers accusés de violence à l'encontre du jeune homme¹⁶. Deux cubes contiennent respectivement des éléments renvoyant à l'affaire King et les spectateurs qui y entrent peuvent lire cette citation d'Alexandre Soljenitsyne : « Une fois que vous avez tout retiré à un homme, il n'est plus en votre pouvoir, il est libre » (*Once you have taken everything away from a man, he is no longer in your power. He is free*). L'artiste utilise pour la première fois cette phrase qui devient la structure dérivée de sa série

« Everything will be taken away ». On saisit alors la dualité amère de cette liberté que l'on retrouve lorsque l'on a tout perdu que Piper adosse à la violence subie par Rodney King mais aussi, par extension, à la violence imposée à des millions d'hommes et de femmes depuis la période de l'esclavage aux États-Unis. La possibilité d'être libre parce que dépossédé-e est une réflexion autant politique qu'éthique. La vidéo amateur de George Holliday qui tourne en boucle dans le cube blanc est accompagnée du morceau *What's Going On?* que Marvin Gaye compose en 1971 alors que son frère est engagé dans la guerre du Vietnam. Le portrait de King au visage tuméfié face à une image du président Bush serrant la main aux policiers acquittés est dans le cube noir. Deux expériences, où la puissance des images dans le contexte d'un projet artistique et esthétique, font se rejoindre archives, histoire, présent¹⁷.

L'historiographie qui peut découler de l'étude de certaines expositions qui ont été réalisées au début des années 1990 par les artistes, en tenant compte de cette articulation entre archive et historicité, s'appuie régulièrement sur les écrits que ces mêmes artistes ont produits. Renée Green est sans conteste l'une de celles dont le travail artistique et critique rencontre avec la même justesse les propositions d'Adrian Piper. En 2004, elle note : « Fredric Jameson a écrit 'Periodizing the 60s' en 1984. Peut-être qu'il sera plus judicieux de décrire les années 1990 et le début du XXI^e siècle dans vingt-quatre ans. Tenter de le faire à ce moment peut permettre des descriptions et des tentatives d'analyse, mais ceci peut par avance être comparé avec les versions d'une 'histoire en train de s'écrire' existant déjà depuis longtemps »¹⁸. Parue fin 2014, une anthologie de ses textes intitulée *Other Planes of There* se construit selon une forme rhizomique qui fait s'entrelacer différentes périodes de son travail. Sur la quatrième de couverture, une vue de son installation *Sites of Genealogy* (1991) qui se tient dix mois durant au PS1 Contemporary Arts Center de New York. Le dernier étage du centre d'art est transformé par l'artiste de façon à suggérer les combles dans lesquels se cache pendant sept années Harriet Jacob qui fuit l'esclavage. Son autobiographie publiée en 1861 sous le nom de Linda Brent comporte un chapitre « The Loophole of Retreat » qui donne son nom au *work in progress* que conçoit Green au PS1¹⁹. La volonté de l'artiste de « clore » son livre

par une image de ce travail en particulier n'est pas anodine quand on sait l'intérêt qu'elle porte à l'histoire raciale américaine tout en affirmant comme Adrian Piper qu'il importe de dépasser les catégories « blanc » et « noir » stéréotypées.

Au moment où paraissent ses écrits faisant se juxter une multitude de références à l'histoire intellectuelle, artistique et littéraire contemporaine que viennent compléter des notes de travail plus personnelles et des entretiens, Renée Green travaille à son exposition *Begin Again, Begin Again* à la Schindler House à Los Angeles qui vient souligner une nouvelle fois son rapport minutieux à la recherche²⁰. Elle choisit de présenter dans une vitrine les épreuves de son ouvrage, comme autant de pages rappelant la fabrication d'une pensée en direct. Les œuvres semblent être les prolongements des propositions conceptuelles qu'elle dessine dans *Other Planes of There*. Convoquant plusieurs de ses travaux plus anciens et ceux réalisés pour ce projet (notamment une vidéo *Begin Again, Begin Again. I. 1887-1929*, 2015, un poème spatial *Space Poem #5 (Years & Afters)*, 2015 [fig. 4], une pièce sonore *Begin Again, Begin Again (Circulatory Sound)* 2015), l'exposition questionne, dès son titre, le rapport à l'histoire et à la mémoire.

