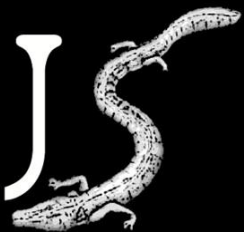


NUMÉRO QUINZE
SEPTEMBRE 2019

(DÉS)IDENTIFICATION POSTCOLONIALE DE L'ART CONTEMPORAIN



PROTEUS



Cahiers des théories de l'art

WWW.REVUE-PROTEUS.COM

Édito

Avec la loi française n° 2005-158, adoptée le 23 février 2005¹, consacrée à la « contribution nationale en faveur des Français rapatriés », la décolonisation est un sujet de plus en plus débattu en France. Pendant ces presque quinze années, de nombreux textes fondamentaux ont été traduits puis analysés et discutés. Différents discours occupent l'espace, certains davantage identitaires, d'autres davantage politiques, certains encore tentent de construire une universalité possible, d'autres, plus communautaires, rappellent que l'universalité est une construction culturelle qui émane de l'Occident et du Nord.

L'enjeu de ce dossier d'articles n'est pas d'arbitrer ces discours, ni même de les répertorier – bien qu'au fil de la lecture émerge une cartographie des différentes personnes engagées dans les théories postcoloniales ainsi que de leurs principales publications. Ce numéro, consacré à la (dés)identification postcoloniale de l'art contemporain, espère en revanche révéler et comprendre la manière dont ces débats sont devenus un véritable matériau dont se saisissent les artistes contemporains issus des anciennes colonies et, plus généralement, des Suds globaux. Travailler ce matériau permet de repenser autant les approches postcoloniales que les pratiques artistiques. En effet, si l'on accepte l'origine fortement occidentale de l'art contemporain, chercher à décoloniser l'art contemporain ne devrait-il pas passer par une refonte profonde de ce qui est couramment entendu aujourd'hui, dans les mondes de l'art, par « art » ? Il s'agit ainsi d'œuvrer pour une géopolitique de l'art en articulant les dynamiques de création aux réseaux de diffusion.

Si une revue de théorie de l'art se saisit de la question postcoloniale c'est aussi dû au constat que la relation entre la décolonisation et l'art n'est pas uniquement occasionnelle : la figure de l'artiste est régulièrement mâtinée d'excentricité, d'originalité, d'authenticité et, de ce fait, d'*étrangeté* – et c'est en ce sens que ce dossier poursuit celui paru en septembre 2018 sur la (dés)identification de la figure de l'artiste.

L'ensemble des questions soulevées ici dépasse bien entendu le cadre des théories de l'art, mais elles sont au cœur de l'esthétique en ce qu'elles invitent à repenser la communicabilité de l'expérience esthétique en reconsidérant le rapport à l'autre : certes l'autre-artiste et l'autre-étranger, mais aussi l'autre-du-public. La position considérant que l'art et les productions culturelles émanant d'une culture ne peuvent s'adresser qu'aux personnes de cette culture rentre en conflit avec une pensée de l'altérité et, plus généralement, de l'empathie. Est-ce pourtant une raison suffisante pour discréditer ces positions radicales ? Peut-être faudrait-il aussi repenser ces notions hissées en valeur : pourquoi une bonne posture de l'altérité ne devrait-elle en fait pas conduire à l'inhibition d'une empathie envers autrui parce que *prendre la place d'autrui* relève d'un acte colonial ? Les articles de ce numéro n'espèrent pas répondre à ces interrogations fondamentales, mais peut-être peuvent-ils fournir une base sur laquelle engager la réflexion.

Phoebe CLARKE et Bruno TRENTINI

1. L'alinéa 2 de l'article 4 de cette loi portant sur les programmes scolaires et la place qu'ils doivent faire au « rôle positif de présence française outre-mer notamment en Afrique du Nord » et « à l'histoire et aux sacrifices des combattants de l'armée française issus de ces territoires » avait été particulièrement controversé. Cet alinéa a été supprimé le 16 février 2006.

Sommaire

(dés)identification postcoloniale de l'art contemporain

L'authenticité postcoloniale des artistes : entre émancipation des Suds et voyeurisme économique de l'Occident - Introduction au dossier Bruno TRENTINI.....	4
L'artiste de l'exil et l'identité transnationale Nicolas NERCAM (Université Bordeaux-Montaigne, MICA).....	9
<i>Archival Turn</i> et histoire coloniale – Une désidentification du médium photographique autour de Sammy Baloji, Elisabetta Benassi et Alice Seeley Harris Magali NACHTERGAEL (Université Paris 13, Pléiade).....	17
Du stigmaté au symbole – Mise en scène de l'identité en architecture Cécile BOURGADE (Université d'Aix-Marseille, ADEF).....	29
La (dé)mythification de l'artiste colombien – Miguel Ángel Rojas et José Alejandro Restrepo Virginia de la CRUZ LICHET (Université de Lorraine, Écritures).....	37
Repenser la création collective, collaborer à l'avant-garde – Étude de trois objets filmiques issus du monde arabe Mathilde ROUXEL (Université Paris III, IRCAV).....	45
Promenade en Suisse romande – Pour un questionnement des liens entre langue, territoire et identité(s) Hélène BARTHELMEBS-RAGUIN (Université du Luxembourg, RU IPSE).....	53
Dissimuler son identité, effacer le caractère artistique de l'action ; des outils de transformation sociale ? Sophie LAPALU (École Supérieure d'Art de Clermont Métropole).....	65
Hors-thème	
Penser l'instrumentalisation critique de l'art avec Andrea Fraser Judith MICHALET (Université Paris 1, ACTE).....	72
L'opéra comme scène de la technique Susanna LINDBERG (Université d'Helsinki, Collegium des études avancées).....	82

L'authenticité postcoloniale des artistes : entre émancipation des Suds et voyeurisme économique de l'Occident

INTRODUCTION AU DOSSIER

Les approches postcoloniales sont progressivement apparues au cours du xx^e siècle. Elles portaient principalement sur les pays du Maghreb, du Moyen-Orient et sur l'Inde, en mettant en avant la manière dont l'inertie de la colonisation continue d'entretenir des clivages culturels en reléguant à une place subalterne les cultures et les identités collectives issues des pays anciennement colonisés au regard des pays anciennement colonisateurs¹. Depuis, ces approches se sont considérablement développées, autant au regard des ères géographiques ciblées que des discours tenus². S'il est vrai que les champs de la littérature ont déjà largement investi ces questions, l'enjeu de ce dossier est de commencer à dessiner ce que ces théories engagent dans la réflexion sur l'art en général et l'art contemporain en particulier, notamment en ce qui concerne la mobilité des artistes et de leurs œuvres au regard de leurs provenances géographiques, voire géopolitiques. En effet, la littérature étant véhiculée par une langue, et parfois une langue d'origine coloniale, les études postcoloniales en littérature ne sont pas toujours transposables dans le champ des arts plastiques. Ces derniers ont en revanche largement été affectés par l'intérêt que le xx^e siècle a connu relativement aux arts alors dits « primi-

tifs » qui ont été étudiés parfois d'un point de vue strictement formel, parfois au contraire en relation à leur situation de réalisation³.

Il est certain que la constitution d'un dossier portant sur les questions postcoloniales ne peut se faire sans prendre quelques précautions épistémologiques. En effet, le contexte contemporain en général et les questions postcoloniales en particulier, rendent caduques les tentatives wébériennes de neutralité axiologique⁴ : le discours scientifique véhicule aujourd'hui, plus ou moins explicitement et plus ou moins intentionnellement, des positions politiques, sociales et éthiques⁵. Le jugement de fait ne semble plus pouvoir être exempt d'un quelconque jugement de valeur sous-jacent. À cette non-neutralité du jugement de fait s'ajoute encore une difficulté : un même fait peut, suivant la situation, être la manifestation de valeurs incompatibles. Ainsi, indépendamment même de son contenu, ce dossier est-il peut-être déjà *de trop* pour certaines personnes qui craignent une dissolution du discours esthétique dans les études culturelles, *de trop* aussi pour celles qui considèrent que la question postcoloniale doit être laissée aux recherches issues de pays anciennement colonisés, *de trop* encore pour

1. Depuis l'ouvrage généralement tenu pour fondateur d'Edward W. Saïd – *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* de 1978 – parmi les nombreuses personnes ayant participé à construire les études postcoloniales, Gayatri Chakravorty Spivak, Homi K. Bhabha figurent sans doute au nombre des principales.

2. Au-delà d'une ampleur géographique, qui ne change souvent pas les positions théoriques, mentionnons tout de même le commentaire que fait notamment Benita Parry du postcolonialisme de Gayatri Chakravorty Spivak et Homi K. Bhabha, tout en se revendiquant des études postcoloniales (Benita PARRY, *Postcolonial studies : a materialist critique*, London ; New York : Routledge, 2004). Sa critique porte essentiellement sur ce qu'elle interprète comme un désengagement politique de cette désormais première branche postcoloniale. En cela, cette critique fonde ainsi une branche matérialiste aux études postcoloniales déjà en germe chez Saïd.

3. C'est par exemple tout ce qui fait la différence entre les textes formalistes de Louis Perrois et ceux situés de James W. Fernandez sur la statuaire fang.

4. Max WEBER, *Essai sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1965, 4^e essai (« Essai sur le sens de la "neutralité axiologique" dans les sciences sociologiques et économiques », de 1917).

5. Cette situation semble particulièrement avérée en France. Voir à ce sujet l'article : Nicolas BANCEL, « Que faire des *postcolonial studies* ? Vertus et déraisons de l'accueil critique des *postcolonial studies* en France », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 115, 2012, p. 129–147. Aussi, selon l'étude d'Anne-Claire COLLIER menée sur des dossiers thématiques autour du postcolonial de 2006 et 2007, les travaux sur le sujet correspondent-ils à un souci de « repolitisation de l'espace intellectuel français » ; Anne-Claire COLLIER, « Le passage en revue du postcolonial », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 11-3(3), 2017, p. 245-262.

d'autres jugeant que les questions identitaires fractionnent, alors que l'urgence est d'éviter la division. Un seul fait – l'existence de ce dossier – et déjà trois motivations différentes pour le juger négativement, et trois motivations mues par des positions culturelles sans doute souvent incompatibles.

La connaissance des nombreux écueils jalonnant l'entreprise d'un travail sur les questions postcoloniales et l'art contemporain ne suffit ni à éviter ces derniers ni à maîtriser les valeurs afférentes aux faits. Sans doute d'ailleurs ce dossier ne campe-t-il que peu de positions fermes – si ce n'est celles faisant le constat d'un traitement souvent différents des artistes et des pratiques artistiques suivant la grille géopolitique¹ d'un monde étatique partiellement décolonisé, mais encore très fortement marqué culturellement et économiquement par les périodes coloniales. Ce constat ne suffit toutefois pas à permettre un discernement : parmi ces différences lesquelles relèvent de stigmatisations ou de biais néo-coloniaux ? lesquelles pâtissent de l'inertie d'un monde globalisé principalement au bénéfice de l'Occident – ou du Nord – et au détriment des Suds globaux ? Lesquelles encore s'inscrivent dans une reconnaissance d'un art provenant d'une aire culturelle spécifique avec des revendications spécifiques ? En effet, depuis près d'un siècle et l'abandon de plus en plus irrémédiable du paradigme de l'œuvre d'art jugée au regard de la seule apparence formelle achevée, il devient certain que le contexte et la situation de ce qui fait œuvre participent pleinement de l'œuvre-même. Le nœud qui résiste est en revanche de comprendre pourquoi le contexte et la situation des œuvres issues de pays non occidentaux sont plus souvent liés à des appartenances identitaires territoriales que celles

issues de pays occidentaux : est-ce une forme de résistance et de revendications culturelles ? Est-ce la seule voie possible qu'ont ces artistes pour s'exposer sur la scène mondiale – encore très occidentale – de l'art contemporain ? Si oui, que faire des artistes qui ne jouent pas cette carte et qui de ce fait sont les plus à l'écart ? Enfin, indépendamment des gestes et actes des artistes, quelle part provient d'un discours que l'Occident plaque de l'extérieur sur ces productions afin de valoriser leur « authenticité² » ?

Il n'est pas question d'apporter des réponses générales ni même applicables au cas par cas, mais de tracer différentes pistes possibles que les théories de l'art peuvent emprunter, sans oublier les embûches qui les jalonnent. Par honnêteté scientifique et éventuellement parce que d'autres pourraient voir le moyen d'éviter leurs obstacles, voici brièvement les pistes qui semblaient, certes prometteuses, mais bien trop cahoteuses pour être suivies.

Lorsqu'il a été question de faire un dossier de théories de l'art au regard des théories postcoloniales, il a fallu choisir entre différentes approches. Celle qui semblait tout d'abord la plus convaincante et la plus pertinente était paradoxalement de se passer de l'étiquette « postcoloniale » et de tout simplement produire des discours sur l'art des anciens pays colonisés et plus généralement sur l'art non occidental : en effet, est-il encore besoin, près de 40 ans après la traduction en français du livre d'Edward Saïd *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, de convoquer l'expression « théories postcoloniales » pour parler d'artistes issus d'anciennes colonies ? Il semblait tout d'abord que la meilleure façon de lutter contre les discriminations géopolitiques en art contemporain était précisément de ne pas parler d'appartenance identitaire tout en mobilisant abondamment les artistes et les œuvres qui sont trop souvent réduits à cela.

1. Sur une étude de l'art contemporain par un prisme géopolitique notamment dû à la prise en compte des collectionneurs et des marchands agissant au profit de la puissance politique des états, voir notamment : Nathalie OBADIA, *Géopolitique de l'art contemporain. Une remise en cause de l'hégémonie américaine*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2019. L'ouvrage ne se situe pas dans le cadre de travaux postcoloniaux, ce qui ressort ne serait-ce par l'usage du terme « américain » du sous-titre utilisé pour en fait désigner les États-Unis, mais il y est fait des distinctions intéressantes et, selon l'auteur, motivées en terme de marché entre des États-Unis blancs et noirs.

2. L'introduction au dossier du numéro précédent, avec lequel celui-ci fonctionne en duo, pointait la difficulté théorique et éthique que pose la notion d'authenticité. Voir : « La figure de l'artiste et la valorisation du stigmaté – introduction au dossier », *Revue Proteus*, n° 14, (dés)identification de la figure de l'artiste, Phoebe CLARKE et Bruno TRENTINI (co-ord.), 2018, p. 4-7.

On aurait envie de déjà vivre dans un monde où ces frontières sont depuis longtemps tombées, où il est devenu inutile de justifier l'intérêt que l'on porte à une œuvre en exhibant les situations d'oppression qui l'ont impulsée. Toutefois, sauf à se voiler la face, cette démarche n'est envisageable que dans un monde sans oppression. Il aurait alors été aussi possible de prendre le contre-pied de cette première approche et d'écrire sur des artistes issus de pays colonisateurs en insistant sur leur appartenance culturelle et sur la manière dont celle-ci structure voire détermine au moins en partie leur création artistique. Autrement dit, s'il n'est pas possible de fonder une autorité artistique non occidentale qui ne soit pas pré-déterminée par des conditions géopolitiques, il est en revanche possible de déconstruire le mythe de l'autorité artistique autonome du monde occidental¹. Cette trajectoire souffrirait cependant du biais qu'elle espère du même élan résorber en donnant encore davantage de visibilité à l'art occidental. Ces deux premières voies avortées auraient naturellement pu engendrer une perspective comparatiste, mais là encore il est difficile de le faire sans sembler paraître en train de chercher à légitimer un art qui en aurait de ce fait besoin. En effet, alors que la pratique de la référence, de la citation, de l'hommage, et même de la dérision sont courantes dans le champ de l'art, le traitement n'est pas le même lorsque l'emprunt traverse les frontières géopolitiques Nord/Sud. Ainsi, selon Zahia Rahmani, « on s'interdit de mettre en parallèle l'œuvre de l'artiste conceptuel Joseph Kosuth *One and Three chairs*, datée de 1965, avec la reprise qu'en a faite Jumana Emil Abboud dans son triptyque vidéo *An Untitled Life-Drawing*, réalisé en 2006. On ne voit dans ce travail que le présent d'une Palestinienne, alors qu'en réacti-

vant l'œuvre de Kosuth, elle lui confère un potentiel critique qui n'avait jamais jusqu'alors été révélé² ». Le même constat peut être fait lorsque Rabih Mroué rejoue le « saut » d'Yves Klein avec son *Leap into the Void* ou évoque Bruce Nauman avec son *Selfportrait as a Fountain* – on n'hésite en revanche pas à souligner l'écho duchampien de l'œuvre de l'étasunien B. Nauman.

Ce qui ressort de ces prospectives non abouties concerne l'identité des artistes et le rôle qu'elle joue dans leurs œuvres et la réception de celles-ci³. À force de mise à l'écart, les artistes valorisent leurs stigmates identitaires tout en jouant avec leur « authenticité » – valeur créée et enviée par l'Occident semblant permettre du même élan de hiérarchiser les cultures et d'exploiter économiquement cette valeur d'authenticité masquant à peine les anciens termes trop coloniaux d'« exotisme » et d'« ailleurs ». En ce sens, ce dossier sur la (dés)identification postcoloniale de l'art contemporain prolonge le précédent consacré à la (dés)identification de la figure de l'artiste, une figure qui a souvent été et est encore marquée en Occident par une identité marginale. Si l'histoire a souvent décrit l'artiste comme une personne curieuse, elle en a aussi malheureusement fait une *curiosité* en elle-même. Ce rapport particulier et stigmatisant de soi aux autres est sans doute davantage amplifié lorsqu'il s'agit d'artistes qui exposent en Occident sans en être originaires : aux yeux d'une encore trop grande partie du public, leurs productions ne peuvent

1. L'article d'Hélène Barthelmebs-Raguin met en avant la situation autrement enclavée de la Suisse romande qui doit composer, certes sans les mêmes problèmes de domination que les anciennes colonies, avec une position ambiguë due à sa proximité qui reliait ses écrivain.e.s à une situation à la fois marginale et assimilée à la France – où l'héritage de la montagne, du lac et de la plaine dessinent autrement un identité territoriale stéréotypée : Hélène BARTHELMESBES-RAGUIN, « Promenade en Suisse romande – Pour un questionnement des liens entre langue, territoire et identité(s) », p. 53-64.

2. Maureen MURPHY, Zahia RAHMANI, Todd SHEPARD, Elvan ZABUNYAN et Rémi LABRUSSE, « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective*, 1, 2012, p. 56-69.

3. L'article de Mathilde Rouxel, en plus de confronter les notions complexes d'identité, de peuples et d'états, analyse la création collective et le renoncement à toute démarche individualiste dans le contexte des récents soulèvements des peuples des pays arabes : Mathilde ROUXEL, « Repenser la création collective, collaborer à l'avant-garde – Étude de trois objets filmiques issus du monde arabe », p. 45-52. Nicolas Nercam, dans un contexte différent, propose une analyse semblable d'artistes se saisissant des questions identitaires tout en prenant garde à ne pas donner dans le sectarisme : Nicolas NERCAM, « L'artiste de l'exil et l'identité transnationale », p. 9-16.



Va-Bene Elikem Fiatsi (crazinisT artisT), *rE gen er at[e]*, 2016, photographie de performance.

être perçues qu'à travers le prisme de la collection de curiosités. Un tel regard, aussi attentif qu'il puisse être, transfigure son auteur en *subalterne*¹.

Émerge ainsi de ce dossier une piste originale, celle engageant à penser que les approches post-coloniales rencontrent en fait bien vite, dans le champ de l'art contemporain et de la diffusion des œuvres, les approches décoloniales – principalement nées dans les pays d'Amérique latine² et dénonçant avec une analyse post-marxiste la

manière dont le capitalisme exploite les anciennes colonies au profit des anciens pays colonisateurs³. Même s'il n'est pas latino-américain, c'est dans cette idée que la performance *rE gen er at[e]* de Va-Bene Elikem Fiatsi (crazinisT artisT) parvient à donner une intuition de la complexité de la question : l'artiste – qui est né, a étudié, vit et travaille au Ghana – a réalisé cette performance lors du 19^e *BONE Performance Festival* de Berne pendant laquelle, enchaîné, il porte des ouvrages. Certains de ces livres, notamment la Bible qui apparaît en plusieurs versions et à l'origine de bien des morts dans l'histoire du continent africain, y compris après le XIII^e siècle⁴, sont à leur tour transpercés de couteaux et semblent métaphoriquement mis à mort. Si ce n'est que l'artiste porte des chaînes, de grandes boucles d'oreille, des escarpins et du vernis à ongle rouge, il est entièrement nu – et la température descendait fréquemment sous 0°C à Berne, le 30 novembre 2016, date de la performance. La mise en avant de cette vulnérabilité en proie à la violence humaine concerne alors de nombreux combats que l'artiste investit ici et dans d'autres de ces œuvres. Au poids colonial s'ajoutent l'emprise de la religion, l'histoire de l'esclavage, et plus généralement les préjugés raciaux, sexistes et de genres. *rE gen er at[e]* est ainsi une œuvre intersectionnelle⁵ visant la

1. Avant même de porter ce regard sur les artistes, Magali Nachtergaele rappelle l'histoire coloniale du médium photographique prétendument objectif et « opposant celui qui classe et celui qui est classifié », ne le reléguant qu'à un spécimen à étudier par la raison occidentale : Magali NACHTERGAEL, « *Archival Turn* et histoire coloniale – Une désidentification du médium photographique autour de Sammy Baloji, Elisabetta Benassi et Alice Seeley Harris », p. 17-28.

2. Cet ancrage géographique n'exclut pas que des artistes sud-américains se saisissent de questions proprement identitaires sans les articuler frontalement au politique. L'article de Cécile Bourgade étudie par exemple la complexe brésilianité d'Oscar Niemeyer : Cécile BOURGADE, « Du stigmat au symbole – Mise en scène de l'identité en architecture », p. 29-36.

3. Les études décoloniales – telles qu'elles ont été engagées en Amérique latine et récemment réinvesties par Santiago Castro-Gómez et Ramón Grosfoguel et leur ouvrage de 2007 *El giro decolonial : reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (*Le Tournant décolonial : réflexions pour une diversité épistémique au-delà du capitalisme mondial*) – se rapprochent en ce sens du postcolonialisme matérialiste évoqué précédemment. De tels rapprochements ont déjà été soulignés en dehors du contexte de l'art contemporain. Voir notamment : Priti Ramamurthy and Ashwini Tambe (dir.), *Feminist Studies*, vol. 43, n° 3, 2017 et son dossier intitulé « Decolonial and Postcolonial Approaches : A dialogue ». On trouvera aussi une recension du dossier en français : Anouk ESSYAD, « *Feminist Studies : Decolonial and postcolonial approaches : a dialogue* », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 37, n° 1, 2018, p. 170-175.

4. Voir le récent ouvrage collectif : Benjamin WEBER (dir.), *Les Expéditions occidentales à destination du continent africain, XIII^e-XVI^e siècle*, Presses universitaires du Midi, 2019.

5. Depuis l'article fondateur de Kimberlé Crenshaw (« Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal*

déconstruction des catégories sociales, les mêmes catégories qui nourrissent certaines formes de voyeurisme et d'exploitation. Va-Bene Elikem Fiatsi fait ainsi partie des nombreux artistes qui se saisissent de la postcolonialité comme d'un matériau artistique avec lequel travailler. C'est finalement principalement en cela que les textes et les artistes de ce dossier font corpus.

Une autre manière de voir les choses, sans doute plus pessimiste, serait de décrire une situation dans laquelle l'Occident, en plus du caoutchouc, du café, de la drogue et de la main d'œuvre peu chère, va chercher, dans les anciennes colonies, des artistes¹. La situation est alors inextricable : tant que les modèles capitalistes et néo-libéraux structurent la répartition travail/loisir², les expositions d'œuvres issues des anciennes colonies et des Suds globaux en général courent le risque de

servir le système qu'elles espèrent stigmatiser – un système qui capitalise sur l'authenticité culturelle des personnes doublement marginales aux yeux de l'Occident : les artistes des pays mis en situation de prestataire.

Ce second volet de publication sur la (dés)identification et l'art est une nouvelle occasion pour remercier l'équipe d'accueil 3943 Écritures et le pôle TELL de l'université de Lorraine ainsi que l'école doctorale 279 Arts plastiques, esthétique et sciences de l'art de l'université Paris I. Ces structures ont permis au colloque « (dés)identification de la création artistique », à l'origine de cette publication, de se tenir. Ce colloque, qui s'est déroulé sur l'île du Saulcy de Metz à l'UFR ALL les 5 et 6 décembre 2017, abordait la (dés)identification de l'art aussi bien par le biais de la figure de l'artiste qu'à partir du prisme postcolonial.

Bruno TRENTINI

Forum, 1989, p. 139-67), la notion s'est généralisée et est de plus en plus utilisée pour désigner les travaux œuvrant contre les stratégies de marginalisation et de discrimination en général et non plus spécifiquement contre celles visant la race et le sexe.

1. Virginia de la Cruz Lichet expose précisément l'ambiguïté de la feuille de coca en Colombie : autrefois chargée culturellement de tradition, elle est devenue symbole du trafic économique de drogue avec l'Occident et notamment les États-Unis : Virginia de la Cruz LICHET, « La (dé)mythification de l'artiste colombien – Miguel Ángel Rojas et José Alejandro Restrepo », p. 37-44.

2. Sophie Lapalu étudie deux artistes performant en dehors de l'institution et préférant ne pas annoncer leurs actions, confondant ainsi socialement travail et loisir. Leurs œuvres s'immiscent dans les règles tacites des sociétés néolibérales afin d'en révéler les stratégies de domination envers les femmes et notamment les femmes racisées : Sophie LAPALU, « Dissimuler son identité, effacer le caractère artistique de l'action ; des outils de transformation sociale ? », p. 65-71.

Hasard de calendrier, l'article hors-thème de Judith Michalet, bien qu'extérieur au dossier, complète la réflexion sur l'institution artistique et la manière dont ses structures créent et entretiennent des rapports d'inégalité : Judith MICHALET, « Penser l'instrumentalisation critique de l'art avec Andrea Fraser », p. 72-81.

Le dernier article de ce numéro, également hors du dossier thématique, présente au contraire un espoir institutionnel en étudiant une forme d'art très clivante socialement, particulièrement en France, l'opéra. Ce texte de Susanna Lindberg montre en quoi un modèle finlandais peut nuancer la distinction bourdieusienne : Susanna LINDBERG, « L'opéra comme scène de la technique », p. 82-96.

L'artiste de l'exil et l'identité transnationale

Cet article se propose d'approcher, par la présentation d'études de cas, la singularité de l'apport des artistes de la diaspora dans la construction, depuis le tournant géopolitique des années 1990, de « l'activisme artistique postmoderne ». Suite à la fin de la guerre froide et à l'avènement d'un capitalisme planétaire, la mouvance de l'activisme artistique s'est engagée dans un renouvellement tant des pratiques de la sphère artistique que de celles du monde social et politique.

Dans cette perspective, les artistes diasporiques questionnent les affres et les transferts liés à l'exil et interrogent les flux migratoires de la mondialisation¹. En utilisant les outils conceptuels du discours postcolonial, ils abordent toutes sortes de problématiques : l'altérité, les problèmes sociaux, ethniques, les questions de genre ainsi que les phénomènes de décentrement politique et artistique.

Contre l'universalisme abstrait des grands systèmes, le discours postcolonial qui conteste à l'Occident sa prétention hégémonique à l'universalité, se propose de révéler la spécificité de chaque culture et de démontrer que toute connaissance doit être « contextualisée ». Ce type de pensée a pu être instrumentalisé afin d'essentialiser les différences, de polariser les spécificités culturelles et de nourrir les sectarismes. Mais il est important de souligner qu'en dépit de ces dérives, les études postcoloniales ont permis également d'approcher « l'enchevêtrement des peuples et des

discours, le déplacement des catégories et des sites d'énonciation, l'interrelation et l'inter-pénétrabilité des cultures² ». Pour les penseurs les plus représentatifs de ce courant (Edward Saïd³, Homi K. Bhabha⁴, Arjun Appadurai⁵, Dipesh Chakravorty⁶, ou Okwui Enwezor⁷), les figures du migrant, de l'exilé, de l'individu culturellement hybridé font l'objet d'une attention toute particulière. En outre le milieu urbain des grandes métropoles mondiales, lieu de creusets et de transferts culturels par excellence, constitue à leurs yeux le terrain privilégié de l'observation des « tensions postcoloniales ».

Un certain nombre d'artistes contemporains issus des diverses diasporas, pour la plupart travaillant au cœur des villes, ont adopté (explicitement ou implicitement) l'approche théorique dite postcoloniale comme fondement idéologique de leurs interventions artistiques.

Dans un premier temps, nous tenterons d'éclairer le concept « d'art minoritaire » dans ses

1. Il est de nos jours admis que la mondialisation (et son dernier développement, la globalisation) n'est pas un phénomène social et économique récent, ni fondamentalement moderne, pas plus qu'il ne doit se réduire à l'histoire de l'Occident. La mondialisation a profondément transformé – et transforme toujours – les pratiques, les circulations, le marché ainsi que notre compréhension même de l'art contemporain. Cette nouvelle approche de l'art contemporain et de la modernité artistique s'inscrit dans une analyse globale des processus de développement, caractérisés par le phénomène d'expansion économique, de crise financière, de différenciation culturelle et de désordre politique.

2. *La Modernité littéraire indienne, perspective postcoloniales*, Anne CASTAING, et al. (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 240.

3. Edward W. SAÏD, *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1978. Edward W. SAÏD, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, C. Malamoud (trad.), Seuil, Paris, 1980.

4. Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, Londres, Routledge Classics Series, 1994. Homi K. ; BHABHA, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, F. Bouillot (trad.), Paris, Payot, 2007.

5. Arjun APPADURAI, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, the Regents of the University of Minnesota, 1996. Arjun APPADURAI, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, F. Bouillot (trad.), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001.

6. Dipesh CHAKRAVORTY, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, 2000. Dipesh CHAKRAVORTY, *Provincialiser l'Europe. La Pensée postcoloniale et la Différence historique*, O. Ruchet et N. Vieillescazes (trad.), Amsterdam, Paris, 2009.

7. Okwui ENWEZOR, « Migrants, nomades, pèlerins : la globalisation de l'art contemporain », A. Boucher (trad.), dans *Une histoire. Art, architecture, design des années 1980 à nos jours*, C. Macel (dir.), Paris, Flammarion-Centre Pompidou, 2014, p. 29-39.

liens avec les notions d'exil, de traumatisme du déplacement et du statut de l'émigré. Puis nous nous interrogerons sur la place de certaines pratiques artistiques, en considérant les productions de deux artistes qui, chacun à sa manière, a puisé dans son expérience diasporique les motivations de son travail artistique en milieu urbain : Emily Jacir et Ken Lum.

Exil et « art diasporique » au cœur de la ville

La mondialisation capitaliste, tout en assurant l'émergence de nouvelles classes moyennes consoméristes dans de nombreux pays, creuse des écarts sociaux monumentaux entre ceux qui bénéficient des retombées économiques et ceux qui en sont exclus. L'absence de répartitions des richesses, les crises économiques, les guerres, le tout associé aux dérèglements climatiques entraînent d'importantes vagues d'immigration à travers le monde. La migration est devenue, à l'échelle de la planète, l'une des préoccupations économiques et sociales majeures des gouvernements nationaux.

Depuis le début du siècle, nombre d'expositions sur l'art contemporain utilisent la notion de « ville » et de « métropole » comme thème fédérateur afin d'appréhender la question de la mondialisation de l'art¹. Dans toutes ces manifestations a

été posée la question des flux migratoires et de leurs répercussions dans le domaine culturel et urbain.

Au cœur des caractéristiques contrastées de la ville mondialisée (lieu des exploitations et des ségrégations les plus violentes, lieu de l'anonymat et de la perte des identités², mais aussi lieu de l'expression des libertés individuelles et collectives, lieu de l'échange et de l'émancipation des traditions) les phénomènes migratoires peuvent être perçus comme des facteurs de développement et de recomposition de la cité. Ils sont peut-être aussi pour les artistes les moteurs d'une dynamique de l'imaginaire et de la construction des futurs possibles.

Certains artistes et collectifs d'artistes quittent résolument une attitude esthétique strictement formelle que l'on pourrait qualifier de parnassienne (un « art pour l'art » rejetant tout engagement social et politique), pour prendre position face à l'urgence des questions de société. Les notions de « diversité », de « différence », de « centre » et de « périphérie » sont au cœur de leurs productions artistiques. Notons que ces dernières, depuis quelques décennies, ont trouvé leur place au sein du marché de l'art international, sont soutenues par des politiques culturelles officielles et ont pénétré les institutions publiques.

L'historien de l'art Kobena Mercer est un observateur attentif du développement de la thématique des croisements culturels au sein des arts plastiques contemporains, ainsi que des interfaces entre flux migratoire, diaspora et arts visuels³. Dans son ouvrage *Exiles, Diasporas & Strangers*,

1. Pour nous limiter ici aux manifestations parmi les plus récentes et les plus significatives citons :

— en 2001, l'exposition *Century City, Art and Culture in the Modern Metropolis*, à la Tate Gallery de Londres. Elle explorait les interrelations entre créations culturelles et métropoles, par l'étude du développement de neuf villes à travers le monde : Bombay, Lagos, Londres, Moscou, New York, Paris, Rio de Janeiro, Tokyo, Vienne ;

— en 2003, l'exposition *Ciudad Multiple City : Urban Art and Global Cities : an experiment in Contexte* qui portait sur le développement urbain et artistique de la ville de Panama City ;

— en 2006-2007, l'exposition *Bombay Maximum City*, au Tri Postal de Lille, s'attachait à démontrer la place prédominante de cette ville (aujourd'hui Mumbai) au sein de la production artistique indienne ;

— en 2010, l'exposition de Shanghai *A Better City, a Better Life*, capturait « l'esprit optimiste » qui planait sur les solutions urbaines à apporter aux métropoles mondialisées ;

— en 2011, l'exposition *Paris, Delhi, Bombay*, au Centre G. Pompidou de Paris, reconnaît le rôle clé joué par les mé-

tropoles de New Delhi et Bombay dans un marché de l'art contemporain aux dimensions planétaires ;

— enfin, en 2012, la Documenta de Kassel, dont la thématique était *Collapse and Recovery (Effondrement et reconstruction)*, problématisait cette articulation entre art et espace urbain sur quatre métropoles : Kassel, Alexandrie/Le Caire, Kaboul, Banff (Canada).

2. Michael HARDT et Antonio NEGRI, *Commonwealth*, Harvard University Press, 2011. Michael HARDT et Antonio NEGRI, *Commonwealth*, E. Boyer (trad.), Gallimard, Paris, 2013.

3. Kobena MERCER coordonne la collection *Annotating Art Histories*, éditée par l'Institute of International Visual Arts (Iniva) de Londres et qui comprend, en particulier, *Cosmopolitan Modernisms* (2005), *Pop'Art and Vernacular Cultures* (2007), *Exiles, Diasporas & Strangers* (2008).

Kobena Mercer énonce deux caractéristiques majeures de l'approche de ces thématiques et de ces interfaces¹.

Tout d'abord, il souligne le fait que le phénomène de transfert artistique et culturel est envisagé, le plus souvent par la critique, suivant « une perspective déshistorisée » (*de-historicised outlook*) tendant ainsi à appréhender ce phénomène comme relevant strictement de l'époque contemporaine. Or il s'agirait, comme le préconise Mercer, d'appréhender les croisements artistiques et culturels à la lumière d'un large spectre historique. Les échanges commerciaux, puis les rencontres coloniales ont créé à travers le monde de multiples voies de communication par lesquelles des objets culturels circulèrent d'une aire de civilisation à une autre. Ces objets furent détachés de leurs traditions usuelles pour revêtir, dans leur nouveau contexte culturel, d'autres fonctions et d'autres significations². Ces objets, ainsi réinterprétés, participèrent à la création de produits artistiques renouvelés et ces derniers, *in fine*, effectuèrent un nouveau périple à l'échelle planétaire. L'historien de l'art Hans Belting, dans son ouvrage *Florence et Bagdad*, donne un bon exemple de ces multiples circulations par l'étude de la diffusion de la perspective linéaire albertienne au Japon³.

1. *Exiles, Diasporas & Strangers*, Kobena Mercer (dir.), Cambridge, Iniva, the MIT, 2008.

2. On citera ici l'exemple bien connu, au sein de l'art moderne occidental, du *primitivisme* avec l'interprétation par les artistes des avant-gardes du début du xx^e siècle, des masques, des fétiches et autres productions africaines. *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle, les artistes modernes devant l'art tribal*, William Rubin (dir.), J.-L. Paudrat, (trad.), Flammarion, Paris, 1987.

3. Partant d'Europe, la perspective fut implantée au Japon dès la fin du xvi^e siècle par les Jésuites portugais, puis par les marchands hollandais, au xvii^e et xviii^e siècles. Ces contacts donnèrent naissance à l'avènement de l'art Nanban (des barbares du Sud), autour de la ville de Nagasaki (maîtrise remarquable des techniques picturales européennes de l'illusionnisme perspectif). Mais ce furent les industries de l'images des almanachs japonais qui, au xix^e siècle, adoptèrent la perspective avec le plus d'enthousiasme. Ainsi, les fameuses estampes d'Hiroshige et d'Hokusai renouvelèrent la représentation du paysage au Japon en jouant sur un vocabulaire formel emprunté à l'Occident. Puis, ces estampes « occidentalises » furent diffusées en Europe et furent interprétées par les artistes et les collectionneurs de la seconde

Longtemps, les métropoles occidentales, Lisbonne, Londres, Berlin, Paris, New York, en raison de leurs histoires coloniales renforçant la suprématie des centres sur les périphéries, ont été considérées comme les uniques lieux d'un brassage culturel et artistique. De nos jours, sans pour autant nier l'importance des foyers urbains européens et nord-américains, l'attention des chercheurs, des commissaires d'exposition et des artistes se porte sur l'étude de villes extra-occidentales (Sao Paulo, Mexico, Lagos, Le Caire, Bombay, Hong Kong, etc.). Ces métropoles ne sont pas uniquement considérées comme les nouveaux lieux émergents de l'hybridité artistique de la mondialisation, mais comme des creusets où se sont constituées les modernités artistiques contemporaines, depuis la fin du xix^e siècle⁴. En effet, au cœur de ces métropoles, les diverses diasporas ont progressivement participé au développement artistique de leur pays d'accueil, en témoignent les productions afro-américaines aux États-Unis et au Canada, ou celles du *Black Art*, en Grande-Bretagne. Depuis peu, études et colloques s'intéressent à ces mouvements qualifiés de « mineurs », en marge d'une histoire canonique de l'art moderne et contemporain, engageant des populations minoritaires ou diasporiques.

La seconde caractéristique énoncée par Kobena Mercer est celle de l'expression artistique du « traumatisme du déplacement ». Edward W. Saïd qualifie l'expérience de l'exil de « fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre

moitié du xix^e siècle, comme les expressions d'un art japonais « authentique et ancestral ». L'engouement pour le Japonisme marqua alors l'avant-garde parisienne de la fin du siècle. Enfin, les reproductions des œuvres « japonisantes » d'un Van Gogh, d'un Ranson, ou d'un Bonnard furent diffusées au Japon, au début du xx^e siècle et furent interprétées par des peintres japonais comme Kuroda Seiki ou Asai Chu. Hans BELTING, *Florence et Bagdad, une histoire du regard entre Orient et Occident*, N. Ghermani et A. Rieber (trad.), Paris, Gallimard, 2012. Isabelle CHARRIER, *La Peinture japonaise contemporaine, de 1750 à nos jours*, Besançon, La Manufacture, 1991.

4. Ce fut dans cet esprit (recherche de circulations artistiques « décentrées ») que fut organisé le colloque international *South-South, Axes of Global Art from the nineteenth Century to Today*, à l'École Normale Supérieure de Paris, en juin 2015.

natale », impliquant « une perte irréversible¹ ». Il insiste sur le sentiment de « non appartenance » qui affleure lorsque des individus sont coupés de leurs attachements originels. L'exilé est ainsi obnubilé par une quête, celle de reconstituer une identité à partir des réfractions et des discontinuités liées à son déplacement. Mais Edward Saïd établit une première distinction entre la conception romantique de l'exil (le flâneur solitaire ou l'étranger existentiel) et le phénomène de « dépersonnalisation » propre aux migrations de masse qu'engendrent les guerres et les bouleversements sociaux. Puis, il insiste sur la différenciation entre les notions d'émigré, d'expatrié et de réfugié. Elles se distinguent en fonction du degré d'intentionnalité du déplacement. Ainsi, d'après Saïd, l'émigré et l'expatrié seraient plutôt caractérisés par « un déplacement volontaire », alors que le réfugié serait caractérisé par « un déplacement forcé » pour des raisons politiques, économiques ou environnementales.

Si l'expérience de l'exil est marquée par une grande diversité, Edward W. Saïd considère que ce traumatisme du déplacement constitue, dans la conscience de l'exilé – émigré comme réfugié – un terreau fertile afin de « cultiver une subjectivité scrupuleuse, ni indulgente, ni maussade² ». Si l'exilé, dans sa nouvelle citoyenneté, décide d'agir comme un citoyen du monde ou comme un citoyen cosmopolite, il peut avoir le potentiel pour distancier et critiquer l'autorité symbolique de la nation (tant de leur nation d'origine que de leur nation d'accueil). Tout exilé est porteur d'au moins deux cultures ; cette pluralité de vision donne naissance à une prise de conscience de situations simultanées plus ou moins contradictoires, agissant l'une sur l'autre comme en contrepoint. Edward Saïd en arrive à conférer une mission politique et sociale à l'exilé, en affirmant que ce dernier peut être porteur d'une « alternative aux institutions de masse qui dominent le monde moderne³ ».

1. Edward W. SAÏD, « Réflexions sur l'exil », dans *Réflexions sur l'exil et autres essais*, C. Woillez (trad.), Paris, Actes Sud, 2008, p. 241-257, pour les deux citations.

2. Edward W. SAÏD, *op. cit.*, 2008, p. 254.

3. Edward W. SAÏD, *op. cit.*, 2008, p. 254.

Les historiens de l'art et commissaires d'exposition Jean

De grandes manifestations artistiques ont su illustrer la mission politique de l'exilé telle que Saïd l'a définie. Parmi elles, *Unpacking Europe* fut une des premières et des plus remarquables. Cette exposition s'est tenue à Rotterdam, en 2001. Elle s'inscrivait dans le droit fil de la thèse développée par Dipesh Chakravorty dans son livre *Provincialising Europe (Provincialiser l'Europe)*⁴. Dans cet ouvrage, l'historien bengali, professeur à l'université de Chicago, remet en question la prétention de l'Europe à gouverner le monde au nom de la raison universaliste⁵. Chakravorty considère qu'il s'agit dorénavant de « contextualiser la pensée », de « reloger la pensée dans la demeure du monde » et pour se faire, réduire l'Europe à une aire culturelle quelconque. Les commissaires de l'exposition, les historiens de l'art Salah Hassan et Iftikhar Dadi, avaient l'ambition de remettre en cause le postulat de l'homogénéité culturelle et idéologique de l'Europe, en soulignant la présence sur son sol d'étrangers du Sud, provenant dans leur immense majorité des anciens empires coloniaux. Cette exposition désirait dresser le constat d'une culture européenne contemporaine intimement métissée. Aujourd'hui, il conviendrait d'après les organisateurs de l'exposition, de s'atteler à cette « déconstruction » idéologique de l'Europe⁶. Contre toutes tentatives idéologiques et politiques d'essentialiser ou d'ethniciser les notions d'art et de culture, cette

Fisher et Gerardo Mosquera abondent en ce sens en affirmant : « Si l'exilé fut la figure de la première modernité, l'immigrant, le membre de la diaspora est la figure de la postmodernité avec son sujet décentré et déterritorialisé. », dans *Over Here : International perspectives on Art and Culture*, Jean Fisher et Gerardo Mosquera (dir.), série « Documentary Sources in Contemporary Art », Cambridge, The MIT Press, 2005, p. 3.

4. Dipesh CHAKRABORTY, *op. cit.*, 2000.

5. La philosophie des Lumières et la dialectique (en particulier marxiste) y sont particulièrement visées, car elles prétendent énoncer des catégories devant s'appliquer à l'ensemble du genre humain. Il paraît important de souligner que l'auteur englobe dans cette critique de l'universalisme européen, les prétentions impérialistes américaines qui sont fondées sur un continuum idéologique de la conception d'un sens de l'histoire et d'une approche ethnocentrique de la modernité.

6. Salah HASSAN et Iftikhar DADI, « Introduction Unpacking Europe », dans *Unpacking Europe, towards a critical reading*, Rotterdam, Museum Bijmans Van Beuningen, 2001, p. 12-26.

exposition désirait exposer, au travers du métissage, la complexité des sociétés qui ne subsistent et ne se reproduisent qu'à travers l'échange, la juxtaposition et la création de formes et d'idées nouvelles.

L'espace de la ville globalisée est un lieu où se trouvent particulièrement exposés ces rapports de juxtaposition, de différence, de transfert et de métissage. C'est sur la problématique articulant art urbain et flux migratoire que nous nous proposons ici de mettre en perspective les productions de deux artistes, Emily Jacir et Ken Lum.

Emily Jacir, l'artiste « passe muraille »

Emily Jacir est une plasticienne palestino-américaine, formée aux États-Unis et travaillant actuellement entre Ramallah, New York et Rome¹. Lors de la huitième édition de la biennale d'Istanbul, en octobre 2003, au sein de la thématique *Justice poétique*, elle présenta une installation multimédia intitulée *Where we come from (Là, d'où nous venons)* qui reçut une reconnaissance internationale. Cette installation, accompagnée de la projection d'un film, était composée de photographies, de textes en anglais et en arabe, le tout disposé sur des panneaux. L'ensemble rendait compte d'un travail effectué, en grande partie, sur le terrain par l'artiste, en Israël et en Palestine². Emily Jacir avait posé à une trentaine de Palestiniennes et de Palestiniens – de Cisjordanie, de la bande de Gaza ou de la diaspora américaine – tous privés de leur droit de circuler par les autorités israéliennes, la question suivante : *If I could do anything for you, anywhere in Palestine, What would it be ?* L'artiste se proposait d'exaucer les vœux formulés par ces personnes. Grâce à son passeport américain, elle

1. Née à Bagdad de parents palestiniens provenant de la ville de Bethléem, elle grandit en Arabie Saoudite et en Italie, avant de partir aux États-Unis. Actuellement professeur à the International Academy of Art Palestine de Ramallah, elle est devenue une artiste activiste de renom pour la cause palestinienne. Voir notamment <<http://www.dorisbittar.com/DB-Writings/DB-20-Writing.pdf>>, consultée le 10 juillet 2019.

2. Ce travail sur le terrain fut réalisé, en 2002, lors d'une résidence d'artiste à la Al-Ma'Mal Foundation for Contemporary Art de Jérusalem.

disposait d'une liberté de circulation et pouvait ainsi traverser les frontières.

Les demandes formulées, inscrites sur les panneaux, étaient de nature très diverse³. Elles ne renfermaient aucun propos haineux à l'égard des autorités israéliennes ni à l'encontre d'aucun citoyen israélien en particulier. Les vœux étaient à la fois simples et témoignaient d'une sage distanciation de leur auteur par rapport à leurs propres traumatismes d'exilé⁴. Sous ces requêtes, on pouvait lire de petites notices de présentation pour chaque demandeur⁵. Enfin, dans la partie basse des panneaux, une courte note décrivait ce que Emily Jacir avait dû faire pour tenter de réaliser de tels vœux. Au-dessus des textes, des clichés photographiques où l'artiste se mettait souvent en scène, pris *in situ* sans cadrage savant, témoignaient de la réalité de la démarche sur le terrain.

3. Parmi ces demandes citons : « Va à Haïfa et joue au football avec le premier garçon palestinien que tu vois dans la rue. Je n'ai jamais été là-bas, malheureusement, mais je te parie que ce sera le premier lieu où j'irai, dès que je serai en possession de mon passeport américain. Si je vais en Israël et que mon passeport porte les cachets de mon passage là-bas, cela limiterait mes possibilités de voir ma famille au Liban, qui est, pour le moment, une nécessité pour moi », ou bien « Passe un jour de liberté à Jérusalem et profite-en, j'ai toujours voulu aller là-bas sans peur, sans avoir ce sentiment que l'on pourrait, à tout moment, m'arrêter et me demander mes papiers... Seulement prendre du plaisir à être à Jérusalem, le plus que tu peux. J'ai besoin d'une permission spéciale pour me rendre à Jérusalem. Si je m'y rends sans cette permission, je serai sanctionné et emprisonné », ou encore « Va sur la tombe de ma mère à Jérusalem et pour son anniversaire, déposes-y des fleurs et prie. J'ai besoin d'une permission pour aller à Jérusalem. Le jour de l'anniversaire de ma mère, cette permission m'a été refusée » (traduction de l'auteur).

