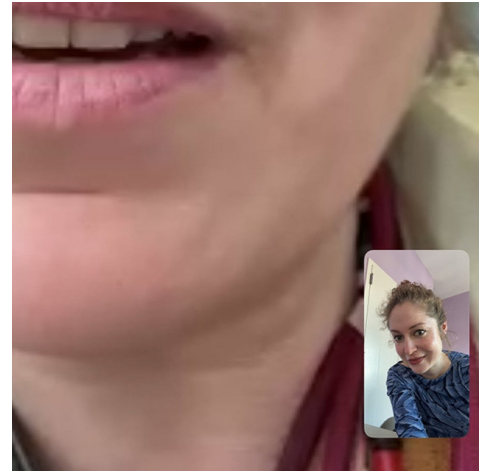


# Le rose n'est pas rose



Yto Barrada, *The Power of Two or Three Suns*, 2020. Film 16 mm transféré en vidéo numérique, son, couleur, 11 minutes et 11 secondes. © Yto Barrada, courtesy Pace Gallery ; Sfeir-Semler Gallery, Hambourg, Beyrouth ; et Galerie Polaris, Paris.



Yto Barrada et Yasmine Seale, septembre 2025.

L'art de la  
récupération est  
aussi celui de la  
résistance et de  
la survie (...)

J'étais à Tunis, au sortir d'une sieste, quand j'ai reçu un appel d'Yto Barrada. Tu n'es pas loin de Carthage, a-t-elle dit. Tu dois aller voir cet homme qui fabrique de la pourpre avec des escargots de mer. Yto Barrada use des mots avec parcimonie. Comme ses œuvres, sa façon de s'exprimer est elliptique, économe, mais brille par son expressivité. Elle m'a envoyé son nom et, quelques minutes plus tard, j'échangeais des messages avec Mohammed Ghassen Noura, consultant tunisien qui, après des années de recherche, a redécouvert une technique de fabrication d'une teinture pourpre violacée, l'une des couleurs les plus mystérieuses et précieuses de l'Antiquité, à partir des glandes muqueuses de crustacés qu'il recueille au bord de la mer. Quelques heures plus tard, j'étais assise dans son jardin, manipulant des échantillons de velours et de soie qu'il avait teints de la même couleur que les voiles du bateau de Cléopâtre.

Rien ne se perd. Les escargots de mer sont un sous-produit de la pêche, m'a expliqué Noura : ils se prennent dans les filets des pêcheurs et il suffit de se rendre au port pour les récupérer. Chaque partie de l'animal trouve son usage : outre la glande qui produit la teinture, Noura fait frire la chair pour s'en nourrir, les coquilles, séchées dans un four de potier, sont broyées pour fabriquer de la chaux ; l'opercule est mêlé à de l'encens pour en exalter le parfum, une technique qui remonte à l'Antiquité ; quant aux viscères, ils deviennent un garum à l'odeur troublante de sauce soja.

Bien qu'elle se soit déroulée à des milliers de kilomètres de là où elle se trouvait et qu'elle soit le résultat d'une remarque fortuite, cette rencontre semblait porter

l’empreinte d’Yto Barrada. Le mariage entre science et imagination, la résurrection méticuleuse d’un savoir vernaculaire, l’ambition d’extraire de la vie locale de quoi nourrir et embellir le monde: autant d’échos à son intérêt de longue date pour les couleurs naturelles, au point de créer un jardin de plantes tinctoriales dans sa ville natale de Tanger, autre cité portuaire de la pointe septentrionale de l’Afrique. Le jetable, les choses dont on se débarrasse après un bref usage, est au cœur de sa pratique. L’art de la récupération est aussi celui de la résistance et de la survie : faire le plus avec le moins.

« J’ai un problème », me confie Yto Barrada quand, quelques semaines plus tard, je visite son atelier à Brooklyn. « Je déteste qu’on jette. » Elle me montre un morceau de tissu qu’elle a coloré d’une teinte rose pâle avec de la cochenille, ce pigment issu des corps broyés d’un insecte parasite du cactus, originaire des Amériques. À sa plus forte concentration, la cochenille donne un rouge si éclatant qu’au XVII<sup>e</sup> siècle elle fut l’exportation la plus précieuse du Mexique après l’argent. Mais pourquoi s’en tiendrait-on à l’éclat ? Rebut après rebut, le même bain de teinture produira toutes les nuances de l’aurore, du violet le plus brûlant au nuage de barbabapa. « J’aime beaucoup l’idée d’épuiser une cuve. Le vocabulaire de la teinture est à tomber... » On dit d’une couleur qu’on rend moins vive qu’on la *rabat*.