C'est pourtant sans doute dans l'indexation du présent que se tissent le plus clairement les propositions artistiques, théoriques et poétiques de Renée Green. Et même si on peut lire « Within

4. Renée Green, *Space Poem #5 (Years & Afters)*, une des vingt-huit bannières, 2015.

5. Renée Green, *Within Living Memory*, dans *Selected Life Indexes*, 2015.

Living Memory » (fig. 5) sur l'une des éditions présentées dans l'exposition, c'est bien aussi l'actualité immédiate qui est conviée. Elle termine son essai introductif pour *Other Planes of There* par un singulier post-scriptum, hommage à deux figures artistiques américaines qui ont sollicité dans leur travail une réception critique de leur identité culturelle : « Jimmie Durham vit en Europe et il est dit qu'il ne retournera plus aux États-Unis. On dit la même chose d'Adrian Piper. J'espère qu'ils vivront heureux pour le restant de leurs jours »²¹. Plus de vingt ans plus tôt, Jimmie Durham écrivait : « Si nous ne nous souvenons pas du passé, sommes-nous condamnés à le répéter ? Si le passé est histoire, comment pouvons-nous nous le remémorer ? »²². Les artistes sont ici celles et ceux grâce à qui l'histoire de l'art s'écrit. Leur création artistique permet à la chronologie de se déployer du passé vers un avenir infini et vice versa, à la date de se poser mais aussi de s'échapper, à l'éternité de rejoindre le présent. Leur liberté est illimitée.

1. « Did you hear what they said? » est le titre d'un morceau composé par le poète et musicien Gil Scott-Heron pour son album *Free Will* sorti en 1972. Y est évoquée la violence policière qui se trouve être en écho avec l'actualité aux États-Unis aujourd'hui.

2. La conférence d'Angela Davis peut être écoutée à partir du lien suivant : <http://the-dissident.eu/6414/angela-davis-lindustrie-carcerale-aux-etats-unis-nest-que-le-prolongement-de-esclavage/> (consulté le 3 juin 2015).

3. Alors que le terme de « Jim Crow » se réfère de façon péjorative aux Noirs à partir de la figure stéréotypée du menestrel, les Jim Crow laws sont des lois qui ont été appliquées principalement dans le sud des États-Unis à partir de 1865 pour renforcer la discrimination raciale et la ségrégation. Elles ont été maintenues au moins jusqu'à 1965, au moment où le mouvement des droits civiques dans les années 1950 et 1960 a permis de les supprimer (N.D.L.R.).

4. Peut-être est-il nécessaire de préciser que la structure de cet article a été pensée à partir d'un plan très rigoureux qui privilégie le rapport entre historicité et actualité récente. En soulignant les liens temporels des différents événements, le travail critique des personnalités citées sur les conséquences de la discrimination raciale aux États-Unis a été rappelé. En respectant le principe d'Adrian Piper de ne plus se considérer comme « noire » afin de garantir une absence de catégorisation raciale essentialisante et stéréotypée, il a été décidé de ne mentionner à aucun moment la couleur de peau d'Angela Davis, Adrian Piper ou Renée Green. Voir pour la position d'Adrian Piper la note biographique dans *La Biennale di Venezia: 56th International Art Exhibition, All the World's Futures*, Okwui Enwezor, Luz Gyalui éd., (cat. expo., Venise, Biennale de Venise, 2015), Venise, 2015, p. 593 : « In 2012, Piper publicly announced her retirement from being black » (« En 2012, Piper faisait publiquement part de sa décision de ne plus être noire »). D'un point de vue épistémologique, il va de soi qu'il ne s'agit pas, dans le cadre de cet article, de produire un effacement de ce qui serait « black » ou « noir ». Il s'agit au contraire d'effectuer un déplacement de paradigme en privilégiant une critique du racisme qui s'appuie sur les fondements autoritaires de la discrimination raciale et non sur ce que la terminologie impose comme définition à cet adjectif qualificatif. C'est en cela que les mots et les formes produites par les artistes et intellectuel-le-s suffisent à infléchir cette critique sans que l'on ait besoin de spécifier le caractère « noir » ou « blanc » des auteur-e-s.

5. Pour les instructions concernant l'œuvre et une description précise de celle-ci, voir le site de l'artiste : www.adrianpiper.com (consulté le 14 octobre 2015).

6. Adrian Piper, « La xénophobie et l'indexation du présent 1 : essai (1989) », dans *Adrian Piper : textes d'œuvres et essais*, (cat. expo., Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 2003), Villeurbanne, 2003, p. 102 [éd. orig. : Adrian Piper, « Xenophobia and the Indexical Present » (conférence, 1989), dans Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight*, I, Cambridge, 1996, p. 248].

