

**LE CAHIER DES ARTS**

**REVUE N° 4**

**ISSN 2220-8984**

**LE CAHIER DES ARTS**  
**Revue d'arts et sciences de l'art**  
**Septembre 2015**

## **SECRETARIAT DE PUBLICATION**

### **Directeur de publication**

**Bahi AGHI** – Professeur Titulaire à l'Université Félix Houphouët-Boigny

### **Rédacteur en chef / Responsable de la communication**

**Célestin Koffi YAO** – Maître Assistant à l'Université Félix Houphouët-Boigny

### **Rédacteur en chef adjoint**

**Raoult BLE** – Professeur Titulaire à l'Université Félix Houphouët-Boigny

### **Secrétariat de rédaction chargé de la correction**

**David N'GORAN** – Maître de conférences à l'Université Félix Houphouët-Boigny

**Lacina YEO** – Maître de conférences à l'Université Félix Houphouët-Boigny

**Banhouman KAMATE** – Maître Assistant à l'Université Félix Houphouët-Boigny

**Sié HIEN** – Maître Assistant à L'Université Félix Houphouët-Boigny

**Julien ADHEPEAU** – Maître de conférences à l'Université Félix Houphouët-Boigny

## COMITÉ SCIENTIFIQUE

**Éliane CHIRON** – Professeur à l'Université Paris 1  
Panthéon-Sorbonne

**Amos FERGOMBE** – Professeur à l'Université d'Artois

**Icleia CATTANI** – Professeur à l'Université Porto Alegre

**Sandra REY** – Professeur à l'Université Porto Alegre

**Benjamin BROU** – Maître de conférences HDR Université  
d'Artois

**Abraham PINCAS** – Professeur à l'École Nationale  
Supérieure des Beaux-arts de Paris

**Mohamed ZINELABIDINE** – Professeur à l'Université de  
Tunis

**Justin BINSANWA** – Professeur à l'Université de Laval

**Irie Ernest TOUOUI BI** – Maître de conférences, Université  
Félix Houphouët-Boigny

**Doh Ludovic FIE** – Maître de conférences, Maître de  
conférences Université Alassane OUATTARA

**Parfait Kacou DIANDUE** – Professeur à l'Université Félix  
Houphouët-Boigny

**Koffi Modeste GORAN** – Maître de conférences, à  
l'Université Félix Houphouët-Boigny

**Logbo BLEDE** – Professeur à l’Université Félix Houphouët-Boigny

**Dominique TRAORE** – Maître de conférences, à l’Université Félix Houphouët-Boigny



## Sommaire

<b>Raphaël BERGÈRE</b> Ecologie des arts médiatiques : un nouveau regard sur l'environnement.	p.13
<b>Lina EL-HERFI</b> La frontière-diacrise dans l'œuvre de Mona Hatoum	p.31
<b>Stéphane LAPOUTGE</b> Des environnements d'influence dans la création artistique.	p.31
<b>Enora MARCOUX</b> Le graffiti, l'art urbain et la rue : entre dépendance et indépendance.	p.65
<b>Akomian Frédéric MOBIO</b> L'environnement : une thématique majeure des récits sahéliens.	p.75
<b>Marine PILLAUDIN</b> Du secret de l'autre au secret de l'œuvre.	p.89
<b>Koffi Célestin YAO</b> Arts visuels aujourd'hui et modes d'expression dans l'espace public.	p.107.

## Éditorial

Le Cahier des arts est une revue consacrée aux arts et aux sciences de l'art. Il comporte notamment une version papier et une version numérique : [www.lecahierdesarts.com](http://www.lecahierdesarts.com). Cette revue est intégrée au Département des arts, à l'UFR Information, Communication et Arts de l'Université Félix Houphouët-Boigny. La revue se propose de publier un numéro chaque trimestre, soit quatre numéros par an, une réflexion globale sur les enjeux majeurs des arts et des sciences de l'art. Le cahier des arts a pour vocation de rechercher des savoirs transversaux sur l'objet des arts. Il met en valeur les rapports interdisciplinaires entre les différentes sciences de la création, au sens des fusions, des chiasmes et des entrelacs. L'on peut percevoir, les rapports entre l'artiste et l'œuvre qu'il met en forme ou soumet à la matière sous l'angle poïétique. Les confrontations entre les disciplines sont non seulement possibles, mais fécondes et enrichissantes. Dans chaque numéro, il est à l'objet de saisir les enjeux des grands concepts qui traversent l'art, l'esthétique, l'histoire de l'art, la philosophie, les théories de l'art, les savoirs au sein des cultures. Le cahier des arts est une revue scientifique qui va également axer ses actions-prospectives sur des domaines variés concernant la recherche, la connaissance, l'analyse critique, le savoir théorique et pratique ciblé spécifiquement dans les arts. Pour chaque numéro, le comité de rédaction constitué invite, par un appel à contributions, les enseignants-chercheurs, les doctorants et les spécialistes des disciplines artistiques et voisines à traiter d'une thématique ou d'une problématique traversant le champ de l'art. Les textes répondant à l'appel à contribution sont publiés après instructions du comité scientifique composé d'enseignants issus de différentes universités du monde. La ligne éditoriale du cahier des arts s'enracine dans une posture théorique et épistémologique ayant pour but la diffusion des



connaissances sur/dans les arts. Les publications peuvent rendre compte de thématiques certes usitées, mais qui ne prennent pas moins figures nouvelles en raison des découvertes, de l'actualité artistique ou des sujets brûlants dans le domaine indexé. En soumettant à la recherche des questions concernant les champs disciplinaires artistiques, le comité de rédaction entend mobiliser des outils d'analyse et des références capables d'explicitier et de rendre intelligible la thématique proposée. Cette revue se veut un espace de confrontation intellectuelle et non un catalogue de réflexions disparates. Chaque numéro est conçu comme un ouvrage collectif, dans lequel les contributions sont susceptibles de dialoguer. Il est question de valoriser les dynamiques de recherche dans les arts, en publiant notamment des travaux de chercheurs confirmés et de jeunes chercheurs.