4. En aucune manière ces requêtes ne semblaient influencées par les propos, souvent antisémites, de la chaîne de télévision du Hamas *Al-Aqsa*, très populaire sur la bande de Gaza.

5. Ainsi, sous la demande du « joueur de football » on pouvait lire : « Hana, née à Beyrouth. Vit à Houston, Texas. Passeport libanais. Père et mère vivant à Haïfa, tous les deux exilés depuis 1948 ». Sous celle « d'un jour de liberté à Jérusalem » était inscrit : « Osama, né à Beit Jala (Cisjordanie). Vit à Delaware (États-Unis). Passeport palestinien de Cisjordanie. Père et mère vivant dans la ville de Beit Jala ». Enfin pour le vœu concernant « la prière sur la tombe » on pouvait lire : « Munir, né à Jérusalem. Vit à Bethlehem. Passeport palestinien de Cisjordanie. Père et mère de Jérusalem (tous les deux exilés depuis 1948) » (traduction de l'auteur).

Incontestablement ce travail contient une force de dénonciation de la déterritorialisation autoritaire et inhumaine de l'exil, aggravée par la fragmentation du territoire de la Palestine. Les interrelations entre textes et images mettent en lumière, sans ambiguïté, la politique ségrégationniste de l'occupation israélienne des territoires palestiniens (territoires occupés depuis 1967, à l'issue de la Guerre des six jours). Si la majorité des personnes interrogées sont des exilés palestiniens, Emily Jacir n'oublie pas de glisser parmi eux des témoignages et des requêtes formulés par des citoyens israéliens¹, également victimes de la politique ségrégationniste du gouvernement de leur pays. Le travail de l'artiste s'inscrit donc dans un contexte politique des plus tendus. Depuis 1997, le gouvernement nationaliste de Benyamin Netanyahu a repris la politique de colonisation des « Territoires occupés » et de Jérusalem Est. Dès l'été 2002, un véritable mur, toujours en construction, est érigé entre les communautés. Il s'agit de la « barrière de séparation israélienne », qu'Emily Jacir qualifie de « mur de l'Apartheid² », construite en Cisjordanie, longue de 700 km et qui est censée séparer, d'après les autorités israéliennes, la population d'Israël d'éventuelles intrusions de « terroristes palestiniens³ ».

Sur cette problématique de la frontière – et en la circonstance la question de sa nature hermétique – l'artiste utilise son passeport américain comme sésame. Elle se transforme en artiste thaumaturge et traverse, comme par miracle, les frontières afin de porter ces messages d'humanité. Mais la démarche d'Emily Jacir, loin d'objectiver la vision mythique et béate d'une libre circulation des êtres que permettrait l'actuelle mondialisation,

met l'accent sur une circulation hiérarchisée, conditionnée, étroitement formatée par les rapports de pouvoirs entre centres et périphéries. L'appartenance nationale inscrite sur le passeport permettra, seule, soit de voyager sans entrave, soit d'être condamné à des démarches plus que kafkaïennes, voire à l'immobilité. Pour autant, lors d'un entretien avec la journaliste Doris Bittar, Emily Jacir affirme n'être plus en état de réaliser un travail de terrain de ce genre.

Actuellement je ne peux plus, affirme-t-elle, traverser librement les frontières avec mon passeport américain. On ne me permet plus d'entrer dans Gaza, ni dans certaines villes de Cisjordanie. Maintenant, Israël refuse l'entrée du pays à des Palestiniens détenteurs d'un passeport étranger [...]. Israël a décidé que « la liberté de circulation » n'était plus un droit pour les détenteurs d'un passeport américain [...]⁴.

Par cette installation, Emily Jacir désire délivrer un contenu philosophique humaniste, attestant que les monstruosité de la ségrégation, sédimentées dans le tissu urbain, peuvent être dépassées. Le rôle social de l'artiste qu'elle désire incarner est celui du messenger à disposition de populations condamnées à l'exil.

L'univers ludique de Ken Lum

Ken Lum est un artiste canadien de Vancouver, d'origine chinoise. Depuis les années 1990, ses productions artistiques conceptuelles interrogent les phénomènes des flux migratoires et du multiculturalisme. Tout comme Emily Jacir, Ken Lum revendique une dimension politique à son travail artistique. Mais, alors que l'artiste palestino-américaine cultive une dimension émotionnelle, voire une forme de pathos de la contestation, Ken Lum, de son côté, s'engage vers un mode ludique et humoristique de dénonciation.

En 2000, il réalise la série *Shopkeepers (Commerçants)* dont le principe est de détourner le contenu d'enseignes commerciales de magasins

1. Sur un des panneaux exposés, on pouvait lire : « Va à Gaza et mange un Sayadiyah (riz au poisson), en tant que citoyenne israélienne, l'entrée à Gaza m'est interdite », en dessous : « Sonia, née à Tamra, vit à al-Ram. Passeport israélien. Père et mère vivant à Tamra ».

2. « Artist Profile : Emily Jacir », entretien avec la journaliste Doris Bittar, Canvas Magazine, Dubai. <<http://www.dorisbittar.com/DB-Writings/DB-20-Writing.pdf>>, consultée le 10 juillet 2019.

3. Le 21 octobre 2003, l'Assemblée générale des Nations Unies adopte une résolution condamnant la construction d'un « mur » empiétant sur le « territoire palestinien occupé ».

4. « Artist Profile : Emily Jacir », entretien avec la journaliste Doris Bittar, Canvas Magazine, Dubai, *op. cit.*

– enseignes souvent disposées à même le trottoir, aux États-Unis et au Canada. Ces panneaux se présentent sous la forme de diptyques et comprennent une partie texte, portant le slogan publicitaire à l'aide de lettres amovibles et une partie image, où figure parfois un logo. Avec *Shopkeepers*, si la partie image reste souvent identique à celle d'un véritable panneau, Ken Lum bouleverse la partie texte en lui donnant une connotation, non plus publicitaire, mais sociale ou intime. Ainsi par exemple, accolé à un panneau vantant les mérites d'une pizzeria (*Leonida Pizzeria*), il est indiqué que les nouveaux propriétaires – provenant sans doute d'une immigration asiatique – proposent dorénavant à leur clientèle de la cuisine chinoise. Ou encore, sur un panneau présentant le « garage de Paul » (*Paul's Auto Repair*), Paul se livre et avoue son homosexualité (« Salut tout le monde, allez plus de mensonges, je suis gay – Paul »).

Ken Lum prolongea son travail sur la combinaison texte / image en installant ses travaux dans la rue, hors des cimaises de la galerie d'art. Ainsi, depuis 1990, est placardé, à Rotterdam, à l'angle de la Boomgaardstraat et de la Witte de Withstraat, un vrai/faux panneau publicitaire, présentant le visage souriant de Melly Shum. Le portrait de Melly Shum fait partie de la série *Portrait Attribute*, où nous retrouvons le principe de composition en diptyque, cher à Ken Lum. D'un côté la photographie de Melly Shum, le visage éminemment sympathique, regardant l'objectif, dans son bureau, face à sa table de travail, une rangée de dossiers en arrière-plan. Melly est originaire d'Extrême-Orient, elle fait partie de ce que l'on appelle « les minorités visibles ». De l'autre côté est inscrit, en gros caractères, « *Melly Shum hates her job* » (Melly Shum déteste son travail).

Par cette composition en diptyque, Ken Lum instaure une mise en tension entre texte et image, débouchant sur un hiatus, un trouble qui bouleverse nos réflexes visuels de consommateurs, en perturbant le contenu de l'information et en mêlant le privé et le public, le ludique et le dramatique. Par l'humour, l'artiste parvient à révéler le malaise d'une société nord-américaine en proie aux préjugés sur l'homosexualité ainsi que sur les minorités culturelles.

Ken Lum brouille volontairement la signification politique de ses œuvres, comme le souligne Jean-Philippe Uzel¹. Si l'artiste interroge le multiculturalisme, il n'affirme pour autant aucune opinion tranchée sur la question. En ce sens, le travail de Lum peut être rapproché des œuvres de Maurizio Cattelan ou de Charles Ray. Jean-Philippe Uzel avance alors la notion « d'indécidabilité » pour qualifier la signification politique dans la production artistique de Ken Lum. Cette notion, il l'emprunte à Jacques Rancière, qui déclare dans *Malaise dans l'esthétique* :

La seule subversion restante est alors de jouer sur cette indécidabilité, de suspendre, dans une société fonctionnant à la consommation accélérée des signes, le sens des protocoles de lecture des signes².

Conclusion

Emily Jacir et Ken Lum sont des artistes qui, dans leur production respective, manipulent le langage, le concept ainsi que les interfaces entre image et texte. Tous deux interrogent les notions de flux migratoire, d'exil et d'interculturalité au sein de l'espace de la ville. Ils participent ainsi à cette narration urbaine et périurbaine postcoloniale car, chacun à sa manière, considère que certains effets de la mondialisation ne peuvent se comprendre qu'en fonction des rapports de domination, des héritages coloniaux et de la suprématie des centres sur les périphéries. Emily Jacir présente les traumatismes contemporains de l'exil à la lumière de l'histoire de la Palestine depuis 1948. Ken Lum traite de la dépersonnification de l'exil en jouant sur les clichés et les stéréotypes dont les populations immigrées sont affublées.

Comme le souligne le critique et commissaire d'exposition Okwui Enwezor³, l'extension des idées postcoloniales dans le champ artistique a

1. Jean-Philippe UZEL, « Ken Lum : l'œuvre d'art à l'époque de son indécidabilité politique », dans *Les Formes contemporaines de l'art engagé, de l'art conceptuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Éric Van Essche (dir.), Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 197-204.

2. Jacques RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris, 2004, p. 75.

3. Okwui ENWEZOR, « Migrants, nomades, pèlerins : globalisation de l'art contemporain », *op. cit.*, 2014.

participé à un regain d'intérêt pour les théories de la résistance et les formes du cosmopolitisme¹ (culturel et formel principalement). Dans cette veine, il est à relever le film *Territories (Territoires)* d'Isaac Julien présenté en 1984, sur la communauté afro-caribéenne de Notting Hill, ainsi que celui de John Akomfrah, *Handsworth songs*, en 1986, sur les émeutes communautaires à Londres et à Handsworth.

À l'unisson de la pensée d'Edward W. Saïd, Okwui Enwezor considère que l'artiste postcolonial se doit de travailler aux nouvelles formes des « identités transnationales ». Les artistes diasporiques, comme Emily Jacir et Ken Lum, parce qu'ils ont une identité hybride « à deux coups² » – palestino-américaine, sino-canadienne, afro-brésilienne, franco-arabe, etc. – sont considérés comme étant en première ligne dans cette construction nouvelle.

Emily Jacir tout comme Ken Lum sont à l'image de l'avènement, depuis les années 1990, « d'artistes activistes » sur la scène internationale de l'art contemporain. Ces activistes se proposent de renouveler le domaine des pratiques de l'art à l'aune d'une conception du politique fondée sur l'idée que le pouvoir n'est pas logé au cœur des institutions qui dictent leur loi, mais qu'il traverse le corps social et s'insinue dans les relations les plus intimes et les plus quotidiennes³. Rejetant les postures postmodernes du relativisme, de l'indifférence, ou encore du repli narcissique, refusant la posture parnassienne de l'art pour l'art ces artistes

se confrontent à nouveau (non parfois sans une certaine ambiguïté) au monde réel. Ces activistes artistiques ne disposent pas pour autant d'une théorie politique révolutionnaire, d'une référence à un quelconque militantisme, ou d'une grille de lecture idéologiquement cohérente. Ils se proposent de « résister », sans formuler pour autant de visée, politique et artistique, définitive⁴.

L'artiste diasporique, comme nous l'avons souligné préalablement, parce qu'il se situe dans « l'interstice », parce qu'il vit les ruptures de l'exil, incarne, pour nombre d'observateurs, une nouvelle forme de l'activisme politique postmoderne, constituant un contre-point au discours dominant sur la culture.

Nicolas NERCAM

1. De nos jours, le terme « cosmopolitisme » est l'objet de nombreux débats et polémiques. D'un côté les partisans d'une lecture progressiste et émancipatrice du cosmopolitisme considèrent ce dernier comme un creuset, où les minorités sans voix trouveraient à s'exprimer (le cosmopolitisme est le lieu de formation des « identités transnationales » de la mondialisation). De l'autre côté, certains considèrent le cosmopolitisme, non pas comme un espace de l'émancipation et de la reconnaissance des différences, mais bien comme un outil de modélisation supplémentaire à la disposition de la mondialisation capitaliste afin de transformer les citoyens en consommateurs planétaires.

2. J'emprunte ici cette expression à Okwui ENWEZOR, *op. cit.* 2014.

3. Daniel VENDER GUCHT, « Pour en finir avec la mythologie de l'artiste politique : de l'engagement à la responsabilité », dans *Les Formes contemporaines de l'art engagé*, Eric Van Essche (dir.), La Lettre Volée, Bruxelles, 2007, p. 59-69.

4. Jean-Marc LACHAUD, *Que peut (malgré tout) l'art ?*, Ouverture philosophique, L'Harmattan, Paris, 2015.

Archival Turn et histoire coloniale

UNE DÉSIDENTIFICATION DU MÉDIUM PHOTOGRAPHIQUE AUTOUR DE
SAMMY BALOJI, ELISABETTA BENASSI ET ALICE SEELEY HARRIS

Introduction : archives historiques et retour des images

Dans *Return to the Postcolony*, le critique T. J. Demos analyse des œuvres d'artistes liées à des histoires, recherches et enquêtes sur les anciennes colonies des empires européens, qui ont en commun une approche documentaire de la photographie et du film (Sven Augustijnen, Vincent Meessen, Zarina Bhimji, Renzo Martens et Pieter Hugo). Ces images reconfigurées pour être reçues dans le contexte de l'art contemporain – musées, festivals, galeries – s'appuient sur des corpus documentaires, archives, images vernaculaires ou minorées pour relire un passé à l'aune de traces qui reviennent « hanter », d'après Demos, le présent postcolonial. C'est en particulier à partir des *Spectres* d'Augustijnen et du film *Vita Nova* de Vincent Meessen qu'il applique la théorie de l'han-tologie – énoncée par Derrida dans *Spectres de Marx*. Ces images latentes arrivent comme des spectres pour réveiller les consciences contemporaines ou tout du moins, les empêcher de s'endormir calmement. *Vita Nova* (2009), un documentaire revenant sur les traces du grand-père colonisateur de Roland Barthes, illustre particulièrement cet *archival turn* déjà bien identifié dans l'art¹ et à partir duquel Demos développe l'idée d'une « spectropoétique ». En « ouvrant l'archive visuelle coloniale² », Meessen donne une « nouvelle vie³ » à des images cachées dans l'œuvre de Barthes mais surtout explore l'histoire de ces images, « souvenirs sélectifs⁴ » voire oubliés, qui font remonter

des pans entiers de la construction des nations africaines. Cette pratique propre à l'artiste-chercheur a été l'un des moyens esthétiques les plus remarquables de la dernière décennie pour caractériser l'interrelation entre les sciences humaines et les nouvelles formes de l'engagement chez les artistes contemporains⁵. Elle a également suscité de nombreuses études de fond, comme en fait état notamment l'introduction très complète de Maëline Le Lay, Dominique Malaquais et Nadine Siegert dans leur ouvrage collectif de référence, *Archives (re)mix, vues d'Afrique* publié en 2015⁶. Chez Marie Voignier, elle aussi cinéaste, le sud-est du Cameroun est un terrain double, au sens anthropologique et artistique : elle y recueille des témoignages, des récits et des images qu'elle articule dans des œuvres transmédias, en partie livre (*La Piste rouge*, 2017), en partie film, dans une tentative de saisie d'une réalité mémorielle (le travail forcé pendant la colonisation), hors des formes scientifiquement établies. En tentant de déjouer le positivisme anthropologique tel qu'il a été hérité du XIX^e siècle et des pratiques scientifiques (ou scientifiques) de la photographie, Voignier, comme Meessen et Augustijnen, replacent les images dans une lecture ouverte : il s'agit de faire œuvre de montage, d'assemblage, de collage plus que de transcription ou traduction. Ainsi, même si la subjectivité de l'artiste persiste, dans

1. Hal FOSTER, « An Archival Impulse », in *October*, vol. 110, 2004, p. 3-22 ; C. Simon (dir.), *Visual Resources – Following the Archival Turn: Photography, the Museum, and the Archive*, n° 18, 2002 ; S. Colard et M. Murphy (dir.), *L'Archival Turn dans l'art contemporain : focus sur le Congo*, journée d'études, 24 mai 2017, INHA, Paris.

2. T. J. DEMOS, *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, p. 50.

3. *Ibid.*, p. 46.

4. *Ibid.*, p. 48.

5. Le lieu d'exposition Bétonsalon à Paris, sous la direction de Mélanie Bouteloup, fait partie des espaces d'accueil de ces pratiques à la fois de recherche et de création. On consultera aussi avec profit le numéro de la revue *l'Art même*, n° 65, 2^e trimestre 2017, consacré aux Perspectives postcoloniales et avec des articles de Marie-Laure ALLAIN BONILLA, Emmanuelle CHÉREL, E. H. MALICK NDIAYE, Toma MUTEBA LUNTUMBUE et Anna SEIDERER qui a également co-édité avec Patrick NARDIN, Soko PHAY, Catherine PERRET le récent collectif *Archives au Présent*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques hors cadre, 2017.

6. *Archives (re)mix. Vues d'Afrique*, M. LE LAY et al. (dir.), Rennes : Arts contemporains, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

ses choix mêmes, la scientificité n'impose-t-elle pas de discours visuel établi : au contraire, les codes de l'anthropologie, s'ils sont perceptibles, restent des cadres visibles qui dessinent une frontière méta-discursive critique. En déjouant légèrement l'esthétique du film anthropologique, de l'archive ou de la photographie ethnographique, ces genres sont eux-mêmes questionnés et mis à l'index. Voignier comme Meessen refusent catégoriquement le récit linéaire et explicatif : il ne s'agit pas de plaquer un nouveau discours sur un discours colonialiste ou même postcolonial, au contraire, il s'agit pour eux de mettre en scène un retrait programmé, en cours d'opération, afin de laisser d'autres images, d'autres voix, d'autres interprétations émerger dans l'interstice spectral.

Aussi le rôle qu'a joué la photographie dans la fabrique de l'objectivité en vue de la construction des identités, des territoires ou des représentations historiques a été remis en cause très tardivement dans les sciences sociales, dès lors les contextes idéologiques de ces images ont été pris en compte, tant au niveau du discours que de leur perception. La théoricienne des images Shawn M. Smith fait partie des théoriciens de l'image qui ont déconstruit la pseudo-scientificité de l'objectif photographique, contribuant à dénaturer sa valeur documentaire et à saper même l'iconographie dite d'archive. Ses nombreux ouvrages et articles consacrés à la constitution de l'image des descendants africains-américains aux États-Unis montrent à quel point l'imagerie scientifique anthropologique avait contribué à constituer le sujet « noir » en « autre » et avait participé à construire progressivement, en retour, l'identité suprématiste blanche. La photographie, dans ses rites de classe, ses codes et ses mises en scène, a été un élément décisif de la culture ségrégationniste. Dans *American Archives* en particulier, Smith, qui analyse aussi les préjugés de classe et de genre qui s'ajoutent à cette iconographie de l'Autre qui fabrique le sujet dominant, revient en effet sur les usages anthropologiques et positivistes de la photographie à la fin du XIX^e siècle¹. Elle démontre que, sous l'influence des classements visuels typologiques utilisés à des fins

judiciaires, ethnologiques et sous couvert d'études anthropologiques, l'idéologie qui préside ces prises de vues est profondément marquée par la pensée colonialiste et la domination du regard blanc sur cette invention désormais cristallisée en objet scientifique authentifié : « l'autre² ». Contre ce point de vue unilatéral sur l'humain – opposant celui qui classe et celui qui est classifié, jouant une lutte des classes raciale et visuelle – les artistes prennent une voie seconde, à l'instar du deuxième livre de l'ethnographe, pour reprendre l'expression de Vincent Debaene au sujet des écrits des anthropologues qui à leur retour du terrain, abandonnent les écrits académiques pour préférer des récits à mi-chemin entre fiction et sciences humaines³. C'est dans cette interface qui fonctionne comme un pivot entre esthétique et tentative d'interprétation du monde, que l'artiste-chercheur situe ses œuvres, dans une posture résolument éthique. Il faut alors décentrer soi-même son regard et se placer dans ce *no man's land* théorique et esthétique qui invite à une réflexion double, portant à la fois sur les formes et ses contenus⁴. On peut s'interroger sur le statut de ces images et leur double fonction, aussi double que le profil de l'artiste. Cette insertion de l'image d'archive dans l'œuvre induit pourtant une désidentification de l'œuvre comme artefact esthétique⁵ : renvoyée tour à tour dans le

1. Shawn Michelle SMITH, *American Archives : Gender, Race, and Class in Visual Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

2. Au Musée du Quai Branly, l'exposition *Le Magasin des petits explorateurs* (23 mai – 7 octobre 2018, commissariat : Roger Boulay) présente les aspects pédagogiques et didactiques de cette création d'une autre ethnologie, mise en scène dans l'iconographie populaire, les manuels scolaires, les contes et les images vernaculaires provenant des colonies, mais réalisés par les colons et à destination des colonisateurs de métropole. Voir également Shawn Michelle SMITH, *Photography on the Color Line. W. E. B. Du Bois, Race, and Visual Culture*, Durham, Duke University Press, 2004.

3. Voir Vincent DEBAENE, *L'Adieu au voyage, l'ethnologie française entre science et littérature*, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 2010.

4. Je m'appuie notamment, même s'il n'est pas cité dans le corps de cet article, sur l'ouvrage important de Mathieu K. ABONNENC, Lotte ARNDT et Catalina LOZANO (dir.), *Ramper, dédoubler. Collecte coloniale et affect = Crawling Doubles : Colonial Collecting and Affect*, Paris, B42, 2016 et en particulier sur le dialogue « Hunting and Collecting » retranscrit, p. 138-171.

5. Sur cette question, je renvoie à l'article de Bernard VOUILLOUX, « Ethnologie vs esthétique ? L'ethnologie comme lieu d'un conflit de paradigmes », *Revue française d'Esthétique*, n° 4, 2007, p. 65-72.

champ de l'image vernaculaire, de la réflexion en sciences humaines ou de l'appropriation esthétique, la photographie d'archive chasse les interprétations et le sens dans une dynamique de différence, décrite par Jacques Derrida, qui repousse toujours plus loin l'ancrage des images.

Faire remonter les images : disjonctions de la linéarité historique

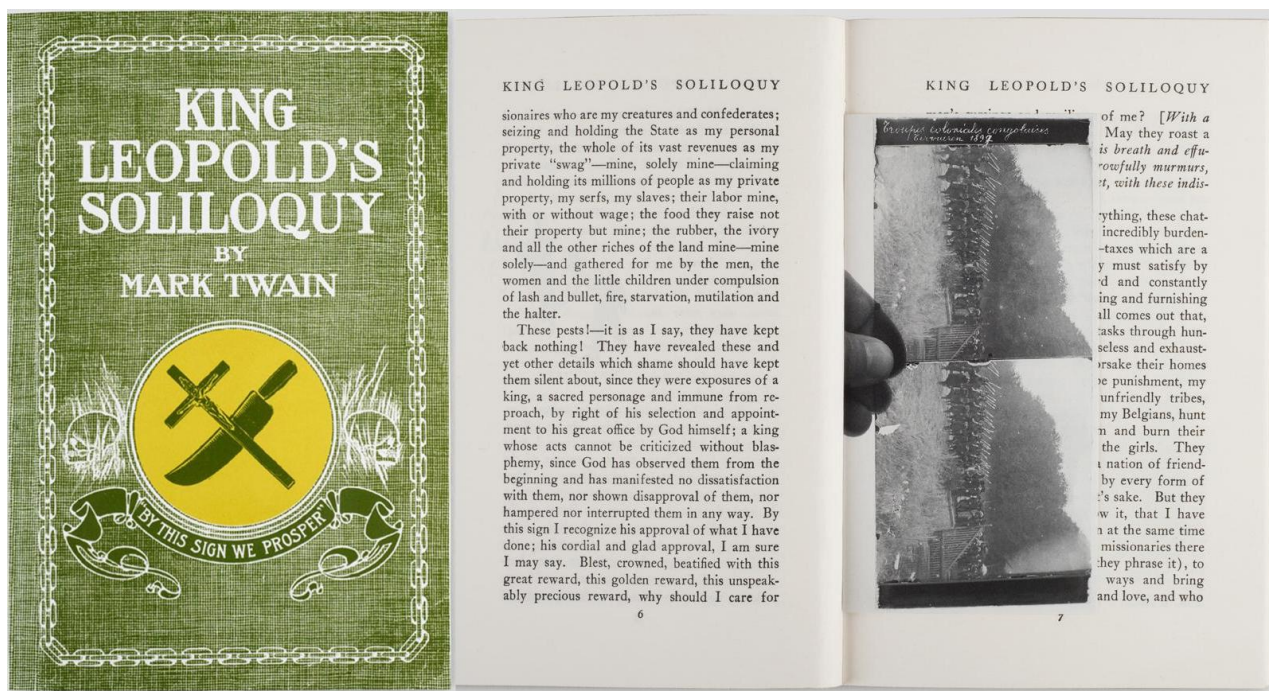
Dans l'ouvrage de T. J. Demos, publié en 2013, ne figure étrangement aucune mention de Sammy Baloji, photographe congolais de Lumumbashi (ex-Elisabethville) qui est entré, dès 2010, dans la démarche double d'une intrication visuelle du passé dans le présent. Sur le même principe, l'artiste conceptuelle italienne Elisabetta Benassi a travaillé pendant trois années sur des archives pour produire un livre somme, *All I Remember* (2011), composé uniquement de dos de photographies ayant fait l'actualité mondiale. Ainsi, aucune image n'est visible : l'actualité ne s'offre que par des signes contextuels, des fac-similés, des annotations, l'histoire dans son événementialité reste de l'ordre de irréprésentable. Plutôt que de questionner l'image photographique dans son apparence formelle et son actualité, Benassi maintient l'ambiguïté de ces images vernaculaires dans un non-choix, une suspension de jugement¹. Conviée par Vincent Meessen à travailler à l'occasion d'un projet collectif mené dans le cadre de la biennale de Venise (*Personne et les autres*, 2015), elle s'oriente vers les archives des Congolais de Belgique. C'est là qu'elle découvre le dossier d'un certain Paul M'Fumu Panda Farnana : premier « universitaire congolais² » engagé dans le Corps des volontaires congolais en 14-18, prisonnier en Allemagne où il fut exhibé comme une curiosité de foire, puis représentant de la cause panafricaniste. Elisabetta Benassi réalise dans le pavillon belge de la Biennale une installation hommage à partir de ces

archives. *M'Fumu* est une installation composée d'un arrêt de bus fantomatique en os d'éléphants moulés, d'un livre qui réédite un pamphlet anti-colonial et d'une lecture-performance qui eut lieu le jour de l'ouverture de l'exposition. Cette œuvre plurimédiale célèbre à la fois cette paradoxale célébrité totalement oubliée de l'histoire coloniale et fait venir aussi, comme on évoque les spectres dans les tragédies antiques, des images frappantes de la colonisation. La réédition – ou plutôt le *reenactement* – du pamphlet de Mark Twain, *Le Soliloque du roi Léopold*, dans cette installation éclatée focalise ici notre attention en raison de son jeu de mise en scène de l'archive et de la scénographie du surgissement des images, tantôt fixées dans le livre, tantôt amovibles et sur feuillets libres.

Cet ouvrage, qui continue sa vie éditoriale après la fin de l'exposition dans un autre régime de médiation et de diffusion, se présente lui-même comme temporellement disjonctif. Il ajoute des archives à un livre contenant lui-même des images considérées aujourd'hui comme historiques : des clichés en fac-similé se superposent à des reproductions d'images intégrées au texte. Aucune image n'a été faite par l'artiste : Benassi se comporte ici en artiste iconographe qui manipule, assemble et monte un dispositif de vision intégré à un plus large projet. Cette démarche recoupe en certains points la pratique de l'archive des artistes conceptuels qui documentaient des performances, des actions ou des sculptures éphémères. Toutefois, l'archive photographique ne documente pas le geste de l'artiste. S'inscrivant dans la lignée de l'appropriationnisme, l'image aurait tendance à neutraliser, ou tout du moins, minimiser le geste artistique. L'image est déplacée vers un autre contexte de réception, soit vernaculaire, soit documentaire : l'appropriation n'est jamais totalement explicite dans ses intentions. Parallèlement, l'image n'est pas pour autant considérée de son point de vue strictement historique : sa valeur d'image reste comme un indice sans identification ancrée, une pratique que l'on a pu également rencontrer dans les œuvres de G. W. Sebald, et en particulier dans *Les Anneaux de Saturne*, récit dans lequel Sebald revient sur le rapport de Roger Casement qui entraîna la rétrocession de la colonie du roi Léopold II. Muriel Pic, pour définir cette pratique de prélèvement et d'insert, parle d'« image-papillon »,

1. Il ne s'agit pas dans ce cas d'une invocation de l'image vernaculaire comme pratique créative amateur, telle que présentée par exemple dans : Clément CHÉROUX, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Paris, Le Point du jour, 2013.

2. Didier MUMENGI, *Panda Farnana, premier universitaire congolais (1888-1930)*, Paris, Espace Kinshasa, L'Harmattan, 2005.



Elisabetta Benassi, *M'Fumu (King's Leopold Soliloquy, fac-similé du livre de Mark Twain, détail de l'installation)*, livre, plâtre, encre, métal, 2015. Courtoisie : E. Benassi et Magazzino, Rome

à la manière des spécimens collectés par les entomologistes et posés dans de petits cadres, sans véritable référence autre que la poétique de la mémoire¹. Cette double dépossession de la valeur d'archive et de la valeur artistique désidentifient les clichés, les faisant basculer dans une spectralité sans assise stable. Leur objectivité scientifique comme leur possible valeur esthétique se superposent jusqu'à les placer dans un entre-deux interprétatif. Indécises et pourtant éloquents, elles invitent à reconstituer un nouveau contexte de lecture et de réception, à partir d'indices donnés au spectateur-enquêteur.

Ces œuvres invitent en effet à remonter, comme le fait Vincent Meessen dans son film *Vita Nova*, à la source de ces clichés situés à différentes époques : si la couverture du *Paris Match* commentée par Roland Barthes dans *Mythologies* est une image enfouie, spectrale (elle représente un jeune cadet burkinabé, alors soldat colonial, saluant ce qu'on devine être le drapeau français), il faut lui redonner son contexte et faire réémerger

les conditions de sa production, de sa réception, et de sa survivance – ou son escamotage – dans les imaginaires historiques collectifs². Elisabetta Benassi fait ainsi remonter des images à la surface de l'histoire à plusieurs niveaux : le reprint de *King's Leopold Soliloquy* manifeste par le design d'origine de la couverture un anachronisme visuel, même si la couverture pelliculée montre que nous sommes en présence d'un objet contemporain. Le livre relève, par ce léger écart entre image et matérialité, d'une temporalité distendue qui augmente encore dans l'ouvrage par les archives qui proviennent d'époques ultérieures à l'édition originale (congrès panafricain, note de surveillance de Panda Farnana, tapuscrit du célèbre texte « The Color line » de W. E. B. du Bois, etc.). Ensuite, les inserts indiquent qu'une autre main a ajouté des documents au livre : un double archivage a lieu, produisant ce que Philippe Artières appelle un « événement d'archives³ ». Cet événement qui

1. W. G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne* [1995], Bernard Kreiss (trad.), Folio, Gallimard, 1999 et Muriel Pic, *W. G. Sebald. L'image papillon*, Dijon, L'espace littéraire, Presses du réel, 2009.

2. Voir le début du chapitre sur Vincent Meessen in T.J. Demos, *Return to the postcolony*, op. cit., p. 46-52.

3. Philippe Artières utilise l'expression au sujet de la découverte d'archives enterrées dans le Ghetto de Varsovie pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans le cas de Benassi, il s'agit d'un « micro-événement d'archive » mais qui fait ce-

induit une découverte d'archives a pour but de susciter une démarche de recherche de la part du lecteur-spectateur mais aussi de signaler un moment d'attention particulier : découvrant cette différence de niveau entre les images, le lecteur-spectateur opère une distinction entre celles glissées entre les pages, et les photographies imprimées en pleine page au milieu de l'ouvrage, qui font partie de l'édition originale. Cet écart entre l'archive visuelle imprimée et insérée se révèle être le nœud historique et visuel de l'ouvrage, du reprint mais aussi de l'histoire d'une colonie qui a basculé avec une image qui émerge au beau milieu de ce pamphlet, celle d'un homme regardant les restes de son enfant prise par une femme née au XIX^e siècle, Alice Seeley Harris. La singularité de ce cliché marque en effet un point de bascule entre esthétique et archive, alors que dans le même temps, cette photographie a eu un rôle historique majeur.

« Archives brutales » : les clichés d'Alice Seeley Harris

En 2014, le photographe congolais Sammy Baloji expose à Londres conjointement avec une femme photographe née à un siècle d'écart¹. Missionnaire anglaise, née en 1870 dont on sait peu de choses, comme le déplore Bruna Bianchi dans un des rares articles portant sur son œuvre photographique, Alice Seeley Harris participa à la dénonciation de ce qui fut appelé pour la première fois un « crime contre l'humanité² » et fut membre de l'association internationale contre l'esclavage (*Anti-Slavery International*).

Lorsque Alice Seeley Harris prend les premières photographies des atrocités commises au Congo par la milice de l'ABIR (*Anglo-Belgian India*

Rubber Company) exploitant la colonie pour le compte du roi Léopold II, ses images répondent à une actualité et à une urgence. Elles vont très vite se révéler d'une grande agentivité, au sens d'*agency*, c'est-à-dire avec une valeur d'image agissante³. Elles sont en effet relayées et diffusées en Europe grâce à Edmund Dene Morel, auteur du célèbre *Red Rubber* (1905), pamphlet à charge contre le colonisateur belge⁴. En mai 1904, Alice Seeley Harris rencontre deux hommes portant avec eux un petit paquet en feuilles : l'un deux, nommé Nsala, transporte les menus restes de son enfant, mutilé, tué puis dévoré comme sa femme par la milice de l'ABIR en représailles de son manquement à récolter toujours plus de caoutchouc⁵. Seeley Harris leur demande alors de poser pour témoigner de la barbarie de ces actes. L'image est soigneusement composée. Malgré l'horreur de la scène, s'en dégage une forme de douceur endeuillée. Nsala regarde la petite main et le pied de son enfant déposés devant lui, comme des fruits étranges que l'on peine à identifier tout de suite. Face à la violence inimaginable de la barbarie coloniale, le regard du père absorbé par sa contemplation tragique, dans une attitude encore protectrice à l'égard de ces petits restes, fait de cette image un véritable manifeste pacifique et poignant. Derrière Nsala, un *aloe vera* en pot indique que nous sommes au seuil de l'espace colonial européen. À l'arrière-plan, trois arbres sont disposés sur la route, devant un carré d'herbe soigné où pousse un plus jeune arbuste. Dans un coin de l'image, on remarque un enfant en retrait

pendant surgir une grande histoire à l'arrière-plan, Philippe Artières, « Histoires d'archives », *Revue historique*, n° 649, vol. 1, 2009, p. 120.

1. Voir « *When Harmony Went to Hell* », *Congo Dialogues : Alice Seeley Harris and Sammy Baloji*, Autograph ABP, Londres, 16 juin – 7 mars 2014, <<http://autograph-abp.co.uk/exhibitions/congo-dialogues>>, consultée le 10 juillet 2019.

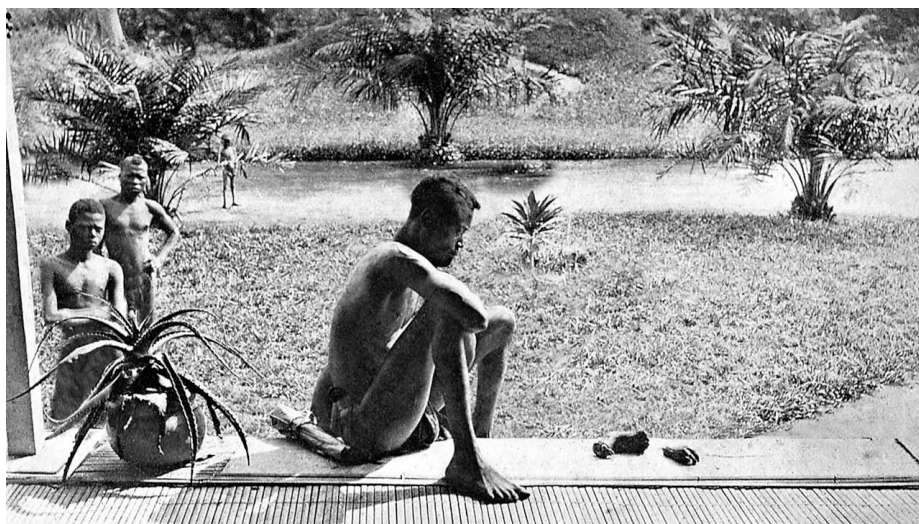
2. Bruna Bianchi, « "La Gomma è morte", I crimini in Congo nell'obiettivo di Alice Seeley Harris (1898-1912) », *DEP, deportate, esuli, profughe*, 2014.

3. Nous nous référons à la définition d'*agency* telle que développée dans le contexte des *visual studies*. Inspirée de Foucault et du dispositif panoptique du pouvoir, l'*agency* relève du « pouvoir des images », telle que définie par Alfred Gell dans *Art and Agency* (1998), voir Maxime Boidy, *Les Études visuelles*, PUV, coll. Libre cours, 2017, p. 107-108.

4. Adam Hochschild, *King Leopold's Ghost. A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa*, New York, Houghton Mifflin, 1999, p. 519.

5. « Alice Seeley Harris », « Brutal Exposure : The Congo », 24 janvier – 7 juin 2015, *International Slavery Museum*, texte de présentation, en ligne, <<http://www.liverpoolmuseum-s.org.uk/ism/exhibitions/brutal-exposure/alice-seeley-harris.aspx>>, consultée le 10 juillet 2019, voir également l'unique biographie, autoéditée, d'Alice Seeley Harris, Judy Pollard Smith, *Don't Call me a Lady : the Journey of Alice Seeley Harris*, Londres, Abbott Press, 2014.

qui observe la scène. Sur le côté, deux hommes, venus accompagner Nsala, attendent, bras croisés, regards résolus, avant d'aller réclamer justice auprès de l'agent local du district de Nsongo¹. C'est au beau milieu de cet espace pacifié, exotique mais marqué par l'ordre de la civilisation coloniale, que la photographe, femme de missionnaire, décide de documenter ces atrocités : au seuil de sa terrasse, un pied dans la maison, un autre sur le



Alice Seeley Harris, *Nsala devant les restes de sa fille*, 15 mai 1904.
Droits : Antislavery International / ABP Photograph

sol, Nsala est dans l'entre-deux, relié seulement à l'image par l'intensité de son regard sur les mains de sa fille. Intemporelle, universelle, la douleur de Nsala et la volonté de réparation des camarades d'infortune gardent toute leur intensité et leur raison d'être. La photographie utilise ici les codes de l'image documentaire pour les retourner contre le colonisateur : elle va en effet servir d'arme sur un terrain de bataille lointain, au cœur de l'Europe.

Ces images, avec d'autres, sont en effet immédiatement envoyées en Europe. Elles sont alors projetées à la lanterne magique lors d'une série de conférences intitulée « Les Atrocités du Congo² » en Angleterre et lors d'une tournée aux États-Unis par Edmund Morel. Médiatisées d'abord lors de réunions publiques, elles sont ensuite reprises dans des publications, soit dans la presse, soit dans des

pamphlets qui témoignent de l'engagement d'auteurs déjà célèbres pour la cause des populations colonisées et martyrisées. Sharon Liwinski, spécialiste de culture visuelle et de l'histoire de l'esclavagisme, explique la dualité de ces médiations : d'un côté, des investigations internationales montraient des images de mutilations comme des « preuves médico-légales de la brutalité coloniale ». Mais de l'autre, les conférences à la lanterne, utilisant les mêmes images, prenaient la forme de « productions théâtrales fantasmagoriques » dans lesquelles les missionnaires « appelaient à un idéal mythique de dignité humaine [...] afin de promouvoir leur ambitions propres³ ». Prises dans un monde médiatique que l'on découvre déjà globalisé, ces images modèlent l'opinion publique et n'hésitent pas, comme le précise Sharon Sliwinski, à jouer sur les émotions, horreur, compassion ou indignation pour mobiliser⁴.

À l'origine de la vague de critiques européennes – diligentées au sein de l'Empire britannique par la Congo Reform Association – contre Léopold II et sa gestion de sa colonie personnelle, Morel fédère autour de lui les voix d'Arthur Conan Doyle et Mark Twain, qui utilisa lui aussi les images d'Alice Seeley Harris dans son monologue, *Le Soliloque du*

1. Pour le récit détaillé des circonstances de la prise de vue, voir Sharon Sliwinski, « The Kodak on The Congo. The Childhood of Human Rights », *Journal of Visual Culture*, vol. 5 (3), 2006, p. 333-363, republié dans *Autograph ABP : Republic of Congo*, Londres, Autograph, 2010 et à l'occasion de l'exposition *Brutal Exposure : the Congo*, International Slavery Museum, Liverpool, 24 janvier – 7 juin 2015 liée à « *When Harmony Went to Hell* », *op. cit.*

2. Un extrait en version numérique de cette conférence à la lanterne, conservée au Musée International de l'esclavage à Liverpool, a été reconstituée « The Harris Lantern Slide Show » et est disponible en ligne sur le site du musée, <<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/exhibitions/brutal-exposure/harris-lantern-slideshow.aspx>>, consultée le 10 juillet 2019.

3. « *these lectures took the form of phantasmagoric theatrical productions ; the missionaries appealed to a mythic ideal of universal human dignity, (...) to promote their respective ambitions* », notre traduction, *ibid.*, p. 335.

4. *Ibid.*, p. 344.

Roi Léopold, publié en 1905. L'image de Nsala figure au centre de l'ouvrage, mais d'autres photographies viennent cruellement rappeler les horreurs commises au Congo : villages décimés, portrait d'un bébé accompagné d'un récit de décapitation, autant de clichés qui contredisent les discours évangélistes du roi sanguinaire. Dans son *Soliloque*, Mark Twain le met aux prises avec la puissance dévastatrice des images :

Le Kodak a été une véritable calamité pour nous. De fait, le plus puissant ennemi qu'il nous a été donné d'affronter [...] l'incorruptible Kodak... le seul témoin, de ma longue expérience, que j'ai rencontré et n'ai pas pu corrompre. [...] Les images se propagent partout¹.

Dans cette prosopopée anti-photographique, le Kodak, familièrement utilisé en Europe pour les portraits de famille, devient une arme journalistique et politique : personnifié, l'appareil photo, « incorruptible » est le témoin absolu et « ses images se propagent partout ». La campagne anti-léopoldienne s'empare en effet des clichés du Congo qui reprennent l'esthétique documentaire ethnologique et scientifique. Seule la photographie de Nsala a une composition plus sensible et humaine, ce qui la distingue nettement dans le corpus de Harris qui a une préférence générale pour les vues frontales, que l'on conçoit comme un soutien rhétorique à la véracité de l'image². La campagne de dénonciation s'appuie parallèlement sur les récits et rapports qui proviennent des témoins directs : l'un des plus connus, romancé, est *Au cœur des ténèbres* (1899) de Joseph Conrad, un autre l'est moins, le rapport de Roger Casement (1904) qui, dans les traces de Conrad, révèle

officiellement les cas de mutilation et sévices systématisés par les exploitants au service du roi. On se représente mal aujourd'hui l'impact extraordinaire qu'ont eu les images d'Alice Seeley Harris et de son mari le révérend John Harris dans la rétrocession de la colonie royale à l'État belge mais aussi dans l'établissement d'un mouvement international des droits humains. Déposées aux archives de l'ONG *Anti-Slavery International*, les images de John et Alice Harris ainsi que les textes qu'ils ont publiés, ont participé d'une grande opération de dénonciations particulièrement efficace et coordonnée à un niveau international.

Il s'agit aussi de l'une des premières campagnes mondiales d'images à des fins politiques : journaux, livres, pamphlets, conférences, écrivains, journalistes, missionnaires photographes et hommes politiques ont participé à ce phénomène global avant l'avènement des *mass media*. Le roi Léopold II jouit alors d'une sinistre réputation, les images circulent, font basculer l'opinion, on le raille : au début du xx^e siècle, l'ère médiatique a déjà atteint son apogée et la presse ne manque pas de relayer les informations à grande échelle. Un petit détour instructif dans la presse populaire satyrique permet de mieux saisir l'air du temps. Dès 1904, W. A. Wellner dans *Lustige Blätter* dénonce les mains coupées dans une saynète révélant les mensonges des soldats belges. L'année suivante, Léopold II est caricaturé en cannibale en Allemagne dans la revue *Simplicissimus* mais aussi dans *La Réforme*, à Bruxelles. Quatre ans plus tard, John Grand Carteret publie à Paris en 1908, année de la rétrocession, un florilège de ces caricatures sous le titre *Popold II, roi des belges et des belles, devant l'objectif caricatural* qui présente le roi comme un avide sanguinaire désigné par des sobriquets explicites : « Léopold le caoutchoutier, M. Léopold, directeur souverain de la Société pour l'exploitation de l'Afrique centrale³ ». Aux yeux du grand public, l'affaire est entendue : le pouvoir des images a renversé le diktat d'un roi, appuyé par la métaphore de la lumière photographique faite sur le continent noir par les photographies d'Alice Seeley Harris. La pénétration du scandale du caou-

1. « *The Kodak has been a sore calamity to us. The most powerful enemy that has confronted us, indeed. [...] the incorruptible kodak... the only witness I have encountered in my long experience that I couldn't bribe. [...] the pictures get sneaked around everywhere.* », Mark Twain, *King's Leopold Soliloquy*, p. 37-38, notre traduction.

2. Son mari, John Harris, prenait lui aussi des photographies, mais plusieurs images le montrent en compagnie des congolais victimes principalement des milices de l'ABIR qui pratiquaient le cannibalisme. Sharon Sliwinski rapporte qu'il avait tout de suite remarqué l'impact potentiel de cette image sur le public européen, « *The Kodak on The Congo. The Childhood of Human Rights* », art. cit., p. 342.

3. John Grand-Carteret, *Popold II, roi des belges et des belles devant l'objectif caricatural*, Paris, Lovis-Michaud, 1908.

tchouc dans l'imaginaire collectif au début du xx^e siècle est sensible. À un autre niveau, on le retrouve évoqué dans le roman-reportage d'Octave Mirbeau, *La 628-E8*, paru en 1907, qui dresse des tableaux de la vie contemporaine. Un chapitre intitulé « Le Caoutchouc rouge », met en scène l'auteur devant une vitrine à Anvers : tous les objets présentés sont en caoutchouc, ce qui fait venir au narrateur des scènes idylliques primitives se transformant en véritables scènes d'horreur à l'arrivée des belges. Les images de ces atrocités semblent contenues dans ces objets anodins du quotidien, comme en dormance : « Voilà les images que devraient évoquer chaque pneu qui passe et presque chaque câble, gainé de son maillot isolant¹ ». Ce qui semble un détail dans un livre consacré à la modernité européenne (la 628-E8 est l'immatriculation de sa voiture, une Charon) illustre pourtant bien le hiatus entre la perception de ce progrès industriel et l'exploitation à marche forcée des ressources naturelles et humaines dans les colonies. La phrase de Mirbeau explicite à un siècle d'écart la démarche de l'artiste chercheur, et en particulier du photographe contemporain congolais Sammy Baloji : chaque objet, chaque pneu, chaque image devrait faire surgir son image cachée, révéler son image antérieure, celle qui le hante. Le retour de la photographie d'Alice Seeley Harris dans le *reprint* de Twain par Benassi hante tout à coup le présent, aussi par la force esthétique de ce qui est d'abord un témoignage, mais qui devient une archive agissante dès sa publication.