C’est tout Barrada: à l’affût des tours et détours du langage, attentive au courant affectif qui affleure sous l’argot des teinturiers comme un rougissement sous la peau. Sa remarque sur l’épuisement – terme technique renvoyant à la proportion de teinture absorbée par les fibres – s’inscrit dans un intérêt de longue date pour le travail, la fatigue et leurs ombres portées: ce qu’un autre penseur nommerait, d’un mot générique et glacé, capitalisme ou mondialisation. Des termes froids, peut-être, pour une réalité qui l’est tout autant. Mais le refus de l’abstraction est un choix délibéré pour cette ancienne étudiante en sciences politiques, dont l’une des idées les plus fines consiste à montrer que les grands systèmes ne vivent que dans des lieux et des corps particuliers, et que toute déprédation génère son lot de déviations, de bifurcations, d’échappées – les fils lâches d’un globe pourtant tissé serré. (« La grandiloquence m’exaspère », confie-t-elle en interview. « On peut exprimer beaucoup plus de choses avec un seau de moules et un chameau<sup>1</sup>. »)



Yto Barrada, *The Power of Two or Three Suns*, 2020. Film 16 mm transféré en vidéo numérique, son, couleur, 11 minutes et 11 secondes. © Yto Barrada, courtesy Pace Gallery ; Sfeir-Semler Gallery, Hambourg, Beyrouth ; et Galerie Polaris, Paris.

Sous son regard, l'infrastructure de la vie moderne devient une source de détails surréalistes, parfois sensuels. *The Power of Two or Three Suns* (2020), court-métrage en 16mm, nous plonge dans un laboratoire où l'on teste la durabilité des textiles en simulant le passage du temps à travers l'« accélération climatique » et d'autres procédés démiurgiques. Des corps sans visage vêtus de blouses blanches manipulent des échantillons de tissus et les placent dans des cadres métalliques. (Yto Barrada aime filmer les mains, comme un hommage à l'artisanat et à ses praticien·nes anonymes.) Les cadres sont ensuite fixés sur la paroi d'une chambre sphérique jusqu'à ce que la structure tout entière soit tapissée de bandes de couleur, tel un gigantesque œuf en patchwork. La structure se met à tourner. En son centre brûle une tige de xénon, le gaz qui alimente les projecteurs de cinéma, qui amplifie les effets de la lumière solaire (d'où le titre du film, « la puissance de deux ou trois soleils ») et propulse les textiles dans une vieillesse accélérée. Un contraste poignant se joue entre ces matériaux industriels, conçus pour résister à des conditions extrêmes, voire à survivre à la fin du monde, et la vulnérabilité des ouvrier·ères qui les fabriquent. Rien ici n'est explicité. Le film a beau être dépourvu de parole, il n'est pas silencieux pour autant. Sa bande sonore provient de l'étrange chant des machines, un gémissement extraterrestre qui prend des atours quasi mystiques quand les lumières s'estompent et que le soleil vert factice se met à étinceler. On pourrait croire à un rituel occulte : une caravane de couleurs gravitant autour d'un aleph de néon.

« Je m'intéressais à la dégradation et aux façons de la mesurer », me dit Yto Barrada. Autour de nous, des décennies de travail sont en train d'être déposées dans des cartons. L'atelier est en plein déménagement. Dans trois jours, il sera vide : l'artiste et sa famille partent s'installer à Paris. Notre conversation est ponctuée par des plongées dans des tiroirs et des caisses ouvertes : une séance de *show-and-tell* au bureau des objets trouvés. Tandis que nous évoquons la détérioration, elle s'empare d'un carré de marbre, une œuvre réalisée pour une exposition au Japon. Sur sa surface crayeuse sont imprimées deux formes indistinctes, couleur charbon. Elles ressemblent à des poumons de fumeur ou à des nuages orageux. Voici la part la plus abstraite et austère de son œuvre. *Scuff Marks* (2022) est en réalité une image documentaire, des traces de semelle photographiées sur les murs fraîchement repeints de la casbah de Tanger. Elles ont été laissées par des *hittistes*, terme nord-africain désignant les jeunes hommes sans emploi qui se tiennent adossés aux murs (*hit* en langue arabe), comme s'ils étaient chargés de les faire tenir debout. Elle a transféré ces empreintes sur des dalles de pierre calcaire, conférant à ces signes de désœuvrement, de dépossession urbaine, une certaine majesté poétique.