La diversité des formats de publication que nous proposons (électronique et papier) permet de donner davantage de visibilité à la revue en l'ouvrant à l'international et notamment aux chercheurs d'autres pays. Il s'agit par cet acte de créer une synergie nouvelle susceptible de faire coopérer et de faire connaître de façon pratique les sciences créatives en général, les formes hybrides et les savoirs de plus en plus hermétiques de la création. Cette revue se propose de fournir des clés et des codes de lecture, d'interprétation, de compréhension des méthodes de travail, des manières de faire, des langages des arts, d'hier à aujourd'hui et de provoquer des perspectives de possibles développements des sciences de la création.



## **Arts et Environnement**

L'artiste vit, crée et communique dans une société et donc dans un environnement où les conditions peuvent être favorables à son rayonnement culturel. Établissant un rapport dialectique avec son univers, l'artiste se présente comme un critique de son temps. Il influence sa société par ses créations, mais aussi celle-ci l'influence par les orientations esthétiques et idéologiques du moment.

Nous parlons ainsi de l'interaction entre la création artistique et l'environnement géographique, sociohistorique, politique et culturel des artistes. Les œuvres d'art ne sont pas étrangères au contexte environnemental, tout comme l'environnement subit aussi l'influence des actions de l'artiste et des œuvres d'art. Les arts sont connus pour être le reflet des sociétés, c'est-à-dire que les arts nous permettent de comprendre ces sociétés. Cependant, il est démontré qu'au regard de l'histoire et de l'évolution actuelle des sociétés, si l'art peut être un moyen de formatage des consciences des peuples et favoriser l'émergence de nouveaux comportements qui aident tant les responsables sociaux que politiques à la prise de décisions idoines pour le développement des populations, il n'en demeure pas moins que l'environnement (entendu au sens global) dans lequel vit l'artiste peut en retour exercer une influence certaine sur ses conditions de création. Il est donc intéressant dans cette relation (entre l'artiste et son environnement) que des réflexions soient menées pour cerner :

- **Comment la création artistique est assujettie à l'environnement des créateurs ?**
- **Comment l'environnement influence la création artistique ?**
- **Quelle dialectique anime la relation — sujet de l'art et objet de l'art — dans la création artistique ?**



# Raphaël BERGÈRE

Artiste, doctorant  
LARA-SEPPIA – Université de Toulouse – Jean Jaurès

## Écopoïèses et technologies : un nouveau regard sur l'environnement

### Introduction

Sur la relation entre art et environnement, John Dewey pensait que « [...] sous le rythme présent dans tout art et dans toute œuvre de l'art se tient [...] le fondement structurant les relations entre un être vivant et son environnement.<sup>1</sup> »

La philosophie développée par Dewey dans *L'art comme expérience* nous rappelle à quel point l'étude de l'art renvoie à des questionnements fondamentaux sur l'homme et sur la nature. Bien que nous n'entrons pas ici dans une réflexion purement philosophique, nous partirons toutefois du principe que les artistes ont toujours été influencés par l'environnement dans lequel ils créent, et que leurs œuvres reflètent souvent des problématiques liées à leur contexte culturel. Lui-même inspiré par la pensée de Dewey, Allan Kaprow pensait que :

---

<sup>1</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Editions Folio Essais, 2010, p. 6.

[...] le lieu où quelque chose se développe (une certaine forme d'art dans ce cas précis), c'est-à-dire son "habitat", lui donne non seulement un espace, un jeu de relations aux différentes choses qui l'entourent et une gamme de valeur, mais aussi bien une atmosphère globale qui l'imprègne ainsi que tous ceux qui en font l'expérience. [Il affirmait alors que] cette liaison organique entre l'art et l'environnement dans lequel il est né est si chargée de sens et nécessaire que le fait d'isoler l'un de l'autre aboutirait presque à un avortement.<sup>2</sup>

Une pratique artistique qui s'intéresse aux lieux dans lesquels l'art est créé, puis exposé, s'intéresse bien souvent à la complexité des flux qui animent ces lieux. Au cours de la deuxième moitié du XXe siècle, des artistes et théoriciens ont soulevé ces questions de flux. Dans les années soixante, les *Happenings* soulevaient déjà ce type de questions, ayant contribué à introduire ce que l'on a plus généralement désigné par la suite comme performances artistiques. Les théories formulées à ce sujet par Allan Kaprow témoignaient d'une volonté d'élargir les environnements de création artistique. L'art s'intéresse alors aussi à ce qui n'est pas de l'art. Il s'intéresse à tous les flux qui l'entourent. Entre art et non-art, une véritable dialectique s'instaure, dans laquelle le créateur et le spectateur ne sont bien évidemment pas exclus. Quant aux pratiques artistiques baptisées *Earthworks* qui ont émergé pendant cette même période des années soixante, suivies ensuite par le *Land art*, elles mettaient au premier plan les problématiques environnementales dans la création artistique. Les artistes inscrits dans ces tendances se sont orientés vers des lieux comme des sites en puissance, propres à accueillir de nouvelles pratiques artistiques et de

---

<sup>2</sup> Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 49.

nouveaux modèles créatifs. Leurs démarches ont permis de montrer comment l'art pouvait se confronter à une multiplicité de flux présents dans nos environnements, mais aussi à des flux climatiques, atmosphériques et même écosystémiques.

Sans toutefois employer le terme d'écologie à proprement parlé, Robert Smithson a fourni une base considérable à la théorie des pratiques artistiques qui s'exercent sur des sites extérieurs non urbains et qui sont en étroite relation avec leur environnement.