L'archive-suture : les remédiations visuelles de Sammy Baloji

Dans son livre conjoint avec Filip de Boeck, Sammy Baloji utilise l'expression « *suturing the city* », que l'on peut appliquer ici à sa pratique du montage archiviste. Les images de Baloji, fabriquées dans les années 2000 entre le Musée Royal d'Afrique Centrale (abrégié MRAC) en Belgique et la province minière du Katanga en République

démocratique du Congo, n'ont pas les mêmes fonctions que celles qu'Alice Seeley Harris avait envisagées pour les siennes. Mais si les images de Seeley Harris et de Baloji diffèrent à bien des égards, le projet général de Baloji poursuit et prolonge celui de Harris, notamment dans sa fonction tantôt dénonciatrice, tantôt tournée vers une agentivité. Les photographies que Baloji réalise sur le site actuel de l'ancienne Union Minière du Haut Katanga (Gécamines) de même que la grande infographie compilant la liste de toutes les ONG présentes au Kivu, théâtre de massacre ininterrompus depuis le génocide rwandais ont pour but de témoigner de la situation désespérée de ces régions du Congo, laissées aux mains d'entrepreneurs peu scrupuleux qui détruisent non seulement l'environnement mais aussi les populations par des dommages collatéraux (bandes armées, guerres de clans, corruption). Baloji est aussi, avec ses images, dans une forme d'actualité urgente². Les moyens sont aussi réactualisés : de même que les activistes de la Congo Reform Association utilisaient des outils visuels de leur époque pour faire passer leurs idées, de la lanterne magique au pamphlet illustré en passant par la presse et l'édition, Baloji utilise les espaces de visibilité de l'art contemporain, galeries et éditions internationales pour faire valoir un contre-récit d'un point de vue congolais. Baloji fabrique donc ses propres images, des photographies de Lumumbashi vue d'avion associées à des planches entomologistes³, portraits des habitants de la cité de Kawama ou paysages miniers contemporains autant qu'il emprunte à l'archive coloniale. Il induit une déconstruction du regard porté sur les images historiques, à travers la confrontation de ces images contemporaines avec des archives découpées et superposées à des paysages d'un autre temps. Cette pratique, qui pourrait être considérée

1. Octave MIRBEAU, *La 628-E8*, Angers, Boucher – Société Octave Mirbeau, 1907, p. 149.

2. La RDC subit depuis presque vingt ans un génocide ininterrompu dans le Kivu et le pays traverse une crise économique et politique qui trouve de moins en moins d'issues.

3. Sammy BALOJI, *Essays on Urban Planning. Essai photographique sur la planification urbaine de 1910 à nos jours de la ville de Lubumbashi*, ensemble de douze photographies, 80 x 120cm chaque, 2013 ; série *Cité de Kawana*, photographies couleur, 80 x 120cm, 2011-12 ; *Mine à ciel ouvert noyée de Banfóra #4, Lieu d'extraction minière artisanale*, 2010, photographies couleur, 80 x 460cm chaque, 2012.



Sammy Baloji, *Portrait #3 : Groupe de Femmes Warua sur fond d'aquarelle de Dardenne*, série « Congo Far West : Retracing Charles Lemaire's expedition », 2011. Épreuve numérique archivée sur papier, 100 x 136 cm. Courtoisie de l'artiste et Imane Farès

comme un simple collage, s'inscrit toutefois dans cet espace à mi-chemin entre science et art précédemment décrit au sujet des ethnographes du ^{xx}e siècle, entre science et littérature : les œuvres, outre leur caractère plastique, leur composition et leurs vertus rhétoriques et émotionnelles se doublent d'une pratique authentifiée de recherches rendues visibles dans le processus et le résultat plastique.

Baloji participe en effet activement à des recherches dont on trouve trace dans ses œuvres ou dans des projets curatoriaux et éditoriaux, soit sur la peinture congolaise¹ avec la conservatrice Bambi Ceuppens au MRAC, le musée voulu par Léopold II pour présenter la colonie, soit avec l'anthropologue Filip de Boeck avec lequel il développe un projet sur le Congo urbain contemporain². Son dialogue avec les formes plastiques coloniales, photographies ethnologiques et images d'archives implique une scénographie des disposi-

tifs visuels qui repose sur le principe de collage et la confrontation des temporalités mais aussi des approches. Ainsi l'installation *Hunting and Collecting* est d'abord une structure métallique imposante, un diorama, qui encadre le visiteur tout en le laissant libre de ses mouvements. Les dispositifs de vision et de monstration se répondent : la structure métallique place le visiteur dans la position ambiguë d'objet à voir. Cette grande cage sur le même modèle que celle en verre qui conservait le groupe des gorilles naturalisés au « Musée du Congo » (ancien nom du MRAC,

aujourd'hui AfricaMuseum) se double d'un mur d'archives, de documents contemporains et d'un catalogue critique en guise de « projet de recherche » qui développe les arrière-plans théoriques et historiques des artefacts présentés³. Dans une démarche comparable à celle d'Elisabetta Benassi, les œuvres de Sammy Baloji questionnent toutefois la composition même des images, en particulier la photographie anthropologique, et les dispositifs visuels qui participent à leur monstration depuis l'ère coloniale. Déclarant s'interroger sur « les médias eux-mêmes⁴ » dans les rapports entre colons et colonisés, Baloji propose une déconstruction de l'image anthropologique dans des séries réalisées à partir d'archives du Musée Royal d'Afrique Centrale en Belgique mais aussi, en sous-main comme le suggère Sandrine Colard dans un excellent et très détaillé article sur l'œuvre archivistique de Baloji, il « éclate l'ordre du "petit" »

1. *Congo Art Works, peinture populaire*, B. Ceuppens, S. Baloji (dir.), cat. exp., Bruxelles – Tervuren, Racine – MRAC, 2016.

2. Sammy Baloji et Filip de Boeck, *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds*, Paris et Londres, Galerie Imane Farès et Autograph ABP, 2016.

3. Sammy Baloji, *Hunting and Collecting*, L. Arndt, A. Taiaksev (dir.), Paris-Ostende, Galerie Imane Farès – Mu.Zee, 2014.

4. Sammy Baloji, « Le choix de l'artiste : François Michel et Léon Dardenne », dans Sammy Baloji et Patrick Mudekerezwa, *Congo Far West, arts, sciences et collections*, Tervuren, Mrac – Silvana Editoriale, 2011, p. 36.

récit de l'album colonial pour démanteler la «grande» matrice impérialiste¹ ».

Ce matériau documentaire réalisé au moment de la bascule de l'État Indépendant du Congo (EIC, propriété de Léopold II) au Congo belge, entre 1898 et 1911, renvoie évidemment à l'époque pendant laquelle Seeley Harris était au Congo. À ces images sont associés des récits d'expédition à vocation scientifique : à partir du fonds de l'ethnographe François Michel, des peintures de Léon Dardenne et de l'album de photographies du commandant Henri Pauwels qui diligenta une expédition en 1911-13 au Congo, Baloji associe dessin, images d'archives et images contemporaines pour créer des strates visuelles, temporelles et interprétatives, une démarche qu'il explique à l'occasion de sa résidence au MRAC et de l'exposition programmatique *Congo Far West*². C'est à cette occasion que Maëline Le Lay déploie dans une étude remarquablement précise et documentée le concept de « performance d'archive³ » en vue d'une réécriture de l'histoire. Comme elle l'indique en conclusion d'une réflexion qui pose aussi les limites de l'archive – pur produit colonial – dans son *reenactment*, sa performance dans l'espace muséal et sa confrontation avec les textes performés (ou plutôt slamés) de l'écrivain Patrick Mudekereza, le geste des artistes « sape l'autorité intrinsèque de l'archive » et opère un « transfert d'une autorité politique à une autorité artistique⁴ ».

L'œuvre prolifique de Baloji nous oblige à observer un seul pan de sa production afin d'illustrer notre propos. La série « Mémoire », développée entre 2004 et 2006, à l'origine de ce démantèlement matriciel, propose un principe que l'on trouve encore dans la série « Congo Far West

(retracing Charles Lemaire's expedition) » (2011) ou dans « Pauwel's Album, The Album series » (2013). Baloji prélève à son tour une image, tel l'entomologiste un échantillon, une « image papillon » pour citer Muriel Pic qui utilise cette expression au sujet des montages iconotextuels de G. W. Sebald⁵. Il la repique ensuite dans un autre cadre et donne à voir la couture symbolique – ou l'écart irrémédiable – qui lie les images désormais entre elles. Entre l'UMHK et Gécamines, si l'exploitation change de visage, elle continue. Là où le regard sur l'autre était organisé selon des règles de prise de vue photographique scientifiques, les sujets africains redeviennent des portraits individualisés : l'image d'archive anthropologique se désidentifie autant que la photographie contemporaine, chez Baloji presque inexistante en soi, et dans l'espace des anciennes colonies, irrémédiablement liée à ses couches antérieures, à ses points de vue forcés, à ses dispositifs inégaux, à ses tensions latentes et à la violence contenue, par exemple, dans les paysages miniers meurtris. Le collage se fait suture historique et lie science et art, dans un geste de rapprochement improbable pour témoigner aussi de la situation inextricable de la colonie face à la modernité européenne imposée et subie.

Conclusion

L'identification de l'archive dans des œuvres contemporaines s'inscrit dans la continuité des pratiques appropriationnistes. Toutefois, les images empruntées participent, à l'instar des célèbres *Bringing the War Home* de Martha Rosler, à un montage signifiant. La position de l'artiste chercheur est empreinte d'une certaine ambiguïté. En effet, le montage oriente une lecture désidentifiée de l'œuvre, composée de fragments hétérogènes : il force une alternance entre plusieurs regards, historiques, critiques et esthétiques. Dans un paradoxe esthétique évident – on est frappé de la beauté des clichés anthropologiques de François Michel et la superposition sur les aquarelles de Dardenne magnifie encore le sujet – ces expéditions scientifiques se transforment rétrospective-

1. Sandrine Colard, « Sammy Baloji's *Hunting and Collecting*, A Contemporary Journey into the Colonial Album », dans L. Arndt et A. Taiaksev (dir.), *Sammy Baloji, Hunting and Collecting*, *op. cit.* : « he disrupts the order of the colonial album's « small narrative » to dismantle its « grand » imperial matrix », ma traduction, p. 86.

2. Sammy BALOJI, « Le choix de l'artiste : François Michel et Léon Dardenne », *art. cit.*, p. 34-41.

3. Maëline LE LAY, « Performer l'archive pour réécrire l'histoire : l'exposition Congo Far West au Musée Royal de l'Afrique centrale de Tervuren », dans M. Le Lay *et al.* (dir.), *Archives (re)mix. Vues d'Afrique*, *op. cit.*, p. 107-123.

4. *Ibid.*, p. 120.

5. Muriel Pic, *W. G. Sebald, L'image-papillon*, *op. cit.*



Untitled #21, 2006 de la série « Mémoire »

Épreuve numérique d'archive sur papier mat satiné. 60 x 164 cm. Courtoisie de l'artiste et Imane Farès

ment en chasse aux belles images, une métaphore filée dans le catalogue *Hunting and Collecting*, et qui s'applique autant à la recherche de belles prises animalières qu'à des prises de vue. Le prétexte scientifique de ces expéditions, qui auront surtout servi à exploiter les ressources naturelles des régions visitées¹ et à « anthropologiser » toujours plus les humains photographiés, tombe précisément sous l'effet esthétique : ces images du Katanga sont désidentifiées en tant qu'images scientifiques et anthropologiques, pour revenir à leur condition première d'image, et surtout de fantasmagorie coloniale. Elles sortent de leur valeur d'usage pour devenir des preuves à charge, ou au minimum, des images ouvrant à un autre discours, que l'on pourrait considérer comme « décolonisé » dans la mesure où il induit un méta-discours à la fois sur l'histoire de la colonie et du médium. De l'album de Pauwels, montrant ses belles prises de chasse, aux mines de Kolwezi, en passant par les clichés d'Alice Seeley Harris, le patrimoine photographique de la République démocratique du Congo forme une histoire de la photographie à part entière et irrémédiablement liée à l'histoire du colonialisme. Comme s'il ne pouvait y avoir d'image innocente au Congo, comme si la photographie ne pouvait porter le

même nom qu'en Europe, où elle est née précisément au faite de la révolution industrielle et de l'expansion coloniale : elle est arrivée avec le colonisateur et a servi ses intérêts. L'utilisation d'images d'archives ou vernaculaires interroge aussi directement le médium et son ancrage culturel : que signifie faire de la photographie au Congo ? quelle histoire porte le médium dans l'histoire de la colonie-pays ? Portée par un discours réaliste et scientifique, le médium photographique a aidé, en tant qu'instrument de domination par la vue et la connaissance, à asseoir l'emprise impériale par la puissance de son regard, une position développée par les théoriciens des *visual studies* et en particulier Nicholas Mirzoeff². Il ne reste de ces images désormais d'archives que des spectres d'arrière-plan ou d'avant-plan, qui se superposent à d'autres archives : l'image unique ne peut exister dans ce contexte, elle ne peut que s'éclairer d'autres images, à moins de reconduire le regard univoque et dominant du colonisateur.

1. Le fac-similé du Bulletin agricole du Congo belge de mars 1925 est à ce titre édifiant et alerte dès cette époque sur la disparition programmée des animaux sauvages en raison de la chasse intensive, *Hunting and Collecting, op. cit.*, p. 67-70.

2. On trouve l'idée d'une invention du « cœur des ténèbres » par les explorateurs et photographes développée à partir d'autres exemples chez Nicholas MIRZOEFF, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge, 1999, en particulier p. 139-147 qui retrace la mission de Herbert Lang et James Chapin de 1909 à 1915. Mirzoeff développe sa pensée de la vision comme outil de domination à partir du *panopticon* de Foucault en s'appuyant sur le développement du point de vue militaire, appliqué à la surveillance dans les plantations d'esclaves.

L'utilisation de la photographie d'archive, dans une perspective historique globale et dans une agentivité avérée, se distingue de la photographie documentaire, ancrée dans un présent et une esthétique presque canonique qui perpétue le point de vue unique et monofocal, prolongation elle aussi mythique de l'œil du photographe². Aussi ces pièces composites parviennent à amplifier le récit à l'arrière-plan de l'œuvre photographique d'une médiation historique alternative, ce qu'une génération d'artistes chercheurs a imposé depuis une dizaine d'années comme un nouveau paradigme post-conceptuel, détournant ainsi la fonction des « récits autorisés³ » pour leur donner une ampleur heuristique (on pense également à Walid Raad et ses œuvres réalisées sous le sceau de l'Atlas Group). Mais c'est précisément dans la désidentification de l'acte artistique comme du geste scientifique que les œuvres sont les plus engagées dans une déconstruction qui touche à l'histoire double du médium et de son lien avec l'histoire coloniale. Le retour des images d'Alice Seeley Harris, les archives recomposées de Sammy Baloji en passant par les *reenactments* archivistiques d'Elisabetta Benassi, participent d'un mouvement de décolonisation – partielle – du médium photographique comme instrument idéologisé de connaissance de l'ailleurs. Les œuvres témoignent également de l'agentivité de l'image, même en tant qu'archive : instrument de pouvoir à double tranchant, agent double et indomptable, le médium photographique se trouve dans ces pratiques croisant histoire, agentivité et renarration, désidentifié par la multiplicité des fonctions qui croisent usage, critique, agir social et esthétique.

Magali NACHTERGAEL

2. Voir Olivier LUGON, *Le Style documentaire. D'August Sanders à Walker Evans, 1920-1945*, [2001], Paris, Le Champ de l'image, Macula, 2017.

3. Nous pensons ici à la nomenclature de Jean-Marc POINSOT, *Quand l'œuvre d'art a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Presses du réel – Mamco, 1999.

Du stigmatisme au symbole

MISE EN SCÈNE DE L'IDENTITÉ EN ARCHITECTURE

Une tendance dominante du Mouvement Moderne en architecture fut, à ses origines, portée par la volonté de proposer un modèle universel permettant d'appliquer des principes identiques partout grâce à la création de standards. Cette tendance a minoré l'ancrage de l'architecture dans un environnement déterminé tout comme elle l'a éloignée de préoccupations identitaires. Le Modulor du Corbusier est l'archétype de cette conception. Pourtant, certains architectes modernes, comme le Brésilien Oscar Niemeyer, ont identifié leurs édifices à une nation ou un pays dans un mouvement inverse de celui prôné par les principes des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne à la même période cherchant l'homogénéisation du tissu urbain par le formalisme orthogonal et proclamant une solution unique face à des problèmes relatifs aux histoires et territoires particuliers qui accueillent les édifices. La dimension identitaire de l'architecture est saillante dans celle d'Oscar Niemeyer. Son architecture s'est épanouie au cours d'une période où le pouvoir politique brésilien cherche à forger un « nouvel homme » brésilien. Les édifices de Niemeyer prolongent le discours politique et l'entretien d'une singularité brésilienne dans l'entreprise de modernisation du pays qui participeront à stigmatiser cette architecture « courant le risque de sombrer dans un dangereux académisme anti-social¹ » d'après l'opinion de l'architecte et critique Suisse Max Bill. Pourtant, de multiples remarques rapportées dans les documents réalisés sur le travail de l'architecte carioca montrent que le caractère formel de cette architecture conduit à éluder la question identitaire. Au Havre par exemple, où il a

construit le centre culturel « Le Volcan », des touristes ont déjà interrogé les agents municipaux sur la présence de centrale nucléaire dans les centres-villes des communes françaises ; ou encore, dans l'introduction du documentaire de Marc-Henri Wajnberg *Oscar Niemeyer, un architecte engagé dans le siècle*², le Musée d'Art Contemporain de Niterói, au Brésil, est identifié à une soucoupe volante. On apprend ensuite que cette forme illustre la floraison d'une fleur déployée autour de sa tige. Ces exemples montrent qu'une telle architecture échappe en partie à un attribut national auquel l'architecte rattache pourtant ses inventions formelles.

Redoubler le contexte par le texte

Certains déterminismes nationaux ont joué un rôle important dans la forme des édifices réalisés par Oscar Niemeyer. Cependant, les bâtiments qu'il érige hors du Brésil, sa construction d'un discours soutenant le lien organique entre une architecture et un pays ou encore un bref panorama de l'architecture moderne brésilienne produite à la même période ne corroborent pas l'interprétation naturalisante d'un tropisme « brésilien » propre à la courbe souvent avancé pour décrire et interpréter son architecture – comme celle de David Underwood voyant dans l'architecture de Niemeyer « une vigoureuse célébration du tropical et de l'érotique, des paysages magiques et du mode de vie sensuel de Rio de Janeiro où il est né³ ». À titre de comparaison, les architectures du finlandais Eero Saarinen conçues à la même période et faisant usage notoire de formes courbes n'ont pas été qualifiées de « tropicales » mais de « néo-futurisme international ». Pourtant, l'architecte brési-

1. Le critique d'art et architecte suisse Max Bill, dans un entretien à la revue brésilienne *Manchete* en 1953, puis dans un discours prononcé à la Faculté d'Architecture et d'Urbanisme de l'Université de São Paulo, ensuite publié dans la revue britannique *Architectural Review* en 1954, pointe les problèmes d'une architecture qu'il considère comme purement formelle. Max BILL, « Report on Brasil », *Architectural Review*, n° 694, octobre 1954. Londres, Manon Mollard, p. 238-239.

2. Rogier VAN HECK, Marc-Henri WAJNBERG, *Oscar Niemeyer, un architecte engagé dans le siècle*, Bruxelles, Vajnbross Productions, 1999.

3. David UNDERWOOD, *Oscar Niemeyer e o Modernismo de formas livres no Brasil*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 18.

lien revendique la facture identitaire nationale de son travail, autant que ses édifices constituent un élément d'identification du Brésil. Cette architecture semble, en effet, identifiée à un pays par un contexte de présentation cherchant à en orienter la réception. Des éléments du contexte politique permettent d'éclairer les logiques sociales à l'œuvre permettant l'émergence de cet architecte ainsi que son maintien dans une position dominante dans le champ de l'architecture nationale et internationale. En effet, le contexte politique et les écrits de l'architecte orientent profondément l'apparition et la réception de ses réalisations. L'ensemble de sa production textuelle relative à son travail d'architecte¹ s'apparente à des textes *commentateurs* plutôt qu'*instaurateurs* pour reprendre la terminologie des textes d'architecture établie par Françoise Choay², elle est afférente à la nécessité de s'expliquer sur son travail pour répondre à la critique et surtout pour « expliquer [s]es projets de manière claire et simple³ ». Par ses textes, Niemeyer souhaite lever les équivoques possibles et ainsi « programmer l'interprétation de son œuvre⁴ ». Cette architecture ensuite sera « assignée à identité » par la réception internationale qui reprend la construction établie par l'architecte et son entourage, et qui constitue aussi une invitation offerte au Mouvement moderne de perdurer au-delà de ses principes fondateurs.

Les évocations exposées par l'architecte dans le récit de ses projets architecturaux participent à déterminer la signification de ses édifices. Il s'agit pour Niemeyer de livrer un propos réflexif sur ses projets, d'en montrer les différentes étapes, d'explicitier les principes sur lesquels il fonde sa pratique de l'architecture et ce qui préside à l'acte créatif. À cette dimension strictement professionnelle s'ajoute un enchevêtrement de récits autour de ses édifices, de description de son existence et de son environnement, concourant chacun à pro-

duire une atmosphère particulière et décisive à la création. Dans ses mémoires rassemblées dans *Les Courbes du temps* (1999) et *Minha arquitetura* (2000, non traduit), l'architecte cultive une forte dimension autobiographique, débutant son propos à son enfance et ses origines familiales et le refermant au présent, à l'époque de la rédaction du texte, mais reste concentré sur son activité en tant qu'architecte. Cette atmosphère liée à son histoire personnelle autant qu'au territoire qu'il habite – et l'habite – devient le moteur de son action comme architecte. Ce versant autobiographique immanent aux réalisations de l'architecte et à sa manière de concevoir les édifices soutient l'identité de l'architecte dans son champ professionnel et l'identité de ses réalisations solidaires et symboliques de cette « vision du monde » brésilienne précisée par le pouvoir politique au début de sa carrière. Dans ses textes, cet horizon est mobilisé comme un argument justifiant des formes d'édifices inédites dans le Mouvement moderne en architecture. Ces constantes sont affirmées tout au long de sa carrière depuis ses débuts, par ses premiers articles publiés à partir de 1955 dans sa revue *Módulo*, et réaffirmées dans les textes de synthèse assumant un caractère rétrospectif, écrits au crépuscule de son existence, comme *Crônicas* en 2008, quatre années avant son décès. Dans les textes de l'architecte comme dans ceux de la critique de son travail, l'identité constitue le prisme par lequel la singularité de son travail est expliquée. Il nous importe alors de comprendre ce que signifie ce recours à l'identitaire pour expliquer un travail : quelles raisons le conduisent à autant souligner la dimension brésilienne de ses édifices ?

Cette manière d'identifier son travail à une culture demeure une construction originale dans le champ de l'architecture, qui revendique, au xx^e siècle, des principes « universels » donc indépendants des enjeux propres à chaque territoire. Nous parlons de « construction » car si la question de l'identité traverse l'architecture en tant que médium, l'identité nationale brésilienne est, pour sa part, employée à des fins de distinction dans le champ de l'architecture.

1. Il est également l'auteur de contes et récits fictionnels, 2002.

2. Françoise CHOAY, *La Règle et le Modèle : sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, 1980.

3. Oscar NIEMEYER, « Leituras » dans *Crônicas*, Rio de Janeiro, éd. Revan, 2008, p. 77.

4. Françoise CHOAY, *op. cit.*, p. 7.

Des motifs nationaux au prisme de la modernité en architecture

Cette affirmation identitaire est concomitante, au Brésil, à la recherche d'une origine nationale entamée au début du xx^e siècle par l'avant-garde artistique du Modernismo¹. La volonté du président-dictateur Getúlio Vargas (1882-1954) de faire naître un « homme nouveau », les premières campagnes d'inventaire des traditions folkloriques entreprises en 1924 et la création du SPHAN (Service du Patrimoine Historique et Artistique National) sont des étapes au cours desquelles des éléments nationaux sont affirmés au profit de la constitution d'une histoire nationale qui distinguerait le Brésil des autres nations. Les dirigeants politiques cherchent à promouvoir un « homme nouveau » ainsi qu'à définir les contours d'une identité nationale. Déjà quelques années avant l'accession au pouvoir de Getúlio Vargas, la multiplication des motifs et coutumes indigènes en littérature ou en peinture soulignait une volonté de distinction au regard de la production des avant-gardes picturales et littéraires mondiales auxquelles ces artistes prétendaient participer. Le roman national *Macunaima, un héros sans caractère* de Mario de Andrade en 1928, les toiles de Tarsila do Amaral dont *Abaporu* (1928) qui signifie « anthropophage² », ou l'importance du motif de la feuille de bananier dans la toile *Bananal* (1927) de Lasar Segall démontrent l'importance prise par le travail « sur le motif » national. Ce motif végétal contribue à forger une « identité paysagère » – au sens de paysages entendu comme rapport entre éléments naturels et humains³. Déjà prédominant dans les représentations du pays dès le xviii^e siècle réalisées par des auteurs et artistes étrangers, l'élément végétal sera employé de façon récurrente dans les créations artistiques brésiliennes au xx^e siècle, de

sorte à assurer la permanence historique de l'identité. Rogata Soares Del Gaudio souligne dans un article consacré à ce sujet

qu'en l'absence d'un mythe fondateur national politique par l'histoire, la construction de l'identité nationale sera effective par le recours discursif à sa « nature » [... elle poursuit] le « sacrement de la nature » devient le grand « mythe fondateur » de la nation brésilienne expliqué par l'insuffisance de mythes basés sur l'histoire⁴.

La construction de la ville de Brasília en 1957 par Niemeyer jouera, un temps donné, le rôle de catalyseur qu'a eu la « nature » dans les arts modernes, sa centralité aimante les quatre points cardinaux du pays.

Outre l'affirmation d'un motif dans les arts, supposément originaire et servant la détermination d'une identité, repris par Niemeyer pour justifier les courbes en architecture, d'autres circonstances, de nature socio-politiques, ont favorisé son accession à une position dominante dans le champ de l'architecture nationale puis internationale grâce à la construction d'une capitale. La volonté politique de Vargas de créer un « nouvel homme brésilien », visant notamment à mettre fin au pouvoir de l'oligarchie latifundiaire de São Paulo, conduit à la création de nouveaux ministères et renforce l'importance accordée aux édifices architecturaux dans le programme politique du pays. Entre 1930 et 1934, le gouvernement provisoire met en place plusieurs réformes importantes. Le système éducatif est profondément repensé : l'école primaire gratuite devient obligatoire et la création de l'université de São Paulo, qui en appelle d'autres, regroupe pour la première fois au sein d'un campus universitaire, plusieurs départements d'études, appliquant le modèle universitaire unifié connu en Europe. Getúlio Vargas attribue au Ministère de l'Éducation et de la Santé d'importants moyens et le confie, après son élection en 1934, à Gustavo Capanema, à qui il incombe de doter son ministère d'un nouveau bâtiment, reflet

1. Principalement actif en littérature et peinture.

2. Le *Manifeste anthropophage* d'Oswald de Andrade publié la même année souligne une attention renouvelée aux pratiques indigènes autant que l'affirmation d'une logique synchrétique nationale capable de tenir une distance critique face aux modèles dominants.

3. Roger BRUNET, « Analyse des paysages et sémiologie. Éléments pour un débat », *L'Espace géographique*, n° 2, 1974, p. 120-126.

4. Rogata Soares DEL GAUDIO, « Ideologia nacional e discurso geográfico sobre a natureza brasileira » dans *Lutas sociais*, vol. 17/18, Sao Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007, p. 48-63.



Oscar Niemeyer, *Ministère de l'Éducation et de la Santé*, Rio de Janeiro, février 2014

de la modernisation du pays. Un acte de concours est publié et un jury convoqué pour choisir le projet. Le choix de ce dernier, composé en majorité d'architectes néo-classiques, pour un édifice de facture néo-coloniale, déplait au ministre Capanema dont l'action serait d'autant plus valorisée par un bâtiment novateur, à l'image de ses réformes. Il récompense donc le projet retenu mais ne le réalise pas, invoquant des normes sanitaires enfreintes par le bâtiment sélectionné. Il convie Lúcio Costa, architecte et théoricien qui s'était illustré dans sa tentative de réforme de l'école nationale des beaux-arts trois en plus tôt en proposant un enseignement d'architecture dite « moderne », à composer une équipe pour réaliser le projet. Il réunit des architectes modernes qui ont proposé leur projet au concours et dont il remarque les évidentes qualités : Carlos Leão, Affonso Reidy et Jorge Moreira. Il convie également des étudiants de l'École Nationale des Beaux-Arts marqués par l'enseignement « moderne » proposé par Lúcio Costa lorsqu'il en est le directeur : Ernâni Vasconcellos et Oscar

Niemeyer. L'admiration et le suivi des principes établis par Le Corbusier lient les membres de cette équipe. La venue de l'architecte franco-suisse est demandée par Lúcio Costa afin de répandre les idées du Mouvement moderne en architecture au Brésil et mettre fin à leur marginalité. Le Corbusier donnait raison aux partisans d'une architecture moderne face aux adeptes d'une architecture néo-classique :

Plusieurs points coïncident entre le discours de Le Corbusier et celui des intellectuels liés à l'Estado Novo¹. Au Brésil, on se disait alors en train de construire « l'homme nouveau ». Cela s'apparentait à un « esprit nouveau » et à la nécessité de créer une nouvelle façon de vivre prônée par l'architecte franco-suisse².

Cet épisode de la conception puis construction du Ministère de l'Éducation et de la Santé est important dans l'histoire de l'architecture brésilienne, comme rupture esthétique, ouverture d'un espace à l'architecture moderne et prélude à la possibilité d'une carrière « d'architecte d'État » qui fut celle d'Oscar Niemeyer. En effet, dans ses textes, Niemeyer répète qu'il est à l'origine des pilotis de dix mètres de hauteur qui confèrent à l'édifice son caractère monumental et moderne, survenu par la grâce d'un hasardeux croquis inspiré d'une imagination imprégnée des paysages brésiliens. Le dessin devient dès lors, dans les récits de l'architecte, l'outil propre à soutenir l'imagination plastique et faire naître les circonvolutions de ses bâtiments.

En 1940, Lúcio Costa confie la direction du projet à Niemeyer puis les deux hommes s'associent pour la conception du pavillon brésilien à l'Exposition Universelle de New-York en 1939. Le retentissement de l'événement, la diffusion des images au Brésil et à l'étranger lui assure une audience de premier ordre pour un architecte qui débute alors sa carrière. Sur les recommandations

1. La période de l'Estado Novo désigne un régime politique dictatorial mis en place par le président Getulio Vargas de 1937 à 1945 au cours duquel le pouvoir cherchait à construire une conscience nationale proprement brésilienne.

2. Lauro CAVALCANTI, « Le Corbusier, o Estado Novo e a formação da arquitetura moderna brasileira » dans Abílio Guerra, *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira, parte 1*, São Paulo, éd. RGBolso2, 2010, p. 109.

du SPHAN dont Lucio Costa fut un des instigateurs, on lui commande la construction d'un hôtel moderne à Ouro Preto (1938) dans l'état de Minas Gerais, ville baroque du XVIII^e siècle composée d'une multitude d'églises baroques. Elle tombe en désuétude à la suite du tarissement des mines d'or mais est classée comme patrimoine historique dès les premiers temps de l'existence du SPHAN. Le gouverneur de l'état de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek, appelle à son tour l'architecte pour la conception des différents bâtiments d'une base de loisirs aux abords de la ville de Belo Horizonte, capitale de cet état. Les formes des bâtiments, notamment la voûte en béton de l'église São Francisco, étonnent par leurs caractères peu conventionnels au regard du « canon » en vigueur à l'époque dans le champ du Mouvement moderne, notamment dans l'après-guerre européenne. Aurolé par la fortune critique¹ de cet ensemble, Oscar Niemeyer développe alors des arguments ensuite répétés dans ses différents textes et entretiens :

l'architecture est moins importante que la vie ; elle permet cependant d'offrir la sympathie et l'enthousiasme et rejette le rigorisme et l'ennui de l'angle droit au profit d'inspirations de type organiques².

Ayant su se détacher des dogmes fonctionnalistes et techniques, son architecture apparaît portée par la liberté, apportant un supplément d'âme au Mouvement Moderne longtemps préoccupé par les seuls développements fonctionnalistes³. La

1. Les premières images de l'ensemble de Pampulha sont diffusées, hors du Brésil, dans *Brazil Builds*, catalogue de l'exposition éponyme organisée au MoMa en 1942, puis dans les revues *Architectural Record*, *Architectural Review* et *L'Architecture d'aujourd'hui*.

2. Dans son *Poème de la courbe* publié en 1992 dans *Meu sócia e eu* (non traduit), Niemeyer enchâsse les échelles et les champs de l'existence pour démontrer le caractère essentiel de la courbe. La courbe serait motif et structure de la liberté, la sensualité, la géographie brésilienne et de l'espace-temps. Elle accompagnerait donc naturellement l'existence humaine.

3. « Dans plusieurs témoignages, l'architecte (Oscar Niemeyer) indique la période 1936-1940 comme le moment où il commence à prendre de la distance avec le fonctionnalisme et l'architecture de l'angle droit, défendant les possibilités ouvertes pour l'usage du béton armé, ce qui permet, en

liberté plastique acquise dans ses constructions lui assure un succès rapide au-delà des frontières brésiliennes et participe de la valorisation de l'imagination créatrice face à des considérations architecturales mâtinées d'un trop grand rigorisme technique. Il transforme les principes modernistes, et en premier lieu ceux de Le Corbusier, qu'il réinterprète librement⁴, selon sa propre inspiration marquée, estime-t-il d'un déterminisme culturel brésilien. La suite est connue, le gouverneur de l'état de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek est élu Président de la république en 1955 sur la promesse de campagne de la construction d'une nouvelle capitale : Brasilia. Le chantier est confié à celui qui avait su étonner par des formes originales, en même temps qu'il les liait à l'imaginaire symbolique de la nation.

Une facture particulière marquerait donc les édifices bâtis dans ce pays. C'est surtout Le Corbusier qui bâtit cette identité liée au paysage, par l'attention qu'il y porte dès sa première visite au Brésil en 1929, et dont il écrit :

alors à Rio de Janeiro, ville qui semble défier radicalement toute collaboration humaine à sa beauté universellement proclamée, il vous vient un désir violent, fou peut-être, d'ici aussi tenter une aventure humaine, – le désir de jouer une partie à deux, une partie « affirmation-homme » contre ou avec la « présence-nature »⁵.

Une majorité d'auteurs soulignent la présence d'une géographie qui distinguerait le Brésil des autres pays dans lesquels ce style architectural est implanté. La destinée des formes architecturales conçues par Niemeyer participe également à l'am-

ses termes, des formes plus libres et lyriques, surgies par les réminiscences du paysage du pays, par les courbes féminines et par la mémoire de l'enfance. » (traduction personnelle) dans Sophia Silva TELLES, « Lúcio Costa : monumentalidade e intimismo » dans *Novos Estudos*, n° 25, octobre 1989. p. 75-94.

4. « Celui-ci [Oscar Niemeyer] porta en effet le concept corbuséen de plan libre à un niveau inédit de fluidité et de communication spatiales. » Kenneth FRAMPTON *L'Architecture moderne une histoire critique*, Paris, Thames & Hudson, 2009, p. 128.

5. LE CORBUSIER, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Crès, 1930, dans le texte « Corollaire Brésilien », p. 37-67.



Oscar Niemeyer, *Église Saint-François-d'Assise*, Pampulha, Minas Gerais, décembre 2012

plification de la correspondance entre les formes du milieu physique et celles des édifices : parfois décrites comme « irrationnelles » dans les années 1940, ces formes deviennent ensuite systématiquement « tropicales » dans la réception de son travail. L'architecte lui-même revendique l'identité proprement « brésilienne » de ses édifices dont la courbe serait l'emblème, et rejette le manque de sensibilité d'un rationalisme oppresseur incarné, en architecture, par l'angle droit. Les arguments utilisés dans les textes publiés sur ce travail de Niemeyer assignent cet architecte à une identité impérative, assez rigide et normative : celle de « l'architecte brésilien » unissant la profession à la nationalité. Alors qu'il revendique également une identité politique, celle-ci demeure moins souvent mentionnée et n'est jamais convoquée comme tentative d'explication de son travail. Des préoccupations et positions politiques apparaissent dans chacun de ses écrits. Niemeyer revendique son adhésion au Parti Communiste Brésilien, rend hommage aux figures politiques latino-américaines socialistes, conçoit des édifices dans des pays décolonisés, offre au Parti Communiste Français la conception de son siège et défend les principes d'une justice sociale. Toutefois, il s'en tient à des positions de principes et construira principalement une architecture de prestige. Les conditions de production de son architecture restent un impensé de son travail, désarticulées de la conception de ses édifices. Son formalisme souvent avancé pour soutenir cette construction d'une identité s'appuyant sur une géographie et un climat « tropicaux » constitue pour l'architecte un

moyen propre pour rompre l'aliénation du quotidien des Brésiliens les plus pauvres. Dans son ouvrage *Minha arquitetura*, il écrit à propos des édifices de Brasília :

Ces bâtiments architecturalement importants à mes yeux sont, pour quelques-uns, des constructions excessivement dispendieuses. Je me souviens comme je les ai défendus. Ce sont des bâtiments publics ; je sais que mes frères plus pauvres n'en profiteront jamais, mais s'ils sont beaux et différents, ils s'arrêteront pour les regarder – ce sera pour eux un moment de surprise et d'enchantement¹.

Délaissant la possibilité de subvertir les moyens de production propres à l'architecture réalisée dans un pays capitaliste, il déplace la critique de ce qu'elle incarne de toute évidence – une activité de production – vers le versant contemplatif de l'œuvre d'art capable de libérer les existences aliénées. La visée émancipatrice de l'architecture se déplace de la valeur d'usage pour l'utilisateur vers sa valeur plastique pour le contemplateur, son œuvre appartient alors davantage à l'espace public qu'à l'espace privé.

Cette dimension politique en filigrane de ses textes plaide pour de nouvelles normes de jugement de l'architecture. Il la fait basculer hors du champ de l'utilitaire, soulignant à dessein la légèreté des édifices pourtant réalisés en béton et écartant ainsi la trop forte évidence des matériaux.

1. Oscar NIEMEYER, *Minha arquitetura*, Rio de Janeiro, éd. Revan, 2000, p. 45.

Une identité architecturale gagnée par l'écart

Le geste moderne en architecture, fut celui de l'adaptation aux matériaux jusqu'alors dissimulés pour imiter les ordres classiques. Les formes répondaient alors davantage aux qualités intrinsèques des matériaux qu'aux formes d'existence quotidienne. La modernité architecturale est ainsi advenue par les efforts de l'ingénierie dans l'emploi de nouveaux matériaux (ou leur redécouverte), en portant son effort sur la structure du bâtiment, à l'inverse d'une pratique architecturale du pastiche qui dissimule les tensions structurelles sous les ornements. Ce nouveau régime des matériaux et des formes plastiques a permis à l'architecture de s'éloigner de l'imitation des ordres architecturaux passés. Chez Niemeyer, ce rapport à l'imitation demeure mais le modèle change : il ne s'agit plus de copier la tradition classique qui règne alors sur les bâtiments officiels de Rio de Janeiro mais d'en appeler aux formes du paysage, dont il souhaite donner une expression dans ses édifices. Toutefois, Lúcio Costa, directeur de l'École Nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro grâce auquel l'enseignement de l'architecture s'est ouvert aux principes architecturaux du Mouvement moderne, s'emploiera à établir un rapport de continuité avec des formes architecturales passées : celles de construction civile luso-brésilienne. Niemeyer a participé à localiser la modernité, notamment en la faisant dialoguer avec le site, comme le faisait Louis Kahn ou Alvar Aalto, c'est-à-dire avec un environnement informé de particularités historiques et culturelles. Nous estimons donc que, au-delà d'un usage de l'identité nationale pour promouvoir son travail, cette identité est relative au médium même qu'est l'architecture et qu'une manière inédite d'envisager les matériaux et la place de l'architecture dans le paysage a placé Niemeyer en position de « moderne parmi les modernes ».

Ce principe d'identité par lequel Niemeyer et la critique offrent une unité à des réalisations sur tant d'années, est au premier chef une façon de se distinguer au regard d'entités semblables. En effet, une identité ne se remarque qu'au regard d'autres, elle n'existe pas par elle-même puisque la relation à autrui lui est immanente. L'entretien d'une frontière, ici considérée en terme de représentation symbolique, montre comment les différences sont

construites et entretenues. L'opposition de Niemeyer à la rigidité de la norme corbuséenne¹ et à la défense du caractère universel des principes défendus par les CIAM peut être considérée en terme de constitution et d'entretien de la « différenciation culturelle » car :

La persistance de groupes ethniques en situation de contact implique des critères et des marques ostensibles d'identification, mais aussi une structuration de l'interaction qui permette la persistance des différences culturelles².

Ces termes de l'anthropologue norvégien Fredrik Barth marquent le principe régissant la notion d'identité et font écho à une structuration persistante de l'identité au Brésil qui le distinguerait des autres nations : celle du principe choyé d'une relation à autrui à laquelle est attribuée une importance particulière soulignée par le nom de « cordialité³ ».

Il est donc question de ce qui distingue ou lie les cultures des sociétés entre elles. Cette question est cruciale dans la mesure où l'idée de différence fut mobilisée tant par Niemeyer lui-même que par ses commentateurs pour justifier la place accordée à son architecture dans le Mouvement moderne, il écrit par exemple à propos de Brasilia :

L'idée de faire une architecture différente me permet d'affirmer aujourd'hui à ceux qui visitent la nouvelle capitale : « Vous allez voir les palais de Brasilia, vous pouvez les aimer ou non, mais vous ne pourrez jamais dire que vous avez déjà vu quelque chose de semblable avant⁴ ».

Outre le caractère inédit d'une « différence » savamment cultivée, c'est la nature des frontières instaurées par l'architecte qui retient l'attention.

1. Mickael LABBÉ, *Le Corbusier et le problème de la norme*, thèse de doctorat dirigée par Frédéric de Buzon, Université de Strasbourg, 2015.

2. Fredrik BARTH, « Les groupes ethniques et leurs frontières » dans Philippe Poutignat, Jocelyne Streiff-Fenart, *Les Théories de l'ethnicité*, Paris, PUF, 2008, p. 214.

3. Elle est analysée par Jorge Forbe en postface de : Sergio BUARQUE DE HOLANDA, *Racines du Brésil*, Paris, Gallimard, 1998, p. 229-236.

4. Oscar NIEMEYER, *Minbaarquitectura*, Rio de Janeiro, Revan, 2000, p. 43.

Conclusion

La modernité architecturale internationale transcrite dans les édifices un régime de rationalité particulier que le Brésil tend à distordre pour en révéler ses principales failles : la répétition dans l'emploi des matériaux ou encore le fonctionnalisme qui vient à dominer l'ensemble des secteurs de l'existence. Dans l'architecture de Niemeyer, la modernité le renvoie à ses courbes tropicales, dans le projet politique du pays, elle cherche à bâtir une nouvelle identité et, plus précisément, dans le panorama culturel national, la modernité avoisine avec la recherche d'une origine à partir de laquelle forger un modèle spécifiquement brésilien. Une logique « anthropophage » rend solidaires les termes de modernité et d'identité permettant le triomphe de l'architecture de Niemeyer et renforçant une logique visant *in fine* à ouvrir le modèle. Le jalon que l'œuvre de Niemeyer représente en architecture fait passer le style international à une modernité locale. Le standard perd son actualité face à des déterminismes plus localisés parmi lesquels son architecture représente la déclinaison brésilienne d'un style dont la monotonie semblait ne pas admettre les particularismes.

La forme plastique résonne avec le monde, symbolise un pays, et son caractère inédit parvient, dans le même temps, à concentrer l'attention. Autrement dit, il s'agit d'une attention sans hermétisme. Le projet moderne en architecture s'incarne également dans une architecture de masse à laquelle Niemeyer se soustrait. Son positionnement personnel et politique à rebours de l'architecture *de prestige* qu'il réalise le place dans une situation contradictoire qu'il a tentée de résoudre en donnant crédit à l'idée de l'expérience esthétique pour en montrer la dimension malgré tout émancipatrice dans un pays traversé par de fortes inégalités et stratifications sociales. Dérogeant au caractère social qui a animé une partie du Mouvement moderne, notamment de Le Corbusier dont les projets urbains cherchaient à libérer les citoyens des miasmes du modèle dépassé de la ville médiévale, la modernité brésilienne relève autant d'emprunts que d'élimination des éléments de la modernité artistique européenne. En architecture, Niemeyer adapte et métisse des principes des CIAM. Ce tissage des influences se retrouve dans tous les phénomènes d'adaptation, on tire les fils pour composer les motifs d'un nouveau canevas.

Cécile BOURGADE

La (dé)mythification de l'artiste colombien

MIGUEL ÁNGEL ROJAS ET JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO

L'histoire de l'Amérique latine est une histoire de colonisations et de guerres d'indépendance. Dans ce contexte mouvementé il existe inévitablement une quête d'identité, fruit de ce syncrétisme qui a fini par produire une identité culturelle nouvelle, parfois trop réductrice, ou des identités multiples qui font plutôt ressortir une idée de fragmentation et de récupération d'une identité précolombienne perdue, oubliée, enfouie. Dans cette quête identitaire, presque archéologique, l'hybridité devient un signe révélateur quasi constant. Les artistes se présentent eux-mêmes à travers leurs œuvres comme étant le résultat de cette hybridation identitaire, de ses problématiques et des traits qui peuvent la caractériser par ses incohérences et un certain malaise qui peut être perçu. Autant parler d'artistes argentins ou mexicains est un peu ambigu, bien que nous reviendrons également sur cette question de définition de ce que nous entendons par artistes argentins ou mexicains, autant parler d'artiste colombien demande une clarification : quelle qualité apporte ici l'adjectif « colombien » à l'artiste au regard de la mixité culturelle post-colombienne ? Serait-ce celui né en Colombie, celui y demeurant toujours ? Celui qui répond lui-même à un style particulier que nous pourrions identifier comme un art plus folklorique et donc à la recherche de ses racines précolombiennes ? La difficulté de se définir à partir d'une unique appartenance, et l'évidence de cette hybridation fruit de plusieurs siècles de mixité culturelle souvent conflictuelle, rend les choses beaucoup plus complexes, permettant ainsi de s'éloigner du stéréotype simpliste de ce qui peut être dénommé un « artiste colombien ».

En Colombie, les artistes contemporains ont dû réaliser leur travail artistique dans un contexte très particulier : celui de la violence. Souvent associée à l'image que nous avons de ce pays, l'histoire récente de la Colombie est une histoire de la vio-

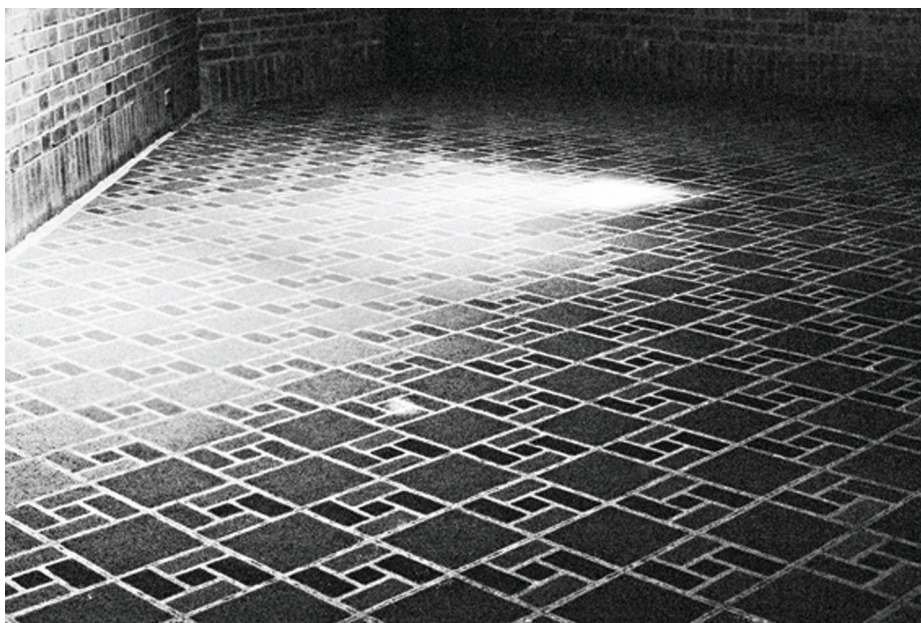
lence qui remonte à l'époque des indépendances¹, mais qui s'est intensifiée au xx^e siècle surtout depuis la date marquante du *Bogotazo*, en avril 1948, lorsque l'assassinat du leader libéral, Jorge Eliécer Gaitan, dans les rues de Bogota donna lieu à une révolte populaire durant plusieurs jours dans la ville de Bogota. Ce fait historique marque le début de la période de « *La Violencia* » (la violence) en Colombie, identifiée entre les années 1948 et 1958. Après cette première étape de violence politique, le conflit devient alors une confrontation ouverte où d'autres modalités de violences viennent s'ajouter (comme celle du trafic de drogue). La violence en Colombie se présente ainsi sous une forme stratigraphique, provenant de différents groupes en conflit : les militaires, les paramilitaires, les *guerrilleros*, les trafiquants de drogue et, à leurs côtés, la population civile souvent définie comme « victime » de ces conflits².