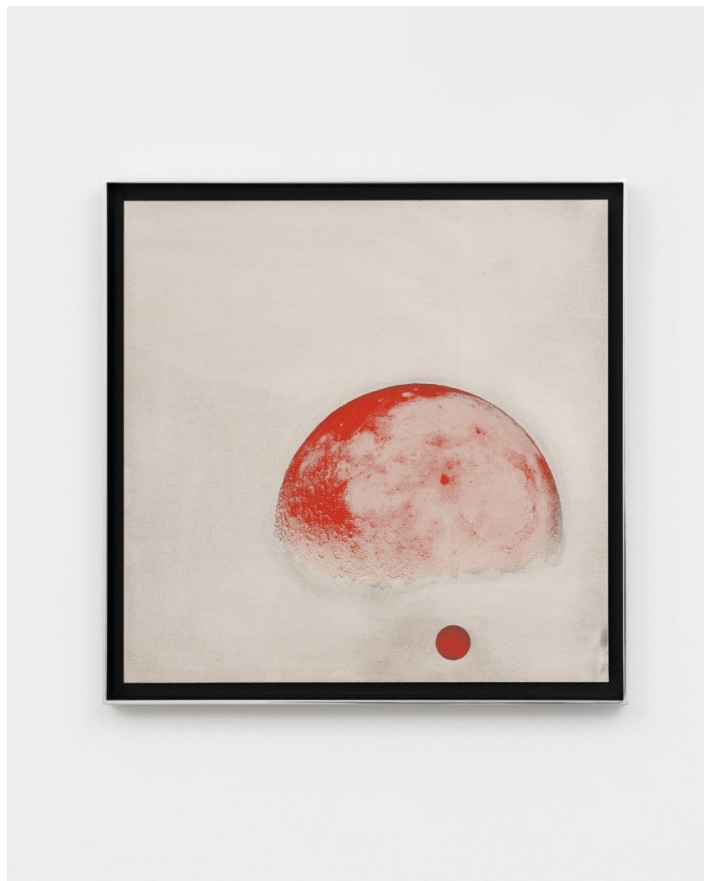
Yto Barrada, *Scuff Marks fig. 1, Tanger, 2022*. Transfert photographique sur marbre italien, 30,5 x 30,5 x 1 cm. © Yto Barrada, courtesy de Keijiban.

Yto Barrada (...) se montre attentive aux cicatrices et aux vides laissés par la disparition des choses, la forme de leur absence.

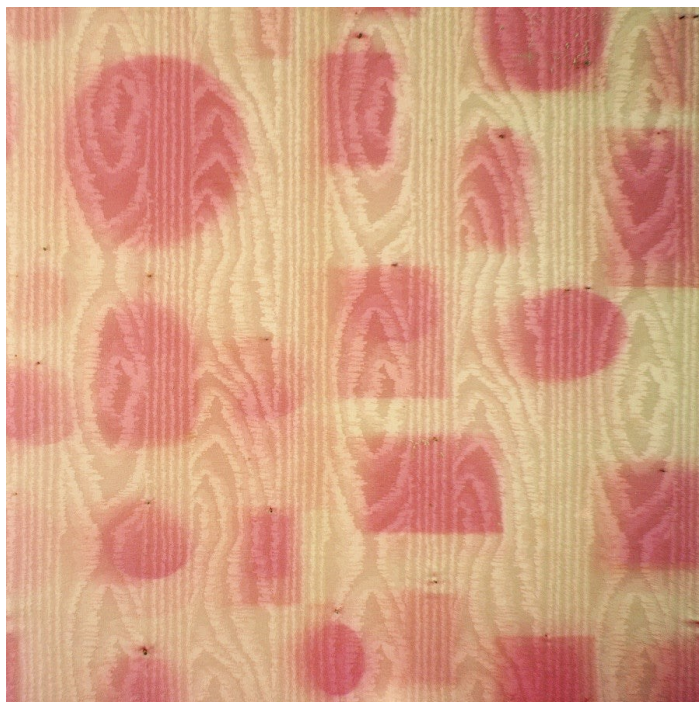
Yto Barrada n'est pas nostalgique mais se montre attentive aux cicatrices et aux vides laissés par la disparition des choses, la forme de leur absence. L'une de ses photographies que je préfère est *Arbre généalogique* (2005), autre mélange de réalisme et d'abstraction. Ce qui apparaît initialement comme un treillis de couleurs et de formes pures, un réseau posé sur un autre, finit par révéler un récit. On observe un fragment de mur sur lequel, autrefois, des portraits étaient probablement accrochés. On n'en voit plus que les silhouettes – certaines rectangulaires, d'autres arrondies – laissant sur la surface des traces d'un rose poudreux. Le mur lui-même possède la texture du bois de pin, son matériau d'origine, dont les sinuosités et les cercles évoquent la traîne d'un paon. (En vérité, ce que je prenais pour du bois est un damas de soie: un matériau naturel façonné pour en imiter un autre.) Comme souvent dans l'œuvre d'Yto Barrada, une double vision est à l'œuvre. De grandes questions – sur les liens de parenté, la transmission, la mémoire, sur les rapports entre personnes et lieux, entre nature et culture – se dressent, puis se dégonflent devant l'élégance et la retenue de l'image. Plus on l'observe, plus elle nous renvoie notre regard.