Ainsi, la réflexion que nous proposons rejoint des problématiques déjà soulevées par Kaprow et Smithson, mais elle insistera davantage sur les nouveautés qu'apportent les technologies à propos de cet « habitat » de l'œuvre. Nous verrons alors comment ces réflexions qui ont largement ouvert la question des lieux et des contextes en art depuis les années soixante, nécessitent d'être actualisées au regard des nouveaux médias. A l'aide des sciences et des techniques qu'il développe, l'homme dispose de nouveaux moyens d'agir sur la nature, sur les systèmes et sur l'environnement en général. Les arts des nouveaux médias témoignent d'un intérêt prononcé pour les réseaux, pour les technologies de l'information et de la communication, mais aussi pour la biologie, l'écologie et plus généralement pour toutes formes de systèmes naturels, artificiels ou hybrides. Afin de poser un regard nouveau sur cette relation dialectique entre art et environnement, nous proposons d'employer le terme « écopoïèse<sup>3</sup> ». Dans notre réflexion, ce dernier désigne les processus de création de l'œuvre dans leurs dimensions écosystémiques. Si cette approche apparaît donc comme une

---

<sup>3</sup> Resté très peu courant, ce terme a été proposé initialement par Robert Haynes pour désigner la création d'un écosystème sur une planète initialement sans vie. Nous souhaitons alors nous l'approprier autrement pour ce qui concerne la création artistique.

nouvelle façon d'aborder l'influence de l'environnement sur la création de l'œuvre, elle s'intéresse aussi aux possibilités qu'offrent les technologies pour intervenir sur nos environnements afin de les modeler ou de les programmer.

Avec une perspective critique, j'aborde moi-même à travers mes œuvres les enjeux des influences réciproques entre l'homme et son environnement à l'ère des nouveaux médias. Ainsi, selon une approche écopoïétique de l'art, mes démarches de création et de recherche tiennent compte de la façon dont les milieux et les médias explorés déterminent ma création. Mais elles s'intéressent aussi aux enjeux des systèmes artificiels dans nos environnements, et donc à la manière dont les nouvelles technologies permettent d'exercer un contrôle sur les systèmes naturels. La réflexion proposée de basera donc sur l'étude de deux créations personnelles : *Cyber-Botanica* et *Scopophobia*, qui évoquent l'imaginaire d'une dissémination technologique dans nos écosystèmes.

### **Cyber-botanique et œuvre écosystémique**

Mon installation *Cyber-botanica* permet à des plantes animées sur un écran d'interagir avec des données environnementales réelles. Lors de l'exposition de cette œuvre au jardin botanique du Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse, j'ai souhaité instaurer un dialogue avec cet environnement d'exposition, mais aussi avec un contexte plus vaste, relatif à la culture scientifique actuelle. En effet, le site du jardin botanique m'a semblé tout à fait approprié pour explorer la question de la biologie synthétique à travers ma propre interprétation. J'ai alors imaginé et dessiné sur ordinateur des plantes hybrides dont l'apparence évoque à la fois le végétal, l'humain, l'électronique et l'informatique. L'apparence de ces plantes, leurs mouvements, ainsi que leur mode de croissance, sont dépendantes de variables



informatiques aléatoires mais surtout des aléas météorologiques mesurés par un système de captation. Sur le plan technique, l'écran est posé à plat sur un support cylindrique en bois d'environ un mètre de diamètre qui élève l'image à une hauteur légèrement supérieure à un mètre. Une demi-sphère en plexiglas est fixée sur ce support et recouvre ainsi le matériel électronique. A la jonction entre cette coque de protection et le support en bois, une collerette en bois d'une vingtaine de centimètres dépasse du support et propose un rebord à hauteur de mains sur lequel sont disposées des surfaces de captations. Ces dernières sont au nombre de trois, elles sont composées de plaques circulaires d'environ quinze centimètres de diamètres sous lesquelles sont fixés des capteurs. Alignées côte à côte sur le rebord en bois, elles sont dotées de pictogrammes qui symbolisent les données environnementales qu'elles peuvent mesurer, c'est-à-dire la lumière, la température et l'humidité.

Si le support en bois ressemble bien évidemment à un bac de culture, la demi-sphère transparente peut, au-delà du simple moyen de protection, nous évoquer les expériences réalisées sous cloche.



*Fig. 1. Raphaël Bergère, Cyber-Botanica, Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse 2014, source : photographie personnelle.*

Avec *Cyber-Botanica*, les plantes réagissent aux données météorologiques externes mais semblent ne pas pouvoir se propager vers l'extérieur car elles sont cloisonnées sous la demi-sphère.

Dans un registre d'expérience fictive et symbolique, cette installation incite à une réflexion sur la possibilité de donner naissance à de nouvelles formes de vie. Le contexte dans

lequel l'œuvre est exposée participe à cette réflexion et amène les spectateurs à se questionner sur les possibilités croissantes dont l'homme dispose pour agir sur les organismes vivants, avec les enjeux environnementaux que cela soulève. Avec la possibilité d'agir sur les surfaces de captation présentées à hauteur de main, le spectateur/utilisateur est pris à parti dans une expérience autant ludique qu'inquiétante. L'interactivité en art pose la question du spectateur confronté à un environnement régi par un système de relations. Elle nous amène en effet à analyser conjointement la question du regard du spectateur avec ses possibilités d'action sur un système. Si cette question de participation n'est évidemment pas nouvelle, les technologies émergentes nous invitent à poser un autre regard sur les liens entre l'art et l'environnement. En faisant référence aux œuvres qui répond à des sollicitations de son environnement, Jean-Louis Boissier explique que :

Le degré d'ouverture d'un objet interactif n'est pas nécessairement lié à une indétermination mais au contraire à un surcroît de perfectionnement dans la gestion de ses relations internes. Il acquiert ainsi une plus grande autonomie, celle de répondre aux sollicitations d'interactions externes et aux mutations de son environnement.<sup>4</sup>

Avec *Cyber-Botanica*, l'œuvre instaure un dialogue permanent entre l'environnement de jardin dans lequel j'ai souhaité exposer l'œuvre et le contexte scientifique actuel en termes de biotechnologies. Bien entendu, il n'est pas possible actuellement de manipuler de cette façon le vivant au point de donner vie à de telles créatures hybrides. Mais j'ai choisi d'aborder cette problématique selon une approche fictive comme un moyen d'entrevoir un possible à venir, ou un avenir possible. En effet, ma proposition artistique est bien

---

<sup>4</sup> Jean-Louis, *ibid.*, p. 269

inspirée par un imaginaire suscité par les promesses des recherches scientifiques actuelles dans le domaine.