De toute évidence, la réflexion sur la production artistique et la critique d'art contemporaine en Colombie a été associée à un discours spécifique sur la violence, en mettant très souvent en exergue la représentation plastique en tant que témoignage de celle-ci, selon Ximena Gama Chirolla³. Désormais, la réflexion nous mène vers la possibilité d'une « mythification » de l'artiste colombien d'une part et, en conséquence, des différents processus de « (dé)mythification » de celui-ci par la suite. Les artistes Miguel Ángel Rojas (Bogota, 1946) et José Alejandro Restrepo (Bogota, 1959) donnent à voir – et à penser – ces

1. Virginia de la CRUZ LICHET, « Vers une taxonomie de la mémoire. Pratiques artistiques colombiennes sur la reconstitution de faits historiques », dans *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Année 20, 2018, n° 75, p. 51-66.

2. Ruben RUÍZ GUERRA (éd.), *Entre la memoria y la justicia. Experiencias latinoamericanas sobre Guerra Sucia y defensa de Derechos Humanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

3. Ximena GAMA CHIROLLA, « Escenarios en el tiempo : de Grano a Territorio de decepción (Miguel Ángel Rojas) », dans *Resistencias al olvido. Memoria y Arte en Colombia*, Bogota, Universidad de los Andes, 2016, p. 139.



Miguel Ángel Rojas, *Grano*, 1981 [Installation]. Courtoisie de l'artiste.

problématiques. Ils mettent en évidence la « mythification » de l'artiste colombien, le rôle stéréotypé qui lui a été imposé et cherchent de nouvelles formes d'auto-identification.

Devons-nous donc faire une différence entre l'artiste contemporain européen et celui qui provient d'Amérique latine ? Existe-t-il une identité propre à l'artiste colombien ? Le contexte dans lequel s'inscrit sa production donne-t-il à voir un type d'art caractéristique ou sommes-nous face à un art qui est devenu pur stéréotype ? Face à toutes ces questions, nous allons mener une réflexion sur ce que nous pouvons entendre par « identité de l'artiste contemporain colombien », à travers une sélection d'œuvres de deux artistes de Bogota : Miguel Ángel Rojas et José Alejandro Restrepo.

Nostalgie d'une identité originaire

Bien que la violence soit ancrée dans la société colombienne et caractérise la base de son histoire et de son identité, il existe des œuvres qui rendent compte d'une certaine crise de la pensée historique fondée sur la représentation chronologique des faits. C'est ainsi que certaines œuvres abordent la notion d'une identité colombienne où la temporalité est reformulée suivant une logique qui ne se construit plus sous la forme de « passé-présent-futur » qui permettait jusqu'à présent de narrer et de

représenter l'histoire d'une façon linéaire et causale.

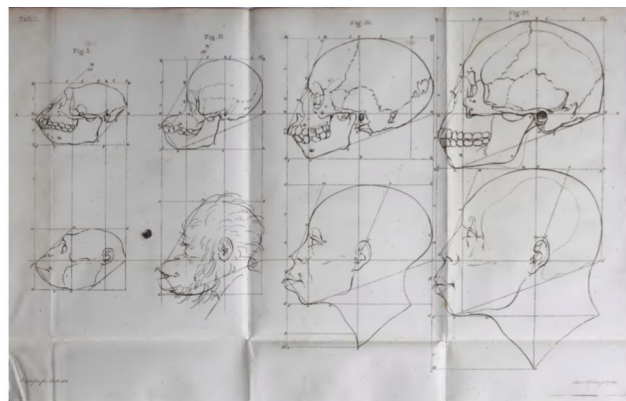
En 1981, Miguel Ángel Rojas présente l'installation *Grano* (grain) au Musée d'Art Moderne de Bogota (le MAMBO). Il s'agit d'une œuvre *site specific* où l'artiste met en scène un espace qui lui est propre, intime, en souvenir de la maison familiale de ses grands-parents, près de Girardot (municipalité de Cundinamarca). Avec différents types de sable calcaire mélangés à du charbon végétal, il élabore trois nuances différentes de couleur afin de reproduire, par

la superposition de formes géométriques, le dessin des carrelages typiques des maisons traditionnelles des constructions des années 1950. Pour cette installation, l'artiste disposait d'une salle de 40 m², lui permettant de représenter grandeur nature le motif final. D'une part, cette installation obligeait un temps d'exécution assez long – de plusieurs semaines –, et donc d'un travail artisanal, de répétition qui le transposait à un temps autre, celui de son enfance. D'autre part, cet aspect performatif de l'œuvre demeure quelque peu invisible, donnant à voir plutôt une représentation qui, pour reprendre les termes de Ximena Gama Chirolla, « *daba lugar*¹ », autrement dit « donnait lieu » au sens de « générer un nouveau territoire », un territoire où se mélangeait à la fois réalité et fiction. Cet espace devient désormais le vestige d'un passé qui ne pourra plus être, faisant référence non seulement à l'enfance de l'artiste et à son histoire personnelle, autobiographique, mais également à une histoire collective qui parle des flux migratoires d'un pays qui, par la violence, s'est vu obligé de migrer vers les villes. Pendant le temps de l'exposition, le dessin finit par s'effacer peu à peu et l'œuvre vient à disparaître dans le temps et avec le temps.

1. *Ibid.*, p. 145.



José Alejandro Restrepo, *Ojo por Diente*, 1994 [Installation].
Courtoisie de l'artiste.



Petrus Camper, *La Ligne faciale du singe*, 1791.
Extrait de l'ouvrage *Différence des traits du visage*, *op.cit.*

De la même manière, l'artiste José Alejandro Restrepo met en évidence, en 1994, cette sensation d'identité perdue dans l'œuvre *Ojo por Diente* (Œil pour dent). Il s'agit d'une installation composée de deux vitrines et deux photographies encadrées : l'une d'un indien montrant ses dents, l'autre d'un homme blanc à lunettes – stéréotype de l'explorateur. Les espaces sont bien différenciés et ne se mélangent pas. Dans ce jeu de stéréotypes, nous devons forcément faire allusion au concept de distinction¹. Il y a deux territoires séparés qui se présentent physiquement au spectateur et qui se confrontent et s'opposent : d'un côté la représentation d'un monde supposé être civilisé, de l'autre celle d'un monde sauvage où l'amérindien présente des traits caricaturaux qui font référence aux études anthropologiques du XVIII^e siècle telles que *l'Essai sur la physiognomonie* (1775) de Johann Caspar Lavater ou *La Ligne faciale du singe* (1791) de Petrus Camper². Arrivés à ce point, nous devons nous référer au texte de 1985 de William Pietz qui aborde la question du fétiche sous l'angle de la

problématique du terme dès le titre *The Problem of the Fetish* (1985, p. 5-17). Dans cet article, Pietz souligne l'ambiguïté de l'origine de ce terme. Il constate que l'objet fétiche se forme dans un espace transculturel, dont l'origine se situerait entre le XVI^e et le XVII^e siècle sur la côte de l'Afrique occidentale³. Pourtant, à la fin du Moyen Âge, nous retrouvons le terme portugais *feitiço* qui fait référence à une pratique de la magie ou de la sorcellerie en tant que sortilège ou amulette⁴. La fétichisation serait, donc, une sorte de réification de concepts abstraits qui se produirait dans cette situation transculturelle. Et, comme l'affirme Pietz, le fétiche naît

de la problématique des valeurs sociales des objets qui se révèlent dans des situations qui se sont constituées par la rencontre de systèmes sociaux radicalement hétérogènes⁵.

Ainsi ces objets construisent une entité à partir d'éléments hétérogènes et matériels, ainsi que de croyances ou de structures narratives qui sont figées et contenues dans ces objets⁶. Dans cette optique, l'installation de José Alejandro Restrepo

1. Dans les sens de discernement, distinction de cette différence selon le Littré. Selon le Dictionnaire de l'Académie française : au sens de, *distinctiuns*, « état de ce qui est distingué, différencié ». Emprunté du latin *distinctio*, « action de distinguer, différence, séparation, honneur », <<https://academie.atilf.fr/9/consulter/distinction?page=1>>, consultée le 10 juillet 2019.

2. Pierre CAMPER, *Différence des traits du visage. Dissertation physique de M. Pierre Camper, sur les différences réelles que présentent les traits du visage chez les hommes des différents pays et des différents âges, sur le beau qui caractérise les statues et les pierres gravées*, Adrien-Gilles Camper (éd.), Utrecht, B. Wild, J. Altheer, (trad.) : Denis-Bernard Quatremère d'Isjonval, 1791, <<https://archive.org/details/b28041513/page/n7>>, consultée le 10 juillet 2019.

3. William PIETZ, « The problem of the Fetish », *Res : Anthropology and Aesthetics*, n° 9, printemps 1985, p. 5-17.

4. Selon le cnrtl, le terme portugais aurait une première occurrence au XV^e siècle et viendrait du latin *factice* (artificiel). Pietz fait référence à la dérivation de l'adjectif latin *facticius*, au sens d'« artificiel », <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/f%C3%A9tiche>>, consultée le 10 juillet 2019.

5. William PIETZ, *op. cit.*, p. 7.

6. Homi K. BHABHA, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 131-134.



Miguel Ángel Rojas, *Medellín-New York*, 2005 [Diptyque].

Découpage de feuilles de coca et de billets de dollar sur papier. Courtoisie de l'artiste.

se situe entre le simulacre d'un cabinet de curiosité de l'époque des Lumières, dont il s'en est approprié pour lui donner une lecture contemporaine¹, et l'objet fétiche issu de cet espace transculturel qui finit par hybrider toutes ses formes. Dans cette perspective postcoloniale, un grand nombre d'artistes colombiens ont travaillé autour de la question de l'impérialisme et du colonialisme sur le territoire américain². Cependant dans *Ojo por diente*, José Alejandro Restrepo reprend les discours anthropologiques pour répondre à cette question. Il essaie « de rompre ce présent continue pour penser un présent éternel où tout est là, en ce moment, où chaque élément est connecté avec l'autre³ ».

1. Il y a aujourd'hui un fort intérêt qui revient pour la forme du cabinet de curiosité dans l'art contemporain. Voir à ce sujet : Aurélie Michel, « Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines. Questionner le temps de la collection », *Revue Proteus. Cahiers des théories de l'art*, n° 11, septembre 2016, p. 73-80.

2. En relation à la définition des termes empire et colonial, faisant référence à l'espace mais aussi aux peuples, voir : Frederick COOPER, *Le Colonialisme en question. Théorie, connaissance, histoire*, Paris, Payot & Rivages, 2005, p. 38-48.

3. *Dark Mirror. Art from Latin America since 1968*, R. Beil, H. Broeker (éd.), Wolfsburg, Kunstmuseum, 2015, p. 26, p. 78-81. Voir à ce sujet : *Modernity. An introduction to modern societies*, S. Hall et al. (dir.), Chichester, Blackwell, 1995, p. 619-621. Sur l'œuvre de Restrepo, voir : José ROCA, *Trans :*

Dans les deux installations, *Grano* (grain) et *Ojo por Diente* (œil pour dent), l'œuvre présente une tension palpable entre le souvenir et l'oubli. Pour la première, nous retrouvons une recreation exacte d'un temps et d'un espace qui sont ceux de l'artiste et probablement de beaucoup de colombiens. Pour la seconde, le temps a cessé d'être, il se définit désormais par une juxtaposition d'éléments qui donnent à

voir ce que peut être la Colombie aujourd'hui. De même, dans *Medellín-New York* (2005), Miguel Ángel Rojas présente une œuvre avec ces deux mots écrits : « Medellín » et « New York », le premier à partir de découpages et collage de feuilles de coca et le second à partir de billets de dollars. Cette œuvre fait référence, comme l'indique Carlos Salazar Arenas, à la construction d'une nation qui s'est définie par le phénomène de la drogue et qui a donné naissance à une nouvelle cartographie de la Colombie à partir de ce que l'on désigne comme les « couloirs de la drogue ». Cette image négative de la feuille de coca est récente. Dans le passé, et encore aujourd'hui, cette plante était sacrée pour les peuples amérindiens, mais de nos jours elle est devenue le symbole d'un problème politique et social à un niveau plus global. Pour l'artiste, il y a là un déplacement de signification assez pervers en passant de cette sacralisation de la nature à un symbole d'une image négative du pays⁴. Et comme l'affirme Nydia Gutiérrez :

historias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo, Bogotá, Banco de la República, 2001 ; sur l'artiste en tant qu'ethnographe voir : Hal FOSTER, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, Ante Post, 2005, p. 213-248.

4. CARLOS SALAZAR ARENAS, *Tres visiones del arte colombiano. Arte y política en Doris Salcedo, Oscar Muñoz y Miguel Ángel Rojas*, Bogotá, Agenda Cultural gimnasio Moderno, coll. « cuadernos

La sélection des références culturelles avec lesquelles il est possible d'établir des liens d'ordre symbolique réitère l'influence de sa charge autobiographique¹.

Pour les deux artistes nous retrouvons cette identité hybride, fruit d'un passé où la rencontre de deux cultures totalement différentes, la précolombienne et l'européenne, a donné lieu à une mixité culturelle, syncrétique, engendrant des formes culturelles nouvelles que les deux artistes nous présentent sous différentes formes.

Hybridité : variations de l'artiste colombien

Du fait de la mixité culturelle née de la colonisation hispanique, il existe, d'une part, une sorte d'imprégnation culturelle à partir d'une certaine appropriation et re-signification de cette importation et, d'autre part, une action de récupération d'une identité qui, durant des siècles, a été étouffée, bannie, dépréciée. Dès lors, et dans ce contexte, aucun des deux espaces culturels ne peut plus être nié, définissant inexorablement cette nouvelle identité, fruit d'un échange culturel durant des siècles, mais qui s'était définie comme un rapport de supériorité et de regard hégémonique. Dans plusieurs œuvres de José Alejandro Restrepo, nous pouvons constater cette superposition d'images qui révèlent son origine coloniale (de provenance européenne) et d'autres propres à une culture précolombienne. C'est le cas de l'œuvre *Video-Verónica* (Vidéo-Véronique) de 2003 où l'artiste superpose des projections d'icônes montrant le voile de Véronique avec la représentation du visage du Christ, en tant qu'« image vraie » – ou *veraikon* – avec celles des femmes colombiennes montrant le portrait photographique de leurs êtres chers disparus durant le conflit armé.

ex-libris, n° 10 », 2013, p. 34.

1. Cette publication est le résultat d'une recherche dans le cadre de la bourse de recherche monographique sur les artistes colombiens, *Programa Nacional Estímulos*, du Ministère de la culture de Colombie. Nydia Gutierrez a obtenu ce prix en 2011. Nydia GUTIÉRREZ, *El sujeto vulnerable. Nociones psicoanalíticas al tamiz de la obra de Miguel Ángel Rojas*, Bogota, Ministère de la Culture de la République de Colombie, 2013, p. 115.

Ce rapprochement entre l'image vraie du voile et celle de la photographie contemporaine révèle toute une réflexion que l'artiste a menée autour de l'image et qui le poussera à réaliser sa série *Iconomía* où il se centre sur un phénomène qui fonctionne comme un pendule, se déplaçant entre deux manifestations extrêmes et opposées : d'un côté la foi aveugle dans les images, l'*iconofilia* (iconophilie), et de l'autre, sa négation absolue, ou iconoclastie, le menant même vers la destruction violente de celles-ci, comme déclare José Roca en parlant de ce mouvement de l'un vers l'autre dans l'œuvre de José Alejandro Restrepo². Malgré cette mise en abyme de l'image de la femme tenant le portrait, José Alejandro Restrepo redonne à l'image contemporaine sa juste place, au même titre que l'image religieuse, jusqu'alors héritée, adoptée, appropriée.

Dans cet usage que l'artiste fait de l'histoire de son pays, il s'intéresse, comme le souligne José Roca, à la narration historique et à celle des voyageurs européens en Amérique durant l'époque coloniale et après son Indépendance³. Mais ce qui l'intéresse le plus c'est la position que le « regardeur » occupe, ainsi que le point de vue de celui qui raconte cette histoire. C'est ce concept de « transhistoricité » qui le mène à penser au besoin de récupération des images de l'histoire et de leur survie à l'époque contemporaine, tout en portant un nouveau regard sur elle afin de permettre sa



José Alejandro Restrepo, *Verónica*, 2000-2003 [Installation vidéo].
Courtoisie de l'artiste. Photo Estudio Ledesma Hueyo de l'Exposition *Religión Católica* à Buenos Aires, à l'espace d'art de la Fondation OSDE (2017).

2. José ROCA, Sylvia SUÁREZ, *Transpolítico. Arte en Colombia, 1992-2012*, Barcelona / Madrid, Lunwerg, 2012, p. 158.

3. *Ibid.*, p. 157.



José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*, 2016 [Installation vidéo dans l'espace Flora ars+natura]. Courtoisie de l'artiste.

relecture. L'installation vidéo *Musa paradisiaca* (Muse paradisiaque, 1993-1996) présente au spectateur de gigantesques régimes de bananes suspendus au plafond avec, à leur extrémité, une série de projections d'images tirées de journaux télévisés. De cette manière l'artiste met en évidence les liens étroits qui existent entre la violence de son pays et l'image des tropiques en tant que paradis terrestre avec une nature exubérante et exotique – aussi bien naturelle que sexuelle –, souvent représentée dans le passé par les écrits et les croquis des explorateurs européens¹. Aussi et surtout le nom de l'œuvre reprend celui d'une variété de bananier commun dont la production a été étroitement liée à l'histoire de la violence en Colombie : des images des massacres qui ont eu lieu dans les régions de production bananière. Selon Carlos Mario Vanegas Zubiría, l'artiste confronte les images du passé et du présent qui prétendent « contrôler la vision de ce que nous sommes et donc de construire notre identité² ». Dans ce processus d'hybridation des représentations, celles-ci ne répondent pas pour lui à une véritable essence

1. *Ibid.*, p. 158.

2. Carlos Mario VANEGAS ZUBIRÍA, « Ante la fragilidad de la memoria », dans Javier Domínguez Hernández *et al.* (dir.), *El arte y la fragilidad de la memoria*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2014, p. 269-270.

de l'identité américaine, ni même de son passé, comme l'affirme Vanegas. Il y a certains aspects indiciels, iconiques et symboliques qui se révèlent à nous et où le « photographique », au sens donné à ce terme par Rosalind Krauss, permet un discours qui se situe à l'intersection de ces frontières ; cet emplacement est alors offert au spectateur qui devient désormais un observateur privilégié³. C'est ainsi que l'artiste met également en évidence l'échec de la représentation en essayant de faire émer-

ger le souvenir de ce qui devrait être son identité pour aboutir à une sorte de dissolution de celle-ci.

En 2016, lors de l'exposition de José Alejandro Restrepo à l'espace Flora ars+natura, à Bogota, le spectateur pénètre dans une salle sombre où se présentent des structures organiques qui pendent comme des cadavres du plafond⁴. Durant le temps de l'exposition le fruit pourrit peu à peu et un mélange d'odeur putrescible et d'images violentes donnent à percevoir une réalité nauséabonde qui réveille tous nos sens. À partir d'une vision anthropologique, politique, voire même ethnographique, l'artiste entrecroise différentes temporalités : celle des images journalistiques fragmentées et interconnectées, celle d'un espace-temps achronique et idéalisé par cette nature idyllique et celle du temps présent de l'exposition. Le spectateur retrouve des références provenant de son imaginaire collectif, ainsi que toute une iconographie

3. Voir à ce sujet : Efrén GIRALDO, *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia*, Medellín, La Carreta, 2010, p. 96-97 ; Rosalind KRAUSS, *Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

4. José ROCA, « José Alejandro Restrepo. Musa paradisiaca », à *Flora ars+natura*, <<http://arteflora.org/exposiciones/musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/>>, consultée le 10 juillet 2019. Voir le catalogue : *Musa paradisiaca. José Alejandro Restrepo*, Bogota, Fundación Flora ars+natura, 2016.



Miguel Ángel Rojas, *Territorio de decepción*, 2012 [Installation]. Courtoisie de l'artiste. Photo de Wilmar Lozano

qui est née de cette hybridité culturelle et qui permet à l'artiste de renverser les codes de représentation. Ainsi, l'allusion à une iconographie religieuse avec l'expulsion du paradis, ou à une iconographie caractéristique des études scientifiques du Nouveau Monde, telles que les gravures de Charles Saffray, voyageur français qui publia en 1861 un rapport illustré de son voyage en Nouvelle Grenade, ou encore aux références stéréotypées des « républiques bananières » présentant une vision simpliste comme c'était le cas du costume, élaboré à partir de bananes, que portait Joséphine Baker pour ses spectacles de danse, permettent à l'artiste de retourner la situation et de mettre en place une réflexion sur le concept de « transhistorique¹ ».

1. Terme défini par le commissaire et critique d'art, José Roca.

***Territorio de decepción*. Que reste-t-il de l'artiste colombien ?**

Miguel Ángel Rojas ne parle plus d'un territoire mélancolique ou nostalgique comme dans *Grano*. Dans *Territorio de decepción* (Territoire de déception, 2012), il présente un espace fragile et agreste, un territoire sans loi, comme il l'indique lui-même, où l'illicite devient la norme de cet état naturel³, ainsi que la justification de son impunité. L'artiste présente la mise en scène d'une catastrophe naturelle. L'installation se construit en tant que décor artifi-

2. Ce titre a été emprunté à l'installation réalisée par Miguel Ángel Rojas, *Territorio de decepción* (2012) qu'il présenta pour une exposition à l'Université Nationale de Colombie, sa première exposition individuelle dans le pays après sa rétrospective au Musée Banco de la República en 2007. Cette exposition, intitulée *Camino corto* (Raccourci), était constituée de deux grandes installations, la première *Camino corto*, était divisée en cinq parties faisant référence à la consommation et au trafic de la drogue, parmi lesquelles se trouvait *Territorio de decepción*. La seconde installation, *El túnel del Tiempo* (le tunnel du temps), était une vidéo-installation où deux personnages animés, Estrellita et Tenebrón, dansaient sous un ciel étoilé fait à partir de feuilles de coca jusqu'à ce qu'ils meurent.

3. Ximena GAMA CHIROLLA, *op. cit.*, p. 146.

ciel : un paysage hyperréaliste d'un vert aride avec des pierres réalisées en mousse de polystyrène. Le spectateur n'entend que le coassement de supposées grenouilles cachées sous les pierres. Tout cet espace vert est réalisé avec de la poudre de feuille de coca. Il existe une tension évidente entre cette plante millénaire et sacrée et ce qu'elle représente aujourd'hui, à savoir la mort et la destruction. Comme l'indique María Belen Sáez, commissaire de l'exposition :

nous sommes face à deux entités sacrées : la feuille de coca et le billet de dollar, l'argent. Ces deux installations nous introduisent dans cette tension que génère le choc de deux cultures et des formes d'habiter le monde¹.

À nouveau, Rojas déplace l'attention vers les régions où tout semble avoir lieu, la jungle. Là où la violence trouve son épice. Ce paysage artificiel prend place dans ce paradoxe qui se situe entre la latence et la mort.

Alors que dans *Grano* (Grain), Rojas procédait à une construction nostalgique de son identité – à partir d'une trame géométrique qui se répétait presque sous un geste chamanique – le spectateur se trouve ici dans un territoire qui révèle l'impossibilité de pouvoir donner un sens, ou un ordre logique, à cette tragédie. Comme l'affirme Ximena Gama Chirolla, cette tragédie n'est autre qu'une manière puissante de démontrer qu'elle ne peut exister que dans le chaos², là où peut avoir lieu une certaine représentation de la Colombie, en tant que tragédie de l'histoire même.

Il existe aussi bien dans les œuvres de José Alejandro Restrepo que de Miguel Ángel Rojas, présentées dans cet article, différentes variations de l'identité colombienne : à partir de l'effacement, de l'imposition, de la confrontation, ou même de la déception. Mais dans toutes, il y a une réflexion sur le temps, sur la construction artificielle de l'histoire et donc de l'identité collective et individuelle. Il ne s'agit plus de raconter des événements qui se situent sur une ligne de temps parfaitement

définie et linéaire, mais de situer le spectateur dans un temps autre, capable de se plier, de se déplier, de se replier maintes fois, créant ainsi des interférences, d'autres dimensions de lecture possibles ou même des trous noirs inexplicables. Et c'est en ce sens que l'empreinte devient également un élément signalétique important, sans mépriser sa fonction de survivance qui est essentielle à elle-même. En effet, comme le déclare Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *La Ressemblance par contact* :

L'empreinte n'est donc pas plus symboliquement défailante qu'elle ne serait techniquement rudimentaire. Une complexité anthropologique investit chaque moment de sa polyvalence opératoire. [...] il nous faudra surtout parler de l'empreinte comme d'une véritable « institution des images » [...]³.

Dans le travail de ces deux artistes, nous retrouvons une réflexion profonde sur l'identité colombienne, sur les différents processus de construction qui l'ont modelée durant des siècles, et surtout sur la capacité d'identification avec ces signes qui font de la Colombie une représentation souvent stéréotypée vue de l'extérieur, sans que le spectateur ne cherche à connaître la complexité de cette hybridité culturelle. Ces deux artistes intègrent deux éléments qui fonctionnent souvent comme des stéréotypes paradigmatiques de la Colombie, la violence et le trafic de drogue, pour parler de leur « *vera-identitas* », de ce qui leur est essentiellement propre, qui n'est même plus une diachronie, mais une achronie en dehors du temps même, une sorte de contre-histoire, qui n'est pas pour autant une falsification, mais tout le contraire, véritable et authentique, bien qu'oubliée dans cet engrenage de construction culturelle. Ainsi procèdent-ils par leur réflexion à un processus de (dé)mythification de la Colombie et de l'artiste colombien tout en sachant reconnaître ce qui correspond à chaque culture.

Virginia de la CRUZ LICHET

1. ARCADIA, « La coca como arte », dans *Revista Arcadia*, 06/09/2012, <<https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/la-coca-como-arte/29511>>, consultée le 10 juillet 2019.

2. Ximena GAMA CHIROLLA, *op. cit.*, p. 150.

3. Georges DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008. p. 52.

Repenser la création collective, collaborer à l'avant-garde

ÉTUDE DE TROIS OBJETS FILMIQUES ISSUS DU MONDE ARABE

Celles qui furent appelées en 2011 les « révolutions arabes » ont transformé le rapport des populations de la région à la nation – l'identité arabe ayant été par-là ravivée et les batailles étant chaque fois menées dans les frontières de l'État. La notion de « peuple » dans les régions nord-africaines et moyen-orientales s'est construite comme une mythologie au moment de la lutte pour les indépendances nationales. Ce mythe a perduré lorsqu'il s'est agi d'unir les efforts pour la construction d'États-nations au référent identitaire solide. Dans le domaine de la création, et en ce qui nous intéresse plus spécifiquement, la création cinématographique, les artistes d'avant-garde du monde arabe tentent depuis la fin des années 1960 de proposer des images qui, contre les images dominantes, proposent une autre figuration du national, une image qui ne s'identifie plus au mythe populaire défendu par l'État mais qui s'intéresse au peuple. Au moment des soulèvements arabes, l'engagement politique ravivé chez les jeunes cinéastes les a conduits à reposer également la question du rôle de l'artiste dans l'expression d'une *autre* identité populaire. Les images qu'ils proposent ne se « désidentifient » donc pas seulement au discours des officiels qu'ils tentent de faire tomber, mais se s'identifient elles-mêmes plus à un créateur donné, puisque celui-ci se multiplie, jusqu'à parfois s'anonymiser. Nous désignons par le concept de « désidentification » le processus permis par l'acte créatif de détacher les sujets qu'il traite – en l'occurrence ici, le peuple – de leurs définitions traditionnelles, souvent imposées de l'extérieur comme une grille de lecture des réalités sociales et politiques limitative et problématique. Dans le cadre de la création postrévolutionnaire arabe, nous observons un double mouvement de désidentification, en ce que l'invention même de l'œuvre n'est dans certains cas plus identifiée à un artiste singulier : le crédit en revient à un groupe, défini ou anonyme. Nous observons, dans le développement de cette seconde désidentification, un phénomène qui s'inscrit dans la continuité du mouvement initial ; en refusant d'identifier l'œuvre

à un individu particulier, les artistes participent au processus démocratique appelant à rendre la parole – en ce cas, la création artistique – à la communauté, au groupe, au peuple. L'analyse de cette double redéfinition de la parole commune ou pour le commun est au cœur de cette présente étude. Nous choisissons, dans cet article, d'offrir une perspective historique sur l'identification et le traitement du « peuple » dans le cinéma d'avant-garde du « monde arabe » depuis les indépendances, pour s'attarder ensuite plus précisément sur le travail de trois groupes d'artistes et trois types d'œuvres créées au tournant des années 2010, au moment des « révolutions arabes » qui ont conduit au départ des dictateurs Ben Ali et Moubarak et le déclenchement en Syrie d'une guerre meurtrière. En analysant ainsi *Microphone* d'Ahmad Abdalla (Égypte, 2010), *Babylon* de Youssef Chebbi, Ala Eddin Slim et ismaël (Tunisie, 2012) et les vidéos du collectif syrien Abounaddara, nous éclairerons la double désidentification de ces créations, à la fois relativement à l'idée nationale officielle du peuple qu'elles figurent et à l'artiste qui travaille à cette figuration, et nous verrons en quoi ce détachement permet de questionner l'identité de peuples en mutation.

Une identité en construction depuis les indépendances

Identifier le « peuple arabe », des indépendances à la « Naksa »

En 1967, avant la défaite arabe contre Israël dans la guerre dite des « Six Jours », Abdallah Laouri publie à Paris *L'Idéologie arabe contemporaine*, dans lequel il écrit :

utilisant une image, on pourrait dire que les Arabes sont depuis trois quarts de siècle à la recherche de quelque chose : d'eux-mêmes, de leur passé, d'une raison universelle, d'une expression adéquate. Usant

d'une formulation abstraite, disons plutôt que la problématique arabe se ramène aux notions d'authenticité, de continuité, d'universalité et d'expression¹.

Selon lui, et c'est là la thèse de l'ensemble de son livre, « les Arabes se définissent par rapport à un Autre qui est l'Occident² » et réfléchissent de fait nécessairement leur passé en fonction du rapport qu'ils entretiennent avec l'Occident. Dans la même étude, Laroui affirme plus loin que « c'est dans l'État national que la définition de soi va prendre l'aspect d'une recherche frénétique³ » tout en remarquant par ailleurs que « la quête d'une authenticité perdue devient le drapeau hissé, à des fins diverses et simultanément, par le Pouvoir et les Intellectuels opposants et d'elle naît une nouvelle idéologie : le socialisme international⁴ », prôné notamment par le chantre égyptien du panarabisme, Gamal Abdel Nasser.

Dans le contexte de la pensée tiers-mondiste, dans le sillage de la conférence des non-alignés, tenue en 1955 à Bandung en Indonésie, se raffermir peu à peu la mythologie d'un « peuple arabe » devant apparaître uni devant l'Occident pour s'opposer au néocolonialisme qui le menace. Pour répondre à la question de la définition de ce qui fait l'unité de ce peuple, le penseur égyptien Anouar Abdel-Malek pose avant tout la langue arabe comme principal « instrument d'unification des cultures de certains peuples et nations qui ont été brassés par l'Islam et son empire, depuis les premières conquêtes⁵ », « c'est-à-dire que la communauté de la langue recouvre, en réalité, une communauté de culture, et un sentiment très net de cette communauté parmi les peuples des différents pays arabes⁶ » qui témoignent et revendiquent un « fond culturel stable⁷ » et « une histoire commune ou connexe depuis le VII^e

siècle⁸ ». Au cœur de cette histoire commune, qui s'écrit au moment où Abdel-Malek rédige ces pages, on compte aussi l'importance de la « lutte de libération nationale et l'œuvre de renaissance qui l'accompagne⁹ ». La question de la résistance est en effet au cœur de la pensée panarabe depuis la « Nakba » (« catastrophe ») que fut pour les États arabes la création de l'État d'Israël et le déplacement de plus de 300 000 Palestiniens en 1948. Sa flamme a été ravivée par la libération de l'Algérie (en 1962) et l'installation des régimes socialistes au Soudan et au Yémen (en 1969). C'est donc une pensée collective faisant fi des frontières qui domine à la fin des années 1960. Même si, toujours selon Abdel-Malek, il existe bien une « région » ou un « monde arabe », il convient de ne pas oublier que

tous les peuples du monde arabe, cependant, et surtout ceux dotés d'une tradition nationale antérieure à la conquête arabe, se reconnaissent comme Arabes, mais également comme Égyptiens, Marocains, Iraquiens, Syriens, etc.¹⁰.

Cette mythologie du peuple arabe connaît toutefois une rupture radicale dont elle ne se relèvera pas. Dans une guerre-éclair tenue du 5 au 10 juin 1967, les armées arabes attaquées par l'armée israélienne sont défaites, parfois, comme dans le cas de l'armée syrienne, sans avoir véritablement pu combattre : c'est la « Naksa », littéralement la « rechute ». L'échec de la résistance arabe contre l'ennemi sioniste provoque l'effondrement du panarabisme et l'effritement progressif de la solidarité entre les peuples arabes ; la nécessité de repenser l'identité arabe et ses attentes s'imposa avec urgence. Heurtés, les penseurs arabes prennent un recul radical sur les positions idéologiques suivies jusqu'alors, et accusent tant leurs gouvernements que leur propre appareil intellectuel et scientifique, en retard selon eux sur un progrès occidental responsable de la domination du monde arabe. Les gouvernements changent de tactique et se replient ; la paix avec Israël est établie avec le plus puissant des alliés arabes,

1. Abdallah LAROUÏ, *L'Idéologie arabe contemporaine*, Paris, François de Maspero, 1967, p. 4.

2. *Ibid.*

3. *Op. cit.*, p. 41

4. *Op. cit.* p. 57.

5. ANOUAR ABDEL-MALEK, *La Pensée politique arabe contemporaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 8.

6. *Op. cit.* p. 9.

7. *Ibid.*

8. *Op. cit.*, p. 23.

9. *Op. cit.* p. 9.

10. *Op. cit.* p. 24.

l'Égypte, en 1979. Le « peuple arabe » n'est plus une mythologie défendue par l'État.

S'engager malgré tout : la position du cinéma d'avant-garde

Le choc provoqué par ce revirement de situation incite la jeunesse à s'engager. Certains prennent les armes et entrent dans la lutte ; d'autres, penseurs ou artistes, tentent de redéfinir les codes d'un art révolutionnaire. Dans le sillage d'une pensée tiers-mondiste de la lutte, un groupe de cinéastes se réunit au Caire en 1968 et établit le manifeste du « Jama'at al-sinema al-jedida » (« Groupe du Nouveau Cinéma »), pour proposer contre le cinéma de domination la création de nouveaux codes esthétiques et de nouveaux sujets. Ils veulent donner naissance à un cinéma engagé, témoin des réalités sociales et politiques. Peu de temps après, en Amérique Latine, Fernando Solanas et Octavo Getino publient le manifeste « Vers un troisième cinéma », dont la radicalité des attentes esthétiques, en pleine rupture avec le cinéma de divertissement tel celui construit par l'industrie hollywoodienne, tire son inspiration des théories de Frantz Fanon sur la lutte à mener contre le néocolonialisme¹. Comme l'écrit en 1977 le cinéaste et critique tunisien Férid Boughedir,

le manifeste a eu [...] une énorme influence, et peut encore s'enorgueillir au niveau des films comme des textes théoriques d'une descendance durable (aidée, il est vrai, par le contexte international qui a tout « politisé » à partir des événements de Mai 68 dans le monde)².

Le Manifeste de Solanas et Getino connaît en effet deux traductions en langue arabe au Liban et en Syrie, bien qu'il ne fut diffusé que dans des revues assez confidentielles et qu'il fut donc peu lu. En 1972 fut organisé à Damas un festival dédié au jeune cinéma arabe, où parut le « Jama'at al-sinema al-Badil », le Manifeste pour un Cinéma Alternatif.

1. Voir Frantz FANON, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte & Syros, 2002 (1961).

2. Férid BOUGHEDIR, « L'impact du 3^e cinéma », dans Collectif, *Cinéma et politique. De la politique des auteurs au cinéma d'intervention*, Rennes, Papyrus-Maison de la culture de Rennes, 1980, p. 283.

Une véritable réflexion autour du cinéma se développe à ce moment-là, qui par ailleurs repose avec d'autres termes la question de l'appartenance identitaire à un peuple, en interrogeant notamment le rapport à la terre (*La Terre (Al-Ard)*, Youssef Chahine, 1969), au territoire politique (*De retour à Haïfa (A'id ila Hayfa)*, Kacem Hawel, 1978), à la position de la jeunesse face aux dysfonctionnements de leurs sociétés rompues par les défaites successives subies dans la région (*Beyrouth ya Beyrouth*, Maroun Baghdadi, 1975). Dans le domaine du documentaire aussi, l'identification des cinéastes arabes aux luttes de libération des peuples arabes, quels qu'ils soient, reste au cœur des problématiques traitées. Par-delà la question palestinienne, les cinéastes – et parmi eux, pour la première fois hors des années de gloire de l'industrie égyptienne (1930-1950), des femmes – partent couvrir les luttes du Dhofar contre le sultan à Oman (*L'Heure de la libération a sonné (Sa'at al-Tabrir daqat)*, Heiny Srour, 1974), ou celles du Front Polisario contre l'annexion du Sahara Occidental par le Maroc (*La Sahara n'est pas à vendre*, Jocelyne Saab, 1977). Par l'importance qu'elle donne à la recherche esthétique et par sa puissance contestataire qui la structure, cette conception du cinéma répond à la définition que donne Nicole Brenez du cinéma d'avant-garde :

Vis-à-vis de ce fonctionnement symbolique, que fait le cinéma d'avant-garde, par opposition au cinéma de la domination chargé d'assurer la bonne marche du contrôle social ? Il refuse aveuglément l'angle mort, il cherche le frontal, la confrontation, le corps à corps. [...] Il récuse les définitions et les découpages légués par l'ordre qu'il conteste. Il refuse une supposée « bonne distance » avec son sujet, avec son problème. Il pulvérise les distinctions mutilantes entre rationalisation et émotion. Il trouve mille façons de crier, mille façons d'argumenter en images et en sons, mille façons de penser la cruauté sociale. Il travaille³.

L'objectif du cinéaste d'avant-garde est de proposer une autre image de la réalité, de remplacer l'image dominante par une diversité infinie

3. Nicole BRENEZ, *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*, Biarritz, Atlantica-Séguier, 2006, p. 24.

d'images, qui soient capables de dire autre chose, autrement. Ces images évoluent en fonction de l'époque dans lesquelles elles s'inscrivent ; l'effacement du collectif, marqué politiquement par l'ouverture du marché au libéralisme et à l'abandon des doctrines socialistes (dont l'Égypte de Sadate et sa politique d'*infitah* (ouverture) sont particulièrement représentatives), se manifeste également dans les images, où le groupe, partout présent dans les films indépendants des années 1970 jusqu'au milieu des années 1980, disparaît au profit du témoignage individuel, voire complètement subjectif. L'apparition et le développement rapide du numérique joue par ailleurs un rôle de premier plan dans la transformation de l'image d'avant-garde ; l'accès plus aisé au matériel numérique conduit des cinéastes à repenser la forme du discours engagé, et à témoigner, depuis l'espace privé, de l'intolérable (*Intervention divine (Yadon ilahyya)*, Elias Suleiman, 2002 ; *Salade maison (Salata Baladi)*, Nadia Kamel, 2008). Le rapport à l'avant-garde est toujours pertinent, mais le discours politique, inexprimable dans l'espace public, se trouve dans ces films porté par l'identification de l'œuvre à la subjectivité de son artiste.

Les « Printemps arabes » de 2010-2011, une occasion de redéfinir l'identité

Une définition nationale du peuple

Dans un article sur les « vingt-quatre usages du mot "peuple" », Alain Badiou donne deux sens positifs de celui-ci :

Le premier est la constitution d'un peuple dans la visée de son existence historique, en tant que cette visée est niée par la domination coloniale et impériale, ou par celle d'un envahisseur. « Peuple » existe alors selon le futur antérieur d'un État inexistant. Le second est l'existence d'un peuple qui se déclare comme tel, à partir de son noyau dur, qui est ce que l'État officiel exclut précisément de « son » peuple prétendument légitime. Un tel peuple affirme politiquement son existence dans la visée stratégique d'une abolition de l'État existant¹.

1. Alain BADIOU, « Vingt-quatre notes sur les usages du mot "peuple" », dans A. Badiou et al., *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris,

Alors que la construction mythologique du peuple par les régimes arabes au lendemain des indépendances semble s'inscrire dans la continuité de la première définition donnée par Badiou dans cette citation, la seconde renvoie sans conteste à l'affirmation du peuple qui s'est manifestée au moment de la vague de soulèvements partie de Tunisie à la fin de l'année 2010 et qui percuta la plupart des pays arabes au début de l'année 2011. Ce peuple, qu'il soit en Tunisie, en Égypte ou en Syrie, s'est matérialisé en se regroupant en masse dans l'espace public. En se mobilisant en collectif, ces corps réunis « performent », selon la définition que Judith Butler reprend à Austin², le peuple qu'ils constituent.

De la même façon que Frantz Fanon arguait que « la décolonisation est véritablement création d'hommes nouveaux », la révolution, elle aussi, « introduit dans l'être un rythme propre³ ». Le caractère « inédit » des révoltes de 2011 est notamment, selon Amin Allal et Thomas Pierret, « la double dimension nationale et régionale de l'expression de la colère sociale et de l'aspiration à la dignité⁴ » qui se trouve alors exprimée. L'identification des peuples à leur histoire nationale comme à leur identité « arabe » se voit reconfigurée, celle-ci appelant avant tout à s'opposer au pouvoir autoritaire en place.

Les trois objets filmiques que nous interrogeons sont nés de l'air de ces révolutions et proposent chacun d'exprimer du peuple une facette loin du portrait qu'en font les discours des politiciens contestés. *Microphone*, de l'Égyptien Ahmad Abdalla, est un film musical réalisé en 2010 avec la jeunesse d'Alexandrie, celle qui s'affirme comme contestataire quelques mois plus tard, alors que s'enclenchent à partir du 25 janvier 2011 les séries de manifestations qui ont conduit le président Hosni Moubarak à démissionner. Prenant la mesure du mécontentement grandissant des jeunes face à une situation de précarité et d'insécurité dont ils acceptent de moins en moins

La Fabrique, 2013, p. 20.

2. Voir Judith BUTLER, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, 2016.

3. Frantz FANON, *Les Damnés de la terre*, op. cit., p. 40.

4. Amin ALLAL, Thomas PIERRET, *Au cœur des révolutions arabes. Devenir révolutionnaires*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 8.

l'injustice, le film d'Ahmad Abdalla est très vite perçu comme précurseur. S'attachant, sous la forme d'un film de fiction, à dépeindre les difficultés auxquelles sont confrontés quotidiennement les artistes des réseaux alternatifs de la ville dans l'exercice de leur pratique artistique (graphisme, musique), le cinéaste jette un peu de lumière sur l'un des nombreux types de populations marginalisés par la société égyptienne. Les artistes qui apparaissent à l'image sont de vrais artistes d'Alexandrie, invités à jouer et à performer dans le film le travail graphique ou musical qui est le leur : le film, bien qu'assumant le choix de la fiction, documente à ce titre des situations réelles et donne d'Alexandrie une image presque documentaire. L'identification de ces jeunes à leur ville est loin de celle qu'attend l'État, qui envoie sa police faire place nette lorsque la jeunesse se rassemble sur les places publiques pour rapper son désaccord.

Le film *Babylon* des Tunisiens Youssef Chebbi, Ala Eddin Slim et Ismaël est tourné en Tunisie, parle de révolution, mais ne concerne pas le peuple tunisien. Descendus dans le sud du pays, dans la zone frontalière de la Libye de Ras Jedir, les trois cinéastes partent documenter l'établissement, la vie, puis la destruction d'un camp de réfugiés, chargé de contenir et d'assurer la gestion des flux de population fuyant ce qui est devenu la guerre civile libyenne. Alors que les Tunisiens, en 2012, célèbrent la victoire de la volonté du peuple sur la dictature et que tous les projecteurs sont braqués sur le processus démocratique dans lequel leur nation est engagée, ces trois jeunes réalisateurs s'intéressent aux peuples qui se sont fait déborder par leur révolte et qui ont vu leur colère récupérée par des motifs politiques qu'ils ne peuvent plus maîtriser. La question du national se trouve donc mise de côté dans ce film exemplaire pour revenir à des questions touchant plus fondamentalement à la société humaine dans ce qu'elle a d'universel. Le film montre en effet comment du chaos et de la guerre peut survenir un ordre. Sans sous-titres, les langues et les paroles se mêlent souvent inintelligiblement. Les images et leur montage participent à l'acte de création de cette ville éphémère, qui palpète comme un corps vivant. Aux séquences d'euphorie ou d'hystérie collective succèdent des moments de calme abso-

lu. Le film parvient à échapper à toute nécessité d'identification, préférant travailler sur l'élaboration d'un vivre-ensemble dans un monde qui se construit de toute pièce.

Le collectif Abounaddara cherche, pour sa part, à rendre à la Syrie son visage civil, à l'heure où s'opposent les forces du régime à celles de la résistance et des islamistes. Née en 2010, la petite société de production spécialisée dans le cinéma documentaire change de cap à la veille des premiers conflits en Syrie, et se transforme en collectif d'artistes. Celui-ci met en ligne en libre accès¹ à partir du début de la guerre, chaque vendredi, une vidéo mobilisant des techniques très diverses (images d'archives, témoignages, animation, montages de photographies, publicités). La plateforme Vimeo qu'ils enrichissent chaque semaine compte des centaines de vidéos de format court, en arabe et sous-titrées en anglais et en français. Comme le dit un porte-parole de ce collectif de créateurs anonymes,

les producteurs d'images ont une grande responsabilité dans la représentation du mouvement révolutionnaire. Ils doivent aussi assumer cette responsabilité sans faux-fuyants en rendant compte de leur travail de représentation, au même titre que les autres représentants du peuple².

Abounaddara souhaite informer, autrement, sur la situation syrienne, en s'opposant au détournement des images et à la propagande du régime et en remplaçant dans les images un peu d'humanité. Les vidéos évoquent toutes la Syrie, bien que le pays soit rarement cité ; les titres des films sont généralement génériques, ce qui participe du caractère universel des thèmes traités. Certaines vidéos relèvent du pastiche, et détournent des produits de la culture populaire : *The Kid* reprend le film éponyme de Charlie Chaplin de 1921 en interrogeant des enfants sur la guerre, pour dénoncer la violence et l'embrigadement des très jeunes dans les

1. Vidéos disponibles sur <<https://www.abounaddara.com/>> ou <<https://vimeo.com/user6924378>>, consultée le 10 juillet 2019.

2. Cécile BOËX, « Un cinéma d'urgence. Entretien avec le collectif Abounaddara », *La Vie des idées*, 25 septembre 2012, <<http://www.laviedesidees.fr/Un-cinema-d-urgence.html>>, consultée le 10 juillet 2019.

rangs armés des islamistes ; *Some Like It Great*, reprenant là encore le titre d'un chef-d'œuvre du cinéma américain (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959) est une parodie de bande-annonce de film de guerre réalisée avec des images d'archives et annonçant la sortie du film « Make The War Great Again » (en référence au slogan de campagne du président Donald Trump en 2016, « Make America Great Again »). La plupart des vidéos est toutefois consacrée à des scènes de vie dans la guerre filmées directement dans les rues syriennes. On trouve également beaucoup de témoignages de Syriens, dont on voit ou non le visage, suivant ce qu'ils racontent et dénoncent – les conditions dans les geôles du régime, la vie sous le joug des mouvements islamistes, des souvenirs d'avant la guerre. Le collectif crée des images du chaos syrien auxquelles les civils peuvent, enfin, s'identifier.

Un retour au collectif dans l'image d'avant-garde ?

Dans *L'Insistance des luttes*, Dork Zabunyan écrit ainsi que :

La difficulté d'une tâche de libération collective, comme les mille raisons qui existent pour qu'elle échoue, font que ses protagonistes se rapportent aussi à des luttes à venir, aux contours et aux formes évidemment flous¹.

