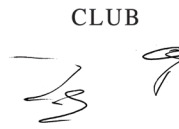




SISSE



CLUB

## AMALIA LAURENT

### All that we see or seem, is but a scene within the scene

PAR ALIA SWASTIKA  
MAI 2026

Comment relire l'histoire du colonialisme du point de vue du colonisateur, et à travers le regard du colonisé ? Comment l'identité (politique) se forme-t-elle dans la contestation du regard, devenant quelque chose de continuellement et dynamiquement réinterprété ? Dans le contexte du colonialisme comme prolongement de la pratique culturelle, la notion de propriété et d'authenticité culturelle sur les objets est-elle encore pertinente aujourd'hui ? Amalia Laurent démêle cette série de questions à travers une pratique artistique qu'elle considère comme un espace de processions, comme le lieu où la tradition est remise en cause, au-delà de la simple nostalgie. Issue de la diaspora indonésienne et ayant grandi en France, Laurent a développé une profonde curiosité pour les tensions de pouvoir entre la culture européenne et les terres colonisées, notamment en ce qui concerne la manière dont la culture et la tradition ont été déracinées pendant la période coloniale. La circulation et la distribution des valeurs, des objets et des savoirs ont finalement conduit Laurent à tracer des racines/routes [roots/routes] à l'intérieur de ses cartes. Dans sa démarche artistique, Laurent interroge les formes des cartes officielles, ou les divisions territoriales, façonnées par l'histoire coloniale, dans lesquelles les systèmes de connaissance occidentaux servent de cadre de justification. Laurent ne considère pas les cartes uniquement comme une classification géographique, mais plutôt comme des cartographies de résistance et, plus intimement, de mémoire.

Au cours des dernières années, Amalia a étudié le batik non seulement comme une tentative de retracer son histoire personnelle, mais aussi pour réfléchir de manière critique à la domination occidentale dans l'écriture de l'histoire et l'articulation du savoir. Dans son contexte historique, le batik est une représentation symbolique du pouvoir javanais, où la philosophie est façonnée par une compréhension de la cosmologie et de la spiritualité, de sorte que chaque forme et composition constitue un ensemble de connaissances. Au fil du temps, ces savoirs ont été perdus ou leurs significations ont glissé vers une « expression traditionnelle », réduits à des symboles patrimoniaux, tandis que le savoir lui-même est désincarné. L'accélération du capitalisme a même positionné le batik comme une marchandise économique, où la localité est perçue comme une image à l'inverse d'une intimité de la vie quotidienne. De tels glissements sont, bien sûr, inévitables en tant que conséquences du colonialisme et de la mondialisation naissante, mais comment peut-on réapproprier les récits historiques et utiliser notre propre langage pour réfléchir à ce savoir ?

Les tissus de batik rassemblés par Laurent forment une archive de son long pèlerinage à travers l'Europe, retraçant les héritages du Sud enchâssés dans les artefacts mêmes et les anatomies sociales de l'empire. Elle lit l'architecture à rebrousse-poil : non pas comme le théâtre triomphant du pouvoir souverain, mais comme la sédimentation de dépossessions, d'effacement et de relégation. Attentive aux fresques

et aux surfaces murales des édifices classiques européens, Laurent appréhende les sous-textes qu'ils ne peuvent contenir, puis réinscrit leurs récits – couche de cire après couche de cire – en utilisant le batik comme contre-métaphore, une grammaire textile à travers laquelle le sens lui-même est contesté et réapproprié.

Dans son parcours d'étude des significations de divers symboles, Laurent découvre comment les ancêtres javanais mobilisaient déjà des concepts d'anthropologies socio-politiques pouvant être mis en dialogue avec une théorie culturelle contemporaine – notamment ceux relatifs aux cartes et à la cartographie. Cette exposition se concentre ainsi sur des motifs de batik qui incarnent des significations philosophiques autour de ces deux concepts. La première catégorie déploie une compréhension de la frontière et du territoire à travers deux registres : le féminin et le masculin. Dans la philosophie javanaise, le territoire n'est jamais simplement une question de démarcation physique ; il insiste plutôt sur le social et le spirituel. Il existe des espaces gardés par des présences invisibles, ou des espaces collectivement reconnus comme des systèmes sociaux.

Laurent sélectionne les motifs Sekar Jagad et Poleng, qui, dans leur usage, sont plus étroitement associés aux collectifs féminins. Pourtant, le nom même de Sekar Jagad annonce une qualité féminine – sekar, la fleur – mise en relation avec la notion de monde – jagad. Cette juxtaposition signale comment les femmes ont longtemps entretenu une relation intime avec la connaissance du cosmos et du monde, ce qui peut être lu comme une représentation de la rencontre entre deux royaumes, rendue dans une articulation plus structurée. Le motif Poleng, plus abstrait, est mobilisé par Laurent pour rendre visible les limites de cette perspective même, apparaissant comme des lignes entrecroisées de latitude et de longitude – une cartographie du seuil lui-même. La seconde catégorie concerne le mouvement et l'échange. Comme mentionné précédemment, l'idée de la carte comme une route fonctionne comme une archive des histoires commerciales et du déplacement. Laurent se tourne vers le motif Parang – longtemps reconnu comme un dessin classique des maisons aristocratiques – qui, dès son origine, imagine les houles marines et les ondulations de l'eau comme fondement de la philosophie javanaise. La cour de Mataram maintenait fermement la relation constitutive entre la montagne et la mer, la terre et l'eau. L'image de la vague dans le Parang projette