Ces techniques issues des recherches en biotechnologies semblent intéresser de nombreux artistes contemporains qui ne les abordent pas toujours dans des perspectives critiques. A titre d'exemple, la démarche d'Alexandra Daisy Ginsberg est orientée vers une pratique de design inspirée par les possibilités que pourrait offrir la biologie synthétique dans un avenir proche. Optimiste, l'artiste imagine dans son œuvre *Designing for the Sixth Extinction* plusieurs types de créatures qui pourraient aider à réguler des écosystèmes perturbés. Dans un registre d'expérimentation réelle sur des plantes, l'artiste Laura Cinti a mené pour sa part une expérience en collaboration avec le *C-Lab* qui consiste à intégrer des nanoparticules magnétiques dans des plantes, pour pouvoir ensuite les guider avec un aimant. Si ces perspectives sont très intéressantes d'un point de vue d'une poétique biologique, elles soulèvent des enjeux importants quant à l'instrumentalisation du vivant. S'il est possible d'utiliser des organismes dans l'intention de donner lieu à partenariats symbiotiques, ne risque-t-on pas par ailleurs de voir émerger de nouveaux systèmes hybrides qui pourraient s'orienter vers une dissémination de dispositifs de contrôle ?

Une des plantes qui pousse dans *Cyber-Botanica* a particulièrement interpellé les personnes confrontées à l'œuvre. Sa texture laisse présager celle d'une peau humaine et des yeux qui s'ouvrent et se ferment à certains niveaux lui donnent un aspect anthropomorphe.



**Fig. 2.** *Raphaël Bergère, Cyber-Botanica, Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse, 2014, source : photographie personnelle.*

Le spectateur observe donc le résultat de son expérience (les yeux s'ouvrent quand il cache le capteur de lumière), mais le fruit de son expérience semble l'observer en retour. Le regardeur devient aussi le regardé. L'idée d'un être vivant végétal doté de la vue peut être assez troublante. J'ai donc plus tard souhaité explorer de nouveau cette idée dans un contexte tout à fait différent.

## Dissémination environnementale des dispositifs

Lors d'un séjour de plusieurs mois au début de l'année 2015 dans la ville de Montréal au Canada, j'ai souhaité confronter mon exploration de nouveaux environnements avec des préoccupations qui m'habitaient à cette période : celle de la paroi, de l'habitat, des appareils de vision à distance, du contrôle et de la vidéosurveillance. Dans son roman *1984*<sup>5</sup>, Georges Orwell mettait brillamment en scène une société contrôlée par *Big Brother*, une entité qui voit et qui surveille tous les citoyens par le biais de télécrans. De nombreux artistes contemporains ont aussi abordé la question des dispositifs de surveillance. Pour ne donner qu'un exemple parmi d'autres, l'œuvre *CCTV Creative Control* de Marco Zotes pourrait même être considérée comme un clin d'œil à l'univers orwellien. Elle consistait en la projection vidéo d'un œil sous la plateforme arrondie du château d'eau de Milton street à Brooklyn. Visible depuis la rue, les passants se sentaient alors observés par cet œil dont la pupille se déplaçait rapidement de tous les côtés comme pour scruter les environs. Dans nombreuses créations artistiques (romans, films ou art contemporain), les traits caractéristiques d'une telle société de contrôle sont souvent renforcés, exagérés ou caricaturés, voir poussés à leur paroxysme. Pour ma part, j'ai choisi de ne pas dépeindre de façon explicite une société sous contrôle autoritaire, mais de réinvestir ces problématiques de surveillance et d'appareils de vision dans un environnement boisé et enneigé. C'est bien cette confrontation qui m'a amené à travailler sur l'idée de dissémination des dispositifs dans nos environnements.

Malgré une température entre vingt et trente degrés en dessous de zéro, j'ai tout de même souhaité réaliser un projet de création en plein air. Après avoir exploré différents bois

---

<sup>5</sup> Georges Orwell, 1984, Paris, Gallimard, 1972.

dans des parcs de la ville de Montréal, il est devenu évident que la neige serait un des matériaux employés dans mon projet de création.

Après avoir trouvé le site qui me convenait dans le parc du Troisième sommet, à proximité du plus haut point de ce sommet, je décidais de construire une cabane avec les matériaux trouvés dans cet environnement extérieur, non urbanisé et boisé. Cette expérience renvoie à l'habitat primitif comme construction ayant pour vocation d'assurer sécurité et confort dans un environnement. Mais j'ai souhaité aborder la paroi de la cabane non seulement comme moyen de protéger du froid, mais aussi des regards.

En dehors de la seule utilisation de bois et de neige comme matériaux de construction, j'avais choisi d'utiliser aussi une caméra afin de produire des images de cette expérience. La caméra utilisée était une *Gopro*, un type de caméra prévu pour être facilement embarquée. Ces caméras sont habituellement fixées à un casque ou à un véhicule pour filmer des performances sportives en plein air. Ce qui alors a fait toute la particularité de cette démarche a résidé dans le mode d'utilisation même de la caméra. Je n'ai pas considéré cette dernière comme un simple outil de production d'images qui est mis en retrait par la suite en faveur du résultat qu'elle produit. Dans la démarche mise en œuvre dans mon projet *in situ*, je tente justement de rendre compte des enjeux d'une miniaturisation des technologies et de la portabilité des appareils qui en découle. En souhaitant faire un usage détourné de ce type de caméras, j'ai décidé que les angles de prises de vue seraient réalisés par la fixation de la caméra sur des arbres présents dans l'environnement investi. Mais surtout, j'ai décidé dans la mise en scène de l'expérience de jouer moi-même un rôle qui ne serait pas neutre vis-à-vis de la présence de la caméra dans les arbres. C'est ainsi que l'objet caméra a fait partie à part entière de l'expérience. Je décidais donc de réaliser une œuvre vidéo et performative

intitulée *Scopophobia*<sup>6</sup>, dans laquelle des arbres dotés de visions peuvent nous observer.