Lutter ne permet pas d'identification fixe. À ce titre, la question de la « désidentification » de la création artistique peut être posée deux fois dans le film d'Abdalla. Au premier degré, en interrogeant seulement le sujet du film, il est facile de constater que l'acte créatif de ces jeunes artistes et acteurs du film se pose en contrepoint de l'idée nationale à laquelle l'État souhaiterait les faire adhérer. En ce sens, la création artistique permet donc en elle-même la désidentification. L'identification de ces jeunes à ces quartiers qui sont les leurs et qu'ils dominent – Ahmad Abdalla filme dans plus de cinquante-cinq lieux, dans le but de suivre au plus près les habitudes de performance

de ces groupes – est en effet en rupture avec l'identité égyptienne incarnée par l'État ; une rupture qui conduit, peu de temps après, à la Révolution de janvier-février 2011 et à la redéfinition de l'appartenance identitaire au peuple égyptien. La désidentification se joue toutefois également au moment de la création, par le réalisateur lui-même. En choisissant de construire son film autour du quotidien de ces personnages réels, Abdalla partage la création du film avec les groupes de musique et les dessinateurs qui lui ont donné naissance. Pour beaucoup de critiques ayant repris leur analyse du film à la lumière des événements révolutionnaires survenus en janvier-février 2011 en Égypte, ce film est à l'image de ce qui s'était constitué place Tahrir au Caire : un acte de création collective. Identifier l'œuvre à l'artiste qui la signe est donc perçu comme insuffisant ; en donnant avec *Microphone* la possibilité à chacun d'avoir sa propre voix pour raconter sa propre histoire, Abdalla se soumet à un travail de collaboration perçu comme précurseur des discussions portées par les notions de démocratie et de gestion participative défendues au moment de l'occupation de la place Tahrir avant la démission du président égyptien Hosni Moubarak. C'est l'idée que défend l'historienne du cinéma arabe Viola Shafik dans un article discutant le fleurissement des scènes culturelles égyptienne et tunisienne au moment des révolutions et qui présente *Microphone* comme un film prémonitoire de cette contestation irrépressible de la jeunesse et des marges pour plus de liberté d'expression². Elle insiste particulièrement sur le caractère collectif du film d'Ahmad Abdalla, qui nous amène à le penser comme prémisse à une désidentification de l'œuvre à son auteur qui se manifesta de façon plus nécessaire au moment de et suite aux révolutions.

1. Dork ZABUNYAN, *L'Insistance des luttes. Images soulèvements contre-révolutions*, Paris, De l'incidence éditeur, 2016, p. 7.

2. Viola SHAFIK, « Al-sinema w-al-qadhaya al-kabri (al-din w-al-marra' w-al-siassa) » (« Cinéma et problèmes majeurs (la religion, les femmes et la politique) »), *Al-sinema al-'arabiya : tarikha w-moustaqbalha w-dourba al-nahdboui (malaf)* (Cinéma arabe : son histoire, son futur, et son rôle de renouveau (dossier)), revue Al-Mustaqbal n° 420, 2012, p. 102-115 (en arabe).

Le film écrit, produit, réalisé et monté par Youssef Chebbi, Ala Eddin Slim et ismaël¹ témoigne de cette tendance conjointe à la révolution. *Babylon* sort en 2012 et a l'effet d'une bombe sur les écrans tunisiens. Perçu comme « précurseur² », il fut tout de suite présenté par la critique comme un « véritable exercice de style avec l'accouchement programmé d'une nouvelle fracture cinématographique³ ». La question de la création collective se voit en effet mise en abyme par le sujet même du film : si les trois cinéastes s'effacent derrière leurs images, n'interviennent pas et n'expliquent rien, par un mouvement collectif, les corps assemblés agissent seuls dans l'espace autrefois désertique du camp pour établir le vivre-ensemble. Dans leurs images, les figures sont coupées, les visages sont souvent dans l'ombre. C'est le magma des foules qui les intéresse, cet ensemble de corps à qui le statut de réfugié a arraché l'identité en les déracinant. Dans ce monde en train de se faire et de se défaire – puisque les dernières images du film sont celles du camp détruit après l'évacuation des réfugiés – les trois cinéastes illustrent à la fois la fragilité de la construction sociétale et la puissance créatrice du collectif. L'identité se trouve ici redéfinie dans un perpétuel mouvement entre revendication et réappropriation, dans un autre système politique, une autre unité sociale. Dans ce monde arabe en révolutions du tournant des années 2010, à l'heure des grandes réflexions sur le système démocratique, le collectif s'impose comme outil de réflexion pour ces cinéastes qui ont su, par l'expérimentation formelle, saisir la vie et les émotions jaillissant des mécanismes de l'histoire en marche.

Dans le cas des vidéos d'Abounaddara, la nécessité de la création collective participe de la complexité qu'impose la guerre civile. Bien que ne pouvant revendiquer aucune pleine neutralité, le rejet du régime de Bachar Al-Assad demeurant une évidence au fil des vidéos, les auteurs de ce

collectif ne soutiennent aucune idéologie. Leur objectif est d'offrir aux civils la possibilité d'exprimer leur malaise face à cette guerre devenue trop vite une bataille confessionnelle aux motifs politiques refusant aux civils toute considération. Les vidéastes qui participent à cette aventure protéiforme n'ont aucun avantage à être « identifiés » ; c'est dans la puissance du collectif que leur œuvre fait sens, puisqu'elle offre au peuple qu'elle représente (d'anciens prisonniers, des résistants, des mères, des enfants, de simples civils ou des combattants) une possible identification à une même détresse, trop souvent enfouie sous les chiffres médiatisés lors des guerres : celle de voir s'effondrer son pays – sa nation –, sa vie, et, quels qu'ils soient, ses idéaux.

Conclusion

Le peuple se manifeste à deux instants : lorsqu'il porte une revendication nationale, et lorsqu'il conteste l'autorité en place, se « désidentifiant » du pouvoir qui le gouverne et proposant une nouvelle définition identitaire. Le rôle de l'artiste d'avant-garde – qui « récuse les définitions et les découpages légués par l'ordre qu'il conteste » et « refuse une supposée “bonne distance” avec son sujet, avec son problème⁴ » selon la définition de Nicole Brenez – face à cette question nationale a rapport au peuple : contre la domination, il tente de donner la parole aux marges, à ceux que l'on oublie, ou que l'on ignore délibérément. L'artiste d'avant-garde opère donc par son œuvre un processus de désidentification du peuple à l'État – du moins à la définition que l'État donne de son peuple ; il replace l'individu au cœur de nouvelles logiques collectives, qui se traduisent dans l'œuvre par de nouvelles logiques formelles, en rupture avec les images dominantes. Dans le monde arabe, la rupture avec l'autorité et l'émergence de l'avant-garde a connu deux moments forts : la défaite des Arabes contre Israël en 1967, et les mouvements contestataires de 2011, qui ont conduit au départ des dictateurs tunisien et égyptien, mais aussi à la

1. Le nom « ismaël » s'inscrit sans majuscule, selon la volonté du cinéaste.

2. Selima KAROUI, « Cinéma : Babylon, Aux confins du visible », Nawaat, 9 novembre 2012, <<https://nawaat.org/portail/2012/11/09/cinema-babylon-aux-confins-du-visible/>>, consultée le 10 juillet 2019.

3. *Ibid.*

4. Nicole BRENEZ, *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*, *op. cit.*, p. 24.

sanglante guerre civile qui déchire encore la Syrie. En 1967, l'avant-garde se rassemble derrière de grands manifestes pour un cinéma dit « nouveau », « alternatif ». En 2011, la possibilité de faire du cinéma s'étant trouvée démultipliée avec l'invention du numérique, les cinéastes agissent de façon plus confidentielle, mais la réflexion collective est toujours présente. Sous différentes formes, avec différents objectifs, le principe d'une création à plusieurs émerge, notamment en Égypte, en Tunisie ou en Syrie d'où nous avons tirés nos objets d'étude : à l'époque où l'image est à la portée de tous, et à l'heure de la libération de la parole des peuples, l'identification d'une œuvre à son créateur n'est plus porteuse de sens. L'œuvre appartient à tous ceux qui la font ; les vidéos d'Abounaddara proposent un dispositif où le principe du collectif est certes plus radical que dans le film, bien signé, d'Ahmad Abdalla, mais l'énergie qui s'en dégage reste la même : elle est collective. Elle conteste ses étiquettes et travaille à se redéfinir. Alors que le national change de repères, le cinéma propose de nouvelles manières d'exprimer sa citoyenneté – et de donner la parole au peuple.

Mathilde ROUXEL

Promenade en Suisse romande

POUR UN QUESTIONNEMENT DES LIENS ENTRE LANGUE, TERRITOIRE ET IDENTITÉ(S)

Poser la question de la relation entre création artistique et appartenance identitaire, c'est d'abord interroger la tension entre l'individuel et le collectif, et celle entre le particulier et l'universel. Dès lors, si l'on s'intéresse aux littératures de langue française, on se trouve face à un champ d'étude particulièrement fécond : les œuvres francophones recèlent généralement la destruction d'identités figées, rendant compte de la transculturation produite par le colonialisme, à travers par exemple la déconstruction des genres littéraires, la subversion de l'héritage culturel du « dominant »... autant d'éléments qu'il est possible d'étudier par le biais des identités et des *Cultural Studies*, notamment au vu d'une différenciation par rapport à une norme, à un centre, c'est-à-dire à la polarisation française. Si cet écart fait souvent l'objet de revendications esthétiques marquées, à l'instar de la négritude ou des littératures postcoloniales, nous le retrouvons également dans « les francophonies du proche¹ » ; tensions qui ont été, entre autres, théorisées par Hal Foster² dans le passage de l'autre-lointain à l'autre-marginal-proche. Qu'il s'agisse de productions belges, luxembourgeoises ou encore suisses de langue française, celles-ci se caractérisent par une proximité avec la France qui leur valent simultanément assimilation et marginalisation. En effet, les différences entre les productions culturelles de ces aires géolinguistiques peuvent paraître inexistantes : ces littératures du proche et la littérature française partagent une langue commune ainsi que des références et des pratiques culturelles proches. Or, ces espaces littéraires ont chacun leur auto-

mie propre, ce qui nous amène à (ré)interroger ce qui pourrait être perçu comme un *universel littéraire*.

Pour la présente réflexion, nous nous attachons au cas de la littérature suisse de langue française, posant la question du rapport entre territoire, langue et production artistique. En cela, le concept d'identité y est central. En 1985, le critique et éditeur Bertil Galland a rédigé, dans l'urgence, l'entrée « Littérature suisse romande » de l'*Encyclopaedia Universalis*³. Ce faisant, il parvient à construire une identité littéraire cohérente des productions littéraires suisses, tout en conservant leurs spécificités. Il remettait ainsi en question la fameuse déclaration « la littérature romande n'existe pas » de Jacques Mercanton, qui déniait toute identité spécifique du fait de la langue d'écriture :

On ne peut pas parler d'une littérature romande, parce qu'une littérature se définit par la langue dans laquelle elle est écrite. Or, il n'y a point de langue romande et il n'y en a jamais eu. Ainsi, donc, le terme de « littérature romande », même si on en fait emploi assez souvent, n'a aucune signification⁴.

Or, cette déclaration, bien qu'elle traduise la prise de position de nombre d'auteurs et de critiques – nous y reviendrons –, vient en fait assimiler la littérature romande à la littérature française, la ramenant à la langue française d'écriture. Par extension, cela reviendrait à lisser tout corpus d'œuvres écrites en langue française, leur déniait du même coup toute identité en propre. Or, cette logique, à l'heure actuelle, est essentiellement une logique de marché littéraire⁵. Les relations qu'en-

1. Cette expression est un emprunt à Serge Bourjea qui a dirigé l'ouvrage *Francophonies du proche - Les poésies d'expression française en Suisse et en Belgique, aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2013.

2. Hal FOSTER, dans Okwui Enwezor (dir.), *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*, Paris, ArtLys, CNAP, 2012 ; Hal FOSTER, « L'artiste comme ethnographe ou la "fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour de l'anthropologie ? », dans *Face à l'histoire, 1933-1996*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 498-505.

3. Par la suite, cette notice sera éditée sous la référence : Bertil GALLAND, *La Littérature de Suisse romande expliquée en un quart d'heure*, Genève, Zoé, 1986.

4. Cité dans David BEVAN, *Écrivains d'aujourd'hui*, Lausanne, 24 Heures, 1986, p. 133.

5. À ce sujet, on pourra consulter l'article de François PROVENZANO, « La théorisation des littératures de la francophonie Nord : retour sur deux changements de paradigme », dans S. Bainbrigge et al. (dir.), *Francographies : identité et altérité*

treignent texte, auteur, langue et territoire nous ramènent cependant à la question des identités littéraires et auctoriales :

La problématique des interactions langues / littérature est complexe et concerne aussi bien l'autonomisation d'une littérature, les conditions de son émergence, la relation écrivain / public qui s'y établit et l'image du / des destinataire(s) projetée que les modèles dont dispose le texte pour représenter les relations entre les langues ou les niveaux de langue¹.

Longtemps les productions artistiques helvétiques ont été enfermées dans un rapport attraction / répulsion vis-à-vis du voisin français. Pourtant, si les artistes suisses sont proches géographiquement de la France, usent de la même langue, et partagent des références communes, l'*effet de frontière* est ici tout à fait opérant et ses manifestations se retrouvent au niveau littéraire : si la frontière s'avère invisible, elle n'en est pas moins active et génère une tension qui ne se résout pas entre centre (parisien²) et *périphéries* (étrangères), car :

[l']*inégalité* entre les deux espaces, l'indéfinissable mais permanente et quasi insurmontable domination qu'exerce l'espace français induit – presque mécaniquement (et il faudrait ajouter légitimement) – la revendication, la proclamation d'une différence suisse, c'est-à-dire d'une définition nationale de la littérature³.

La proximité entre ces deux aires culturelles amène les auteurs à interroger leur place sur la scène des littératures de langue française. Comment, dès lors, envisager ces écritures décentrées ?

dans les espaces francophones européens, New York, Peter Lang, « Belgian Francophone Library », 2010, p. 37-55.

1. Lise GAUVIN, « D'une langue à l'autre. Surconscience linguistique de l'écrivain francophone », dans *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 5.
2. Cf. notamment l'ouvrage de Pascale CASANOVA, *La République mondiale des lettres* de 1999.
3. Pascale CASANOVA, Jérôme MEIZOZ, Pascale DEBRUÈRES, « Littérature française et littérature romande : effets de frontière », *A contrario*, n° 2, vol. 4, 2006, p. 154-163, <www.cairn.info/revue-a-contrario-2006-2-page-154.htm>, consultée le 10 juillet 2019.

Car, l'étiquette – ou plutôt le stigmate⁴ – au sens d'Erving Goffman, de « littérature francophone » qui leur est attribuée intervient comme une identité *a posteriori*. Dans le même temps, au niveau de l'auteur, revendiquer une identité suisse ou une identité française revient à prendre position dans un débat houleux. Certes, l'artiste s'attelle d'abord à ses écrits, mais l'identité qui va lui être attribuée suite à la réception de ses romans recèle une incidence forte sur la vie de son œuvre, car si la place dominante de la littérature française apparaît assurée, les littératures de langue française ne cessent de devoir se justifier. Il y a bien une hiérarchisation, car la littérature française n'appartient pas au panorama des littératures francophones ; et il existe une séparation nette entre ces aires géolinguistiques – clivage qui est d'ailleurs aussi vivace au niveau de l'Enseignement supérieur. Dans un contexte de mondialisation de la littérature – pensons, notamment, à la tribune du journal *Le Monde* intitulé « Pour une "littérature-monde" en français⁵ » (2007) – la question de l'identité de ces littératures est plus que jamais vivace. Par-delà la traditionnelle tension entre un centre parisien et des périphéries, par-delà les présupposés de la

4. Erving GOFFMAN, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, A. Kihm (trad.), Paris, Éditions de Minuit, « Le Sens commun », 1975 [1963].

« C'est Erving Goffman qui a fait du stigmate (étymologiquement une marque durable sur la peau) un concept sociologique, en l'étendant à tout attribut social dévalorisant, qu'il soit corporel ou non – être handicapé, homosexuel, juif, etc. Le stigmate n'est pas un attribut en soi : il se définit dans le regard d'autrui. », Corinne ROSTAING, « Stigmate », dans P. Serge (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, « Que Sais-je ? », p. 100.

5. « Pour une "littérature-monde" en français », *Le Monde*, article du 15 mars 2007, URL : <https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html>, consultée le 10 juillet 2019. Cette tribune, parue dans *Le Monde* à l'initiative de Jean Rouaud et Michel Le Bris, fait suite au constat de la remise de prix littéraire à des écrivains non issus de l'Hexagone. Signé par une cinquantaine d'écrivains, ce manifeste proclame la naissance d'une « littérature-monde en français » et, selon ses propres termes, « signe l'acte de décès de la francophonie ». À la fin mai de la même année sera publié chez Gallimard l'ouvrage faisant suite au manifeste : J. Rouaud, M. Le Bris (dir.), *Pour une littérature-monde*, 2007.

réception des œuvres de langue française, et les clichés stigmatisants, comment penser les spécificités de la littérature romande en regard avec les tensions entre « identification » et « désidentification » qui caractérisent les littératures de langue française ?

Entrée en matière : réflexions liminaires

Commençons par replacer la littérature suisse de langue française dans son contexte politico-linguistique. C'est une évidence, la société suisse, ne serait-ce que par sa proximité géographique, apparaît comme extrêmement proche de la culture française. Néanmoins, le puzzle linguistique qui la caractérise pose la question des enjeux identitaires collectifs, et ce notamment du fait que le plurilinguisme institutionnel et officiel est reconnu depuis le XIX^e siècle et qu'il est garanti dans les Constitutions fédérales successives :

La Suisse représente la situation la plus particulière [des langues alloglottes dans les espaces communicatifs romans] puisque quatre langues, dont trois romanes, coexistent comme langue nationale : l'allemand (dans la Suisse alémanique), le français (dans la Suisse romande), l'italien (dans le canton du Tessin et dans les quatre vallées des Grisons) et le romanche ou rhéto-roman (dans le canton des Grisons)¹.

La volonté de plurilinguisme est clairement revendiquée et la Suisse n'a pas connu réellement de conflits linguistiques, bien que le suisse allemand y soit majoritaire et que des tensions se traduisent notamment par l'usage d'expressions telles que *Röstigraben*² – utilisées par les francophones pour

désigner les germanophones. En 2001, le français y était parlé par 20,4% de la population. Au niveau géographique, seuls quatre cantons sur vingt-six sont unilingues francophones : ceux de Genève, de Vaud, de Neuchâtel et du Jura. Les cantons de Fribourg, du Valais et de Berne sont bilingues, usant de l'allemand et du français. Parmi les auteurs que nous évoquerons dans le présent article, une majorité d'entre eux est originaire des cantons du Valais, de Vaud et de Neuchâtel. Néanmoins, le plurilinguisme représente de fait une part de l'identité collective et individuelle, inscrivant donc la pluralité au cœur de la Suisse et de son histoire.

Écrivains romands, écrivains helvètes³, ou écrivains suisses de langue ou d'expression française, les dénominations sont nombreuses, et recouvrent des réalités différentes. Les Suisses posent d'ailleurs la même question en s'interrogeant sur le caractère obsolète et stigmatisant qu'aurait la terminologie historico-géographique « romand ». En effet, l'adjectif « romand » est une réfection de l'adjectif « roman » d'après « normand », où le suffixe *-mand* est l'adaptation française du germanique *mann* « homme », emprunté au norrois de Normandie. Le terme apparaît en 1723 dans le titre *Histoire de la Suisse romande* de l'historien vaudois Abraham Ruchat. Notons que la dénomination « Suisse française » était courante au XIX^e siècle et reflétait l'influence culturelle et le prestige de la France. Durant la Première Guerre mondiale, dans la presse et pour des raisons éminemment politiques, elle a cédé la place à « Suisse romande » pour affirmer une unité nationale menacée par les divisions linguistiques. Au XX^e siècle, cette question de la dénomination (et du stigmate qui l'accompagne), reste sensible. Citons, en guise d'exemple, Corinna S. Bille qui a refusé avec la dernière énergie le qualificatif de « littérature romande » – et de littérature féminine d'ailleurs –, craignant que ces étiquettes ne dévalorisent son œuvre et ne lui fassent perdre son lectorat français et masculin. Cette réaction de Corinna S. Bille souligne la force de la domination

1. Martin-Dietrich GLESSGEN, *Linguistique romane. Domaines et méthodes en linguistique française et romane*, Paris, Armand Colin, 2008 [2007], p. 48.

2. *Röstigraben* signifie littéralement « fossé de Röstli » (galette de pommes de terre typique des pays germaniques), mais cette expression est généralement traduite par « rideau de Röstli » et correspond à une frontière culturelle entre les suisses romands et germanophones. Cette ligne de démarcation désigne plus des divergences culturelles que des régions de langues différentes. À ce sujet, on pourra consulter A. Thibault (dir.), « Röstigraben », in *Dictionnaire suisse romand. Particularités lexicales du français contemporain*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, p. 642-644.

3. *Helvète* renvoie à une réalité ancienne et il est aujourd'hui remplacé par *suisse* ; on le relève cependant avec une valeur littéraire ou plaisante.

qu'exerce la littérature française sur les littératures francophones. De même, Benjamin Constant serait le premier écrivain suisse de langue française à avoir renié la Suisse pour tendre à une identité française, qui ne lui sera jamais réellement accordée, comme le précise Roger Francillon dans une interview accordée au journal *Le Temps*¹. Contrairement à la France, où les institutions littéraires de reconnaissance sont nombreuses, la culture suisse semble se méfier de la figure de l'écrivain et ne lui accorder que peu de place². Il faudra attendre la fin du xx^e siècle pour que quelques ouvrages tendent à construire une Histoire littéraire, unifiée, des œuvres suisses de langue française³.

Cette emprise d'une aire géolinguistique sur une autre nous renvoie au concept bourdieusien de *champ*, qui permettrait d'appréhender les rapports de force qui lient France et périphéries. Dans son article « Existe-t-il une littérature belge⁴ ? », Pierre Bourdieu relève que cette question semble n'intéresser que les Belges et que les auteurs rices y répondent en fonction de la place qu'elles ils occupent ou voudraient occuper sur la scène littéraire française. Les travaux de Pierre Halen réinterrogent la notion de *champ*, soulignant notamment que « d'une zone "périphérique" à l'autre, les textes et les écrivains circulent peu, n'interfèrent guère l'un avec l'autre et, jusqu'à présent, ne se renvoient que rarement la balle⁵ »,

ce qui ne génère que des cohérences partielles. Cette remarque peut s'appliquer à la littérature suisse avec le concept d'*antichambre*, tel que le formulait Milan Kundera à propos de la *Weltliteratur* : « Il y a, en Europe, d'un côté les grands pays et de l'autre les petits ; il y a les nations installées dans les salles de négociation et celles qui attendent toute la nuit dans l'antichambre⁶ ». Et effectivement, c'est toujours la question de la reconnaissance qui se joue ici : la consécration littéraire provenant d'un centre parisien, la valeur des œuvres de langue française semble se mesurer à l'aune du champ dominant français et au pouvoir symbolique qu'il confère aux écrivains qu'il reconnaît. Ce sont bien des relations dominant / dominés qui sous-tendent les relations entre ces aires culturelles, et notamment à travers l'expression d'une forme de complexe d'infériorité face à l'impérialisme littéraire français – ce qui ne se retrouve pas au niveau de la reconnaissance nationale, d'ailleurs. L'Histoire littéraire suisse est marquée par ces interrogations, à l'instar de l'identité romande telle qu'elle a été saisie au xx^e siècle notamment par deux de ses plus illustres représentants, Ferdinand Ramuz ou Gustave Roud, qui cherchaient à se rapprocher du modèle français de la littérature. Se posent dès lors deux questions : celle de l'identité donnée par le territoire suisse romand qui se pense comme une cohérence depuis au moins le xvii^e siècle, et forme donc une alternative avec la France ; et celle de la langue de ces auteurs rices, le français, que ce soit le français « standard » ou celui marqué les régionalismes romands.

Ainsi, une spécificité dont nous ne saurions faire l'économie dans cette réflexion est celle de la réflexivité dont font montre les auteurs romands au xx^e et xxi^e siècles. Une véritable effervescence gagne la Suisse littéraire à l'aube du xx^e siècle, et rend compte de la dimension interculturelle du questionnement quant à la place des écrivains romands. C'est notamment le cas des revues *La*

1. Éléonore SULSER, entretien avec Roger Francillon : « Quand la littérature et les textes inventent et interrogent l'identité des Romands », *Le Temps*, article du 13 mai 2011, <<https://www.letemps.ch/culture/litterature-textes-inventent-interrogent-identite-romands>>, consultée le 10 juillet 2019.

2. Voir notamment Pascale CASANOVA, Jérôme MEIZOZ, Pascale DEBRUÈRES, « Littérature française et littérature romande : effets de frontière », *A contrario*, n° 2, vol. 4, 2006, p. 154-163.

3. Citons à ce sujet, plusieurs tentatives cherchant à conceptualiser la littérature romande au travers d'historiographies : Manfred GSTEIGER, *La Nouvelle littérature romande*, Vevey, Bertil Galland, 1978 ; Roger FRANCILLON, *Histoire de la littérature en suisse romande*, 4 tomes, Lausanne, Payot, 1990 ; C. Calame (dir.), *Sept cents ans de littérature en Suisse romande*, Paris, La Différence, 1991 ; A. Nicolier, H. C. Dahlem (dir.), *Dictionnaire des écrivains suisses d'expression française*, Genève, GVA, 1994.

4. Pierre BOURDIEU, « Existe-t-il une littérature belge ? », *Études de lettres*, n° 4, 1985, p. 5.

5. Pierre HALÉN, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans P. S. Diop,

H. J. Lüsebrink (dir.), *Littératures et Sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 55.

6. Milan KUNDERA, *Die Weltliteratur II*, Paris, Gallimard, 2005, p. 47.

Voile latine et *Les Cahiers vaudois*, fondées respectivement par Charles-Ferdinand Ramuz en 1904 et par Edmond Gilliard en 1914. Les tensions existant alors entre une culture suisse façonnée par les traditions alémaniques et les aspirations romandes amènent à l'émergence d'une volonté identitaire de la part des écrivains francophones. Mais, rapidement, deux visions s'affrontent. Ramuz déclare, ancrant alors profondément l'esthétique littéraire dans une perspective nationaliste :

Je voudrais [...] que vous appeliez vos cahiers : *Cahiers vaudois*. Il faut insister là-dessus [...]. Il faut que se soit contre universitaire, contre intellectuel, c'est-à-dire vivant¹.

Et Edmond Gilliard de répondre :

Au nom de nation : France, répond un nom de langue : le français. [...] [À] notre nom de nation : Pays vaudois, ne répond aucun nom propre de langue ; pour la langue, le pays de Vaud est pays français. Il n'y a donc, proprement de littérature vaudoise, pas de littérature romande, encore moins, cela s'entend, de littérature suisse².

Et cette scission perdure aujourd'hui encore, que ce soit sous la plume des écrivain·e·s ou dans la critique, les auteur·rice·s étant bien sûr sensibles aux étiquettes attribuées à leurs œuvres et les légitimant, ou non, sur la scène internationale. Ces déclarations des écrivain·e·s, montrant la grande « surconscience linguistique³ » dont elles ils font preuve viennent ébranler la notion de champ telle qu'elle a été pensée par Pierre Bourdieu, car elles soulignent que les écrivain·e·s sont certes préoccupé·e·s par la légitimation de leurs productions artistiques par les instances françaises – et surtout parisiennes –, mais interrogent aussi les tensions et les enjeux nationaux. Plus récemment, de nouvelles visions ont émergé chez les écrivain·e·s, cherchant à s'affranchir des frontières de la théorie et à proposer des modèles plus ouverts à l'in-

terculturalité moderne, à l'image de Nicolas Bouvier qui œuvre pour le nomadisme :

Je veux célébrer ici une Suisse dont on parle trop peu : une Suisse en mouvement, une Suisse nomade qu'on évoque trop rarement, une Suisse saisie depuis deux mille ans par la tentation et la passion « d'aller et revenir ». Ce silence et cette omission m'irritent. Ce nomadisme m'intéresse⁴.

Il s'agit donc de tendre à une littérature en mouvement, vivante, qui concerne l'ensemble de la production culturelle suisse, au-delà de toute considération linguistique. Pourtant la scission perdure ; à la question « la littérature suisse existe-t-elle ? » posée par Alice Mignemi, Anne-Lise Grobéty répond « qu'il n'existe pas une littérature suisse. Il y a trop de différences culturelles et linguistiques. Il existe une littérature romande⁵ ».

On le voit à travers ces quelques citations représentatives des tensions qui lient nation, culture et langue d'expression : les auteur·rice·s se sont attaché·e·s à définir leur littérature, aussi bien dans leurs œuvres littéraires que dans leurs réflexions critiques ou dans les entretiens accordés. La question de la définition et de l'identité excède de loin les travaux critiques académiques pour devenir un questionnement central de la part des artistes. Ils dépassent ainsi une pensée binaire qui enferme les littératures de langue française dans un tiraillement unilatéral entre un centre français et des périphéries francophones. Ainsi, ces auteur·rice·s affirment par leurs écrits-mêmes qu'il serait profondément erroné de réduire la littérature romande – de même que les littératures suisse ou luxembourgeoise – à des sous-champs de la littérature française. Par conséquent, c'est bien une préoccupation majeure qui se détache, à la fois présente dans les textes et dans les cotextes, qui rassemblent ces auteur·rice·s : la question d'une identité littéraire romande.

1. Charles-Ferdinand RAMUZ, *Lettres 1900-1918*, Lausanne, Guilde du livre, 1956, p. 290.

2. Edmond GILLIARD, « Du pouvoir des Vaudois », in *Œuvres complètes*, Genève, Trois collines, 1965, p. 13.

3. Lise GAUVIN, *op. cit.*

4. Nicolas BOUVIER, *L'Échappée belle. Éloge de quelques pèlerins*, Genève, Métropolis, 1996, p. 11.

5. Alice MIGNEMI, *Entretien inédit avec Anne-Lise Grobéty*, La-Chaux-du-Milieu, 17 Août 2009, disponible sur le site de l'éditeur Bernard CAMPICHE, <<http://www.campiche.ch/pages/auteurs/Grobety.html>>, consultée le 10 juillet 2019.

Vers une reconnaissance des spécificités : l'exemple du territoire

Il convient tout d'abord de relever un paradoxe qui nous paraît primordial pour la compréhension de la littérature romande. La nature et surtout les paysages idylliques font pleinement partie de l'horizon d'attente qui accompagne inmanquablement la lecture des œuvres suisses. Cette approche culturelle des œuvres artistiques a le grand désavantage de réduire l'esthétique littéraire romande à une série de clichés plus ou moins malheureux, tels le lac, la montagne et sa verticalité, l'identité régionale (si singulière qu'on l'emploie forcément au singulier). S'il est vrai que les paysages suisses bénéficiaient d'emblée d'une légitimité au niveau européen, les auteurs n'ont pas cherché avec force à se dégager de ces *topoi*. L'écriture de Jean-Jacques Rousseau apparaît comme l'illustration de cette *écriture terrienne* dont les auteurs cherchent à se démarquer :

Au levant les fleurs du printemps, au midi les fruits de l'automne, au nord les glaces de l'hiver : elle réunissait toutes les saisons dans le même instant, tous les climats dans le même lieu, des terrains contraires sur le même sol, et formait l'accord inconnu partout ailleurs des productions des plaines et de celles des alpes. Ajoutez à tout cela les illusions de l'optique, les pointes des monts différemment éclairées, le clair-obscur du soleil et des ombres, et tous les accidents de lumière qui en résultaient le matin et le soir ; vous aurez quelque idée des scènes continuelles qui ne cessèrent d'attirer mon admiration, et qui semblaient m'être offertes en un vrai théâtre ; car la perspective des monts étant verticale frappe les yeux tout à la fois et bien plus puissamment que celle des plaines qui ne se voit qu'obliquement, en fuyant, et dont chaque objet vous en cache un autre¹.

La nouvelle génération écrivaine du xx^e siècle se dégage de la vision rousseauiste² de la Suisse : Gustave Roud refuse de réduire le territoire suisse à sa verticalité dans *Le Petit Traité de la marche en*

plaine (1932), et Nicolas Bouvier quant à lui dénoncera plus tardivement « la verticalité à laquelle toujours l'étranger nous renvoie et qui nous agace³ ». Pour ce dernier, ce n'est pas tant la toponymie des lieux, ce cliché maintes fois rebattu, que l'élévation spirituelle qui se joue :

en écriture, c'est bien plus difficile *puisque l'écriture elle-même est déjà un détour*. [...] Il faut travailler sur deux plans, que l'enchaînement des idées soit compréhensible, aisé, et mène l'esprit du lecteur quelque part, et puis, second plan plus important, que la matière des mots (sans égard pour leur sens) crée dans l'esprit du lecteur une autre trame, une succession de chocs plus obscurs, plus réels, qui coule à pic presque aussitôt au fond de la conscience et sert d'ancre, de corps mort aux idées du texte qui flottent à la surface, à portée de main⁴.

Le paysage et les pérégrinations du promeneur solitaire⁵ ne sont ici pas un simple *decorum*, mais le « pré-texte » (au sens premier) à une esthétique littéraire et une poétique susceptibles d'enclencher une réflexivité de l'écriture. Les mythes helvétiques sont dénoncés par les écrivains eux-mêmes, qui s'emploient à développer à la fois une conscience historique et géographique, et une recherche esthétique et stylistique. Il n'y a donc pas d'*identification au territoire*, de fait local, mais plutôt une réflexion des auteurs qui s'appuie sur le territoire comme pré-texte (toujours au sens premier) à aborder la création artistique qui, elle, est universelle.

3. Nicolas BOUVIER, *L'Art populaire en Suisse*, Carouge-Genève, Désertina & Zoé, 1999, p. 21.

« Pour Nicolas Bouvier, l'art populaire n'est pas spécifique à une seule région. C'est ainsi que l'on retrouve en Souabe et en Alsace les lettres d'amour si bien connues en Suisse. Comme on retrouve, à l'identique, les rosaces sculptées des anciens meubles rustiques suisses sur le bonnet des femmes kalmouks, au fond de la Sibérie. Ainsi l'art populaire, écrit Nicolas Bouvier, nous permet de "parcourir la planète sur un tapis volant par archétypes interposés". » (4^e de couverture)

4. Nicolas BOUVIER, Thierry VERNEY, *Correspondance des routes croisées*, Vevey, Zoé, p. 927-928. Nous soulignons.

5. Il s'agit ici bien entendu d'une référence aux *Réveries du promeneur solitaire* (1782).

1. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 44.

2. Un autre exemple tout à fait marquant : Jean-Jacques ROUSSEAU, « Lettre XXIII », *Lettre du Valais* (1761).

En contrepoint de la place de la littérature suisse sur la scène mondiale se pose la question de la reconnaissance de spécificités nationales. Appartenant aux « littératures mineures¹ », au sens de Gilles Deleuze et Félix Guattari, les auteurs suisses romands engagent dans leurs œuvres une réflexion quant à la nation et au territoire, en cela qu'ils sont littéralement un ancrage identitaire. En jouant sur l'homophonie entre *ancrage* et *encre*, nous pourrions lier dans ces écritures contemporaines la poétique littéraire et l'écriture du territoire. La Suisse se dessine sous leur plume, chargée de mémoire et d'identités. Les auteurs s'attachent aux interstices, aux failles et aux blessures. Ainsi, ce ne sont pas les frontières territoriales qui importent, mais plutôt les communautés de destin et d'expérience : ce sont celles-ci qui parlent véritablement d'un territoire vécu et partagé. Gustave Roud, le poète-marcheur, apparaît comme une des grandes figures littéraires du début du xx^e siècle célébrant la beauté du territoire suisse : « Et tous deux nous verrons enfin ce que j'ai vu : l'instant d'extase indicible où le temps s'arrête, où le chemin, les arbres, la rivière, tout est saisi par l'éternité. Suspens ineffable !...² » Ces *topoi* littéraires peuvent être lus à la lumière de la géopoétique et de la géocritique initiée par Bertrand Westphal³, ainsi qu'à l'écopoétique, avec le récent ouvrage de Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique* (2015). À titre d'exemple, le texte de Jérôme Meizoz – universitaire et auteur – intitulé *Haut Val des loups*⁴ (2015), donne à voir, sur fond de fait divers, non seulement la géographie suisse, mais aussi un vaste réseau intertextuel. Dans cette

œuvre contemporaine, un jeune militant écologiste est battu à mort par des agresseurs anonymes ; le narrateur, ami du jeune homme, et s'adressant à la deuxième personne à un interlocuteur implicite (« Tu »), revient dans la région vingt-cinq plus tard pour connaître la vérité. Une forme d'*omerta* règne sur le Haut Val, soumis aux forces économiques du tourisme et de l'immobilier ; pourtant la région, presque personnifiée, résiste :

Le Haut Val (obturé à l'est par un glacier et à l'ouest par un lac) et ses allures de corridor sans issue ; les autochtones y vivaient depuis des siècles comprimés entre deux chaînes de montagnes, bon an mal an, ignorant les ciels immenses d'Asie ou d'Afrique, mais avec le soutien de la religion, dominés tantôt par ceux du Haut et leur langue rugueuse, tantôt par ceux du Bas dont les armées avaient toujours remonté le Val ; ceux qui étaient demeurés chez eux s'étaient bâti un fier récit (ils disaient une identité), à partir de cette situation plutôt inconfortable sur une terre aux hivers interminables, envahie de marais ou de glaces, faisant nécessité vertu jusqu'à proclamer bénie de Dieu cette cuvette ou ce couloir que les poètes officiels aimaient comparer généreusement à un berceau ; ayant en eux, dès lors, avec l'orgueil des survivants, la colère ombrageuse contre qui se mêlerait de leurs affaires, leur rappellerait l'ingratitude du lieu, le peu de promesses qu'il tenait, l'exiguïté des terres et, partant, leur malchance, le retrait où ils étaient tenus par une géologie impitoyable ; eux, ayant lutté des siècles contre ces terres amères, impavides et revêches, auxquelles ils avaient bien dû, pour ne pas désespérer, prêter des beautés secondes ; œuvrant pour rendre cette nature peu à peu habitable à coups de pioches et de fusils, la tenant en respect comme une sourde menace, un ennemi séculaire [...]⁵.

Face aux violences modernes et au silence qu'elles imposent, Meizoz fait entendre la voix de l'Histoire romande au travers d'un territoire créateur d'identités fortes, ainsi que celle de l'Histoire littéraire de la Suisse de langue française par le biais de références intertextuelles explicites, parmi lesquelles Maurice Chappaz et son célèbre pamphlet *Les Maquereaux des cimes blanches* (1976). La défense

1. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

2. Gustave ROUD, *Air de la solitude*, suivi de *Campagne perdue*, Montreux, L'Âge d'homme, « poche suisse », 1995 [1978], p. 20.

3. Bertrand WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007.

4. Jérôme MEIZOZ, *Haut val des loups*, Carouge-Genève, Édition Zoé, 2015. Voir site de l'éditeur <<http://www.editions-zoe.ch/livre/haut-val-des-loups>>, consultée le 10 juillet 2019.

Au sujet de cette œuvre, on lira avec profit l'analyse écopoétique qui en a été faite par Claire Jaquier, « Écopoétique un territoire critique », *Écopoétique*, Fabula, <http://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique#_ftnref57>, consultée le 10 juillet 2019.

5. *Idem*.

de l'environnement devient le prétexte à aborder le territoire comme source des identités et de l'écriture. Pensons, entre autres, à Charles-Ferdinand Ramuz qui, dans *Raison d'être* (1913), écrivait au sujet de ses chapitres et de ses livres qu'ils :

n'(ont) pu être écrits que chez nous, parce que copiés dans leur inflexion sur telle courbe de colline ou scandés dans leur rythme par le retour du lac sur les galets d'un beau rivage, quelque part, si on veut, entre Cully et Saint-Saphorin¹.

Habiter un lieu devient un processus de (ré)appropriation de la mémoire collective, une volonté d'inscription dans une communauté de destin. Les identités suisses, chez ces auteurs, s'enracinent dans une forte charge émotive et un vécu partagé. Elles sont, dès lors, avant tout fédératives, et déconstruisent les identités plaquées *a posteriori*.

Postures d'auteurs

Les identités auctoriales romandes sont donc bien plus complexes que l'assimilation à une littérature française le laisserait supposer. Pour les auteurs suisses, construire leurs auctorialités passe de manière récurrente par les thèmes communs abordés et la mise en scène de l'énonciation. La notion de posture littéraire souligne la construction du discours comme étant à la croisée de l'individuel et du collectif. « Manière *singulière* d'occuper une "position" dans le champ littéraire² », la posture renvoie à la mise en discours individuelle d'un imaginaire collectif³.

On l'a vu, l'identité ne se réduit donc pas à la langue d'écriture, même si, bien sûr, « la langue est la demeure de l'Être⁴ ». Cela est d'autant plus vrai

pour l'écrivain romand que Jean Starobinsky décrivait comme bénéficiant d'un « décalage fécond⁵ », prenant naissance dans les innombrables distinctions qu'il convient de faire : certes, la Suisse romande est une partie de la Suisse, mais elle relève aussi de la linguistique française. Ainsi, le critique souligne : « Il faudra nécessairement recourir à l'analyse et séparer des plans divers : langage, culture, institutions politiques, particularités religieuses⁶ ». Ce qui revient à prendre en compte également les distinctions culturelles. L'unité linguistique n'est pas seule garante d'une unité littéraire, et ce, d'autant que la langue française n'est pas une « langue d'emprunt⁷ » et que cela fait au moins deux siècles que la Suisse romande se perçoit comme une entité culturelle.

Ainsi, il s'agit d'un point de vue d'étude de la langue, et de sa poétique, de se détacher des critères français d'appréciation pour dégager la créa-

ber den Humanismus, in Wegmarken (1919-1958), F.-W. Von Herrmann, Seminar Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1976 [1947], p. 313.

5. Jean STAROBINSKI, « L'écrivain romand : un décalage fécond », in Peter-André Bloch (dir.), *La Licorne*, La Suisse romande et sa littérature, n° 16, revue de l'université de Poitiers, 1989.

6. *Ibid.*, p. 17. L'auteur poursuit à propos des cantons suisses : « Si les Vaudois idéalisent leurs rapports fantasmés au canton de Vaud, l'on est tenté de parler d'une réplique presque du côté des autres cantons. Tel le Valais qui fait l'objet du *Portrait des Valaisans* de Maurice Chappaz, et encore dans le *Valais au gosier de givre*. Quant aux jurassiens, l'histoire politique et culturelle qui a mené au détachement et à l'autonomie du Jura par rapport à Berne en 1978 démontre bien de cette manière, la même relation qui lie les Vaudois et les Valaisans à leurs cantons. Comment donc appréhender l'écrivain suisse romand soumis à ces décalages multiples ? Que signifie par exemple, un décalage de l'écrivain valaisan, vaudois, jurassien, genevois par rapport aux cantons satellites, et à l'univers helvétique ou suisse qui ne se pose et s'impose que par la donnée politique ? Entre ce morcellement identitaire et ces appartenances multiples, l'unité linguistique peut-elle assurer à l'écrivain romand une cohérence identitaire qui lui éviterait les paradoxes aporétiques ? »

7. « [D]ans les territoires situés entre le Jura et les Alpes, la langue française est comme naturellement présente. Elle n'y est pas une langue d'emprunt. Elle ne s'accompagne d'aucun souvenir de conquête ou d'expansion : elle constitue un milieu immémorial. » Jean STAROBINSKY, « L'écrivain romand : un décalage fécond », *op.cit.*, p. 56. Le dossier a été récemment mis en ligne. Pour la contribution de Jean Starobinsky, voir : <<http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=6309>>, consultée le 10 juillet 2019.

1. Charles-Ferdinand RAMUZ, *Raison d'être, Œuvres complètes, Essais*, t. 1, Genève, Slatkine, 2009, p. 36.

2. Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 18. Nous soulignons.

3. À ce sujet, on consultera avec profit l'article suivant : Denis SAINT-AMAND, David VRYDAGHS, « Retours sur la posture », *CONTEXTES*, n° 8, 2011, <<http://contextes.revues.org/4712>>, consultée le 10 juillet 2019.

4. Traduction personnelle de la fameuse phrase de Martin Heidegger, « *Die Sprache ist das Haus des Seins* » dans *Brief ü-*

tivité et les innovations stylistiques des œuvres suisses romandes. Pour reprendre la question posée par Jérôme Meizoz, quelles spécificités peuvent être dégagées pour ces « centraux excentriques¹ » que sont les Suisses romands ? Pour Ramuz, déjà, se dessinait la piste de l'interculturalité :

N'oublions pas que nous sommes sur toutes les frontières : celles de trois langues et de trois grandes civilisations, celle de deux dialectes, oc et oïl ; posés au point précis où les eaux hésitent entre le Rhône et le Rhin ; car peut-être que cet embarras ne va pas sans une certaine richesse ; peut-être suppose-t-il justement un grand nombre de possibilités entre lesquelles nous avons à choisir².

Et cette réflexion fait écho au concept de la littérature-monde en langue française, qui, selon les signataires du Manifeste de 2007,

consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale, signe l'acte de décès de la francophonie. Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone [– propos qui n'est pas sans faire écho à la formule de Mercanton en son temps]³.

Sur une scène littéraire dominée par la question de la littérature-monde⁴, les auteurs tendent finalement à chercher une place qui évite la double

impasse de l'assimilation à la culture française et la folklorisation de leurs écritures ; car il y a finalement une confrontation violente des écrivains de langue française aux théories critiques relevant des littératures francophones.

Nous voudrions nous arrêter sur deux auteurs contemporains qui, par leurs écritures, échappent à ces deux extrêmes et demeurent des « inclassables » pour les uns comme pour les autres. Tout d'abord, le vaudois Philippe Jaccottet⁵. Poète et traducteur⁶, il apparaît comme un écrivain emblématique du travail créateur de la langue. Ce faisant, son écriture fait preuve d'une grande et subtile réflexivité quant à la langue d'écriture :

Il y a du vrai dans cette appréhension que cela se passe à distance, ailleurs, comme si le texte murmuré l'était bien dans une langue étrangère, comme si l'on nous faisait signe au-delà d'une frontière, là-bas⁷...

L'esthétique du poème, ancrée dans le territoire, est indissociable d'un regard critique qui englobe la création littéraire et l'écriture poétique : c'est une réflexion sur le langage et ses capacités de création qui se dessine dans les paysages jaccottetiens. Il reste certes un « poète du paysage », mais son travail poétique l'éloigne de la classification d'écriture du terroir. Nous ne résistons pas à citer davantage *Paysages avec figures absentes* :

Me serais-je converti aux éléments ?
 Qui me désaltère de cette eau ?
 J'entre et je bois
 Ce ne peut être qu'un dieu qui m'invite à cette porte de paille
 Je m'agenouille dans l'herbe pleine d'air
 Si je me couchais maintenant dans la terre, je volerais.
 La terre en cet endroit se creuse
 Elle recueille l'eau dans un bassin d'herbes couchées
 Je m'y abreuve longtemps
 Puis je m'appuie à la barrière de paille
 Ah, qu'on me fasse une ombre de ce vallon !
 Je vois au fond briller l'ombre de l'illimité⁸.

1. Il ne faudrait pas rapprocher artificiellement ces trois géolinguistiques que sont la Belgique, le Luxembourg et la Suisse et en lisser ainsi les particularités. Néanmoins, on retrouve des similitudes chez ces littératures du proche qui permettent de les penser avec les outils critiques actuels.

2. Source de seconde main, citée dans Jacqueline EIDELMAN, Nathalie RAGUET-CANDITO, « L'exposition La Différence et sa réception en Suisse, en France et au Québec. Le visiteur comme expert, médiateur et ethnologue », *Ethnologie française*, 2002, n° 2, vol. 32, p. 366.

3. « Pour une "littérature-monde" en français », *op. cit.*

4. Pour une critique de la littérature-monde, on pourra consulter Jean-Gérard LAPACHERIE, « La littérature sans le monde », *Mondes francophones*, article du 18 septembre 2007, <<https://mondesfrancophones.com/espaces/philosophies/la-litterature-sans-le-monde/>>, consultée le 10 juillet 2019 ; Blaise WILFERT-PORTAL, « La littérature française dans la mondialisation », *La Vie des idées*, article du 1^{er} juillet 2008, <<https://lavedesidees.fr/La-litterature-francaise-dans-la.html>>, consultée le 10 juillet 2019.

5. Philippe JACCOTTET s'est vu décerner en 2014 le Grand Prix suisse de littérature pour l'ensemble de son œuvre.

6. Il aura traduit, entre autres, Rilke, Hölderlin, Musil, Ungaretti, etc.

7. Philippe JACCOTTET, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1976 (1970), p. 61.

8. *Ibid.*, p. 70.