Le nom d'Omar Khayyam, écrit en arabe et en anglais, attire mon attention et me pas vers une affiche enroulée dans un coin de l'atelier. Un projet de façade pour l'école des beaux-arts de Cergy, en banlieue parisienne. Il date de 2020, quand les statues tombaient et que les noms étaient contestés. La réponse de Barrada fut de réfléchir à l'histoire de la nomenclature planétaire pour établir la carte des 25 cratères lunaires portant le nom de scientifiques arabes ou musulmans. « Il n'y a pas d'érosion sur la lune », dit-elle, « donc un trou, c'est un trou pour toujours. » À l'heure où la contribution arabe au savoir est oubliée ou effacée sur terre, et où le « grand pas pour l'humanité » est revendiqué par l'Occident, on peut voir dans ces cratères – l'inverse d'une statue – des monuments éternels à la gloire de cette histoire occultée. La Lune, après tout, est l'Orient de la Terre : notre envoûtante altérité. Je pense à Encelade, l'un des satellites glacés de Saturne, dont les reliefs portent tous des noms tirés des *Mille et Une Nuits*, tant sa surface paraît mystérieuse (un océan salé sous la glace

suggère qu'elle pourrait abriter la vie). Une cavité humanoïde a été baptisée Shéhérazade. Les fissures du pôle sud, surnommées les « rayures de tigre », portent les noms de Bagdad, Alexandrie et Damas.



Yto Barrada, *Holes in the Moon (Ibn Firnas - Red)*, 2021. Aluminium, 30,5 x 30,5 cm.  
© Yto Barrada, courtesy Pace Gallery ; Sfeir-Semler Gallery, Hambourg, Beyrouth ; et Galerie Polaris, Paris.



Yto Barrada, *Arbre généalogique*, 2005. Tirage chromogène, 149,9 x 149,9 cm. © Yto Barrada, courtesy Pace Gallery ; Sfeir-Semler Gallery, Hambourg, Beyrouth ; et Galerie Polaris, Paris.

Sur la table devant nous, entre un rouleau de ruban de masquage et des écheveaux de coton teint, il y a une boîte de macarons. Leurs formes rondes et leurs couleurs primaires les font ressembler à une maquette de l'une des sculptures publiques de Yto Barrada. Je me demande si ces mignardises, que j'associe à Marie-Antoinette, sont une référence au XVIII<sup>e</sup> siècle, dont les théories de la couleur nourrissent actuellement ses recherches. Sommes-nous en train de manger les Lumières ? (L'artiste évoque son rapport « carnassier » aux sources historiques : mâcher l'archive pour mieux la recracher<sup>2</sup>.) J'apprendrai plus tard que le macaron a une origine arabe. Selon une encyclopédie suisse, on l'aurait apporté d'Al-Andalus au Maroc au XI<sup>e</sup> siècle, avant qu'il ne remonte par la Sicile jusqu'à Venise, où il devint *maccarone*. Passer du temps dans l'univers d'Yto Barrada produit une délicieuse réorientation du regard, comme si les rives de la Méditerranée se rapprochaient (à Tanger, le nord et le sud semblent s'embrasser) ou avaient pivoté à quatre-vingt-dix degrés pour se retrouver face à face.