Dans le montage final de la vidéo, l'image est divisée en quatre parties sur l'écran de manière à rappeler un système de vidéosurveillance à plusieurs caméras. Ainsi, quatre prises de vue sont visibles simultanément. Au départ, j'apparais dans une des prises de vue en train de marcher dans une rue d'un quartier calme de la ville de Montréal. Lorsque je passe à proximité de l'objectif, je regarde à tour de rôle en direction de mon téléphone portable que je tiens en main, puis en direction de l'objectif. Lorsque je sors du champ de vision de la caméra, j'apparais peu de temps après dans une autre des quatre parties de l'écran, de manière à ce que mon parcours soit suivi continuellement, comme si de multiples angles de caméras s'enchaînaient pour toujours me garder à portée de vue. Lorsqu'une des images fait une transition d'un angle de vue à un autre, l'image disparaît et apparaît comme si une paupière s'ouvrait et se fermait. Au fil de la vidéo, j'observe de plus en plus régulièrement en direction de l'objectif après avoir regardé mon téléphone, tandis que j'accélère le pas.

Progressivement, je sors de l'environnement urbain pour me retrouver dans un environnement boisé et je continue pourtant à fuir le regard des caméras qui semblent me suivre et me surveiller en permanence. On comprend dès lors que les points de vue proposés ne correspondent pas à des caméras de surveillance urbaines habituelles. Au fil de la vidéo, j'observe de plus en plus régulièrement en direction de l'objectif des caméras après avoir regardé mon téléphone, tandis que j'accélère le pas. Au milieu d'un bois enneigé, toujours en guettant le regard des différents angles de vue de la caméra, je m'arrête et entreprends alors une démarche de construction. Avec des morceaux de bois et des blocs de

---

<sup>6</sup> Renvoie à le peur d'être observé (du grec ancien *Skopós*, « observer », et *phóbos*, « la peur »).



neige, je bâtis une structure qui finit par prendre la forme d'une cabane. Lorsqu'une paroi de la construction prend forme, je tente de me positionner derrière elle pour ne plus apparaître dans le champ de vision de la caméra. Cependant, comme différents angles de vue se succèdent, c'est seulement lorsque je clos la paroi de tous les côtés, tout en restant à l'intérieur, que je n'apparais plus dans aucun des champs de vision. Les différents angles de vue s'enchaînent alors rapidement comme si l'observateur était désemparé de ne plus pouvoir suivre son sujet. Mais, alors que je me retrouve complètement abrité sous la construction, un nouvel angle de vue s'affiche, depuis l'intérieur de l'abri.

Sur cette dernière image, prise depuis la partie supérieure de la construction, je suis en train de regarder sur mon téléphone portable, sur lequel il est possible d'observer la même image que la caméra est en train de capter, provoquant ainsi une mise en abîme de la scène. La vidéo se termine juste après que je tourne la tête pour regarder en direction de la caméra, l'air paniqué.

Cette mise en abîme finale permet de mieux comprendre le sens du film, elle suggère en effet que l'image affichée sur mon téléphone, que j'observais à plusieurs reprises depuis le



*Fig. 3. Raphaël Bergère, Scopophobia, 2015, source : capture d'écran de vidéo.*

début de la vidéo, était finalement ma propre image que je tentais de fuir. La mise en scène du film montre une fuite impossible en dehors du champ de vision, comme si des caméras omniprésentes diffusaient en temps réel un flux vidéo auquel il est possible d'accéder depuis un appareil mobile. A travers cette vidéo, je donne à voir la tension qui s'exerce entre nos désirs de voir et nos peurs d'être surveillés.

Il est évident que notre fascination pour les technologies de l'image comme les appareils photo, les caméras et le partage de contenu visuel en ligne, nous confronte en contrepartie à la crainte d'une utilisation de ces technologies à des fins de surveillance et de contrôle.

En construisant un abri avec de la neige, je cherche ainsi à me recouvrir pour m'effacer, ne plus être vu, ni tracé. Pourtant, sous ce refuge de neige qui provoque ma disparition du paysage, se trouvent des éléments en bois. C'est cette présence du bois à l'intérieur du refuge qui renvoie à la présence possible d'une caméra. La séquence finale donne un indice au spectateur et lui permet de supposer que le point de vue de l'image est celui des arbres. Comme un clin d'œil au projet *Cyber-Botanica*, l'imaginaire des plantes avec des yeux est évoqué ici de manière implicite. Dans *Scopophobia*, même une fuite dans la forêt devient une tentative vaine d'échapper au contrôle. Un retour vers des matériaux naturels et un type de construction archaïque sont aussi un échec face à une nature augmentée et connectée. Le scénario de la vidéo repousse les limites du problème de la vidéosurveillance en élargissant le territoire des caméras du seul espace public à celui des milieux forestiers.

Il semblerait que notre curiosité humaine nous fasse apprécier l'idée d'avoir accès à un maximum de prises de vue sur le monde, mais il semble pourtant que nous ne souhaitons pas nous confronter en retour au sentiment d'être vu à notre insu ou contre notre volonté. En utilisant à outrance les caméras de nos appareils portables, les images satellites, les services de type *Google Street View* ou les caméras en *streaming*, sans oublier prochainement les lunettes connectées, devons-nous accepter en retour de nous sentir observés et surveillés ?

Si nous voulons tout voir, devons-nous aussi accepter d'être vus ?