Cet exemple illustre une « surdétermination métaphorique¹ » qui donne à voir l'invisible : ce ne sont pas tant les lieux qui émergent de ces images poétiques, mais des perceptions qui englobent l'absence. Le *punctum* de l'œuvre est donc ailleurs, car « l'image cache le réel, distrait le regard² ». C'est dans le terme « Illimité », avec majuscule, que nous trouvons cette aspiration à l'universel qui caractérise l'écriture de Philippe Jaccottet. À noter néanmoins que ses premiers poèmes ont été reniés par l'auteur en 1971 au moment où paraissait, sous sa supervision, le recueil *Poésie. 1946-1967* ; car, justement, ces derniers manifestaient un ancrage fort terrien dans les paysages romands³. Si l'œuvre de Jaccottet semble éviter la ghettoïsation⁴ des littératures francophones tout comme l'assimilation à la production littéraire française, elle n'apparaît toutefois pas sous l'étiquette de *littérature suisse* ; et ce faisant elle se classe du côté de la littérature française. Il est d'ailleurs le quatrième Suisse à être publié par la célèbre maison d'édition La Pléiade en 2014, après Jean-Jacques Rousseau, Charles-Ferdinand Ramuz et Blaise Cendrars.

Et citons également, avec Adrien Pasquali⁵, Robert Pinget. Ayant coupé volontairement tout lien avec la Suisse, il refusa également l'hégémonie parisienne, allant s'installer à Tours pour conser-

ver son indépendance artistique. Son œuvre romanesque s'attache à l'« in-forme » : « des propos contradictoires me sont ici rapportés par quelqu'un... qui ne m'a pas révélé son identité⁶ ». Jouant des voix qu'il entrecroise, il recompose les paysages, les témoignages et les situations sans que, jamais, il ne soit possible de les figer – et par extension, de le classer. De même que pour Jaccottet, la fiction et l'écriture sont les voies permettant d'arpenter et de mettre au jour l'intériorité :

c'est un monde subjectif, intérieur, désorganisé, balbutiant, émerveillé ou bouleversé, tout nourri de l'autre bien entendu puisqu'il est vivant, mais jamais terminé, un monde en mouvement, en devenir, le mien⁷.

Le paysage peut ainsi être pensé comme support – et non comme identité – car c'est finalement la poétique qui est donnée à voir :

Mais le maître est toujours là. Et la maison dans le même paysage. Même lumière, même ambiance équivoque. Mêmes rumeurs indistinctes.

Un inventaire à dresser. Du peu qui reste. Objets, lieux, voix. N'en pas nommer l'auteur. Qui le mandate ? Il était là hier, il est là ce matin, sera là demain. Le temps de verbaliser. Est-ce le terme ? Il écoute et écrit. Il relit, il récrit.

Du peu qui reste⁸.

Enfin, pour terminer, nous voudrions évoquer le cas particulier de deux auteures romandes pour qui le choix du « nom d'auteur » relève également de la posture littéraire, car il s'agit ici d'une fiction intimement vécue. Prendre un pseudonyme, tel qu'a pu le penser Gérard Genette dans *Seuils* (1987)⁹, est un phénomène assez répandu parmi

1. Dominique KUNZ WESTERHOFF, « Profondeur de l'image : Paysages avec figures absentes de Philippe Jaccottet », *Littératures*, n° 40, 1999, p. 191.

2. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, p. 74.

3. Une fois que le poète sera installé à Grignan (Drôme), il s'attachera à des « paysages très simples, dépourvus de pittoresque » (Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1988 [1957], p. 19.)

4. Ce terme, s'il est certes fort, souligne aussi l'enfermement que subissent ces littératures pensées comme périphériques ou mineures. Pour continuer la métaphore, cet enclavement consiste à ne penser les littératures francophones que sous l'angle de marges qui ne parviennent pas à se détacher de la domination française. Voir notamment, Alain MABANCKOU, « La francophonie, oui, le ghetto, non ! » in *Le Monde*, 19 mars 2006, <https://www.lemonde.fr/idees/article/2006/03/18/la-francophonie-oui-le-ghetto-non_752169_3232.html>, consultée le 10 juillet 2019 ; Véronique PORRA, « “Pour une littérature monde en français” Les limites d'un discours utopique », *Intercambio*, n° 1, 2008.

5. Adrien PASQUALI, « Langue et littérature en Suisse romande : paradoxes et fécondités », *Littérature*, « L'Écrivain et ses langues », n° 101, 1996, p. 63-72.

6. Robert PINGET, « Postface », *Libera*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.

7. Robert PINGET, « Pseudo-principes d'esthétique », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. 2, Paris, UGE, p. 317-318.

8. Robert PINGET, *L'Ennemi*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 7.

9. Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Points, « Essais », 2002 [1987], p. 50. Il s'agit, dans la continuité de Genette, de penser le pseudonyme comme création de l'écrivain.e qui influe ainsi sur la réception – et donc la compréhension – de son

les écrivains suisses ; mais, pour Alice Rivaz et Corinna S. Bille, la construction littéraire de leurs noms prend en compte une dimension identitaire romande. C'est sans doute là que nous voyons se développer le lien entre espace et écriture, en une véritable géographie – littéralement *geo*, espace, et *graphie*, écriture – qui *encre* le territoire et s'ancre dans une réalité topographique pour accéder à un universel : celui de l'écriture poétique.

C'est du nom d'un village vaudois, Rivaz, situé dans la commune de Lavaux, qu'Alice Rivaz signe ses ouvrages. De son vrai nom Alice Golay, l'autrice reviendra dans son journal, intitulé *Traces de vie. Carnet* (1983), sur le choix d'un pseudonyme pour se protéger¹ ; mais surtout, elle y consacra une réflexion importante dans l'article éponyme : *Ce Nom qui n'est pas le mien* (1980). Dans cet écrit de nature critique, l'autrice suisse dévoile le dédoublement auquel l'usage du pseudonyme la confronte : « Signer des livres d'un pseudonyme, c'est avouer au départ une dualité foncière entre le désir de se cacher et celui de se montrer, laquelle ne peut que s'aggraver encore par ce port d'un masque² ». Néanmoins, ce « masque » littéraire apparaît bel et bien comme une signature territoriale qui la rattache dès le seuil du texte à la Suisse.

Corinna S. Bille emprunte, elle aussi, son nom d'autrice à celui d'un village suisse. Son vrai prénom, Stéphanie, se retrouve dans l'initiale « S. » qu'elle fait précéder du prénom issu de la version féminisée du village natal de sa mère, Corin près de Sierre. Si ce choix relève de l'hommage familial, il est lui aussi un véritable travail scripturaire : il s'agit ici aussi d'inscrire le territoire dans l'identité d'autrice³, et vice-versa. Ceci est d'ailleurs particulièrement paradoxal au vu du refus de l'autrice

d'être classée dans la littérature romande (et féminine) : cela révèle une tension interne entre individuel, Corinna Bille en tant que personne, et collectif, l'autrice sur la scène littéraire. C'est justement ce tiraillement identitaire qui déconstruit l'idée même de filiation dite « naturelle » – et donc essentialisante – entre territoire et littérature.

Comme le précisait Claire Jacquier dans *l'Histoire de la littérature en Suisse romande*, « tout le monde s'entend pour [...] accorder une existence extrinsèque [à la littérature romande], après qu'on a renoncé à lui attribuer une essence⁴ ». Il est vrai que dès lors que sont dépassées les prises de position personnelles, l'existence de la scène littéraire romande n'est plus à démontrer ; néanmoins, la question des identités littéraires et autoriales reste ouverte, car l'ancrage des œuvres dans un pays, une culture, une langue demeure une question sensible.

Conclusions

Les littératures suisses, parfois méconnues, soulèvent la question de l'identification de leurs productions artistiques, notamment dès lors que l'on se penche sur ses langues, ses cultures et ses identités. Cette tension touche notamment la littérature suisse de langue française qui, parfois méconnue ou mésestimée, se heurte à l'assimilation à la littérature française. Maurice Chappaz spécifiait que « les écrivains qui n'ont point la chance d'être nés dans l'Hexagone restent souvent considérés comme des bâtards⁵ ». Nous espérons par cette brève présentation avoir souligné les lignes de force de la littérature romande sur la scène des littératures de langue française. Pour répondre à la question qui nous a servi de fil conducteur, à savoir « comment penser les spécificités de la littérature romande ? », les écrivains romands trouvent de plein droit leur place dans le panorama des littératures d'expression française – hors, d'ailleurs, de tout héritage colonialiste (Maghreb, Afrique)

œuvre.

1. Alice RIVAZ, *Traces de vie : Carnet*, Vevey, l'Aire, 1998 [1983], p. 142.

2. Alice RIVAZ, *Ce Nom qui n'est pas le mien*, Vevey, l'Aire, « L'Aire bleue », 1998 [1980], p. 141.

Maria Hermínia Amado Laurel consacre à ce thème un excellent article intitulé « Lectures d'écrivains : "vision du monde" et référents littéraires dans la correspondance d'Alice Rivaz » (2010).

3. Néanmoins, le nom de famille est resté intact dans le processus de pseudonymisation. L'inscription dans la lignée « Bille » apparaît affirmée, c'est le prénom qui porte l'inscription territoriale.

4. Claire JAQUIER, « Littérature romande et questions d'identité », dans Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1999, tome IV, p. 409.

5. Maurice CHAPPAZ, *Pages choisies*, Montreux, L'Âge d'Homme, 1988, p. 9.

ou du statut d'acrolecte (Russie) – dont la force est d'affirmer et de revendiquer leurs caractéristiques et spécificités. Profondément ancrée dans le territoire suisse, elle nous offre des réflexions à dimension universelle.

Apparaissant à un carrefour identitaire, le cas de la littérature suisse romande amène à dénouer les liens trop facilement tressés entre littérature et appartenance géolinguistique, et ainsi à prendre en compte les enjeux interculturels qui lui sont liés. Les interactions entre langue et littérature sont bien plus complexes qu'il ne pourrait y paraître au premier abord dans le cas des « littératures du proche », comme en témoignent les tensions dans l'écriture pour les auteurs¹; nous amenant à mener une approche résolument interculturelle. Cette question de l'identité littéraire romande n'est pas résolue, que ce soit en Suisse ou en France. Le journal *Le Temps* titrait en 2015 « Pourquoi il faut en finir avec la "littérature romande"² »; soulignant ainsi à quel point la question de la « domination » française pèse encore sur cette production artistique. Et, de l'autre côté de la frontière, les auteurs romands récemment publiés dans la canonique maison d'édition française *La Pléiade* ont de tout temps été volontiers assimilés à la littérature française, que l'on pense à Rousseau, à Constant, ou à Mme de Staël... et le restent !

Et pour finir cette réflexion sur les auteurs romands, soulignons avec Anne-Marie Gresser³ qu'il n'existe que peu de littérature *sur* la Suisse; c'est bien la littérature *de* la Suisse qui nous permet de dresser les contours d'un pays pluriel.

Hélène BARTHELMEBS-RAGUIN

1. Ces tensions se retrouvent d'ailleurs au niveau de la réception par le public et de la critique, ce qui pourra faire l'objet d'une nouvelle réflexion.

2. Sergio BELLUZ, « Pourquoi il faut en finir avec la "littérature romande" », *Le Temps*, 31 mars 2015, <<http://www.letemps.ch/opinions/2015/03/31/faut-finir-litterature-romande>>, consultée le 10 juillet 2019.

3. Anne-Marie GRESSER, *La Suisse, territoire de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 73.

Dissimuler son identité, effacer le caractère artistique de l'action ; des outils de transformation sociale ?

En 1970, l'artiste afro-américaine Adrian Piper trempe ses vêtements dans un mélange de vinaigre, d'œufs, de lait et d'huile de foie de morue et les porte dans le métro durant l'heure de pointe ou dans une librairie où elle feuillette les magazines (*Catalysis I*). Près de 40 ans plus tard, l'artiste finlandaise Pilvi Takala se promène dans un centre commercial avec un sac plastique rempli de billets de banque (*Bag Lady*, 2006-2008). En 2009, elle se déguise en Blanche-neige et souhaite entrer dans Disneyland. Piper, en 1973, elle aussi se déguise, mais bien différemment. Elle part marcher dans les rues de New York en portant moustache et perruque afro (*The Mythic Being*).

Les deux artistes poussent ainsi les réalités identitaires et sociales à leurs extrémités, enjoignent les passants à se confronter à leurs préconceptions sociales de race, de genre et de classe.

Nous proposons de nous attarder sur les travaux de ces deux artistes femmes – choix en partie déterminé par la sous-représentativité de celles-ci dans l'histoire de l'art – car plusieurs formes de désidentification leur permettent de procéder. Bien qu'agissant dans des contextes radicalement différents, Piper comme Takala ont en commun dans leurs actions de sortir des cadres normés de l'art et de ne pas annoncer le caractère artistique de leur proposition. Leurs gestes sont indiscernables en tant qu'œuvres lorsqu'ils ont lieu ; ils réévaluent le rapport à l'œuvre et envisage une toute autre influence sur le récepteur. De plus, les artistes effacent leur identité en se travestissant et accentuent par là les problématiques liées au genre, dans une société patriarcale et, du moins pour Piper, impérialiste et raciste. En effec-



Pilvi Takala, *Bag Lady*, 2006

tuant une désidentification tant de leur identité collective que de l'identité de l'œuvre comme art, leurs travaux traduisent l'imbrication des systèmes de domination – du patriarcat, du racisme, de l'art contemporain. Comment leur position marginale devient-elle alors une possibilité d'action radicale ? Nous nous demanderons enfin, au regard de leurs œuvres, si la transformation des individus, soit la « catalyse » selon Piper, est rendue possible grâce à ces différentes tactiques d'effacement.

Effacer le statut artistique de l'action lorsqu'elle a lieu

En 2008, l'artiste finlandaise Pilvi Takala (née en 1981 à Helsinki) décide durant une semaine de se promener tous les jours dans un centre commercial berlinois, le Arkaden Shopping Mall, place Potsdamer, avec un sac plastique transparent rempli de billets de banque parfaitement visibles (*Bag Lady*). Ne parlant pas l'allemand, elle bénéficie du

doute que l'on peut accorder à l'étranger, non familier des codes qui régissent les comportements des citoyens d'une nation. Même si elle se comporte comme une cliente modèle, essayant un pantalon ou un parfum, consommant un café, elle représente « tant une menace pour la sécurité qu'un sujet de protection¹ ». Aussi perturbe-t-elle l'atmosphère supposément rassurante du centre commercial : plusieurs vendeurs et vigiles lui proposent de changer de sac, une vendeuse devient même très nerveuse. Cela semble d'autant plus paradoxal dans ce contexte que la valeur des marchandises exposées autour d'elle vaut bien plus que la somme exhibée dans son sac. Lieux de concentration de marchandises à portée de main et de toutes les tentations, les centres commerciaux sont particulièrement contrôlés : caméras de surveillance et vigiles sont en permanence à l'affût. Takala pointe avec justesse combien l'ordre social est fragile, d'autant plus lorsque l'on expose de l'argent, objet sous « contrôle public intuitif et constant² ».

Je m'intéresse au comportement social, notamment à ce territoire vague, sans frontières précises, qui se trouve entre les règles non dites qu'on croit évidentes. Par mes interventions, je cherche à cibler cet espace et rendre visible ce qui est caché, invisible³.

Ainsi Takala met en lumière les règles que nous avons intégrées. Elle est même, selon le critique Elena Filipovic, une casseuse de règles⁴. Sauf que



Pilvi Takala, *Real Snow White*, 2009

les règles qu'elle transgresse ne sont jamais clairement énoncées ; ainsi son attitude est toujours apparemment inoffensive – ce qui lui permet de feindre la naïveté en cas de conflit. Elle n'est jamais hors la loi, mais toujours dérange et signale la forme de contrôle intériorisé caractéristique de notre société.

Pour *Real Snow White* (2009), l'artiste s'habille en Blanche Neige et tente de rentrer à Disneyland. Ceci lui est refusé sous prétexte qu'elle n'est pas la « vraie » Blanche Neige. Elle agit aussi dans un temple de la consommation, surveillé comme une prison.

Dans leur article *Du panoptique à Disneyworld : permanence et évolution de la discipline*, les criminologues Shearing et Stenning considèrent [les parcs d'attraction Disney] comme de[s] établissement[s] policier[s] moderne[s] qui arrive[nt] à gérer les masses de manière exemplaire et où le contrôle est caché⁵.

Ici Takala le révèle ; elle met en lumière quelle attitude les employés de Disneyland, parfaitement encadrés et suivant des consignes précises, adoptent vis-à-vis de ceux qui n'ont pas intériorisé la logique de contrôle et de domination. En agis-

1. Pilvi TAKALA, « Bag Lady », <<http://pilvitakala.com/bag-lady/>>, consultée le 10 juillet 2019. Nous traduisons.

2. *Ibid.*

3. Pilvi TAKALA, entretien avec le centre culturel finlandais, <<http://www.finncult.be/pilvi-takala-interview/?lang=fr>>, consultée le 10 juillet 2019.

4. Elena FILIPOVIC, « Pilvi Takala », *ArtReview*, mars 2011, p. 94.

5. Pilvi TAKALA, entretien avec le centre culturel finlandais, art. cit.

sant sans dévoiler le caractère artistique de ses actes, Takala touche directement les normes et peurs intériorisées des citoyens. Elle provoque des comportements sans être protégée par des cadres artistiques qui signaleraient ses gestes comme étant de la fiction. Elle interfère de cette façon directement dans la réalité. Son action n'aurait évidemment pas la même portée avec un public convié ou l'accord de Disneyland. Afin d'être effective, elle doit s'effacer en tant qu'artiste en acte, être secrète et se fondre dans le défilé des consommateurs.

Adrian Piper avant elle était aussi allée s'insérer dans des espaces non consacrés à l'art en vue d'en révéler les règles sociales sous-jacentes. En 1970 à New York, elle part acheter des lunettes de soleil dans la chaîne de magasins Macy's, vêtue de vêtements peints en blanc à la peinture, un panneau « peinture fraîche » suspendu autour du cou (*Catalysis III*). Cette œuvre appartient à une série d'actions réalisées dans la rue, *Catalysis*. Alors que son travail conceptuel est au même moment exposé dans les grandes institutions – elle est présentée au New York Cultural Center et se prépare pour une exposition au MoMA – elle décide de réaliser son travail dans la rue, indépendamment d'une manifestation quelconque, et de quitter l'espace des galeries et des musées. Ces derniers ne lui paraissent plus être des contextes appropriés. Le président Nixon vient d'annoncer l'invasion du Cambodge, six étudiants protestataires non armés sont tués à l'université de Kent et de Jackson, des grèves s'organisent au City College de New York, où Piper vient justement de s'inscrire en philosophie. En guise de réponse à cette crise, l'artiste sort dans la rue, quitte les espaces habituellement consacrés à l'art tout en n'invitant personne à assister à ses actions. Lors de la première « catalyse », Piper décide de tremper ses vêtements dans un mélange alimentaire malodorant et de prendre le métro durant l'heure de pointe (*Catalysis I*). Elle adopte la position d'une personne stigmatisée, elle qui l'est déjà à plus d'un titre, en tant que femme, afro-américaine et artiste – nous y reviendrons. Elle réagit à l'invasion du monde extérieur sur son propre corps. Elle gonfle sa bouche en y enfonçant une serviette de bain avant de partir prendre les transports en commun ou l'ascenseur de l'Empire State Building (*Catalysis IV*) ; elle diffuse des

rots préenregistrés (via un appareil qu'elle portait sur elle) alors qu'elle consulte des ouvrages à la bibliothèque Donnel (une succursale de la bibliothèque nationale) (*Catalysis V*) ; elle attache des ballons d'hélium à son nez, ses dents, ses oreilles et marche dans Central Park, avant d'entrer dans le vestibule de l'hôtel Plaza ou de prendre le métro le matin aux heures de pointe (*Catalysis VI*). Piper explore les limites de la bienséance et de ce qui peut être accepté dans l'espace public. Toutefois, selon ses dires, et comme Takala, jamais elle n'a enfreint un code de conduite explicite¹ ; ses gestes ne sont ainsi pas interdits. Elle pousse l'impertinence jusqu'à l'absurde, à travers des actions qui peuvent paraître, pour certaines, fortuites et non intentionnelles. D'autres en revanche sont provocatrices, mais ceux qui la croisent sont dans l'impossibilité de déterminer si ces manières d'agir sont volontaires ou non. Ce doute est une véritable tactique artistique. Les actions sont dérangeantes et engendrent une série de réactions, que Piper souhaite susciter à travers ces actes empreints d'une forme de violence. L'artiste se confronte directement tant à la misogynie qu'aux diverses formes de racisme, dans un pays impérialiste à une époque où les revendications pour les droits civiques sont extrêmement virulentes.

Elle réalise ainsi ce qu'elle appelle des « formes discrètes » et insère de l'art dans des situations de non-art, cherchant à explorer ce qu'elle nomme « l'indexation du présent ». L'indexation est une « augmentation » du présent, « l'ici et maintenant concret et direct² », visant à accroître les qualités perspectives de l'instant. Pour cela, l'artiste crée des dispositifs intersubjectifs qui permettent l'in-

1. « Un aspect important du format de ces pièces était de ne jamais violer aucun code de conduite. L'idée était de se comporter normalement et d'altérer simplement mon apparence physique comme l'aurait fait celui qui changerait sculpturalement un objet matériel. » Adrian PIPER, « From xenophobia and the indexical present II : lecture » (1993), dans Jan COHEN CRUZ, *Radical Street Performance : An International Anthology*, London, New York, Routledge, 2003, p. 125-132. Nous traduisons.

2. Adrian PIPER, « La Xénophobie et l'indexation du présent I : essai » (1989), dans *Textes d'œuvres et Essai*, M.-F. Foex (trad.), Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 2003, p. 102. (Voir aussi Adrian PIPER, *Here and Now*, livre d'artiste, éd. Inconnue, 1968.)

teraction entre artiste et récepteur. En transformant la conscience et la perception du public, Piper souhaite l'amener à acquérir une compréhension supérieure de ce qu'il expérimente dans sa vie quotidienne. Le but n'est pas de faire des passants des protagonistes d'un spectacle ; elle veut engendrer un vrai processus catalytique qui implique la confrontation humaine.

Mon œuvre est issue de la croyance que nous sommes transformés – et parfois reformés – par l'expérience directe, indépendamment des appréciations abstraites que nous portons sur elle et malgré nos tentatives de lui résister¹.

Au-delà de l'appréciation esthétique, l'artiste désire opérer un véritable changement politique sur le spectateur.

Le titre de la série – *Catalysis* – se réfère à l'idée que le travail peut « être un agent catalytique, en cela qu'il promet un changement sur d'autres entités (spectateurs) sans subir de changement lui-même² ». Réalisée dans la rue, les bibliothèques, les halls d'immeubles ou le métro, l'action déclenche des réactions chez les usagers et produit des modifications de comportements. Si une catalyse est « une modification de la vitesse d'une réaction chimique sous l'influence d'une substance capable, par sa seule présence, de déclencher cette réaction sans subir elle-même d'altération finale³ », la valeur de son action serait à mesurer « en termes de force de changement⁴ » et non plus selon des standards esthétiques. Cette place fondamentale du regardeur est confirmée tout au long des écrits, comme ici où elle définit justement l'art comme « catalyse » :

Une des raisons de produire et d'exposer un travail est d'inciter une réaction ou un changement chez le regardeur. Plus fort est le travail, plus fort est son impact et plus totale est la réaction du regardeur (physiologique, psychologique, intellectuelle, etc.)⁵.

L'artiste va jusqu'à faire de la transformation de ce regardeur la condition même de son travail :

J'ai fait des pièces dont la signification et l'expérience sont définies autant que possible par la réaction et l'interprétation du regardeur. Idéalement le travail n'a pas de signification ou d'existence indépendante en dehors de sa fonction comme moyen de changement. Il existe seulement comme un agent catalytique entre moi et le regardeur⁶.

Piper souhaite avec ses œuvres changer la société. Or ce changement est rendu possible grâce à l'« expérience directe », sans médiateur, entre l'artiste en action et le public qui s'ignore. Le pouvoir catalyseur de l'art est selon Piper bien plus faible lorsque la production est séparée de l'artiste. Elle choisit de supprimer la distance entre l'artiste et le public. Pilvi Takala fait de même :

L'objectif de mes interventions est de remettre en question les vérités établies et les règles non écrites. Jusqu'ici toutes mes actions ont suscité des réactions. [...] Si les réactions ne me surprenaient pas, je crois que je n'aurais pas le courage de continuer. Il s'agit toujours de choquer, de perturber un groupe sur un certain plan. Voir comment cette perturbation se manifeste, c'est toujours nouveau et surprenant⁷.

L'art ne doit pas s'incarner dans un objet, sorte de médiateur, mais dans le processus de création lui-même, présenté en direct. Enfin, pour être effective, cette « catalyse » doit être réalisée sans que Piper s'annonce en tant qu'artiste, comme elle le confirme dans un entretien datant de 1976 :

1. *Ibid.*

2. Adrian PIPER, « Art as catalysis », dans *Parlando a me stressa, Talking to Myself*, Bari, Edizione a cura di Marilena Bonomo, 1975, p. 41. Nous traduisons.

3. Définition « catalyse », Centre National des Ressources Textuelles, <<http://www.cnrtl.fr/definition/catalyse>>, consultée le 10 juillet 2019.

4. « La valeur du travail peut alors être mesurée en termes de force de changement, plutôt qu'en changement qui s'accorde positivement ou négativement avec une certaine norme, esthétique. », Adrian PIPER, « Art as Catalysis », *op. cit.*, p. 41. Nous traduisons.

5. *Ibid.* Nous traduisons.

6. Adrian PIPER, « Concretized Ideas I've Been Working Around » (1971), dans *Parlando a me stressa, op. cit.*, p. 53. Nous traduisons.

7. Pilvi TAKALA, entretien avec le centre culturel finlandais, art. cit.

Une chose que je ne fais pas, c'est de dire « je fais une pièce », j'essaie d'éviter. Cela établit immédiatement une séparation avec le public – « Maintenant nous allons nous produire » – ça détruit toute la chose. Aussitôt que vous dites ceci est une pièce, ou une expérience, ou du théâtre de guérilla – cela fait que ça va, tout est aussi prévu et attendu que si vous étiez assis devant une scène. La situation du public et le contexte artistique dans son entier rendent impossible l'opportunité de faire quoi que ce soit. [...] Il semble que depuis que j'ai arrêté d'utiliser l'espace de la galerie et arrêté d'annoncer les pièces, j'ai arrêté d'utiliser les cadres de l'art¹.

En agissant en dehors d'un champ de l'art annoncé comme tel, en ne convoquant pas de spectateurs à assister à l'œuvre, en se confrontant en direct à un public qui s'ignore en tant que tel, les deux artistes réévaluent totalement le rapport à l'œuvre et l'influence de la création sur le récepteur. Du point de vue de l'artiste, la catalyse reste du domaine de l'esthétique mais elle ouvre un champ dont la puissance dépasse largement celles engendrées par les formes – même ténues.

Effacer ou accentuer le statut de la femme. Les discriminations

S'il y a un effacement délibéré auprès du regard du statut artistique de leur action – une invisibilité artistique – nous pouvons également noter un effacement imposé par la société patriarcale dans laquelle chacune d'elles agissent. En effet, ce sont des artistes femmes. Ces deux artistes se situent donc dans une position minoritaire, à la marge. Rappelons le texte phare de Linda Nochlin paru en janvier 1971 dans ARTnews « Pourquoi n'y a-t-il jamais eu de grandes artistes femmes ? ». La critique d'art américaine pose ici pour la première fois la question du genre dans l'histoire de l'art ; elle montre que la notion de « grand artiste » se fonde sur un discours genré et que le canon de l'histoire de l'art est fondé sur un ensemble d'exclusions et de privilèges qu'il est nécessaire de

comprendre à travers le prisme du genre. S'intéresser à ces deux exemples d'artistes femmes permet en filigrane d'interroger l'histoire de l'art en tant que discipline formatée par des questions sociales et politiques. Il faut considérer le travail de ces artistes comme intimement mêlé à une situation sociale. Chacune d'elles soulèvent dans leurs travaux la place des femmes dans une société patriarcale et Piper a été largement influencée par la montée du mouvement féministe.

Pilvi Takala révèle, dans *The Bag Lady*, l'un des rôles assignée traditionnellement à la femme, celui de faire fonctionner l'économie par la consommation liée au ménage. En allant chaque jour dans un centre commercial pour y dépenser l'argent contenu dans son sac transparent, elle relève de ce que Christine Delphy a nommé l'économie familiale². Avec *The Real Snow White*, elle démontre une autre forme d'exploitation, celui de l'image des femmes. L'entrée lui est refusée sous le prétexte qu'elle n'est pas la « vraie » Blanche Neige. Sachant qu'il s'agit d'un personnage de fiction, qui peut-elle être ? Les jeunes filles rémunérées pour cela ? À Disneyland, les employées qui jouent ce rôle ont exactement la même taille et ont appris à donner un autographe absolument identique. Elles n'ont plus d'identité, elles sont la vraie Blanche Neige, le vrai personnage de fiction.

Pour Piper, la question est d'être une femme et une noire. Née en 1948 à Harlem d'une famille issue de la classe moyenne afro-américaine, elle a étudié l'art à la School of Visual Arts de New York, d'où elle sort diplômée en 1969, l'année même où Frances Beal publie *The Double Jeopardy : to Be Black and Female*. Cet essai montre les difficultés qui surgissent lorsque l'on essaie d'analyser le rôle d'une femme noire dans la société. Elle démontre par exemple qu'une femme non-blanche américaine gagne en moyenne trois fois moins d'argent qu'un homme blanc. Elle expose la raison économique concrète du racisme et du sexisme : il est payant, pour certains, de soutenir de telles idéologies réactionnaires et séparatistes, car plus un groupe de personnes est marginalisé et discriminé, plus il est facile d'exploiter son travail.

1. Adrian PIPER, « Catalysis. An Interview with Adrian Piper », *The Drama Review* n° 1, mars 1972, p. 76-78, repris dans *From the Center, feminist essays on women's art*, New York, A Dutton Paperback, 1976, p. 167-171. Nous traduisons.

2. Voir Christine DELPHY, *L'Ennemi principal 1. Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 2013.

La série *Catalysis* met au jour les arrières-fonds culturels et les attaches idéologiques qui pré-déterminent la structure de l'agir individuel comme celles des appareils institutionnels. Piper utilise son propre corps comme sujet et objet de son travail. Elle le transforme au travers d'interventions critiques pour soulever, et dénoncer, les notions essentialistes de race, de genre et d'identité. Lorsqu'elle marche dans New York avec un panneau « peinture fraîche » suspendu autour du cou (*Catalysis III*), elle se conforme à l'image stéréotypée qu'a la société américaine de l'individu noir : il est sale d'y toucher. Et, comme elle le démontre lorsqu'elle a la bouche remplie par une serviette (*Catalysis IV*), elle est réduite au silence. Piper s'attache de la sorte à rendre visible les frontières invisibles dans les hiérarchies sociales, les transgresse et révèle leur violence. En 1970, lorsqu'elle réalise la série de *Catalysis*, il ne s'agit pas encore de « remettre en cause le système capitaliste impérialiste suprématisant blanc », comme elle le fera plus tard, par exemple avec la série *Calling Card* (1986-90). Ces cartes de visite servent à des performances du quotidien, que l'artiste appelle *Performances du guérillero réactif* et qu'elle distribue lorsqu'une personne se permet une réflexion raciste en sa présence.

Cher ami, Je suis noire. Je suis sûre que vous ne vous en êtes pas rendu compte lorsque vous avez fait / ri / acquiescé à cette réflexion raciste. [...] Je regrette tout l'inconfort que vous devez subir à cause de ma présence, tout comme je suis sûre que vous regrettez l'inconfort que je dois subir à cause de votre racisme. Avec mes cordiales salutations,
Adrian Margaret Smith Piper.

Ces cartes se destinent à combattre les stéréotypes, faisant subir à l'offenseur l'expérience concrète vécue lorsque l'on est l'objet de ce type de réflexions. En 1989, Piper pense déjà « à contrer cette intrication à laquelle font face les femmes noires¹ », à mettre en avant « les interrelations entre les rapports sociaux de classe, de race et de sexe, dans cette société états-unienne² ». Elle

exprime sa défiance face au contrôle impérialiste, qui impose le silence, l'invisibilisation et la mauvaise représentation. Elle est d'ailleurs la seule noire, et seule femme, du mouvement conceptuel new-yorkais.

Dans l'ouvrage publié en 1984 *De la marge au centre*, bell hooks relève l'absence de textes écrits par des femmes noires et considérés comme théoriques. « Une telle absence ou invisibilité dans le champ de la pensée entretient le rapport de domination³ » des blancs qui maintiennent leur hégémonie et leur propre lecture « biaisée » des réalités, des rapports de pouvoir, qui fait l'économie des politiques de race et de classe sociale. bell hooks constate également la délégitimation des productions qui sortent des cadres universitaires. Or Piper développe sa recherche sous des formes tant artistiques – performance, vidéo, installation, texte, photographie – que théoriques. En 1971, elle s'inscrit en licence de philosophie, et obtient un doctorat 10 ans plus tard à Harvard. En 1989, elle est la première femme afro-américaine professeur de philosophie à recevoir le titre de professeur titulaire aux États-Unis. Piper atteint le centre, mais fait de la marge un site de possibilité radicale⁴.

En 1973, elle se déguise en homme noir cool (*Mythic Being* 1973). Elle porte une moustache, une coupe afro postiche et des lunettes de soleil réfléchissantes et sort dans la rue. Cette apparence (moustache exagérée et coiffure afro) renvoie aux stéréotypes communs sur les noirs américains. Sorte d'alter ego masculin de Piper, elle se rend à des événements publics, fume, tout en récitant une pensée personnelle de son journal d'adolescente. Le projet, qui comprend des photographies, des dessins et des performances, a d'abord pris forme dans une série de dix-sept publicités dans les journaux du Village Voice à New York. Dans chaque publicité, l'artiste apparaît en homme, accompagnée d'une « bulle de pensée » remplie de texte écrit à l'adolescence (« Aujourd'hui c'était le premier jour de classe. Les seuls garçons conve-

1. Nassira HEDJERASSI, préface de bell hooks, *De la marge au centre, théorie féministe* (1984), Paris, Cambourakis, 2017, p. 19.
2. *Ibid.*, p. 19-20.

3. bell hooks, *De la marge au centre, théorie féministe*, *op. cit.*, p. 82.

4. bell hooks, *Yearning : Race, Class and cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990, p. 153 et p. 149

nables de ma classe sont Robbie et Clyde. Je crois que j'aime bien Klide¹ ». 21 septembre 1961) Ces textes deviennent les mantras personnels de l'artiste qu'elle répète encore et encore, pour le « ré-expérimenter, l'examiner et l'analyser ». La combinaison de la révélation publique et de la contemplation privée est un exorcisme, a expliqué l'artiste. Elle révèle ici le *blackness* et s'engage dans une bataille pour définir sa propre identité sociale.

Quand quelqu'un me demandait pourquoi j'avais des airs exotiques, j'aurais aimé dire soit Je suis antillaise (ma mère est jamaïcaine) soit s'il semblait vraiment intéressé j'aurais aimé détailler plus longuement mon arbre généalogique : comment la famille de ma mère est anglaise ; indienne d'Inde et africaine, [...] comment à l'origine il s'agissait d'une seule famille anglaise [...] dont les membres s'étaient reniés entre eux (c'est-à-dire que les riches avaient déshérité les pauvres) car les pauvres avaient publiquement admis être les descendants des esclaves qui travaillent dans les plantations et les riches ne voulaient pas reconnaître qu'ils avaient du sang africain dans la famille ; et enfin comment pour les pauvres il s'agissait d'une question d'honneur après la Guerre Civile de ne pas passer pour des blancs².

C'est aussi à l'oppression des femmes noires par les hommes noirs qu'elle s'attaque ici en se travestissant. bell hooks l'écrit en 1982,

les femmes noires sont dans une position particulière dans cette société. Non seulement elles sont collectivement en bas de l'échelle professionnelle, mais leur statut social en général est plus bas que celui de n'importe quel autre groupe. Dans une telle position, elles supportent le poids de l'oppression raciste, sexiste et classiste³.

Résistance infrapolitique

Ces artistes femmes se trouvent d'emblée dans une position d'invisibilité. Leur minorité et marginalité est imposée par les structures oppressives mais elles vont faire de cette marge un espace de résistance, utiliser leur position pour rendre visibles les normes sociales intégrées. En ne se conformant en rien à ce qui est attendu d'une artiste (en agissant hors des cadres normés sans prévenir qui que ce soit et se confrontant à un public qui n'en est même pas un, voire même, pour Piper, en ne documentant pas la plupart de ses actions) et d'une femme dans l'espace public, les deux artistes se mettent dans une position de faillite sociale. Elles semblent incapables d'opérer selon les normes attendues d'un artiste et d'une femme, qui plus est considérée comme noire ou comme étrangère. Leurs travaux tournent ainsi à l'impossible, à l'invraisemblable et à l'inaperçu tout en même temps. Or selon Jack Halberstam⁴, l'échec peut être envisagé comme un outil. Outil que James C. Scott a appelé en 1985 « les armes du faible », décrivant par là la résistance paysanne dans un village de Malaisie. Il identifie certaines activités comme des « résistance infrapolitique » à l'encontre du pouvoir dominant. Ce sont des pratiques qui ne sont pas partagées ouvertement sur la scène publique car elles seraient symboliquement ou légalement réprimées, mais qui s'y insinuent discrètement sans pouvoir être totalement identifiées. On peut alors se demander si ce n'est pas ainsi qu'œuvrent Piper et Takala, quittant les espaces dédiés à l'art et cachant leur propre identité pour dénoncer les structures idéologiques qui sous-tendent nos sociétés et repenser ainsi les dynamiques de pouvoir. Leurs œuvres sont autant de tactiques en vue de refuser d'acquiescer face aux logiques dominantes. En ne se désignant pas comme artistes en action, elles permettent d'exploiter l'imprévisibilité au sein de l'idéologie dominante.

Sophie LAPALU

1. Adrian PIPER, *The Mythic Being*, Village Voice Ads, 1973-1975.

2. Adrian PIPER, « Autoportrait politique n° 2 », (1978), dans *Adrian Piper, Textes d'œuvre et essais, op. cit.*, p. 31.

3. bell hooks, *op. cit.*, p. 83.

4. Jack HALBERSTAM, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.

Penser l'instrumentalisation critique de l'art avec Andrea Fraser

En utilisant stratégiquement son appartenance au monde de l'art, l'artiste américaine Andrea Fraser présente à travers son œuvre – constituée à la fois de performances, d'installations et de textes théoriques – un cas exemplaire d'instrumentalisation critique de l'art. Contrairement à ce que l'étiquette « Critique institutionnelle » laisse présager¹, comme elle l'explique clairement dans son article « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique² » (2005), ce n'est pas chez les principaux représentants de ce mouvement que l'on peut trouver une volonté de supprimer l'institution. Les artistes de la première génération de la Critique institutionnelle – Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke et Michael Asher, notamment – ne cherchent pas tant en effet à placer les spectateurs dans des zones d'indiscernabilité entre l'art et la vie qu'à les soustraire à l'influence du cadre artistique institutionnel, par des opérations de « décadrage » ou de « déplacement ». On peut considérer que Fraser choisit quant à elle l'expression « institution de la critique » pour défendre une méthodologie plus résolument criticiste qui, en un sens kantien, cherche à accéder aux conditions de possibilité de ce qui apparaît. Remplacer l'expression « critique de l'institution » par celle d'« institution de la critique », comme Fraser le préconise en 2005, permettrait ainsi de rectifier la conception erronée selon laquelle les artistes de la Critique institutionnelle seraient avant tout des « critiqueurs » d'insti-

tutions³. Plutôt que l'utopie avant-gardiste de la dissipation des frontières entre l'art et la vie, ce serait donc la méthode criticiste du modernisme qui serait reprise dès le milieu des années 1960 par ces artistes. Toutefois, l'objet auquel cette méthode s'applique a changé depuis la période moderniste. En effet, pour les artistes de la Critique institutionnelle, ce sont les facteurs qui déterminent les agents du monde de l'art – artistes, spectateurs, curateurs, critiques, etc. – qui sont à mettre en lumière, et non plus les éléments constitutifs d'un médium. Malgré tout, ce mouvement réflexif en direction des conditions qui déterminent le comportement des différents acteurs du monde de l'art n'aurait-il pas vocation à les libérer de toute forme de conditionnement institutionnel ? Et, au terme de sa lutte contre l'institution, l'art ne finirait-il pas par se dissoudre dans la vie et par effacer les frontières du champ artistique et du champ social ?

Mais le geste autocritique avant-gardiste qui consiste à contester l'art en tant qu'institution – le plus radical aurait peut-être été celui du dadaïsme –, dans la mesure où il est annulé par l'institution qui se réapproprie la contestation, se solde par un échec. Appréhendant les choses de cette façon, Peter Bürger considère que les néo-avant-gardes ne peuvent pas être prises au sérieux, car elles ne font que réitérer cette autocritique déjà pratiquée par les avant-gardes⁴. Pourtant, comme

1. Daniel Buren remarque que l'américanisme « critique institutionnelle » est « d'une ambiguïté folle » car, en français, « cela peut vouloir dire aussi bien qu'il s'agit de la critique de l'institution, mais également que ceux que l'on regroupe sous cette locution sont les artistes qui sont la voix de l'institution ! ». Cf. *Initiales A. F. (Andrea Fraser)*, Revue *Initiales* n° 5, ENSBA Lyon / Les presses du réel, mars 2015, texte n° 22.

2. Cf. Andrea FRASER, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*, Septembre 2005.

3. Comme l'explique Wendy Brown, « l'usage contemporain du verbe *to critique* est certainement un signe de l'érosion de la différence de valeur entre *critique* et *criticism* ». Mais, précise-t-elle, « la Critique reste distincte de la critique pour une bonne partie de la modernité, et particulièrement pour Kant et pour Marx, qui se présentaient comme différents des "critiqueurs" ». Cf. Talal ASAD, Judith BUTLER et Saba MAHMOOD, *La Critique est-elle laïque ?* (2009), « Introduction », F. Crebs et F. Lemonde (trad.), Lyon, PUL, 2015, p. 23.

4. Cf. Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde* (1974), J.-P. Cometti (trad.), Paris, Questions théoriques, 2013.

l'œuvre de Fraser nous permet d'en prendre conscience, ce n'est pas ce projet avant-gardiste d'un dépassement de l'art autonome dont hérite véritablement la Critique institutionnelle. C'est sans doute la raison pour laquelle la voie que le mouvement de la Critique institutionnelle emprunte n'aboutit pas à ce type d'impasse, décrit par Bürger. Conduit-il à un autre cul-de-sac ? Selon Nicolas Heimendinger, « loin d'être une déconstruction radicale du *high modernism*, la critique institutionnelle apparaît plutôt comme son actualisation malheureuse à l'ère du capitalisme tardif¹ ». Certes, cette résurgence moderniste ne prend pas la forme d'un jaillissement pleinement prometteur et optimiste. Mais si elle reste dans une certaine mesure « malheureuse », n'est-ce pas parce qu'elle fait revivre une ambition émancipatrice qui, délestée de son projet utopique, affronte ses propres limites et contradictions ? Alors, comment appréhender la façon dont Fraser a pu faire revivre une méthodologie criticiste en art depuis le milieu des années 1980 ?

In and out of place

« *I'm Jane Castleton* ». C'est par cet énoncé qu'Andrea Fraser inaugure une série de « *gallery talks* » à partir de 1986, dans le cadre d'une exposition au New Museum of Contemporary Art de New York. Sous l'identité fictive d'une conférencière bienveillante nommée Jane Castleton, l'artiste tend à faire croire aux visiteurs qu'une vraie visite commentée leur est offerte. Grâce à ce dispositif, qui lui permet de parodier le langage formaté du personnel de galerie, certains présupposés d'une visite d'exposition sont mis en lumière. Reprenant l'identité de Jane Castleton dans *Museum Highlights* en 1989, elle apprend cette fois par cœur un discours qui est le fruit d'un travail d'appropriation de divers extraits de textes issus de sources hétérogènes (*Critique de la faculté de juger* de Kant, discours d'inauguration, revues de musée, etc.). Afin d'incarner le mieux possible le discours institutionnel, elle tente d'incorporer préalablement un

« habitus », au sens bourdieusien, c'est-à-dire un ensemble de contraintes sociales intériorisées. La performance elle-même, explique Fraser, « se déroule par un processus d'internalisation qui correspond exactement à la façon dont se développe un habitus² ». Elle tend un piège aux visiteurs en dissimulant sa véritable identité mais crée ensuite des dérapages comiques et des effets de distanciation, révélateurs de la feintise : excès de stéréotypie, accès de véhémence et incongruités, dont elle émaille son discours. L'humour a donc aussi sa part à jouer dans l'introduction de la distance critique. Le spectateur peut ainsi être amené à sentir à quel point le discours d'autorité des guides garantit la « distinction » – au sens de Pierre Bourdieu –, c'est-à-dire la hiérarchisation des valeurs esthétiques et morales, au profit de la classe dominante. « Les guides de musée sont l'incarnation de l'effet de domination des musées³ », explique-t-elle en 1992 dans « *An Artist's Statement* ». Le musée est donc un lieu habité par des rapports de force qu'il s'agit de rendre sensibles, de façon à lutter contre cette domination symbolique, qui n'est qu'un relais de la domination économique. Comme le met au jour *May I Help You ?* (1991), la promesse de distinction sociale motive de nombreux choix, notamment l'achat d'une œuvre. Dans cette performance, Fraser et trois acteurs vont camper à tour de rôle l'archétype de l'employé de galerie. Ce médiateur fictif qui propose d'expliquer aux visiteurs le sens des tableaux exposés – il s'agit des *Plasters Surrogates* d'Allan McCollum – emploie d'abord une liste interminable d'adjectifs pour caractériser le premier tableau, puis sombre dans une parole hystérique, qui procède par digressions.

Selon Benjamin Buchloh, un changement paradigmatique intervient à la fin des années 1970 dans le travail d'artistes telles que Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine et Martha Rosler. On passe « de l'analyse précise de la place et de la fonction de la

1. Nicolas HEIMENDINGER, « Le grand récit de la critique institutionnelle », *Marges*, n° 22, 2016, p. 63.

2. Andrea FRASER, entretien avec Marie de Brugerolle, *Initiales A. F.*, *op. cit.*, texte n° 2.

3. Andrea FRASER, « *An Artist's Statement* » (1992), *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, MIT Press, 2007, p. 9 ; sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur.

pratique esthétique dans le cadre des institutions du modernisme », à laquelle s'étaient livrés les artistes de la première génération de la Critique institutionnelle, à l'analyse « des discours idéologiques situés en dehors de ce cadre, et qui conditionnent la réalité quotidienne¹ ». En se mettant en scène comme guide de musée de façon à attaquer cette idéologie latente qui préforme la réceptivité esthétique, Fraser s'inscrit résolument dans cette seconde perspective critique, plus large, décrite par Buchloh. Plus précisément, la préoccupation première de Fraser en tant qu'artiste consiste à conjurer deux choses : éviter d'être marginalisée, rendue invisible en tant qu'artiste, d'une part, résister à l'incorporation par le marché de l'art, d'autre part. À cet égard, l'œuvre de Louise Lawler fait figure de modèle à emprunter pour Fraser. Pourquoi cette artiste influence-t-elle Fraser plus que d'autres, au point de devenir une figure de transition entre la première et la deuxième génération de la Critique institutionnelle² ?

« Si Lawler parvient à éviter à la fois la marginalisation et l'incorporation, c'est parce qu'elle est toujours aussi quelque part/quelque chose d'autre » (« *she is always also somewhere/something else*³ »). Essentielle pour comprendre le parti pris adopté par Fraser dans les *Gallery Talks*, cette phrase conclusive de son article « In and Out of Place » (1985) laisse entendre que, contrairement à Lawler, d'autres artistes, en particulier ceux de la première génération de la Critique institutionnelle – que Fraser, sous l'influence de l'enseignement de Craig Owens et des écrits de Douglas Crimp et Benjamin Buchloh, a au premier chef contribué à constituer en mouvement –, ont bien évité la mar-

ginalisation, mais n'ont pu se soustraire à l'incorporation. D'une certaine manière, même lorsque son musée est fictif, Broodthaers reste *dans* l'autorité institutionnelle de l'artiste, ou encore, même lorsque Haacke révèle le soubassement des transactions marchandes, il reste *dans* un espace muséal. Aussi, les pratiques critiques de plusieurs de ces artistes *post-studio* n'existent pas *hors* de l'institution de l'art, souligne Fraser. Pour parvenir à s'extraire également de l'institution, du moins en partie, il s'agit d'être à la fois *dans* et *hors* de l'institution. Si la mise en circulation d'une série de boîtes d'allumettes sur lesquelles est inscrite une phrase invitant à la réflexion critique provoque une transgression des frontières institutionnelles, c'est aussi parce que, dans cette œuvre intitulée *Why Pictures Now* (1981), Lawler laisse aux objets la possibilité d'être déplacés et de changer de contextes, sans intervenir et se mettre elle-même en jeu en tant qu'auteur. Renonçant à occuper la place privilégiée de l'artiste-auteur, c'est le réseau des places occupées par les uns et les autres dans le monde de l'art que Lawler tend ainsi à révéler.