Revenir à l'ABC,  
c'est (...) se  
demander comment  
on pourrait faire  
les choses  
différemment s'il  
était possible de  
repartir de zéro.

J'ai visité l'atelier d'Yto Barrada au huitième mois de ma grossesse, commencé cet essai au neuvième, et l'ai achevé en allaitant ma fille. Rien de plus juste : un lien puissant unit sa pratique, le travail maternel et les jeux d'enfants. Nous avons regardé quantité d'objets merveilleux durant les heures que nous avons passées ensemble, parmi lesquels – le plus merveilleux de tous – un livre que l'artiste considère comme l'un de ses trésors : un cahier de travaux pratiques artistiques ayant appartenu à un enfant vers 1900. Cet album rassemble une année d'exercices ou de « dons », pour reprendre la terminologie de Friedrich Fröbel, le pédagogue du XIX<sup>e</sup> siècle qui inventa le jardin d'enfants. Désireux de leur proposer une alternative à l'apprentissage par cœur, il élaborait une méthode fondée sur la manipulation physique des objets. On distribuait aux enfants des jouets éducatifs, inspirés des formes géométriques des cristaux, dans un ordre précis pour leur enseigner la structure et la perception : balles tricotées, cubes de bois, etc. Frank Lloyd Wright attribua son sens de la composition à son enfance au contact des jouets de Fröbel. Buckminster Fuller, exposé à la même pédagogie, découvrit son premier dôme géodésique dans un jardin d'enfants<sup>3</sup>. L'album d'Yto Barrada renferme des constructions en papier plié qui se complexifient au fil des pages, qui donnent à voir la compréhension instinctive de l'esthétique moderniste dont fait preuve l'enfant de cinq ans. Bouches bées, nous regardons défiler l'histoire de l'art. « On voit Ellsworth Kelly, on voit [Josef] Albers... » Elle tourne une page. « Tiens, bonjour, Bauhaus. »

Ce livre offrait un aperçu de la fabuleuse collection de manuels éducatifs d'Yto Barrada. J'y aperçois un autre bijou : *How to Write Better Business Letters*, écrit par un couple d'Égyptiens, qui comprend un modèle d'argumentaire commercial, traduit en trois langues, pour vendre un kilim. Bon nombre de ses œuvres adoptent (et détournent) des formats pédagogiques : tutoriels, abécédaires, cartes. Tout comme les aires de jeux et les terrains vagues, sites récurrents dans les images de l'artiste, ces modes d'emploi esquissent des champs de possibles utopiques. Revenir à l'ABC, c'est repenser les fondements mêmes de nos vies mentales et sociales, se demander comment on pourrait faire les choses différemment s'il était possible de repartir de zéro. C'est aussi se demander : qui apprend à qui ? Série photographique réalisée en 2011, *Ferme pédagogique* contient une image d'un plant de tomates aux tiges allongées, offrant ses fruits d'un rouge rubis bien au-delà des limites de son petit enclos. Quelle est la pédagogie transmise par cette ferme ? Pour Fröbel, les enfants étaient des êtres à nourrir « comme les plantes d'un jardin<sup>4</sup> ». Mais faut-il s'inspirer de l'exubérance vagabonde de la plante, ou des cordes et piquets qui s'efforcent de la redresser ? Au sujet de Maria Montessori, autre source d'inspiration de l'artiste, qui développa ses propres théories pédagogiques cent ans plus tard, Bee Wilson déclare : « Au cœur de [sa] méthode logeait une idée radicale : les enfants n'apprennent pas en jouant, mais les adultes les empêchent d'apprendre en les interrompant<sup>5</sup>. »