En explorant l'idée d'un dispositif qui élargit nos capacités de vision, *Scopophobia* actualise des problématiques posées

dans le roman *1984* en y intégrant les enjeux des hybridations technologiques. Mais, bien qu'elle évoque implicitement l'imaginaire d'une nature connectée qui devient potentiellement un outil de surveillance hors du commun, elle est avant tout une mise en garde à propos des rapports que l'on entretient avec les dispositifs d'image. Ainsi, plutôt que de prôner une technophobie frôlant la paranoïa, je souhaite questionner à travers mes œuvres nos attitudes vis-à-vis de ces nouvelles technologies.

Dans la mise en scène de *Scopophobia*, nous pouvons nous demander si ce n'est pas parce que j'ai accès à cette image de moi-même que je cherche à la fuir. En quelque sorte, je fuis mon propre regard. Il est alors évident que dans les rapports que l'on entretient avec ces environnements, dans la manière de les percevoir ou bien dans la manière de les modifier, les nouvelles technologies ont un rôle de plus en plus important.

## **Conclusion**

Cette étude des œuvres *Cyber-Botanica* et *Scopophobia* nous suggère de favoriser une attitude à la fois critique et responsable vis-à-vis des nouvelles technologies et des dispositifs d'image. Avec ces œuvres, l'ambiguïté persiste sur le fait de savoir si c'est l'homme qui contrôle le vivant au point qu'il le transforme en outil de vidéosurveillance disséminé, ou bien si ce sont des systèmes biologiques augmentés qui finissent par nous surveiller et nous contrôler. Ces deux installations abordent de différentes manières la question de nos rapports à l'environnement. Avec la première, des plantes hybrides animées sur l'écran interagissent avec les données environnementales du lieu d'exposition (le jardin botanique). L'installation propose un dialogue entre l'environnement imaginaire et l'environnement réel. En sollicitant les actions du spectateur, ce dernier est impliqué dans l'expérience de manipuler de

nouvelles formes de vie qui pourraient potentiellement s'intégrer un jour dans notre environnement.

Dans le jardin du Muséum d'histoire naturelle, ou dans les bois au Canada, les deux œuvres présentées explorent des médias et des milieux différents mais évoquent des problématiques qui convergent autour des enjeux d'une dissémination technologiques (biologiques ou informatiques) dans nos environnements. Avec *Scopophobia*, l'environnement boisé est autant un terrain de création qu'un contenant de l'œuvre. Le site choisi influence la création selon des modalités écopoïétiques. En effet, j'ai volontairement choisi de me laisser influencer par la diversité des lieux fréquentés, pour que mes œuvres interrogent les relations que nous entretenons avec nos environnements à l'ère des nouveaux médias.

Nous soulignons alors tout l'intérêt d'aborder la notion d'écopoïèse de manière dialectique. L'environnement détermine la création tout comme il ouvre des libertés de création. Il influe la conception de l'œuvre, et offre des matériaux qui deviennent des médias à partir desquels cet environnement devient un site. Investir un environnement, c'est aussi le laisser nous investir, c'est d'abord l'habiter pour ensuite le construire.

## **Bibliographie**

**BOISSIER Jean-Louis**, *La relation comme forme : l'interactivité en art*, Dijon ; Genève, Les presses du réel, 2009.

**DEWEY John**, *L'art comme expérience*, Paris, Editions Folio Essais, 2010.

**KAPROW Allan**, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996. Orwell Georges, 1984, Paris, Gallimard, 1972.



# **Lina EL-HERFI**

Université Paris I Panthéon-Sorbonne

## **La frontière-diaclase dans l'œuvre de Mona HATOUM**

L'environnement a une emprise notable sur l'artiste et explique, sinon justifie, son acte de création. Car l'artiste tire son inspiration de là où prennent ses racines. Son expérience et son œuvre découlent des détails de sa vie au quotidien. L'art, prolongement de l'artiste, devient un témoignage de son époque, le miroir d'un espace fréquenté, d'où l'hypothèse suivante que nous cherchons à défendre : l'environnement participe de l'œuvre, il a une influence sur l'artiste et réciproquement.

Il serait intéressant, dans un premier temps, de poser un contexte précis, dans un second temps, de voir comment cet environnement influence l'artiste et, enfin, comment l'œuvre questionne l'environnement. Nous pouvons à ce titre prendre l'exemple de l'artiste Mona Hatoum. Née en 1952 à Beyrouth, elle vit à Londres depuis 1975. Ses parents sont des Palestiniens réfugiés au Liban en 1948 à la suite de la Nakba, terme arabe qui renvoie, chez les Palestiniens, à la « Grande catastrophe » que fut leur dépossession de leur terre natale et leur exode, provoqués par la création de l'État d'Israël. Ce terme a été utilisé pour la première fois par l'historien Constantin Zureik dans son ouvrage *Ma'na Al-Nakba (Le Vrai sens du désastre)*, dans lequel il appelle ses contemporains à voir d'un autre œil cette problématique de la

perte :

*Utiliser la Nakba comme une secousse qui mène vers le progrès et l'évolution, et non vers l'ébranlement et l'anéantissement.*<sup>7</sup>

\*\*\*

La Nakba fut un événement tragique à forte connotation qui, paradoxalement, a permis aux Palestiniens de s'attacher encore plus à la mémoire de leur terre, mais aussi de se résoudre à résister pour exister. La création de l'État d'Israël a donc conduit à la perte du quotidien des Palestiniens, faisant d'eux des personnes déplacées, exilées, abandonnées. L'histoire de la Nakba n'est évoquée nulle part dans celle d'Israël (en Israël comme en Occident, on parle plus volontiers de la création de l'État d'Israël que de l'expulsion des Palestiniens qui en a résulté<sup>8</sup>). Elle représente comme un blanc (un vide) dans l'histoire. Or elle apparaît, dans l'histoire d'Israël, comme une couche initiale du palimpseste<sup>9</sup>, couche à la fois translucide et opaque.