Si Fraser choisit elle aussi une place qui n'est ni *dans* ni *hors* de l'institution, c'est parce qu'elle pense que le travail critique mené par un artiste professionnel ne peut pas « transcender les contextes⁴ » dans lequel il prend place. Il n'y a pas de positions « hors contexte » possibles, seules des décontextualisations partielles sont envisageables. Aussi, l'approche critique de Fraser – et de la Critique institutionnelle en général, semble-t-il – emprunte peu à la déconstruction derridienne, selon laquelle un signe fait événement par sa « force de rupture avec son contexte⁵ ». En effet, dans « Signature, événement, contexte » (1972), Jacques Derrida défend l'idée d'une « conventionnalité intrinsèque de ce qui constitue la locution elle-même⁶ ». Contrairement à lui, Bourdieu considère que cette conventionnalité est extrinsèque aux locutions. Car le monde social est fait de conventions qui précèdent et conditionnent le déploiement des actes de langage. Dans *Ce que par-*

1. Benjamin BUCHLOH, « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain » (1982), dans *Essais historiques II*, tr. fr. C. Gintz, Lyon, Art édition, 1992, p. 125 (pour les deux citations).

2. Il est à noter que, pour certains critiques, Louise Lawler n'est pas une figure de transition mais une membre de la « seconde génération » de la Critique institutionnelle (avec Jenny Holzer, Barbara Kruger, etc.). Pour ces critiques, Fraser appartient donc quant à elle à une « troisième génération », avec des artistes comme Andrée Green, Fred Wilson, Mark Dion, Philipp Müller et Faeed Armaly.

3. Andrea FRASER, « In and Out of Place » (1985), *Museum Highlights*, *op. cit.*, p. 27.

4. Andrea FRASER, « It's Art When I Say It's Art, or... » (1995), dans *Museum Highlights*, *op. cit.*, p. 40.

5. Jacques DERRIDA, « Signature, événement, contexte », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 377.

6. *Ibid.*, p. 385.

Within the field

ler veut dire (1982), Bourdieu précise que « l'efficacité magique de ces *actes d'institution* est inséparable de l'existence d'une institution définissant les conditions (en matière d'agent, de lieu ou de moment, etc.) qui doivent être remplies pour que la magie des mots puisse opérer¹ ». Comme chez J. L. Austin, l'efficacité d'un acte de langage s'origine dans la conformité aux conventions – inséparables de l'existence d'institutions –, qui seules donnent à l'énonciation sa portée performative. La pratique performative de Fraser, davantage héritière de l'approche sociologique de Bourdieu que de la pensée déconstructionniste de Derrida, ne cherche pas à déployer une performativité du langage qui pourrait se détacher du contexte institutionnel, mais s'efforce au contraire de pointer l'efficacité du cadre institutionnel, afin de rendre possible une compréhension de sa façon de déterminer les modalités de notre réception des objets.

À la différence de Lawler, invisible en tant qu'artiste dans les dispositifs qu'elle met en place, Fraser choisit de s'exposer, montrant aussi comment une subjectivité est façonnée par les discours conventionnels incorporés. Mais elle est ensuite amenée à questionner un impensé de sa propre démarche : pourquoi se dissimuler en tant qu'artiste en choisissant de revêtir une identité fictive ? Il s'agit de ne pas oublier qu'être artiste fait partie des conditions qui donnent automatiquement une certaine valeur à un énoncé. Plutôt que d'« invisibiliser » le capital culturel possédé, n'est-il pas plus efficace d'assumer ce pouvoir symbolique que l'on détient, pour être en mesure de le dénoncer ? Fraser en vient donc à considérer que le personnage des *Gallery Talks* n'aide pas à l'appréhension du mécanisme de la reconnaissance symbolique. Au contraire, cette identité d'emprunt a pour effet « d'obscurcir les relations de domination dont les musées sont le site et qui sont produites et reproduites par ses représentants officiels ». C'est alors une nouvelle phase de son travail qui est inaugurée à partir du moment où Fraser déclare : « Maintenant je performe en tant qu'artiste² ».

« *I'm an artist.* » À partir des années 1990, Fraser choisit d'intervenir en son nom propre. Ainsi, dans une performance où l'artiste caricature le rituel de remise de prix, *Official Welcome* (2001), elle déclare d'emblée : « *I'm Andrea Fraser* ». Pour installer l'espace parodique, elle commence par souhaiter avec exagération la bienvenue à l'auditoire. Puis elle présente un registre varié d'appartenances au monde de l'art dans une succession de saynètes où elle adopte des postures très différentes. Son éloquence et son exubérance, satiriques, font surgir les contradictions et les fantasmes enfouis d'artistes investis dans leur champ professionnel. Dans *Untitled* (2003), Fraser pousse plus loin la mise en jeu d'une auto-instrumentalisation réflexive, en offrant à un collectionneur la possibilité d'acheter un échange sexuel avec elle, ainsi qu'un DVD de sa captation. Soixante minutes d'une relation sexuelle avec un collectionneur – non identifiable –, en plan fixe et à distance, sont ainsi enregistrées. Puis ce film est édité sous forme de cinq DVD. L'artiste a tenu à ce que la transaction de cette œuvre suive les méthodes habituelles de vente en galerie : préachetée par le collectionneur, le galeriste a touché 50 % de la vente et l'artiste l'autre partie. Un exemplaire du DVD revient donc à l'acheteur. Fraser possède les autres exemplaires et peut choisir d'en vendre, à condition qu'un contrat extrêmement strict soit signé avec les autres acheteurs intéressés. *Untitled* met ainsi en exergue la contrepartie aliénante d'une appartenance au monde de l'art, que le mécanisme de la « distinction » symbolique tente toujours d'atténuer.

Dans cette seconde étape du travail de Fraser – caractérisé par le fait d'être « *within the field* » –, deux changements dans son approche théorique surviennent. D'une part, comme le souligne son article « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique » (2005), elle se situe dorénavant davantage dans le sillage des artistes de la première vague de la Critique institutionnelle que

1. Pierre BOURDIEU, *Ce que parler veut dire* (1982), repris dans *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, p. 108.

2. Andrea FRASER, « An Artist's Statement », art. cit., p. 9 (pour les deux citations).

3. Andrea FRASER, « Official Welcome » (2001), script de la performance repris dans *Andrea Fraser*, Sabine Breitwieser (dir.), Museum der Moderne Salzburg, 2015.

dans celui de cette figure transitionnelle, et presque tutélaire, qu'a été Louise Lawler. D'autre part, l'influence de la sociologie de Bourdieu se fait plus prégnante. Dans les *Gallery Talks*, les thèses de *La Distinction* (1979) nourrissent la réflexion à l'œuvre. À partir du milieu des années 1990, ce sont celles de l'ouvrage *Les Règles de l'art* (1992) qui influencent plus profondément l'artiste. Fraser ne s'engage-t-elle pas alors dans une « révolution symbolique » au sens donné par Bourdieu à cette expression, notamment dans ses cours sur Édouard Manet ? On peut le voir ainsi, et considérer que Fraser élabore une œuvre qui est pleinement en phase avec cette considération de Bourdieu :

Je pense qu'il faut très bien connaître du dedans un système, qu'il faut en être le produit, l'expression, pour être en mesure de le combattre en quelque sorte avec ses propres armes, pour le battre sur son terrain¹.

C'est donc en se plaçant à l'intérieur d'un champ que l'on se donne les moyens de subvertir la distribution de ses rapports de force. Fraser aborde ainsi de façon particulièrement pertinente la question de l'autonomie de l'art, en s'appuyant sur l'idée bourdieusienne selon laquelle le monde artistique est structuré comme un champ.

Dire que cette activité est relativement autonome, c'est dire qu'elle existe dans un champ [« *within a field* »], « capable d'imposer ses propres normes à la fois à la production et à la consommation de ses produits »².

Si ce champ est *relativement* autonome, et non pas *absolument* autonome, c'est parce qu'il est perméable aux transformations des relations de pouvoir qui se jouent dans les autres champs – aussi n'est-il pas *complètement* autonome –, tout en étant tout de même circonscrit et spécifique, non coextensif au champ socio-politique tout entier – non extensible à l'infini –, sinon il deviendrait une

sorte d'« archi-champ » et perdrait sa propriété d'être un champ parmi d'autres.

Comme l'explique Bourdieu, le terme « champ » est choisi par lui pour remplacer le terme « structure » et marquer ainsi l'infléchissement opéré par son approche. Bourdieu conserve certes un certain héritage structuraliste, mais l'agrément d'une nouveauté : la valorisation de l'influence de ce qui est extérieur à la structure. C'est pourquoi, précise-t-il dans *Les Règles de l'art*, la

notion de champ permet de dépasser l'opposition entre lecture interne et analyse externe sans rien perdre des acquis et des exigences de ces deux approches, traditionnellement perçues comme inconciliables³.

Dans ce passage, il est fort probable que le sociologue songe à la méthodologie structuraliste lorsqu'il évoque la « lecture interne » et qu'il vise un matérialisme dialectique de type lukacsien par l'expression « analyse externe ». Quoiqu'il en soit, ce que Bourdieu reprend au structuralisme est la conception d'un champ différentiel analogue à un champ de forces en physique – Lacan faisait par exemple explicitement référence aux travaux de James Clerk Maxwell –, comme le montre ce passage d'un entretien :

Quand je parle de champ intellectuel, je sais très bien que je vais trouver des « particules » (faisons un moment comme s'il s'agissait d'un champ physique) qui sont sous l'empire de forces d'attraction, de répulsion, comme dans un champ magnétique⁴.

Selon l'approche de Fraser et en accord avec la pensée de Bourdieu, il s'agit de diminuer l'influence de certains pôles d'attraction afin de modifier la distribution des places dans un champ de forces circonscrit. D'une part, la transformation des rapports de force initiée par l'artiste sera d'autant plus radicale qu'elle s'attaque à un champ dont elle connaît bien la configuration structurale.

1. Pierre BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique - Cours au Collège de France 1998-2000*, Paris, Seuil, 2013, p. 377.

2. Andrea FRASER, « An Artist's Statement », art. cit., p. 5 (la citation qui apparaît dans cette phrase de l'article est un extrait de *La Distinction* de Bourdieu).

3. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 288.

4. Pierre BOURDIEU et Loïc WACQUANT, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, p. 82.

D'autre part, la reconfiguration obtenue pourra avoir des effets indirects dans un autre champ, hétérogène. Comment ? Pour le comprendre, on pourrait être tenté de considérer, métaphoriquement, que le fait d'engendrer des perturbations dans un champ de forces délimité – en se servant justement du fait qu'il n'est pas étendu à l'infini – permet d'en faire une caisse de résonance. Les modifications de la configuration des rapports sont amplifiées à l'intérieur de ce champ, et elles influent, à distance, sur un autre champ, extérieur – bien que lui-même en interaction avec les autres champs –, au sein duquel émerge un autre mouvement de transformation, comme en écho. Cela engendre un mouvement plus profondément altérant qu'une action cherchant à produire immédiatement des effets dans un champ social étendu. La modalité de l'articulation entre les deux champs hétérogènes – champ artistique et champ social – semble donc pensée par Bourdieu, et aussi par Fraser – du moins dans cette seconde étape de son travail –, de cette façon : un mouvement perturbateur dans un champ peut susciter l'émergence d'un mouvement homologue, certes moins intense, dans un autre champ. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'une contagion, d'un empiètement. S'agirait-il d'une transposition, d'une traduction ? C'est ce point nodal de la pensée de Bourdieu que Fraser débusque avec perspicacité et à partir duquel elle élabore son propre positionnement d'artiste à partir des années 1990. « Les relations constitutives d'un site artistique, écrit-elle dans un passage très important de son article de 2005, supposent toujours des relations entre le champ artistique et d'autres champs, relations qui ne sont pas seulement examinées en termes d'empiètement ou d'instrumentalisation (comme le sponsoring des entreprises), mais aussi en termes d'homologie de structure¹ ». Réapparaît donc sous la plume de Fraser cette expression que Bourdieu emprunte au structuralisme, en particulier à Claude Lévi-Strauss : « homologie de structure ». Il y a en effet une « homologie » entre deux champs lorsque des changements qui adviennent

dans l'un influencent l'autre, non pas par propagation directe, mais par transposition indirecte. C'est pourquoi, selon Jean-Louis Fabiani, « le nerf de l'argumentation [de Bourdieu] tient tout entier dans la postulation d'une homologie entre l'espace des œuvres et l'espace de la population des producteurs », homologie qui suppose un « principe de transposabilité, clé universelle de la théorie [de Bourdieu]² ».

Fraser a conscience du fait que les œuvres qui s'inscrivent dans le champ de l'art sont évaluées relativement aux positions qu'ont occupées d'autres œuvres auparavant. Aussi doivent-elles assumer leur autonomie relative. Bien sûr, Fraser précise que l'analyse de Bourdieu est souvent comprise à tort comme une défense de l'art autonome – point de vue qui fausse donc la perspective critique qu'il s'agit de construire. Aussi, la mise au point conceptuelle que représente son œuvre – sous les formes performatives, enquêtrices ou textuelles de ses contributions –, incite à ne plus penser d'une façon dichotomique, selon cette alternative : soit l'art est autonome, et cela signifie qu'il est fermé sur lui-même, non perméable aux influences sociales ; soit l'art est hétéronome, et c'est alors seulement qu'il possède une dimension praxique, une potentialité de transformation du champ social. Trois voies existent, et non deux, selon Fraser : celle de l'autonomie stricte (l'académisme élitiste), celle de l'hétéronomie (l'activisme, l'engagement politique) et celle de l'autonomie relative (les approches critiques des artistes professionnels)³. Bien qu'elle reconnaisse, bien sûr, l'intérêt et la légitimité de la seconde voie, Fraser choisit la troisième, et conserve son statut d'artiste professionnelle. Certes, une telle position suppose la modestie de l'engagement politique qu'elle recouvre. Les effets de l'œuvre dans le champ social sont en effet très limités, concède l'artiste. Toutefois, on peut penser que

1. Andrea FRASER, « What is Institutional Critique ? » (2005), John C. Welchman (dir.), *Institutional Critique and After*, Zurich, JRP|Ringier, 2006, p. 306.

2. Jean-Louis FABIANI, *Pierre Bourdieu. Un structuralisme béroïque*, Paris, Seuil, 2016, p. 54-55 (pour les deux citations).

3. « Il importe de reconnaître à l'art et à la politique, comme disait Pierre Bourdieu, une autonomie relative. Une autonomie qui n'en peut pas moins, à l'encontre du modernisme pur et dur, se trouver mêlée d'hétéronomie. » Cf. Jean-Claude MOINEAU, *Queeriser l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 7.

dans cette deuxième période de l'œuvre de Fraser, marquée par la revendication d'une position « *within the field* », la croyance en la possibilité de créer des effets dans le champ social, même relatifs, est encore intacte. Si les interventions artistiques de Fraser font surgir quelques lames de fond dans le champ de l'art – peut-être, au plus haut point, *Untitled* (2003), l'enregistrement d'une relation sexuelle tarifée avec un collectionneur anonyme –, elles provoquent tout au plus quelques petits remous dans le champ social. L'artiste en a bien conscience. Or même cet espoir mesuré semble profondément entamé dans les années qui suivent la rédaction de « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique » (2005). Dans ces conditions, quelle nouvelle stratégie d'instrumentalisation de son appartenance au monde de l'art Fraser va-t-elle pouvoir mettre en place ?

From home

Les travaux d'économistes montrant que le boom du marché de l'art au début du XXI^e siècle est lié à l'accroissement des revenus des plus grandes fortunes semblent marquer profondément Fraser. L'artiste approfondit alors sa réflexion critique sur le rapport entre capital symbolique et capital économique. Son œuvre se met à porter au jour des statistiques trop souvent occultées et fait apparaître le signe du pourcentage – « % » – à de nombreuses reprises dans les titres, les textes et les cartels de ses expositions¹. Dans le texte intitulé « Le 1%, c'est moi » paru en 2011², Fraser mentionne un article co-écrit par trois économistes améri-

cains en 2009, « Art et argent », qui révèle que « le prix de l'art n'augmente pas lorsque la société en tant que telle devient plus riche, mais lorsque les inégalités augmentent³ ». Leur analyse suggère qu'une hausse de 1% des gains de 0,1% des plus riches entraîne l'augmentation des prix des œuvres de 14%. Le caractère exponentiel de cette évolution est effrayant. Alors, quel message souhaite faire passer Fraser lorsqu'elle déclare « Le 1%, c'est moi » ? Son article n'explicite pas clairement le sens de l'énoncé, sans doute pour ne pas donner une clé de lecture trop facile. Cherche-t-elle à s'auto-désigner bénéficiaire, en tant qu'artiste, de la hausse des plus hauts revenus mondiaux ? Quoiqu'il en soit, il semble que Fraser glisse progressivement de sa position d'artiste intervenant dans le champ de l'art vers celle d'artiste-thérapeute-enseignante se servant de son appartenance au monde de l'art – son foyer d'origine (« *from home* ») – pour accéder, depuis ce champ, à une perspective sur les différents champs, à un point de vue panoramique.

Au début du XXI^e siècle, la propension du monde socio-économique à instrumentaliser l'art devient donc plus difficile à contrecarrer. Non seulement toute intervention artistique, même la plus subversive, semble vouée à être récupérée – car elle constitue un capital symbolique que les possesseurs du capital financier sont intéressés à s'accaparer –, mais, de surcroît, lorsque la valeur marchande des œuvres les plus cotées s'envole, il apparaît clairement que la cause principale en est l'accroissement de l'inégalité des plus hauts revenus. Le mouvement expansionniste du monde de l'art, qui annexe toujours davantage de territoires préalablement jugés non-artistiques, s'amplifie. C'est ainsi que, lorsqu'un artiste propose une intervention à portée sociale, la part hétéronomique de sa production est bien vite absorbée, digérée, puis convertie en trophée symbolique, caution d'engagement éthique et politique, au service de la légitimation de la puissance financière. Les frontières de l'art ne cessent ainsi de s'étendre. Dans ces conditions, Fraser en vient à modifier encore sa posture. Plutôt que de considérer l'exis-

1. Dans sa dernière exposition au Whitney Museum de New York en 2016, intitulée *Down the River*, Fraser choisit de laisser vide l'immense lieu d'exposition. Seuls un cartel rédigé par l'artiste et des enceintes sont installés. Les visiteurs entendent ainsi des bruits qui ont été enregistrés à l'entrée du pénitencier Sing Sing d'Ossining, qui se situe, comme le Whitney Museum, « down the Hudson River », et ils peuvent lire cette information sur le cartel : « durant les années soixante-dix, alors que la fréquentation des musées a été multipliée par 10, l'occupation des prisons a quant à elle augmentée de 700% ».

2. *Le 1%, c'est moi* devient ensuite le titre de la rétrospective de son œuvre organisée au MACBA de Barcelone, en 2016.

3. Andrea FRASER, « Le 1%, c'est moi » (2011), M. de Bruggelle (trad.), *Initiales A. F., op. cit.*, texte n° 3.

tence de deux champs, artistique et social, relativement distincts, et de questionner leur articulation – dans une grande fidélité à l'égard des *Règles de l'art* de Bourdieu –, elle subdivise davantage les secteurs du monde social et du monde artistique, en particulier dans son texte « There's no place like home » publié dans le catalogue du Whitney Museum of American Art pour sa Biennale en 2012. Fraser distingue alors quatre « sous-champs », « de plus en plus distincts et autonomes », dans lesquels une activité artistique peut trouver place :

L'expansion du monde de l'art signifie également que nous ne devons plus parler simplement d'un monde de l'art mais de plusieurs. En plus du monde des galeries commerciales, foires et ventes aux enchères, basé sur le marché, il existe aussi un monde de l'art à but non lucratif, basé sur les expositions, sous-tendu par le discours, celui des institutions publiques. Il y a aussi le monde non institutionnel, et souvent traversé par des enjeux politiques, celui de l'activisme culturel et des initiatives bricolées. Et un monde de l'art qui grandit, basé sur un nouvel académisme, représenté non pas tant par la progression des programmes de masters que par l'émergence des doctorats et des programmes de « recherche » en art¹.

L'artiste semble donc jouer davantage avec le pouvoir d'influence que lui confère sa mission d'enseignement², en vue d'aider les jeunes gens en quête d'une place dans le monde de l'art à ne pas s'engager trop précipitamment et innocemment sur ce terrain.

Fidèle à cette méthodologie réflexive, Fraser met en scène en 2008 le dispositif transférentiel de la cure dans une installation intitulée « Projection ». De plus en plus, l'artiste promeut un per-

formatif qui permet de *réfléchir* les investissements inconscients activés lors d'échanges transférentiels. C'est ce qui caractérise l'« enactment » explique-t-elle dans un article récent intitulé « Performance or Enactment ?³ » (2014). L'« enactment » se distingue ainsi d'un performatif austrien qui prend peu en charge la dimension pulsionnelle. Cette question de l'articulation entre les rapports de force aux niveaux psychique et social se faisant plus prégnante, Fraser est amenée à émettre subrepticement des réserves sur la pensée de Bourdieu et à pointer à juste titre certaines de ses limites. Lors d'un entretien en 2014, elle précise : « autant que je sache [Bourdieu] avait limité l'emploi de la notion de champ aux champs sociaux ». Et elle ajoute :

Malgré tout, l'une des raisons pour lesquelles sa théorie des champs sociaux m'a tellement séduite c'est parce qu'elle m'a paru avoir beaucoup de similarités avec la théorie de Freud sur le dispositif mental qui, envisagé depuis le « point de vue mouvant », est aussi un champ de forces, de conflits et de luttes – certaines de ces luttes menées pour défendre la cohérence, les limites et l'autonomie du moi [... Elle conclut qu'il faut chercher à agir sur les] points d'intersection mouvants entre notre monde intérieur et notre monde extérieur⁴.

Compte tenu de la jonction que Fraser entend opérer entre la vie inconsciente subjective et les rapports de pouvoir, la pensée de Judith Butler – pourtant peu mentionnée par Fraser – paraît alors éclairer la posture critique la plus récente de l'artiste. De surcroît, une certaine perspective « critique », mise à l'honneur par Butler, et la notion d'« institution de la critique », défendue par Fraser, convergent. Appliquée aux dynamiques inconscientes, la méthode réflexive ne prétend toutefois pas remonter aux conditions qui déterminent notre comportement. Elle ne peut que les rendre un peu moins opaques. C'est pourquoi, selon Butler, avec laquelle Fraser serait à n'en pas douter en

1. Andrea FRASER, article dans Jessica Loudis *et al.*, *Should I go to Grad School?*, Bloomsbury, 2014, repris sous le titre « Qu'attendez-vous de l'art ? » (2012), M. de Brugerolle (trad.), *Initiales A. F.*, *op. cit.* (la traduction de la dernière phrase de cette citation a été modifiée par nos soins).

2. « En tant que professeure d'art à UCLA, l'Université de Californie à Los Angeles, [...] je considère plutôt mon rôle avec les étudiants de premier cycle comme primordial pour les aider à clarifier et à articuler leurs propres valeurs et objectifs. » Cf. Andrea FRASER, « Qu'attendez-vous de l'art ? » (2012), M. de Brugerolle (trad.), *Initiales A. F.*, *op. cit.*, texte n° 4.

3. Cf. Andrea FRASER, « Performance or Enactment », dans Carola Dertnig et Felicitas Thun-Hohenstein (dir.), *Performing the Sentence. Research and Teaching in Performative Fine Arts*, Berlin, Sternberg Press, 2014.

4. Andrea FRASER, entretien avec Marie de Brugerolle, *Initiales A. F.*, *op. cit.* (pour les deux citations).

accord, « l'opacité du sujet est peut-être une conséquence de ce qu'il est conçu comme un être relationnel, un être dont les relations primitives et primaires ne sont pas toujours totalement accessibles au savoir conscient¹ ». Ainsi, certaines conventions sont bien révélées par la Critique institutionnelle – y compris, grâce à l'œuvre de Fraser, celles qui s'articulent à des motivations psychiques, collectives ou individuelles inconscientes –, mais toutes les conventions ne sauraient être dévoilées, car le voile n'est toujours que partiellement levé. De même que le champ artistique n'est ni autonome ni hétéronome, mais relativement autonome, les dispositifs des rapports de forces institutionnels et psychiques dans lesquels nous prenons place ne peuvent être que relativement révélés, partiellement *découverts* et, donc, très légèrement modifiés.

Conclusion

À l'héritage, artistique, de la première génération de la Critique institutionnelle et à celui, théorique, des auteurs de la revue *October*, s'ajoute chez Andrea Fraser une autre influence, décisive, et qui va spécifier sa démarche : la pensée du sociologue Pierre Bourdieu. Attachée à dénoncer l'inanité et la compromission de la posture critique qui promet la disparition du cadre institutionnel de l'art tout en veillant à la préservation du capital symbolique alloué à l'artiste, Fraser développe quant à elle une pratique critique depuis le champ de l'art et la place qu'il permet d'occuper, afin de susciter des bouleversements intra-artistiques aux répercussions extra-artistiques, certes souvent faibles, mais possibles. Toutefois, la position à adopter n'est pas si facile à trouver, et Fraser ne cesse de la chercher. Il nous a semblé que l'on pouvait distinguer dans son œuvre trois façons différentes d'agir de façon critique en occupant le champ artistique : *en lisière* du champ artistique et de son hors-champ (« *in and out of place* »), puis, *au cœur* du champ de force du monde de l'art (« *within the field* »), enfin, *depuis* un lieu matriciel, l'institution

artistique, qui offre une perspective à partir de laquelle observer à distance les reconfigurations incessantes des différents champs (« *from home* »). Selon Maxence Alcade,

la posture de Fraser n'offre pas vraiment de perturbation, les musées et les écoles d'art continuent de l'inviter pour y faire ce qu'on attend d'elle, mais son discours de responsabilité débarrassé de l'angélisme utopiste de la non-participation permet d'envisager de nouvelles postures².

On peut certes considérer que la « perturbation », en terme de bouleversement immédiat, est limitée. Mais Fraser n'a jamais eu l'ambition avant-gardiste de changer radicalement la vie. Pour autant, son œuvre est aujourd'hui sans doute la plus radicale qui soit dans « la méthodologie de réflexion critique de la spécificité du site³ » qu'elle défend. Elle nous aide en effet à comprendre qu'un artiste peut se servir de l'autonomie relative du champ artiste – autrement dit, il peut l'instrumentaliser – afin de reconfigurer ce champ. En affinité profonde avec la pensée de Bourdieu, elle-même proche à maints égards de celle d'Adorno, Fraser considère qu'une restructuration est plus profonde si le champ dans lequel elle a lieu est circonscrit ou *relativement* autonome. Appréhender et lutter contre les mécanismes de domination dans un champ que l'on connaît bien, c'est encourager l'apparition de la même opération dans un autre champ. Car, le lien entre l'appropriation économique de l'art et l'appropriation d'objets, de textes, de représentations et de pratiques symboliques par l'artiste, explique Fraser dès 1992, « dérive des homologues entre le monopole du capital économique et celui du capital culturel⁴ ».

Si les redistributions émancipatrices proposées ne sont pas d'emblée *extensibles* au champ social tout entier, elles sont en revanche *effectives* dans le champ artistique, restreint. Alors, faut-il tenter d'altérer *directement* la structure d'un *vaste* champ ?

1. Judith BUTLER, *Le Récit de soi* (2005), B. Ambroise et V. Auctourier (trad.), Paris, Puf, 2007, p. 19.

2. Maxence ALCADE, « Perturbation artistique ou la panique institutionnelle », *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, n° 7, 2014, p. 30.

3. Andrea FRASER, « What is Institutional Critique ? », *op. cit.*, p. 305.

4. Andrea FRASER, « An Artist's Statement », art. cit., p. 11.

Ou bien, tenter de transformer *radicalement* la structure d'un champ *restreint* pour inviter les champs adjacents à faire de même, d'une façon certes moins radicale dans ces autres champs ? Si Fraser a quant à elle préféré la deuxième option, son travail permet aussi de se poser la question du choix à faire, laissant ouverte la possibilité de ne pas suivre le même chemin. Son positionnement invite à se demander si la première option ne pourrait pas correspondre à celle d'« œuvres sans artistes ». En effet, les concepteurs de dispositifs et pratiques artistiques ayant des effets réels et directs dans le champ social ont-ils nécessité à se revendiquer artistes ? Autrement dit, cela a-t-il encore un sens de promouvoir l'« hétéronomie de l'art » ? N'est-il pas plus cohérent d'assumer le passage d'une position d'auteur dans le « champ artistique » à celle d'acteur dans le « champ politique » ? Et, en tant qu'artiste professionnel, de reconnaître la compromission inéluctable avec le marché – économique et symbolique – de l'art ? C'est, semble-t-il, ce type de questions que le fait de penser l'instrumentalisation critique de l'art avec Andrea Fraser incite à poser.

Judith MICHALET

L'opéra comme scène de la technique

Tout art est associé à la technique, ne serait-ce qu'à ses propres techniques d'exécution qui reflètent l'état technologique de la société où il évolue. Mais tous les arts ne se rapportent pas de la même manière à leur indispensable condition technologique. Lorsque la beauté artistique se conçoit comme la manifestation sensible de l'idée suprasensible¹ ou lorsque l'art se donne comme la mise en œuvre de la vérité², la technique paraît secondaire eu égard à l'idée ou à la vérité et reste principalement cantonnée à un rôle instrumental. Dès lors, on pense que la technique doit s'effacer dans l'œuvre pour que l'art ne se réduise pas à un simple spectacle d'ingéniosité ou de virtuosité. Aujourd'hui cependant, la technique est devenue un élément si marquant de l'existence en général que l'art, dans son désir d'explorer celle-ci, explore de plus en plus souvent explicitement aussi la technique qui le configure, que ce soit en étudiant directement l'état technologique de la société ou en réfléchissant aux techniques artistiques qu'elle rend possible. L'art explore, expose, déconstruit et célèbre la technique le plus manifestement dans l'art contemporain technologique, robotique et algorithmique³. Mais il me semble

que la technique devient le centre de l'œuvre d'art tout d'abord dans un genre bien plus ancien, à savoir l'opéra. L'opéra ne serait ainsi pas seulement « l'art métaphysique par excellence », comme l'a pensé la philosophie depuis la lutte de Nietzsche avec Wagner⁴, mais bien plutôt l'art technique par excellence, l'art dans lequel la technique se met en jeu comme telle. Si le but de l'art était de manifester l'idée suprasensible, la poésie ou la musique absolues seraient sans doute les mieux à la hauteur de la tâche, en tous cas mieux que l'opéra qui a tendance à noyer la pensée dans la technologie spectaculaire⁵. En revanche, si l'art veut étudier la machinerie du monde, l'opéra est un lieu propice pour ce travail. Dans l'opéra, la technique n'est pas seulement un instrument au service de l'art car l'art y sert à exposer la tech-

1. G. W. F. HEGEL, *Esthétique*, Premier volume, « L'idée du beau », Chapitre 1 : « L'idée », II. « Idée. Réalité. Réalité vivante », S. Jankélévitch (trad.), Flammarion, coll. Champs, 2012, p. 160-161.

2. Martin HEIDEGGER, « Der Ursprung des Kunstwerkes », dans *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1980 ; « L'origine de l'œuvre d'art », Wolfgang Brokmeier (trad.), Paris, Gallimard, 1962.

3. Ludovic Duhem présente très bien cette problématique dans ses articles « Introduction à la techno-esthétique », *Archee, Revue d'art en ligne : art médiatique et cyberculture*, <<http://arcee.qc.ca/ar.php?page=article&no=343>> et « Vers une techno-esthétique », *Archee, Revue d'art en ligne : art médiatique et cyberculture*, <<http://arcee.qc.ca/ar.php?page=article&no=344>>, consultées le 10 juillet 2019. Je me permets aussi de mentionner que j'étudie quelques œuvres allant dans ce sens dans deux articles, « Liberation – Of Art and Technics : Artistic Responses to Heidegger's Call for a Dialogue between Technics and Art », *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 4:2, 2017, p. 139-154, et « Robots in art –

Where's the Work », *Work work work work work work*, # 11, 2019, <<http://workworkworkworkworkwork.com/susanna-lindberg-robots-in-art-wheres-the-work/>>, consultée le 10 juillet 2019.

4. Nietzsche utilise cette expression dans *Considérations intempêtes*, IV. Bien des philosophes pensent la question de l'opéra depuis Wagner : outre Nietzsche, Heidegger, Adorno et Lacoue-Labarthe, on peut citer Alain BADIOU, *Cinq leçons sur le « cas » Wagner*, Paris, Nous, 2010 (qui explique l'obsession des philosophes à se confronter à Wagner, p. 73) et Slavoj ŽIŽEK, *Subversions du sujet*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 1999. Le débat de la philosophie avec l'opéra se limite d'habitude à l'opéra d'avant 1900, tout en nommant *Wozzeck* d'Alban Berg et *Moïse et Aaron* de Schönberg comme les derniers opéras. Žižek surtout situe l'opéra entre 1600 et 1900 et l'identifie à l'époque du sujet dans *Subversions du sujet*, *op. cit.*, p. 175. Dans *La Seconde mort de l'opéra*, Paris, Circé, 2006, Žižek renchérit : l'opéra n'est pas seulement mort en 1900, il est mort depuis le début (*op. cit.*, p. 8). Mais l'analyse de Žižek porte davantage sur la psychanalyse que sur l'opéra. De plus, l'opéra a vécu une véritable renaissance à la fin du XX^e siècle comme le montrent Aude AMEILLE dans « Mort et renaissance de l'opéra contemporain en Europe occidentale », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 12/2013, p. 55-65, et surtout Danielle COHEN-LEVINAS dans *L'Opéra et son double*, Paris, Vrin, 2013.

5. C'est au fond l'accusation de Nietzsche à l'encontre de Wagner, comme le montre entre autres Lacoue-Labarthe dans *Musica ficta*, *op. cit.*, p. 194-211.

nique configuratrice du monde. C'est pourquoi, bien qu'il ne soit pas le seul art qui mette en œuvre tout un monde, il est cependant celui qui souligne le plus la part de la technique dans la configuration du monde.

Suivant cette idée, cet article étudie l'hypothèse selon laquelle l'opéra se distingue parmi les arts comme étant l'extrême technique de l'art. Cette hypothèse prolonge une observation faite par Philippe Lacoue-Labarthe dans « Une lettre sur la musique ». Dans cet article, il attribue la naissance de l'opéra, à l'époque de la Renaissance, au désir, non seulement d'imiter la tragédie grecque, mais tout autant de la surpasser grâce au perfectionnement *technique* (harmonique, instrumental, vocal, etc.) : « Et la musique, de tous les arts, est peut-être celui qui a été le plus étroitement lié au développement (et au progrès) de la techno-science¹ ». Pour Lacoue-Labarthe, la musique, déjà au centre de la tragédie grecque, est fondamentalement une puissance affective qui augmente les affects par la grammaire et la syntaxe des passions retrouvées, puis perfectionnées dans l'opéra depuis la Renaissance jusqu'à Wagner et au-delà². Puisque la musique porte ainsi sur les affects, ses recherches techniques portent, en plus des techniques de composition permettant l'expression des affects, sur toutes les technologies d'amplification : « parce que la musique se subordonne, au reste rigoureusement, à une psychagogie, sa technique sera de plus en plus, jusqu'à nos jours compris, une technique de l'*amplification*. Et c'est là que gît

la crise³ ». La crise qui depuis Wagner pèserait selon Lacoue-Labarthe sur la musique contemporaine serait la *saturation* des moyens de techniques compositionnelles et des technologies musicales qui ne permettent pas d'en faire plus dans le sens de l'amplification des affects⁴.

Selon Alain Badiou, Lacoue-Labarthe réduit ainsi le rôle de la technique dans la musique à la simple amplification des affects⁵. Tout en reconnaissant que l'un des usages principaux de la musique est bel et bien l'introspection, l'expression et l'augmentation du sujet, nous ne voudrions pas non plus réduire la technique dans la musique à n'être qu'un moyen de l'auto-réflexion du sujet. Au contraire, nous pensons que la technique est de manière insigne la *chose même* de cet art. Comme Peter Szendy, nous pensons que les éléments techniques de la musique, depuis les techniques abstraites de composition et de production du son jusqu'à la matérialité des instruments et même des supports d'enregistrement⁶, sont plus que de simples moyens. De manières très diverses – que nous détaillerons plus bas – ils sont le corps sonore et la matière même de la musique dont la vocation des œuvres est de sonder et de rendre audibles les résonances.

Jusqu'à récemment, souligner la part de la technique dans un art revenait à regretter une réduction de l'art à la technique qui annoncerait une « désartification » (pour reprendre la traduction évocatrice par Philippe Lacoue-Labarthe de l'*Entkunstung* d'Adorno⁷). Nous tenterons ici une contre-lecture afin de dévoiler la capacité qu'a l'art de rendre perceptible, voire digne de question, la technique – alors que celle-ci s'efface naturellement devant ce dont elle rend possible la présentation. Ce changement de perspective présuppose un changement dans la compréhension de la tech-

1. « Une lettre sur la musique » fut écrit pour le programme de l'édition 1992 du festival Musica. Le texte est aujourd'hui publié dans P. LACOUÉ-LABARTHE, *Pour n'en pas finir et autres textes sur la musique*, *op. cit.*, p. 62.

2. P. LACOUÉ-LABARTHE, *Pour n'en pas finir et autres textes sur la musique*, *op. cit.*, p. 63-64. La conception de la musique, et notamment du chant, comme puissance affective par laquelle la subjectivité vient au jour, a été analysée de manière plus détaillée par Marie-Louise MALLET dans *La Musique en respect*, Paris, Galilée, 2002, et par D. COHEN-LEVINAS dans *La Voix au-delà du chant*, Paris, Vrin, 2006. Cependant, comme le montre Bernard BAAS dans « L'animal musicien » (Philosophie et musique chez Leibniz), dans *Musique en jeu*, n° 25, 1976, la philosophie n'a pas interprétée la musique uniquement en fonction de la subjectivité : une toute autre approche souligne le lien entre la musique, les mathématiques et la cosmologie.

3. P. LACOUÉ-LABARTHE, *op. cit.*, p. 64, 42-45. Voir aussi *Musica Ficta : Figures de Wagner*, p. 18-19.

4. P. LACOUÉ-LABARTHE, *op. cit.*, p. 65.

5. A. BADIOU, *Cinq leçons sur le cas Wagner*, *op. cit.*, p. 26-27. Badiou fait une observation justifiée mais simplifiée cependant la position de Lacoue-Labarthe.

6. Peter SZENDY analyse le rôle des instruments surtout dans *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Paris, Minuit, 2002, et le rôle des supports (partitions, disques, etc.) dans *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001.

7. P. LACOUÉ-LABARTHE, *op. cit.*, p. 75, 100.

nique : la technique comme telle ne vient pas au jour si elle est envisagée comme un outil, mais seulement si elle est examinée comme une façon d'articuler et de « machiner » un monde. Cette dernière perspective ne va pas de soi, et c'est pourquoi nous essaierons par la suite de rendre justice à sa complexité inhérente. Nous examinerons l'opéra comme l'extrême artistique de la *technè* en analysant les multiples niveaux de technicité d'une œuvre opératique, non pas comme moyens de l'expression d'une idée artistique mais, presque au contraire, comme ouvertures d'un monde.

Notre propos sera éclairci par des références à l'opéra *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho. Le premier opéra de Saariaho, créé en 2000, illustre bien notre propos, car il est une réflexion sur l'histoire de l'opéra qui laisse encore voir les *topoi* principaux du genre (sujet, beauté harmonique et mélodique produite au sein d'une écriture musicale atonale) tout en leur imposant sa différence (politique, sexuelle, technologique, musicale). Nous n'allons pas analyser *L'Amour de loin* comme le ferait un musicologue ni non plus l'expliquer par une théorie philosophique. *L'Amour de loin* n'est pas le sujet de cet essai mais plutôt une sorte de phare qui aidera, peut-être, à garder le cap lors d'un périple philosophique qui interroge une certaine idée de l'opéra en général. Lacoue-Labarthe a dit à ce propos : « l'essentiel en art n'est pas de signifier (d'exprimer ou de présenter) mais de phraser, c'est-à-dire de saisir – en tous sens – un rythme de l'existence¹ ». De même, nous suivrons ici une œuvre, non pas pour la capturer (et par là, la vider), mais pour *rythmer* ou *phraser* une pensée, ou pour naviguer avec elle.

Le problème philosophique de la technique

La question philosophique de la technique que l'opéra serait susceptible d'éclaircir est elle-même une question ayant radicalement changé au cours du xx^e siècle².

1. *Ibid.* p. 68.

2. Pour un compte rendu détaillé de ces changements, voir Bernard STIEGLER, *La Technique et le Temps 1. La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, 1994.

Traditionnellement, la philosophie (et la culture occidentale en général) a défini la technique comme le moyen pour réaliser une fin humaine. Cette pensée s'inscrit dans l'héritage d'Aristote qui comprenait la *technè* avant tout comme un savoir-faire, comme par exemple l'art du médecin, et seulement par extension comme l'outil d'un art, comme par exemple le marteau du sculpteur. Dépourvue de raisons propres, la *technè* apparaît ainsi comme moyen d'une raison qui lui est extérieure. Le moyen se réduit à sa fonction mais ne contribue pas à la détermination de la fonction³.

Au xx^e siècle, les théories marxistes de l'école de Francfort (notamment Adorno et Horkheimer⁴) et les théories phénoménologiques (surtout Heidegger) ont renversé la question de la technique en pensant la technique comme constitution fondamentale d'un horizon du monde. La plus célèbre des formulations allant dans ce sens est la pensée heideggérienne désignant l'époque moderne comme époque de la technique. Selon lui, la technique moderne ne peut plus être expliquée simplement comme l'outil (*Zeug*) avec lequel le *Dasein* s'oriente dans son monde quotidien⁵. Dans une autre formulation célèbre, Heidegger affirme que l'essence de la technique moderne n'est rien de technique, car elle est un mode de dévoilement du monde : l'« Arraînement » (*Ge-stell*) qui *en-cadre* le monde comme s'il était son horizon transcendantal⁶. Le *Ge-stell* est la configuration du monde à l'époque de la technique qui

3. Selon Aristote, la *technè* est l'art de la production de ce qui n'a pas sa fin en soi, et qui peut aussi ne pas être, ou être autrement (ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Richard Bodéüs (trad.), Paris, GF Flammarion, 2004, 6, 4.1, 1140a 6-25). Voir aussi ARISTOTE, *Métaphysique*, Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin (trad.), Paris, GF Flammarion, 2008, A, 981a6-22.

4. Theodor ADORNO et Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1983.

5. Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1983, § 15.

6. L'Arraînement est la traduction par André Préau du *Ge-stell*, qui est fondamentalement intraduisible mais qui veut tout d'abord dire cadre ou échafaudage : *Gestell* est plutôt une *charpente* qu'une structure *rationnelle*. M. HEIDEGGER, « Die Frage nach der Technik », in *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, Paris, Neske, 1994 ; « La question de la technique », André Préau (trad.), *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

fait que tout se dispose en vue de la technique : la nature apparaît comme ressources de la production technique, les gens comme ressources humaines, et la pensée comme calcul. De manière parallèle, Jacques Ellul montre que la technique industrielle moderne n'est plus un outil dont l'individu peut se servir mais tout un système technologique qui se sert des individus comme des ressources¹. Contrairement à la neutralité traditionnellement attribuée à la technique comme moyen, la technique comme système a sa rationalité propre, une rationalité instrumentale qui défie et menace de renverser la rationalité de l'esprit philosophique humaniste. Comme la technique se manifeste dans les équipements technologiques mais inclut aussi les savoir-faire nécessaires pour les manier ainsi que les mécanismes sociaux nécessaires pour les construire, alors il devient indispensable pour la compréhension de soi de l'humain de se demander ce qu'est la technique comme trait fondamental du monde qui imprime sa forme sur nous et sur nos sociétés.

Aujourd'hui, ces analyses datant du milieu du xx^e siècle restent pertinentes mais requièrent certains correctifs. L'hypothèse sous-jacente de l'unité, voire de la totalité du système technique, qui en fait une sorte de sujet absolu au négatif ayant ses propres raisons et fins, paraît exagérée face au réel contemporain. Celui-ci est sans doute profondément imprégné par les technologies mais celles-ci s'organisent en strates et réseaux multiples plutôt qu'en une totalité cohérente. Pour comprendre ce réel, l'approche de Simondon s'avère finalement plus pertinente car elle part des objets techniques eux-mêmes et non pas des intentions humaines ou des rationalités globales². Simondon montre que pour comprendre un objet technique, il faut l'étudier selon ses propres modes d'existence et selon son individuation qui se décline selon les catégories de la lignée, des éléments et des milieux associés. Nous pouvons illustrer son idée par un objet technique plus familier aux musiciens que les moteurs à essence que cite Simondon, par exemple le piano. Le piano pro-

vient de la *lignée* technique du clavicorde, du pianoforte, du *Hammerklavier*, etc. Le cœur de ce que Simondon appelle sa *technicité* réside dans ses *éléments*, par exemple dans le marteau dont le principe se trouve bien entendu dans bien d'autres objets techniques (de l'atelier de l'horloger jusqu'à la forge) mais qui s'est peu à peu adapté au piano et est devenu une partie standardisée de son mécanisme. Le *milieu associé* du piano peut être la salle de concert conçue pour faire une caisse de résonance acoustique idéale, mais il est aussi par extension la totalité des institutions où le piano a sa place (atelier de construction de l'instrument, école, bar et maison close, maison bourgeoise, conservatoire, etc.) et finalement toute l'organisation sociale dans laquelle il y a un sens à jouer au piano. Ainsi, Simondon ne pense plus le rapport de l'humain à l'objet technique comme le rapport de l'utilisateur à l'outil. En revanche, il compare l'humain au chef d'orchestre dont le travail consiste à interpréter les instruments les uns par rapport aux autres : son objectif est de laisser chaque instrument faire ce qu'il fait le mieux, tandis que son propre rôle se limite à coordonner leur fonctionnement³.

Évidemment, il est facile d'appliquer l'analyse de Simondon aux instruments de musique. Dans le contexte de cette pensée, l'usage des instruments de musique reste instrumental et fondamentalement conservateur s'ils sont seulement joués sans être également interrogés en tant qu'instruments. Simondon considère que les

1. Jacques ELLUL, *Le Système technique*, Paris, Cherche-midi, 2012.

2. Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris Aubier, 2012.

3. « La machine qui est douée d'une haute technicité est une machine ouverte, et l'ensemble des machines ouvertes suppose l'homme comme organisateur permanent, comme interprète vivant des machines les unes par rapport aux autres. Loin d'être le surveillant d'une troupe d'esclaves, l'homme est l'organisateur permanent d'une société des objets techniques qui ont besoin de lui comme les musiciens ont besoin d'un chef d'orchestre. Le chef d'orchestre ne peut diriger les musiciens que parce qu'il joue comme eux, aussi intensément qu'eux tous, le morceau exécuté ; il les modère ou les presse, mais est aussi modéré et pressé par eux ; en fait, à travers lui, le groupe des musiciens modère et presse chacun d'eux, il est pour chacun la forme mouvante et actuelle du groupe en train d'exister ; il est l'interprète mutuel de tous par rapport à tous. Ainsi, l'homme a pour fonction d'être le coordinateur et l'inventeur permanent des machines qui sont autour de lui. Il est *parmi* les machines qui opèrent avec lui. » *Ibid*, p. 12-13.

objets techniques sont « fermés » lorsque les utilisateurs ne peuvent pas ou ne veulent pas se demander comment ils fonctionnent et comment on peut les transformer (bidouiller, bricoler, inventer du neuf) : alors leur lignée évolutive est close. Pour Simondon, une telle situation est triste. Lui-même souhaitait plutôt « libérer » et « sauver » les objets techniques d'une telle fermeture en les ouvrant aux évolutions de leurs possibilités virtuelles, aux devenirs des inventions nouvelles. Qu'est-ce que la libération d'une possibilité technique ? Pour Simondon, c'est le développement d'un objet technique grâce à de nouvelles inventions. Mais l'évolution d'un objet technique ne constitue pas en soi un événement *artistique* – pas plus que l'invention du piano électrique ne l'était comme telle¹.