également une disposition au voyage : la recherche de nouvelles terres et de nouveaux territoires, et les savoirs entrelacés aux marées, au temps calendaire, aux constellations d'étoiles et à la lune, etc. Ces savoirs ont ensuite été éclipsés, remplacés par des systèmes occidentaux souvent détachés des histoires et phénomènes locaux. Aux côtés du Parang, Laurent choisit le Mega Mendung – un motif du Sultanat de Cirebon, en Java occidental – pour parler du mouvement : comment le ciel devient l'esprit animateur de la vie humaine. Elle rattache spécifiquement ce motif au lieu de sa naissance, Pelabuhan Muara Jati, le reliant aux histoires de migration humaine et à leur résonance avec notre condition présente.

Pendant des siècles, le batik a été reçu comme un signe du savoir des femmes. Autrefois, toute femme à Java – en particulier celles issues de foyers des classes moyennes et supérieures – était censée maîtriser le batik pour les tissus portés lors de divers rites. Le batik ne produisait pas seulement des objets ; il est devenu un pont intergénérationnel pour discerner comment les humains sont liés au cosmos. Dans les périodes suivantes, le batik a été progressivement repositionné comme bien d'échange fondamental, et les femmes sont ainsi entrées dans la main-d'œuvre culturelle, même si leurs noms ont disparu dans l'anonymat, leur travail dépossédé de toute auteure. L'industrialisation de masse a depuis lors éloigné le savoir-faire du batik du tissu de la vie quotidienne, ne servant plus d'espace social à travers lequel les femmes exerçaient une véritable agentivité. Bien que ce discours ne soit pas le centre explicite de sa pratique, Laurent trace néanmoins les contours de l'asymétrie de genre et de l'effacement des savoirs féminins au sein de ce projet. Parmi les motifs qu'elle présente, Sekar Jagad et Poleng tendent vers des qualités féminines, tandis que Parang et Mega Mendung indexent des qualités masculines. Même si les lectures contemporaines permettent à ces catégories de circuler plus librement, certains motifs émergent encore de l'expérience féminine incarnée, ou de figures intimement liées aux rythmes de la vie quotidienne – comme ceux inspirés de Dewi Sri, vénérée comme déesse du riz, avec divers rituels préparés pour obtenir sa bénédiction.

Les catégories de genre que Laurent met au premier plan ne sont pas, je crois, invoquées pour établir des frontières, mais plutôt pour étayer l'argument selon lequel les femmes ont longtemps produit leurs propres savoirs et cultivé leur agentivité propre à travers le travail de fabrication

du batik. Les catégories elles-mêmes deviennent une archive. Les motifs féminins et masculins s'échangent désormais avec plus de fluidité, ce qui signale également une expansion des rôles sociaux des femmes.

TEXTE PAR ALIA SWASTIKA  
TRAD. COLL. AMALIA LAURENT, ANNE VIMEUX,  
ÉLISE POITEVIN

Tout en développant une pensée critique sur la situation post-coloniale, en redessinant la cartographie et en se reconnectant à diverses pratiques ancestrales, Laurent recrée également son parcours personnel, davantage conscient des rapports de pouvoir entre ses deux identités. L'ensemble du projet cartographique représente une nouvelle façon de naviguer dans la perception mouvante de l'appartenance et de l'autorité culturelle. La pratique de Laurent fait avancer une critique de la condition post-coloniale à travers la réinscription cartographique et la réactivation de pratiques ancestrales, tout en accomplissant un pèlerinage auto-réflexif qui tient compte des relations de pouvoir asymétriques inscrites dans ses doubles identités. En ce sens, le projet cartographique fonctionne comme une méthodologie pour habiter de manière critique les contingences de l'appartenance et de l'autorité culturelle. Laurent choisit néanmoins d'embrasser un langage visuel poétique, remettant en scène les caps et les tissus de batik comme espace intime de quête personnelle.

Alia Swastika (née en 1980 à Yogyakarta) est curatrice, chercheuse et autrice dont la pratique, au cours des dix dernières années, s'est développée autour des questions et perspectives de la décolonialité et du féminisme. Ses différents projets visent à décentraliser l'art, à réécrire l'histoire de l'art et à encourager l'activisme local.

Alia Swatika est directrice de la Biennale Jogja Foundation à Yogyakarta et poursuit ses recherches sur les artistes femmes indonésiennes sous l'Ordre nouveau. Elle a fondé et dirigé l'Ark Galerie à Yogyakarta (2007-2017). Elle a été co-curatrice de la Biennale Jogja XI Equator #1 (2011), co-directrice artistique de la 9e Biennale de Gwangju (2012), et curatrice des tables rondes pour les expositions d'art contemporain du Festival Europalia (2017), avec des présentations à l'Oude Kerk d'Amsterdam, au M HKA d'Anvers et au S.M.A.K. de Gand, en Belgique. Ses recherches sur les artistes femmes indonésiennes sous l'Ordre nouveau ont été publiées en 2019.