---

<sup>7</sup> Constantin Zureik, *Ma'na Al-Nakba*, Dar Al-'Ilm Li-l-Malayin, Beyrouth, 1948, p. 42.

<sup>8</sup> **Il faudra attendre les années 80 (ouverture des archives israéliennes) pour qu'une reconstitution des événements qui eurent lieu en 1947-1948, autour notamment de la question de l'exode palestinien, commence à prendre forme, côté israélien, taillant en pièces la version traditionnelle et confirmant de larges pans de l'histoire déjà racontée par les Palestiniens. Sur le sujet : Dominique Vidal, Joseph Algazy, *Le péché originel d'Israël, L'expulsion des Palestiniens revisitée par les « nouveaux historiens » israéliens*, Paris, Éditions de l'Atelier, 1998.**

<sup>9</sup> Terme provenant, à l'origine, du grec *palímpsēstos* et signifiant gratter de nouveau. *Le petit Robert* le définit comme un « parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte. », Alain Rey, Josette Rey-Debove (dir.), *Le petit Robert 1*,



Ce traumatisme historique a non seulement poussé les populations autochtones à l'exil, mais a patiemment forgé leur mémoire. Il se trouve que le travail de sape, de dissimulation, voire de négation de ce fait historique (expulsion des populations, spoliation de leurs biens) a permis aux Palestiniens de s'attacher davantage à leur terre par l'intermédiaire de la mémoire de la Nakba. L'effacement des cartographies des frontières de la Palestine historique après tant d'années en la remplaçant par un autre nom, n'a pas pour autant abouti à ce qu'elle soit effacée des mémoires. Cette frontière physique se transforme en un palimpseste puisqu'elle réveille la mémoire et devient le résultat d'un vécu personnel et collectif qui transcende la douleur en vertu de critères, lesquels non seulement permettent de dépasser la plaie provoquée par la Nakba, mais aussi de donner vie à l'expérience vécue afin que celle-ci exprime à chaque fois, et de manière singulière, une portée universelle.

La frontière, dans le cadre du conflit israélo-palestinien, ne se limite pas seulement au mur de séparation, aux check points militaires ou encore aux caméras de surveillance. Dans l'art contemporain palestinien, il faut comprendre que cette frontière remonte à bien avant ces outils dérivés de l'occupation : elle date de la Nakba, élément déclencheur d'un processus majeur. La frontière devient une blessure inscrite dans le passé sous laquelle la mémoire, l'histoire et l'identité viennent s'empiler tour à tour. Ces éléments forment une stratification où la Nakba intervient comme une fissure le long de cette superposition. La Nakba vient écorcher ces différentes étapes. Elle devient une plaie ouverte, discrète, non seulement présente mais viscérale.

Dans pareille formation de couches, le caractère de la fissure rappelle métaphoriquement le terme géologique de diaclase.

La diaclase, du grec *dia* qui signifie par et *klassis*, fracture, rupture, est l'épisode au cours duquel une roche se fend sans provoquer la séparation des deux parties. Nul déplacement ni remplissage. Comme la définit le *Dictionnaire de la géographie*, la diaclase est une :

*Fissure dans une roche dure. Dans les roches sédimentaires, les diaclases sont en général perpendiculaires ou obliques aux plans de stratification.*<sup>10</sup>

Pour reprendre ce concept issu de la géologie, la frontière, dans notre étude, devient une « frontière-diaclase ». Dans ce cas précis en effet, la frontière, lorsqu'elle se transforme en une plaie intérieure, ne marque pas seulement l'espace mais aussi les personnes. La « frontière-diaclase » révèle ici un espace sous lequel se cache une autre réalité non perceptible mais qui s'inscrit dans le temps, qui sépare à la fois un lieu en deux et le passé du présent, et sous laquelle s'accumule une amplitude d'éléments qui se superposent mais restent toutefois marqués par un traumatisme vécu. Dans le cas des artistes palestiniens, l'expérience de la Nakban' a de cesse de les poursuivre et les hanter. Elle est cette fissure qui s'enracine dans les tréfonds de l'être et évolue avec lui sans pour autant devenir une faille. À partir de la Nakba, des strates solides formées par les différentes appartenances de chacun s'accumulent au fil du temps en raison du déracinement.

La « frontière-diaclase » met la lumière sur la multiplicité de l'expérience à travers la métaphore du palimpseste, de la sédimentation par strates successives de l'expérience, au cœur de laquelle le passé est sans cesse réactualisé dans les

---

<sup>10</sup>Pierre George, Fernand Verger (dir.), *Dictionnaire de la géographie*, Paris, Quadriga PUF, 1970.

interactions les plus ordinaires. Cette « frontière-diaclase » devient une trace profonde. Comment ne pas citer, ici, cet exemplaire aphorisme d'Henri Michaux : « *Qui laisse une trace, laisse une plaie* »<sup>11</sup> ? Ces « traces-plaies » se superposent, les plus anciennes ne se désagrègent pas totalement sous le poids des plus récentes. Elles réapparaissent tantôt de manière fugace, subtile ou latente, tantôt de façon plus explicite à travers les différents supports artistiques.

La frontière ne cesse de voyager pour prendre corps dans les ruines, dans la trace et sa plaie, pour devenir poussière, au sens de Georges Didi-Huberman :

*La poussière réfute le néant. Elle est là, tenace et aérienne, impossible à supprimer complètement, envahissante jusqu'à l'angoisse, jusqu'à l'étouffement. Elle forme l'écume indestructible de la destruction. Comme si le temps, en pulvérisant (en décomposant) toute chose per via di levare, pulvérisait (disposait en soufflant) sur toute chose, per via di porre, son pigment favori. [...] Ainsi, la poussière nous survivra. Elle gagne sur nous, elle a le temps pour elle. Matière du lointain – du vieilli, du passé, du moisi –, elle contamine notre espace présent, créant une sorte d'air résiduel.*<sup>12</sup>

La « frontière-diaclase », comme la poussière, habite les artistes contemporains palestiniens. Elle évolue avec eux. Elle devient inséparable dès lors qu'elle affleure à leur mémoire, tant que le souvenir de la Nakba restera vivace. Ce

---

<sup>11</sup> Henri Michaux, extrait du recueil *Tranches de savoir* (1950), repris dans *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1992, p. 64.