Heidegger a pour sa part montré dans *Être et Temps* que pour qu'un outil puisse ne serait-ce qu'*apparaître*, puis devenir visible dans son être, il doit d'abord tomber hors d'usage, par exemple se casser ou cesser de fonctionner². Développant cette intuition, Deleuze et Guattari ont montré dans l'Appendice de *L'Anti-Œdipe* que les machines peuvent devenir des œuvres d'art si l'artiste interrompt leur fonctionnement normal (qui produit des effets utiles) et les fait marcher à vide (comme inutilement)³. Mais n'importe quel engin cassé n'est pourtant pas une œuvre d'art. Dans *L'Origine de l'œuvre d'art*, Heidegger dit que l'œuvre est une œuvre d'art lorsqu'elle « installe » (montre, éclaire) un monde et permet de penser au sens et à la vérité de ce monde⁴. Cependant, il ne dit jamais qu'un objet *technique*, même un outil cassé, pourrait éclaircir la *vérité* d'un monde. Dans des

textes ultérieurs, il n'analysera plus les objets techniques autrement que comme signes d'un *Ge-stell* technique qui n'installe pas la vérité mais induit au contraire à l'égarement et à l'erreur (*Irre*). Le *Ge-stell* technique a beau déterminer la configuration fondamentale du monde contemporain, il ne l'éclaircit pas pour autant mais, au contraire, obscurcit le monde et le (ren)ferme à tout questionnement dans un carcan d'utilité. Ce n'est que tout à la fin de son célèbre article « La question de la technique » qu'il suggère en passant que l'essence de la technique pourrait aussi être libérée vers un questionnement de son essence, et que cela pourrait se passer dans le dialogue de la technique et de l'art, dialogue sans doute rendu possible et nécessaire par l'appartenance de la technique et de l'art à une racine commune : la *techné*⁵.

Ainsi, dans des œuvres d'art, on peut bien entendu essayer de « libérer » des instruments singuliers à la manière de Simondon, comme par exemple quand on prépare des pianos en posant des plumes sur des cordes, en les désaccordant, en enlevant des cordes et en les utilisant comme percussions, etc. Mais pour aller plus loin, pour interroger dans l'art tout le milieu associé d'un dispositif technique, voire le monde qui le soutient, il faut pousser l'interrogation de la « technicité » de l'œuvre bien plus loin, au-delà des instruments – les « outils » de la musique –, dans tous les milieux associés de tous les niveaux techniques de l'œuvre : les instruments, mais aussi les savoir-faire et les techniques de composition, les institutions, etc.

Voilà, nous semble-t-il, ce que l'opéra est en mesure de faire. L'opéra mobilise des techniques aux sens les plus variés.

1. Les techniques de composition. Le cœur du processus poétique de la composition de l'opéra comporte sans doute sa part de « l'attente du signe du Dieu » (à savoir, de l'inspiration) que Heidegger met au centre du travail du poète (*Dichtung*)⁶,

1. J'étudie quelques réponses artistiques à Heidegger et à Simondon aussi dans mon « Liberation – Of Art and Technics : Artistic Responses to Heidegger's Call for a Dialogue between Technics and Art », art. cit.

2. M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, op. cit., § 15.

3. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972/1973.

4. M. HEIDEGGER, « Der Ursprung des Kunstwerkes », dans *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1980 ; « L'origine de l'œuvre d'art », traduit par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962. Pour un solide compte rendu détaillé de la conception heideggérienne de l'art voir Joël BALAZUT, « La thèse de Heidegger sur l'art », *Nouvelle revue d'esthétique* n° 5, 2010, p. 141-152.

5. M. HEIDEGGER, « Die Frage nach der Technik », in *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, Paris, Neske, 1994, p. 39 ; « La question de la technique », traduit par André Préau, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 47.

6. M. HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1996 ou *Approche de Hölderlin*, trad. Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et

mais il comporte aussi un très grand travail technique que Heidegger qualifierait de *calcul*, car il s'appuie sur la théorie musicale, qui est une partie indispensable du travail du compositeur, et sur l'*ars poetica*, qui soutient celui du librettiste qui doit trouver l'équilibre entre les mots et les sons. Sans doute le rejet heideggérien du calcul et son rejet de la musique vont-ils de pair : pour lui, l'art est au-delà de sa propre technique¹.

2. En outre, l'opéra se sert bien entendu des instruments, classiques et expérimentaux (comme l'ordinateur dans *L'Amour de loin*), qui sont des objets techniques au sens de Simondon et impliquent leurs milieux associés. Avec les instruments, l'opéra mobilise les divers savoir-faire techniques des musiciens, qu'il peut aussi inviter à l'expérimentation (la production de sons acoustiques, des techniques de chant inhabituelles).

3. En plus des milieux associés des objets techniques sonores, l'œuvre opératique ouvre une *scène*, qui est un espace-temps artificiel où l'événement affectif – l'œuvre – a proprement lieu. Pas d'opéra sans cette dimension théâtrale qui, comme on le verra, ne cache généralement pas son artifice mais l'expose au contraire.

4. Enfin, comme le théâtre, l'opéra se donne comme l'image du monde où ses auditeurs-spectateurs évoluent. Si à l'époque de Wagner – mais aussi de Beethoven et de Verdi – l'opéra pouvait avoir une fonction politique manifeste, aujourd'hui il refuse ce rôle mais expose néanmoins la sociologie de son public.

Parmi les moyens techniques de la musique, il ne faut donc pas compter seulement les *machines* à enregistrer et à amplifier la musique mais tout ce qui concerne les *instruments*, les *techniques* du jeu et du chant, les *techniques* de composition, les *installations* scéniques, les *dispositifs* qui réunissent le public, etc. L'œuvre musicale explore toutes ces

dimensions. La musique évolue lorsque ses moyens techniques sont saturés et requièrent l'invention de nouvelles techniques. Comme le dit Danielle Cohen-Levinas, « la recherche musicale est obligée de suivre le rythme incessant de la technologie et elle doit assumer l'obsolescence continuelle de la machine² » et, parmi différents genres de musique, l'opéra est peut-être celui qui a été le plus fortement déterminé, non seulement par la machinerie scénique, mais aussi par tout le dispositif technologique de la production des sons³. L'opéra réunit ainsi de nombreuses facettes qu'on peut qualifier de techniques. Nous allons maintenant en étudier quelques-unes en nous aidant de *L'Amour de loin*.

L'Amour de loin

L'Amour de loin fut composé par Kaija Saariaho sur un livret d'Amin Maalouf et créé à Salzbourg en août 2000 avec une mise en scène de Peter Sellars. Sa mise en scène a été reprise en 2004 à Helsinki, et c'est cette production qui a donné lieu à l'enregistrement DVD publié par *Deutsche Grammophon*⁴. Pour une meilleure compréhension de l'opéra, nous utiliserons les analyses musicologiques provenant de la thèse doctorale de Liisamaija Hautsalo *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa* [*L'Amour de loin. La sémantique de l'inaccessibilité dans l'opéra de Kaija Saariaho*] soutenue à Helsinki en 2008. Selon Hautsalo, le cœur de cet opéra est le désir infini d'un objet inappropriable qui résonne comme l'idée du désir métaphysique formulée par Emmanuel Levinas⁵.

2. D. COHEN-LEVINAS, *L'Opéra et son double*, Paris, Vrin, 2013, p. 26.

3. Le rôle de la machinerie est souligné dans la courte histoire de l'opéra : « Opéra, opéra que me veux-tu », *ibid.*, p. 291-316.

4. Saariaho, Kaija 2005, enregistrement DVD de l'opéra *L'Amour de loin*, mise en scène de Peter Sellars, direction de la musique par Esa-Pekka Salonen. Deutsche Grammophon 00440 073 4026.

5. Liisamaija HAUTSALO, *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*, Helsinki, Acta Musicologica Fennica 27 Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 2008, p. 7, 177-179.

Jean Launay, Paris, Gallimard, 1973.

1. Jean-Luc Nancy montre très bien dans « Le calcul du poète » en quoi le poète (Hölderlin) veut connaître l'*art poétique* au sens du « calcul » de ce qui est juste, exact, rythmique et finalement touchant – alors que Heidegger méprise ce calcul, comme tout ce qui en général touche au calcul. Voir J.-L. NANCY, *Des lieux divins, suivi de Calcul du poète*. Mauvezin, T.E.R., 1997. L'importance du calcul poétique est encore plus évidente dans le cas du compositeur.

Le livret de *L'Amour de loin* s'inspire de la *Vida* du troubadour Jaufré Rudel écrite au XIII^e siècle :

Jaufré Rudel de Blaye fut un homme très noble, prince de Blaye. Il s'éprit de la comtesse de Tripoli, sans la voir, pour le bien qu'il entendit dire d'elle aux pèlerins qui venaient d'Antioche, et il fit à son sujet de nombreux « vers », avec de bonnes mélodies, [mais] de pauvres mots. Et par volonté de la voir, il se croisa et se mit en mer. Il tomba malade dans la nef et fut conduit à Tripoli, en une auberge, comme mort. On le fit savoir à la comtesse ; et elle vint à lui, jusqu'à son lit, et le prit entre ses bras. Il sut que c'était la comtesse et sur-le-champ il recouvra l'ouïe et l'odorat ; et il loua Dieu de lui avoir maintenu la vie jusqu'à ce qu'il l'eût vue. Et c'est ainsi qu'il mourut entre ses bras. Elle le fit ensevelir dans la maison du Temple, à grand honneur. Puis elle se fit nonne ce jour même, pour la douleur qu'elle eut de sa mort¹.

La *Vida* fonctionne parfaitement comme résumé de l'action de l'opéra de Saariaho et Maalouf². À bien des égards, *L'Amour de loin* est une réflexion sur l'histoire du genre opératique. Suivant la tradition qui fait de l'origine de la musique le sujet privilégié de l'opéra (notamment à travers la figure d'Orphée), *L'Amour de loin* raconte la vie d'un des premiers troubadours du point de vue du pouvoir de sa musique : c'est le pouvoir dévastateur de susciter un « amour de loin ». Comme l'amour et la mort ont dès le début été les sujets primordiaux de l'opéra, en tant qu'affects primordiaux révélant « l'âme » là où la parole n'a plus prise, *L'Amour de loin* ne contient en réalité qu'un récit épuré à l'extrême sur la force de l'amour (d'autant plus puissant d'être un « amour de loin » et que les amants ne se sont jamais vus ni connus) et sur sa résolution dans la mort. Non seulement le récit, dans lequel une traversée de la mer aboutit à un *Liebes-*

tod, mais aussi la musique de *L'Amour de loin* reflètent *Tristan et Iseult* de Wagner par son intensité quasi romantique³. Pourtant, l'œuvre de Saariaho se tourne aussi clairement dans un sens contraire à la tradition wagnérienne fortement marquée par le nationalisme, car l'œuvre contemporaine est tout aussi essentiellement une réflexion sur l'exil et sur le rapport entre Orient et Occident (Blaye et Tripoli), si lointains et si irréconciliables dans leur amour réciproque. Après tout, Amin Maalouf, le librettiste de *L'Amour de loin*, est un écrivain libanais résidant à Paris, humaniste cosmopolite toujours étranger en tant que chrétien en dialogue avec le monde musulman et arabe en Occident. Kaija Saariaho est une compositrice finlandaise résidant à Paris et étrangère également comme femme exerçant un métier majoritairement masculin. Ces étrangers vivant à Paris réfléchissent leurs propres situations aussi bien dans Jaufré le compositeur-poète que dans Clémence qui se lamente sur son exil. Et enfin, pour ce qui concerne la musique, il va de soi qu'un opéra post-sériel utilisant aussi des moyens informatiques se retourne de mille manières contre les techniques de composition wagnériennes.

On peut bien sûr penser que le sens de cet opéra se situe dans cette situation géopolitique, érotique et artistique déchirante. Mais l'opéra comme ensemble scénique et sonore n'est pas juste un *moyen pour exprimer cette idée* : si tant est que le sens de l'opéra est simple et que notre intelligence le « connaît » d'avance, l'opéra lui-même fait que le sens nous *touche* et que nous pouvons sentir son *poids*. Il peut nous toucher parce qu'il est un ensemble de structures, que nous dirons ici « techniques », qui ne représentent pas l'idée mais lui donnent un lieu – parce qu'elles sont une constellation momentanée des diverses possibilités qui en soi la débordent, la sursaturent et la transcendent. Dans ce qui suit, nous ne voulons pas supprimer le sens de l'opéra mais nous le laissons de côté pour rendre un peu plus visibles les conditions matérielles de sa création, qu'on oublie souvent à l'ombre du sens de l'œuvre.

1. Édition et traduction de Boutière et Schutz, selon les textes des ms 1 et κ, 1973, cité dans le « Centre interrégional de développement de l'occitan », <https://www.locirdoc.fr/E_locirdoc/images/documents/jaufre-rudel-bio-bibliographie.pdf>, consultée le 10 juillet 2019.

2. Un seul élément de la *vida* n'est pas rapporté à l'opéra, à savoir « il recouvra [l'ouïe et] l'odorat ». Hautsalo rapporte que Saariaho avait songé à la possibilité d'utiliser l'odeur comme un élément de l'œuvre mais n'a finalement pas réalisé cette idée.

3. Saariaho dit qu'elle a toujours aimé *Tristan* et qu'une page de la partition de *Tristan* (le début de la grande scène d'amour) est accrochée depuis des années sur le mur de son studio. (L. HAUTSALO, *op. cit.*, p. 27.)

L'art technique

Dans ce qui suit, nous allons examiner l'opéra comme art technique selon quatre dimensions : les techniques de composition, les techniques des interprètes, la machinerie scénique et les mécanismes sociaux et politiques de diffusion. Ces dimensions n'illustrent pas une unique idée totalisante de la technique mais montrent au contraire que la question de la technique ressurgit chaque fois différente, et pourtant à chaque fois décisive.

Techniques de composition

La musique est de part en part technique. Au niveau des techniques de composition, la musique est le plus technique des arts : proche des mathématiques depuis Pythagore, aujourd'hui proche des sciences et de l'informatique. Dans une œuvre contemporaine comme *L'Amour de loin*, il est tentant de chercher l'apport de la technologie tout d'abord dans l'utilisation de l'ordinateur, qui est à la fois un moyen de composition et une source de sons. Liisamajja Hautsalo pense en effet que l'ordinateur utilisé dans l'œuvre contemporaine ajoute à la composition quelque chose de neuf, toute une autre dimension de technicité. Voici comment elle situe cette nouveauté.

Dans *L'Amour de loin*, Hautsalo remarque que Saariaho utilise constamment du matériel sonore préenregistré. Chacun des trois personnages (Jaufré, Clémence, Pèlerin) a son propre accord initial qui peut être accompagné par des éléments supplémentaires tantôt seuls tantôt combinés avec : a) des sons naturels (vent, mer, oiseaux, vagues, feuilles) b) des voix humaines (paroles et paroles soufflées) ou c) des cloches. Le matériel préenregistré contient beaucoup d'éléments concrets naturels (eau, vent, feuilles, oiseaux¹) qu'on reconnaît pour tels. Parfois ils sont utilisés de manière transcontextuelle, comme par exemple des bruits de vent et de feuilles qui appartiennent à la fois au monde de l'opéra et au monde réel². D'autres sons

encore sont utilisés de manière acousmatique, à savoir que leur source est indistincte ou invisible. Le matériel concret est reconnaissable, alors que le matériel acousmatique fait signe vers l'étrange, le lointain, l'inconnu.

D'après Hautsalo, le matériel acousmatique préenregistré de *L'Amour de loin* signifie l'au-delà ou dieu, qui réalise dans cet opéra le *topos* théâtral du *deus ex machina*³. Hautsalo a bien entendu raison de dire que le motif général de cet opéra est le désir du loin qui ouvre un rapport à l'infiniment lointain. Cela est évident au niveau de l'intrigue car le désir ne sera jamais assouvi – même si les amants se rencontrent brièvement juste avant la mort de Jaufré, ce n'est pas pour se posséder mais tout au plus pour se parler au conditionnel : « Si tu pouvais, tu me prendrais dans ton lit ? tu reposerais ta tête à côté de la mienne ? », etc. La brutalité de l'interruption par la mort souligne le caractère infini de l'élan. Hautsalo pense que le rapport à l'infiniment lointain est également audible au niveau de la musique. Elle rappelle d'abord que, en général, la musique de Saariaho contient souvent un élément mystérieux qui se rapporte vers un monde Autre, invisible mais néanmoins sensible :

[Dans l'œuvre de Saariaho,] les « compositions sur les corps célestes » peuvent être interprétées comme une méditation métaphysique et existentielle sur le cosmos. On peut trouver une semblable méditation métaphysique dans les passages préenregistrés de *L'Amour de loin* où on juxtapose les sons concrets de la nature avec l'infini cosmique des passages acousmatiques. Ainsi on interprète le matériel étranger acousmatique comme l'Autre. [...] Le matériel non reconnaissable et étranger à l'expérience humaine de *L'Amour de loin* peut être interprété comme un *prototypus* dont le signifié est l'étranger et l'infini⁴.

3. *Ibid*, p. 82. Parmi d'autres *topoi* Hautsalo distingue par exemple le *topos* du cheval, du troubadour, de la pastorale, etc., et plusieurs *topoi* naturels (tempête, vague, cœur).

4. *Ibid*, p. 189. Hautsalo ajoute : « la transformation de la voix du maître, de l'esprit ou de Dieu, pour qu'elle devienne acousmatique, à savoir pour que sa source devienne invisible, est courant dans plusieurs traditions religieuses, entre autres dans les traditions juive et musulmane. Ainsi, on peut penser que la voix acousmatique qu'on entend dans *L'Amour de loin* [...] est la voix du maître, de l'esprit, de Dieu

1. L. HAUTSALO, *op. cit.*, p. 23, 45.

2. *Ibid*, p. 46. Pierre Schaeffer a divisé les sons électroniques en sons acousmatiques, concrets et transcontextuels, à savoir : dont l'origine est inconnue (acousmatique), connue (concret) ou qui appartient à une œuvre mais renvoient au monde réel (transcontextuel).

Le matériel préenregistré de *L'Amour de loin* a été construit par ordinateur et il est joué par l'ordinateur. Cette machine est bien entendu un élément étranger à l'orchestre symphonique traditionnel. Selon Hautsalo, l'ordinateur symboliserait non seulement le contrôle et la possibilité de produire tous les sons, mais aussi la possibilité de produire – « ex machina » – le son de l'Autre inaccessible. Si tant est que dans le théâtre classique on *présente le suprasensible* via le *deus ex machina*, dans cet opéra il n'y a certes pas de *deus ex machina* au niveau de l'intrigue, mais il y en a un au niveau de la musique – un *deus ex machina* musical produit par l'ordinateur et représentant l'au-delà, le transcendant, l'inaccessible. La musique produite par ordinateur jouerait ici le rôle de la musique du *deus ex machina*¹.

Cette perspective intéressante reste néanmoins philosophiquement problématique, en tout cas du point de vue de l'auditeur. D'abord, est-il est vrai que l'ordinateur est une machine catégoriquement différente des instruments classiques, qui sont, après tout, aussi des instruments et des machines, est-ce que reconnaître le son du violon implique de le comprendre ? Ensuite, Hautsalo semble confondre totalité et infini dans son interprétation de l'ordinateur : peut-on vraiment signifier le tout-autre ou ne doit-on pas au contraire se contenter d'en marquer la fuite et l'impossibilité de le signifier ? Si l'ordinateur symbolise la totalité et le contrôle, c'est justement qu'il ne peut pas symboliser l'infini du tout-autre.

Pour ces raisons, on peut mettre en question la radicalité de la différence entre l'ordinateur, les instruments et la voix. Dans le matériel préenregistré on peut jouer avec la différence identifiable / acousmatique, mais de la même manière dans le matériel composé pour n'importe quelle source sonore (voix, instrument classique) on peut produire des sonorités familières et des sonorités inouïes. La différence familier / inouï ne tient pas simplement à la source sonore mais aussi, et bien plus essentiellement, à la structure purement musicale du son, qui relève de la tech-

nique musicale. Par technique nous entendons cette fois-ci sa théorie, sa logique, son système, sa *mathesis* : par exemple des techniques de composition tonales, atonales, sérielles, etc. Le terme *mathesis* se réfère ici à la distinction acousmatique / mathématique chez Pythagore, qui distinguait ses auditeurs non-initiés qui écoutaient derrière le rideau d'acousmatiques, alors que les auditeurs initiés connaissaient les preuves et les mathématiques des enseignements. De même, une musique nous semble familière si sa *mathesis* nous est connue, et non familière si nous ne comprenons pas d'où viennent les sons : de quelle source sonore, de quelle technique musicale. Est inouïe une sonorité dont la technique n'est pas déjà connue.

La musique des opéras contemporains est généralement très savante : elle explore, réfléchit, déconstruit, crée des possibilités techniques et théoriques des plus variées. Lorsque la théorie ou la *mathesis* d'une œuvre musicale nous est familière, nous pouvons apprécier sa texture sonore comme la solution d'un problème théorique déjà imaginable (la plupart de la musique tonale et de la musique populaire fonctionnent ainsi : la solution d'une dominante y est une tonique). Parfois en revanche, le matériel est non seulement acousmatique mais plus généralement inidentifiable et étrange car sa technique, sa *mathesis*, ne nous est pas connue. Alors, la technique musicale vient au jour comme telle et suscite un questionnement. Comme l'écoute ne peut plus se fier à une technique connue à laquelle on ne prête plus attention, elle tend l'oreille à la recherche d'une technique à l'œuvre ; elle entend, plutôt que la solution d'un problème connu, l'*exposition* d'une problématique nouvelle que seule cette exposition rend possible : elle explore son envergure, sa profondeur, ses étincelles et ses failles. Dans ce cas, la problématique théorique n'est pas déjà circonscrite mais seulement ouverte, et c'est pourquoi on est moins porté à suivre une théorie déjà constituée que la formation même d'une théorie : la préfiguration à partir de quoi certaines figures seront déterminées comme possibles au sein de la nouvelle théorie et certaines autres non. C'est ainsi que la recherche technique laisse voir la *matérialité d'une nouvelle musique*. C'est sans doute une matérialité très abstraite car elle est faite des structures sonores elles-

– ou de l'Autre. » (*Ibid.*) Dans l'opéra, la dernière prière de Clémence est ambiguë : est-elle adressée à Dieu ou à son amour de loin, alors qu'elle devient nonne.

1. *Ibid.*, p. 190.

mêmes et non pas des signifiants supposés des sons. Dès lors, la technique musicale ne sert plus de *moyen* pour *exprimer* des signifiés plus ou moins extra-musicaux (comme c'est le cas lorsque la musique a pour unique fonction *d'imiter* ou de *reproduire* autrement des choses comme Dieu, l'âme amoureuse ou la nature). La *technique musicale est créatrice en elle-même* : elle ne renvoie pas aux idées mais *crée des possibilités* qui sont des possibilités de nouvelles musiques qu'on devine déjà mais qui ne retentissent pas encore et qui ne retentiront peut-être pas. La musique trouve ici sa matérialité purement musicale qui consiste en ses possibilités et ses virtualités qui ne seraient pas là sans la technique, qui les rend soudainement possibles, et qui pourtant ne se réduisent pas à leur formalité technique. Sans doute cela communique-t-il avec l'aspect utopique de la musique ; c'est la révélation de la matérialité proprement musicale.

En termes heideggériens, la technique connue forme un Monde, alors que la technique inouïe surgit comme un « chant de la Terre¹ » – à ceci près que Heidegger ne dirait jamais que la Terre consiste en possibilités techniques ou mathèmes. Pourtant, seules les inventions techniques montrent la libération de la technique du carcan de la techno-science déjà établie, cette dernière désignant chez Heidegger la fermeture de l'époque de la technique. Aucune science ne peut jouer aussi librement avec de pures possibilités formelles que l'art de la composition qui fait sens indépendamment de toute référence. C'est pourquoi dans ces sonorités on suit le fonctionnement même de l'imagination ou de la création.

Techniques des interprètes

À l'opéra, sur, devant, sous la scène ce sont les interprètes : les chanteurs, les instrumentistes, parfois les danseurs. De tous les artistes qui collaborent dans la création d'un opéra, le public adule le plus les chanteurs. On pense qu'ils incarnent l'art, pas l'artifice. On ne refuse sans doute pas le rôle d'artiste interprète aux instrumentistes, bien

qu'on ne les voie que rarement sur le devant de la scène, mais on pense habituellement que les chanteurs sont la partie la plus essentielle de l'opéra. L'opéra n'est pas une œuvre métaphysique de pensée et de poésie sublimée par la musique mais une représentation portée par des corps et des voix ; seuls les interprètes donnent corps aux affects et seules les voix donnent corps aux mots, et seule la représentation corporelle rend l'opéra aux sens. Comme l'a montré Peter Szendy dans son beau livre *Membres fantômes. Des corps musiciens*, on pourrait dire que les corps musiciens sont possédés par la musique parce qu'ils sont possédés par leurs instruments, ou encore on pourrait dire que leurs instruments leurs sont greffés².

Au niveau du chant, ce qui se passe est complexe. Comme l'a rappelé Lacoue-Labarthe, on a d'abord pensé que le chant pouvait juste ajouter aux paroles une puissance affective supplémentaire. Le véritable contenu de l'opéra, sa chose même, serait énoncé dans le texte et les paroles et la musique faciliterait sa pénétration dans l'âme : au *logos*, elle rajouterait l'affect. L'art musical serait l'art de figurer les affects. Vue ainsi, la technique de l'interprète cristallise l'ambiguïté de l'effet musical. D'un côté, c'est parce que l'interprète donne à la musique son *âme* que la musique peut toucher, voire pénétrer et ébranler l'âme de l'auditeur. La musique permet une communication des âmes, plus exactement une communication des affects au-delà de tout ce que peut atteindre la communication des mots qui est toujours filtrée et affaiblie par son passage par l'entendement. D'un autre côté, et c'est le paradoxe, l'accès aux tréfonds supposés naturels de l'âme humaine (du chanteur *et* de l'auditeur) passe par l'art le plus élaboré. Le paradoxe se répète à tous les niveaux. Ainsi, la voix du chanteur qui semble exprimer les tourments intimes de l'amour est travaillée, affinée, cultivée et on ne peut plus artificielle. Plus l'art des interprètes est sophistiqué, plus il parvient aussi à pénétrer dans l'âme de l'auditeur, pour peut-être y réveiller l'écho de l'amour (ou de la compassion car rien ne dit que l'émotion de l'auditeur doive être la même que celle du chan-

1. Cette expression de Heidegger a été rendue célèbre par le livre de Michel HAAR, *Le Chant de la Terre. Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*. Paris, Éditions de l'Herne, 1985, épigraphe.

2. P. SZENDY, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Paris, Minituit, 2002.

teur). Curieusement, plus les interprètes – chanteurs, instrumentistes, danseurs – possèdent une technique corporelle sophistiquée, plus ils peuvent aussi devenir *touchants*, comme s'ils s'adressaient directement à l'âme nue de l'auditeur. En somme, les affects retrouvés grâce à la musique sont les affects du tréfonds de l'âme paradoxalement parce qu'ils sont travaillés, et seulement ainsi sublimés et comme anoblis par l'art.

La communication des âmes par la force de la musique est aussi l'enjeu central de *L'Amour de loin* : l'art de la chanson d'amour y éveille l'amour. Clémence tombe amoureuse de Jaufré en chantant sa composition, et Jaufré part pour Tripoli parce qu'il est terrifié à l'idée qu'elle ne chante pas sa chanson comme il l'a composée, le Pèlerin ne la lui ayant pas bien apprise (« je ne me rappelais pas très bien votre chanson »). En général dans cet opéra, plus les lignes de chant sont difficiles, plus elles articulent les passions les plus dévorantes.

Dans la musique contemporaine, cette correspondance entre paroles et musique a parfois été remise en cause. Qu'est-ce que ce changement signifie quant à la question de la technique ? Il s'agit d'un moment dans l'histoire de la musique où on ne voit plus le chant comme expression de l'âme mais comme une construction technique qui comporte aussi bien des techniques corporelles par lesquelles le chanteur forme sa voix que des éléments compositionnels nombreux (depuis les théories des affects jusqu'aux séries déterminées mathématiquement). Examiné en tant que construction technique, le chant ne peut plus se réduire à un simple outil pour exprimer les affects et les *logoi*. Au-delà de l'expression (de l'idée du compositeur), la technique met en avant la chair de l'interprète, sa *voix* qui, tel le fameux « grain de la voix » de Barthes¹, est la singularité et la matérialité d'un corps qui n'a plus rien à voir avec les contenus que la voix est censée exprimer. De ce fait, lorsque le chant n'exprime plus le sens de la musique, on peut être touché par la matérialité de la voix². La matérialité vient au premier plan précie-

sément lorsque la technique corporelle vient aussi au premier plan – c'est la technique matérielle.

Machinerie scénique

Une des dimensions les plus manifestement techniques de l'opéra est la scène : espace-temps artificiel utilisé pour transformer l'événement musical en un événement dramatique. Par cette dramatisation, l'opéra se donne aussi comme une image du monde « réel ».

On peut dire que la scène de l'opéra se niche au cœur de la boîte noire du théâtre. La scène de l'opéra accentue la dimension technique de la scène. Bien entendu, toutes les scènes sont techniques, mais au théâtre, il est dorénavant assez courant de vouloir minimiser la part de la machinerie, par exemple en montant la pièce dans la boîte noire nue, voire dehors dans la rue. À l'opéra, en revanche, il est difficile de minimiser la machine scénique, ne serait-ce qu'à cause du dispositif musical. Mais ce n'est pas uniquement une nécessité pratique : dans l'histoire de l'opéra, la machine scénique a souvent été portée au jour comme telle et célébrée pour elle-même justement en tant que machine prodigieuse. Là où, par exemple, bien des films semblent vouloir faire oublier leur support technique et créer une illusion de naturalité, la scène opératique ne cache pas son côté artificiel mais suggère au contraire que sa machine est aussi une œuvre d'art.

Une partie des critiques suscitées par l'opéra visent le genre dans lequel l'artifice prend trop aisément le dessus sur l'art. Le côté spectaculaire de l'opéra s'incarne sans doute dans la puissance de l'orchestre et dans le jeu théâtral des chanteurs³, mais de manière plus frappante encore dans la machinerie scénique⁴. En effet, dès l'origine, l'opéra a été imaginé pour frapper les esprits

1. Roland BARTHES, « Le grain de la voix », dans *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, « Points essais », 1982.

2. Ainsi, Saariaho dit que « l'une des premières données dans la conception de cet opéra fut la décision de confier le rôle de Clémence à Dawn Upshaw », livret du DVD, p. 20.

3. Leyli Daroush montre combien le renouveau de l'opéra à la fin du XX^e siècle tenait aussi aux metteurs en scène qui refusaient la gesticulation traditionnelle des chanteurs et apprenaient aux chanteurs le véritable jeu d'acteurs (Leyli DAROUSH, « L'opéra ou l'émancipation du corps », *Nouvelle Revue d'esthétique* n° 12, 2013, p. 121-132).

4. Pour une présentation générale, voir EVAN BAKER, *From the score to the stage: an illustrated history of continental opera production and staging*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013.

par cette machinerie. La scène opératique est la plupart du temps bien plus qu'une simple toile de fond peinte : elle est une véritable machine qui fonctionne. La critique porte alors justement sur l'aspect machinique de l'œuvre : non seulement la scène opératique ne serait jamais naturelle, mais elle ne serait pas vraiment artistique non plus. L'opéra devrait sa machinerie scénique davantage aux ingénieurs qu'aux beaux-arts de telle sorte que la scène de l'opéra *serait* artifice par excellence, et non pas de l'art.

Ainsi, on sait que l'opéra baroque français tenait une grande partie de sa signification du fait que sa machinerie scénique coûteuse et sophistiquée donnait une image de la puissance de la royauté, qui était son commanditaire¹. L'œuvre ne reflétait pas seulement la richesse du roi mais aussi l'organisation et le fonctionnement de la cour et du royaume. À l'époque des Lumières, la machinerie scénique s'est simplifiée à la recherche d'un naturel pastoral ; la machinerie elle-même s'est simplifiée et réduite, par exemple, à l'adorable dragon au début de la *Flûte enchantée*, qui est à peine plus qu'un jouet dont les grincements ne doivent pas déranger la musique. Quand cela a été possible, l'opéra contemporain a demandé aux artistes de renom de superviser les constructions scéniques. Ainsi Sellars a construit l'imagerie scénique de *L'Amour de loin* en plasticien qui crée une image – à l'époque où les arts plastiques consistent de moins en moins en peintures et de plus en plus en événements d'espace-temps (voire en scènes dans lesquelles les gens se meuvent). L'imagerie scénique de *L'Amour de loin* est simple et épurée, tout juste deux tours esquissées dans une lumière bleutée. En plus il y a seulement – mais c'est toujours un défi *technique* – la mer entre les deux tours, signifiée par une étendue d'eau traversée par un bateau.

Dans une machinerie qui se montre en tant que machinerie, le but n'est pas exactement de faire croire à l'illusion. Au contraire, on veut voir l'illusion comme illusion pour pouvoir admirer l'ingéniosité des illusionnistes, un peu comme on

admire les prouesses techniques des musiciens. Le génie de l'opéra est aussi celui de l'ingénieur. La technique est sur la scène pour elle-même. Née à l'époque de la nature-machine cartésienne, elle ne vise pas à montrer la nature comme telle mais les rouages des machines qui font voir la nature. La nature n'est même pas filtrée par le dispositif technique mais tout bonnement projetée et signifiée par lui : c'est le dispositif qu'on célèbre, non pas la nature elle-même. Ainsi, *Castor et Pollux* de Rameau ne finit pas par percer le plafond pour montrer les étoiles au-dessus des spectateurs, mais révèle l'image du cosmos filtré par les rouages des machines astrologiques. Œuvre plus moderne, *L'Amour de loin* n'ouvre pas non plus la fenêtre vers la mer dehors mais étale avec précaution une nappe d'eau sur le plancher d'un théâtre : ici, le cœur de la technique scénique n'est pas l'exploit du charpentier qui construit un bassin étanche mais l'exploit beaucoup plus abstrait de Sellars qui construit une *image*. Celle-ci ne tire pas sa force d'une référence à la lointaine réalité tumultueuse de la mer mais, au contraire, le carreau d'eau calme sur la scène devient l'image présente de l'impossibilité de présenter la mer en elle-même, à savoir sa sauvagerie, sa profondeur, son aspect illimité, sa capacité à la fois de séparer et d'unir les gens, sa résonance dans l'inconscient et l'affectif, etc.

Ainsi la scène de l'opéra est-elle remplie de machines. Celles-ci fonctionnent, mais sans produire quoi que ce soit d'utile ou de véridique : elles fonctionnent pour ainsi dire à vide, en produisant une image de la médiation machinique de notre rapport à la nature, et par là seulement elles suscitent une pensée, non pas de la nature, mais de la complication de notre rapport à la nature. Lorsqu'on voit la machinerie qui projette une image de la nature au lieu de la nature elle-même, on voit une allégorie très exacte de notre connaissance de la nature, tantôt médiée par les machines d'observation (modernisme cartésien), tantôt signifiée par les images (contemporanéité de notre imagerie scientifique). L'opéra est bien une image du monde, mais une image qui se sait image.

1. Pour une présentation générale, voir par exemple Daniel SNOWMAN, *The Gilded Stage. A Social History of Opera*, London, Atlantic Books, 2009.

Mécanismes sociaux et politiques : le public

Le milieu associé de l'opéra déborde l'espace scénique proprement dit et inclut également tous les dispositifs sociaux qui rendent possible la rencontre du public et des artistes. Ces dispositifs sociaux sont des mécanismes de l'opéra en un sens plus abstrait que les constructions scéniques et architecturales. On peut les examiner dans les termes d'une sociologie de l'opéra qui reflète à chaque fois une situation politique. La sociologie de l'opéra doit porter son regard sur le public, les artistes, l'éducation musicale, les équipes et mécanismes de production et de distribution, les critiques, etc. Il est aisé de voir que les gens qui se réunissent autour de l'opéra sont loin de constituer une communauté naturelle (si on peut désigner ainsi par exemple les habitants d'un lieu) et sont au contraire une communauté artificielle et assez éphémère de gens réunis tantôt sous la pression de conventions sociales, tantôt par goût.

L'opéra est parmi les arts celui qui a peut-être suscité le plus de critiques fondées sur des arguments sociologiques et politiques, en plus de, ou parfois au lieu de considérations proprement artistiques. Si la critique wagnérienne de l'opéra était liée à sa propre idée du *Gesamtkunstwerk*, Adorno, puis Boulez ont chacun dans son contexte particulier critiqué l'opéra en tant qu'institution politiquement suspecte¹. Or, à l'époque que Žižek désigne comme l'époque de l'opéra tout court (de 1600 jusqu'au début de 1900), il était courant que la situation sociopolitique représentée et éventuellement promue par une œuvre, et la réalité sociopolitique dans laquelle évoluait l'institution de l'opéra, aient coïncidé et se soient renforcées mutuellement – mais est-ce que cette identité n'est pas désormais brisée ou du moins problématique ?

1. La critique wagnérienne de l'opéra au profit de *Gesamtkunstwerk* est expliquée dans : Jacques-Olivier BÉGOT, « Une œuvre impossible ? Opéra et tragédie dans les écrits théoriques de Wagner », *Nouvelle Revue d'esthétique* n° 12, 2013, p. 33-42. Pierre Boulez invite à « Faire sauter les maisons d'opéra ! » (Pierre Boulez, « Dynamitons les opéras », *Le Théâtre dans le monde*, 17, n° 3, 1968, p. 198). Voir D. COHEN-LEVINAS, *op. cit.*, p. 23, 311, 409-417 et Agnès GAYRAUD, « Adorno et le cercle magique de l'opéra. Critique et sauvetage, du Freischütz au Trésor de Joe L'indien », *Nouvelle Revue d'esthétique* n° 12, 2013, p. 43.

L'opéra est sans doute dans son histoire un art politique. On peut difficilement écouter l'opéra baroque français sans savoir qu'il fut composé pour célébrer le pouvoir royal absolu², ou Verdi ou Wagner sans penser à leurs projets nationalistes révolutionnaires. Dans ces cas, on trouve des projets politiques incorporés à des œuvres données. D'autre part, on a aussi jugé que des opéras ayant un contenu politiquement neutre pouvaient néanmoins apparaître comme les véhicules d'un projet politique plus général, lorsqu'on les analyse comme moyens de distinction d'une classe sociale particulière : la bourgeoisie cultivée³ (les thèmes opératiques de l'amour et de la mort ne seraient que des soucis de la bourgeoisie aliénée et séparée des réalités de la vie). Si l'opéra a été déclaré mort plus d'une fois au xx^e siècle, c'est aussi parce que ses fossoyeurs souhaitaient ou diagnostiquaient la disparition de cette bourgeoisie.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Bien des gens diraient qu'une œuvre comme *L'Amour de loin* n'appartient toujours et encore qu'à la bourgeoisie cultivée. Mais est-ce un fait ou plutôt une opinion héritée et justifiée idéologiquement ? Peut-on dire que la musique savante contemporaine fonctionne comme le signe distinctif d'une classe sociologique unie et *a fortiori* politiquement privilégiée et significative ? En tout cas :

— les choix d'une préférence musicale ne sont plus déterminés *économiquement* aussi exclusivement qu'au début du siècle dernier, et cela essentiellement pour des raisons *technologiques*. Par exemple, il est possible de se familiariser avec *L'Amour de loin* sans l'avoir vu en « live » grâce à de multiples médiations techniques que l'œuvre réunit momentanément : l'enregistrement dvd trouvé à la bibliothèque municipale avec son excellent catalogue en ligne, qui reproduisent la représentation montée par Peter Sellars à Helsinki en 2004 par l'orchestre de l'opéra national de Finlande avec ordinateur et

2. Voir Solveig SERRE, « L'opéra entre incarnation et représentation. Quelques éléments d'un système poético-politique ». *Nouvelle Revue d'esthétique* n° 12, 2013, p. 11-21.

3. Comme le dit Bertolt Brecht : « L'opéra est un art culinaire et vespéral qui ne peut être rénové dans les pays capitalistes », cité par Aude AMEILLE, « Mort et renaissance de l'opéra contemporain en Europe occidentale », art. cit., p. 59.

instruments traditionnels. Ou alors, on peut voir la retransmission de la représentation du Metropolitan dans bien des cinémas autour du monde pour des prix raisonnables. Si encore aux yeux d'Adorno ou de Bartók¹, la possibilité de la reproduction mécanique de la musique paraissait dangereuse pour la musique, aujourd'hui l'accès de plus en plus illimité aux enregistrements paraît au contraire indispensable pour un spécialiste. Toute la sociologie de la musique a radicalement changé depuis les progrès de la reproduction de la musique, qui ont eu lieu depuis les années 1960, et plus encore avec les réseaux de communication contemporains où virtuellement tout est disponible partout, pour tous, gratuitement². Une des conséquences de ce changement est que l'opéra n'a plus *besoin* d'être l'apanage des riches, dès lors que l'accès à la musique ne coûte pas forcément plus cher que les billets des concerts des stars de variétés ou de grands matchs de foot, et que les enregistrements se trouvent gratuitement à la télévision, en ligne ou à la bibliothèque³ ;

— les classes sociales sont devenues floues et incapables de déterminer des goûts musicaux. En tout cas, la majeure partie de la classe dominante d'aujourd'hui se désintéresse de l'opéra et préfère

aller aux concerts de variétés ou de rock ensemble avec « les pauvres ». Les amateurs de musique contemporaine se trouvent dans toutes les classes sociales, mais toujours dans une position de minorité, en sorte que leurs goûts musicaux ne peuvent pas servir de signe de ralliement politique. Il est donc possible de penser que l'opéra s'est en même temps démocratisé et est devenu minoritaire. Cela donne de l'espoir à l'opéra car la nouvelle situation émancipe l'opéra de sa servitude politique et permet l'expression de positions politiques minoritaires – par exemple, la réflexion des conditions d'exil de part et d'autre de la Méditerranée dans *L'Amour de loin*.

Si ces observations sont justifiées, il est possible, sinon de rejeter, au moins de nuancer la critique classique de l'opéra comme mécanisme social par lequel une élite assoit son pouvoir. On trouve une autre image de la situation si on ne prend pas les mécanismes de distribution pour les *outils* d'une classe déjà constituée, mais si au contraire on prend le fonctionnement des mécanismes existants comme un point de départ et qu'on se demande seulement ensuite quelle communauté ils créent – et si c'est encore une communauté. Quels mécanismes réunissent les amateurs d'opéra contemporain ? Les opéras nationaux en font sans doute partie, mais de plus en plus importantes sont aussi les voies de distribution peu ou pas coûteuses pour le public des retransmissions radio et télévisées et celui des enregistrements en tous genres disponibles en magasin, bibliothèques et réseaux informatiques. Ces techniques créent un nouveau public ubiquitaire, dispersé, lié mais sans être visible ni conforme à une nation ou à une classe sociale. Si par ailleurs on se demande quelle est l'image du monde social et politique reflétée par le contenu des opéras contemporains, la réponse ne sera sans doute pas le monde royal, national ou communiste. Les opéras peuvent fort bien refléter des situations plus minoritaires, comme *L'Amour de loin* reflète les situations de l'exil ou *Ou bien le débarquement désastreux* de Heiner Goebbels reflète le colonialisme. Ainsi, d'un simple moyen politique, l'opéra peut devenir une voie de réflexion du monde contemporain.

1. Voir B. STIEGLER, « L'armement des oreilles : devenir et avenir industriels des technologies de l'écoute », *Circuit, musiques contemporaines*, vol 16, n° 3, 2006. Voir aussi P. SZENDY, *L'Écoute, Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001. Ces auteurs montrent aussi que l'apport des nouvelles technologies ne se limite pas à l'écoute mais s'applique aussi à l'interprétation et à la composition.

2. A. BADIOU, *op. cit.*, p. 14-15.

3. Cela étant, si le prix ne détermine plus exclusivement l'accès à l'opéra, l'opéra reste socialement clivant aussi longtemps que les personnes non issues des classes dites supérieures croient que cet art n'est pas pour elles. Originaire de Finlande, où les bibliothèques municipales et l'éducation artistique de qualité sont depuis longtemps non seulement disponibles pour tous mais aussi utilisées par tous les gens un tant soit peu intéressés, quelle que soit la classe sociale, l'auteur de cet article croit à la possibilité de briser les exclusions culturelles. Pour ce qui concerne l'opéra, la tradition finlandaise – qui est aussi celle de Saariaho et de Hautsalo – n'a pas son origine dans la culture de cour du xvii^e mais dans la culture de l'éveil national du xix^e qui se veut à plusieurs égards *populaire*. Cela étant dit, l'exemple finlandais sert ici uniquement pour nuancer et évidemment non pas pour réfuter la célèbre analyse de Pierre BOURDIEU dans *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

Conclusion

Nous avons examiné l'opéra comme art technique par excellence. Nous avons décomposé cette expression en quatre dimensions : les techniques de composition, l'art de l'interprétation, la machinerie de la scène et le dispositif social. Chaque fois, nous avons essayé de renverser l'approche traditionnelle consistant à examiner les techniques de l'opéra simplement comme moyens pour réaliser une idée musicale / dramatique / sociale. Au lieu de cela, nous avons montré comment les techniques peuvent aussi révéler puis interroger les lignées dont elles proviennent, les milieux associés qu'elles ouvrent et le monde qu'elles projettent. Le réel s'articule à travers les techniques. Par exemple, il n'y a pas de son musical « naturel » : nous découvrons la sonorité seulement dans la mesure où une vibration est motivée par un calcul musical, puis articulée par un corps savant ou par un instrument technique. De même, l'expérience de la passion ne se transmet pas toute seule : paradoxalement, elle nous *touche* seulement si elle est interprétée puis mise en scène grâce aux artifices d'interprétation et à une machine scénique complexe. Enfin, les dispositifs qui rassemblent le public de l'opéra contemporain ne sont plus un outil du pouvoir (royal, national) qui s'affirme, mais un ensemble de mécanismes qui rassemblent une communauté affective dispersée et éphémère qui ne se connaît pas comme communauté, ou tout au plus comme communauté d'amateurs séparés. Ainsi, la technique modifie la sociologie du public de l'opéra. Nous avons aussi voulu montrer que les techniques ne sont rien de donné qui formerait la matière du monde mais qu'elles sont elles-mêmes de la matière abstraite qui ne cesse de se réajuster et de produire de nouvelles formations.

En ce sens, on peut parler de la mise en scène de la technique elle-même dans l'opéra. Le monde de l'opéra est de part en part technique : chaque fois il met en scène les techniques qui sont à la disposition de ce monde. Il montre à quel point notre monde est une construction technique – et en la mettant en scène il l'interroge, la fait varier et joue avec elle. L'opéra n'est pas seulement la présentation d'un sens dramatique mais aussi une recherche dont l'objet est la technique elle-même, ses capacités de figurations et de fonctionnement. Dans l'usage brutal ordinaire, la technique est juste un outil, par exemple pour l'expression d'une idée. Ici, elle fait question : que peut-on faire, encore ? Que peut-on faire avec les techniques tonales, atonales, sérielles, à l'aide de l'ordinateur, quel ordinateur, et puis avec les chanteurs, avec d'autres techniques de chant et de jeu, avec les salles, avec une certaine spatialité et acoustique, et puis avec un public présent, absent ou en ligne... Comment l'opéra pourrait-il être mort quand tout cela reste à étudier ? Si tant est que la technique détermine très fortement notre existence, l'art de l'opéra aide à l'exposer puis à l'interroger de manière insigne.

Susanna LINDBERG

Comité scientifique

Karin Badt (Université Paris VIII)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne)†
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)
Raffaële Milani (Université de Bologne)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Anne Sauvagnargues (Université Paris X)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Shusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierck (Université de Iéna)

Comités de lecture et de rédaction

Vangelis Athanassopoulos
Nicolas Boutan
Phoebe Clarke
Gary Dejean
Vincent Granata
Anaïs Goudmand
Cécile Mahiou
Judith Michalet
Benjamin Riado
Diego Scalco
Bruno Trentini
Perin Emel Yavuz

Coordination du numéro

Phoebe Clarke et Bruno Trentini

Relecture et mise en page

Léa Leglise

Illustration de couverture

Va-Bene Elikem Fiatsi (crazinisT artisT), *rE gen er at[e]*, 2016, photographie de performance.

Siège social

2, rue de Châteaudun – 94200 Ivry-sur-Seine

Site internet

<<http://www.revue-proteus.com/>>

Pour tout contact

contact@revue-proteus.com

Numéro 15 – septembre 2019

Proteus 2019 © tous droits réservés

ISSN 2110-557X