7. « American racism is frozen at the very elementary stage of denial and I don't think American society

is capable of moving beyond that stage. Between about 1978 and 1992, I investigated and mapped this mindset in my work. After a while, I got bored, however, so I moved on » (Dan R. Roediger, « Mapping Mindsets A Conversation with Adrian Piper », dans *Art Papers Magazine*, 28/5, septembre-octobre 2004, p. 34-40, p. 37).

8. Voir www.adrianpiper.com/art/biennale/index.shtml (consulté le 14 octobre 2015).

9. Voir www.adrianpiper.com/art/index.shtml (consulté le 14 octobre 2015).

10. Piper, 2003, cité n. 5, p. 37.

11. *Everything # 21*, 2010-2013, l'installation présentée à la Cairn Gallery en Écosse est effacée à la fin de l'exposition par Laurie Clark, cette action est considérée par Piper comme une « performance finale ».

12. L'exposition a été présentée à la galerie Elizabeth Dee en mars-avril 2008. Voir la recension de Kirsten Swenson dans *Art in America*, 96/6, juin-juillet 2008, p. 194-196.

13. « 'black' and 'white' are among the terms my work critiques » (Adrian Piper, « It's Not All Black and White », lettre à l'éditeur, dans *Village Voice*, 9 juin 1987, p. 6). Cette citation est reprise par John P. Bowles dans « Adrian Piper as African American Artist », dans *American Art*, 20/3, automne 2006, p. 108. Cet article est repris pour l'introduction de son livre John P. Bowles, *Adrian Piper: Race, Gender, and Embodiment*, Durham/Londres, 2011, p. 1.

14. « He said I was turning people's races into stacked cubes. I said he had turned stacked cubes into people » (www.adrianpiper.com/art/sol.shtml, consulté le 27 juillet 2015).

15. Megan Williams est revenue sur son témoignage en 2009, retirant ses accusations pour cinq des six supposés criminels.

16. L'exposition *Will/Power* est organisée dans le cadre des commémorations du 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb mais le souhait des commissaires est de produire une analyse à contre-courant des célébrations classiques en invitant des artistes à interroger de façon critique l'histoire des États-Unis. Voir *Will/Power: New Works by Papo Colo, Jimmie Durham, David Hammons, Hachivi Edgar Heap of Birds, Adrian Piper, Aminah Brenda, Lynn Robinson, Sarah J. Rogers-Lafferty* éd., (cat. expo., Columbus, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, 1993), Columbus, 1993.

17. Pour une analyse précise et revisitée de l'installation *Black Box/White Box* dans le contexte du 11 septembre 2001, et dans le cadre de la rétrospective itinérante d'Adrian Piper alors présentée au New Museum of Contemporary Art à New York (4 octobre 2001-13 janvier 2002) ainsi que de la conférence de l'artiste prononcée à Greensboro en novembre 2001, voir Francis Frascina, « Class, Conflict, Race and Remembrance: Adrian Piper's Black Box/White Box, Greensboro, NC, 1 novembre 2001 », dans *Oxford Art Journal*, 28/1, 2005, p. 1-24.

18. Renée Green, « Other Planes of There » (2004), dans Renée Green, *Other Planes of There: Selected Writings*, Durham, 2014, p. 165.

19. Linda Brent, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, (Boston, 1861), San Diego/New York, 1973, voir plus particulièrement le chapitre XXI « Loophole of Retreat », p. 117-120.

20. L'exposition *Begin Again, Begin Again* a eu lieu, du 21 janvier au 29 mars 2015, au MAK Center for Art and Architecture de la Schindler House.

21. Green, 2014, cité n. 18, p. 13. Comme l'indique la notice biographique d'Adrian Piper dans le catalogue de la Biennale de Venise, c'est lorsqu'elle apprend qu'elle apparaît comme « suspicious traveler » sur la liste de la Transportation Security Administration qu'elle décide de ne plus retourner aux États-Unis et de rester vivre à Berlin. Voir *La Biennale di Venezia*, 2015, cité n. 4, p. 593.

22. Jimmie Durham, « To Be a Pilgrim: Walton Ford », dans *Artforum*, 30/5, janvier 1992, p. 60.

Elvan Zabunyan, université Rennes 2
elvan.zabunyan@univ-rennes2.fr