Prendre les jeunes au sérieux comme expérimentateurs et des bâtisseurs de mondes s'accorde avec les autres engagements de l'artiste : le regard complice qu'elle porte sur les faussaires, contrebandiers, saboteurs, acrobates, autodidactes, les économies informelles, l'humour noir, les fleurs sauvages, les objets de seconde main – une ingénieuse escouade qui esquive et déjoue les structures d'exclusion du monde. *La débrouillardise humaine* : voilà ce qui la fascine. (Elle s'exprime volontiers en quatre langues au cours d'une seule conversation ; la nôtre s'est principalement déroulée en français.) Lorsque, dans

un podcast, on lui a demandé de se définir à travers une chanson, elle a cité « La mauvaise herbe » de Georges Brassens (1954). Déployant une grammaire discrètement subversive, une grande part de son travail défait l'idée selon laquelle le sauvage et la traversée des frontières seraient des maux. Je pense à l'expression *espèce invasive*. Je pense à Athènes, où j'ai un jour aperçu une vieille dame ramasser et mettre dans sa poche un tas de feuilles coincé dans une fissure sur le trottoir pour les bouillir et les accommoder avec de l'huile et du citron. L'insecte qui produit la cochenille vit et festoie sur les raquettes du figuier de Barbarie, son hôte épineux. Le parasite de l'un est le gagne-pain de l'autre. La mauvaise herbe est une question de point de vue.



Yto Barrada, *Ferme Pédagogique - Tables d'écolier de la serre*, 2011. C-print, 150 x 150 cm. © Yto Barrada, courtesy Pace Gallery ; Sfeir-Semler Gallery, Hambourg, Beyrouth ; et Galerie Polaris, Paris.



Yto Barrada, *Ferme Pédagogique - Tomatoes*, 2011. C-print, 123,8 x 123,8 cm. © Yto Barrada, courtesy Pace Gallery ; Sfeir-Semler Gallery, Hambourg, Beyrouth ; et Galerie Polaris, Paris.

Vers la fin de l'été, après qu'Yto Barrada et sa famille ont traversé l'océan, je l'appelle en vidéo depuis New York. Elle décroche en pleine déambulation dans le marché Saint-Pierre, ce monde de magasins de tissu au pied de Montmartre, où elle choisit des coussins, discute de projets avec son assistante, et, dans le même souffle, me parle de ses recherches sur le *dévoré*, cette technique qui consiste à dissoudre certaines fibres du velours. (Au détour d'une conversation, Andrea Andersson, curatrice et proche collaboratrice de l'artiste, m'avait confié : « tant d'échanges se superposent, et seule une partie me concerne. ») Dans le taxi, elle désigne au passage le Louxor, l'un des plus anciens cinémas de Paris, palais art déco inspiré de la Vallée des rois. Notre conversation revient à la couleur. Je lui raconte ce que j'ai lu sur Van Gogh, sur sa passion pour les pigments fugitifs,

quitte à ce qu'ils pâlisent vite. « Toutes les couleurs que l'impressionnisme a mises à la mode sont changeantes », se lamentait-il auprès de son frère Théo. « Raison de plus de les employer hardiment trop crues, le temps ne les adoucira que trop<sup>6</sup>. » Il offrit à sa mère une peinture de roses rouges qui, au moment de sa mort, avaient tourné au rose blafard. Yto rit. « J'aime la destruction inscrite dans l'objet... Une couleur autodestructrice. Et puis l'idée que l'instable puisse avoir de la valeur. » Penser la couleur, c'est aussi cerner les nuances sémantiques, éduquer son regard à la variation continue et aux distinctions fines. Les choses sont plus complexes et précises que leurs noms le laissent croire. Le rose n'est pas rose n'est pas rose.

## Text\work

Traduit de l'anglais par Jean-François Caro et Yasmine Seale  
Publié en décembre 2025

1. Entretien avec Sina Najafi, dans *Yto Barrada*, dir. Lionel Bovier et Clément Dirié, Genève, JRP|Éditions, 2013.
2. Tate, « Enter the Mothership : Artist Yto Barrada's Tangier Garden », vidéo, YouTube, publiée le 29 mai 2024 : [youtube.com/watch?v=aDWF-3CYoo](https://www.youtube.com/watch?v=aDWF-3CYoo).
3. Kurt Kohlstedt, « Inheriting Froebel's Gifts », *99% Invisible*, podcast, épisode 492, diffusé le 24 mai 2022 : <https://99percentinvisible.org/episode/inheriting-froebels-gifts/>.
4. *Ibid.*
5. Bee Wilson, « Like a Bar of Soap », *London Review of Books* 44, 24 (15 décembre 2022) : <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v44/n24/bee-wilson/like-a-bar-of-soap>.
6. Vincent Van Gogh, lettre à Théo Van Gogh, 11 avril 1888, dans *L'Art des mots. Vincent van Gogh, lettres*, trad. Catherine Tron-Mulder, Arles, Actes Sud, 2015.