<sup>12</sup> Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, pp. 55-56.

souvenir, cette souffrance en réalité, a permis aux plasticiens de se délivrer par l'art.

Le fait de situer et de connaître un tel contexte politique et historique permet de nous éclairer sur la démarche artistique de Mona Hatoum et voir comment cette « frontière-diaclose » vient se loger sans cesse dans tous ses travaux. En effet, le déracinement provoqué par l'événement déclencheur, a une grande influence sur le travail de l'artiste puisé dans cet environnement politique qui est la source de son exil. Ce qui explique pourquoi Mona Hatoum oriente depuis toujours son travail plastique sur l'engagement politique. Selon le critique d'art américain Richard Noble :

*Elle puisait loin dans sa propre expérience de l'exil, dans sa nostalgie du pays natal, sa colère et son indignation face à la dépossession de son peuple, son sentiment que le monde est un endroit étrange et souvent hostile.*<sup>13</sup>

Dans ses sculptures, Mona Hatoum transforme des objets banals et familiers en éléments mystérieux, symboliques et inquiétants, des éléments qui ont toujours un rapport avec cette « frontière-diaclose ». En ayant recours à ces objets minimalistes, elle nous fait réagir tant sur le plan émotionnel qu'intellectuel. L'artiste a réussi à incérer dans ses œuvres des contenus sociaux et politiques sans pour autant que son œuvre se revendique militante, mais aussi à dégager, avec subtilité, de fortes émotions et des questions qui touchent notre environnement social et politique, à partir de formes géométriques des plus simples.

Son œuvre *Present Tense (Temps présent)*, réalisée en 1996,

---

<sup>13</sup> Propos recueillis sur <http://www.lesartistescontemporains.com/Artistes/hatoum.php>, consulté le 14 septembre 2014.

prend corps dans un objet d'usage quotidien : le savon. Le critique d'art anglais Guy Brett en parle ainsi :

*Les familles palestiniennes faisaient traditionnellement elles-mêmes ce savon, à base d'huile d'olive ; Mona Hatoum obtint le sien d'une fabrique à Naplouse qui utilise encore les vieilles méthodes fondées sur une forme de production manuelle.<sup>14</sup>*

Cette œuvre se compose de cubes de savons artisanaux du label « Naplouse » sur lesquels nous remarquons la trace d'une cartographie dessinée à l'aide de petites billes de verre rouge :

*Toute la surface du savon était couverte d'un motif complexe qu'elle avait obtenu en perçant de petits trous avec un clou, et en remplissant chacun d'eux d'une perle rouge. Ce qui semblait un dessin abstrait se révéla être la carte des "accords de paix d'Oslo" de 1993, première phase d'un processus par quoi Israël devait restituer aux Palestiniens la souveraineté sur certaines parties du pays. La beauté des innombrables îles en forme d'amibes contredisait la violence représentée par la carte, processus de division et d'hégémonie poussé jusqu'à la folie.<sup>15</sup>*

Dans cette œuvre, Mona Hatoum expose la situation absurde du morcellement des Territoires palestiniens occupés, dont une partie est désormais « autonome ». Après la dispersion de

---

<sup>14</sup> Guy Brett, « À propos de Mona Hatoum », *Artistes palestiniens contemporains*, catalogue de l'exposition, Institut du Monde arabe, Paris, 1997, p. 64.

<sup>15</sup> *Ibid.*

1948, les accords de paix engagés au début des années 90 ont permis aux Palestiniens de rentrer, du moins à une partie d'entre eux. Un retour non dans leurs villes et villages d'origine, mais dans les territoires autrefois disputés, devenus autonomes et dorénavant partiellement gérés par l'Autorité palestinienne. Avec le redécoupage territorial convenu, les Territoires palestiniens (Cisjordanie et Bande de Gaza) se sont retrouvées divisées en trois zones A, B et C<sup>16</sup>. À y regarder de plus près, le territoire se réduit, depuis, à de simples îlots plus ou moins continus, plus ou moins contigus. Mona Hatoum se retrouve face à une géographie qui lui fait prendre conscience de la perte du territoire historique intégral. Sa carte dessinée par les perles indique qu'elle ne pourra jamais revenir à son lieu d'origine qui maintenait son identité et qui renvoie à la fois à cette « frontière-diacrise ». Même si l'artiste n'a jamais vécu en Palestine ou ne l'a connue qu'à travers les souvenirs de ses parents et de son environnement, elle se considère malgré tout Palestinienne. Comme évoqué plus haut, elle est née au Liban, malgré cela, elle n'est pas Libanaise. Elle a passé la plus grande partie de sa vie à Londres. Aux yeux d'un public international, de tels éléments sont de nature à semer la confusion. Mais si ces « éléments-appartenances » forment son identité, ils ne disent rien de sa nationalité. Interrogée sur ses origines, Mona Hatoum se montre catégorique :

---

<sup>16</sup> Suivant les accords d'Oslo, la zone A comprend huit villes de Cisjordanie dans lesquelles l'Autorité palestinienne est responsable de la sécurité intérieure, de l'ordre public et de la totalité des responsabilités liées à la vie civile. La zone B, ce sont les territoires à caractère essentiellement rural, englobant plus de 250 villages où l'Autorité palestinienne est responsable des affaires civiles et de l'ordre public, Israël y conservant le contrôle de la sécurité. La zone C demeure, quant à elle, sous l'administration israélienne ; elle couvre les trois quarts de la Cisjordanie, où se trouvent la majorité des colonies juives, des « zones de sécurité » et les camps militaires israéliens, les Palestiniens n'y jouissant que de pouvoirs dans le domaine civil non liés au territoire.

*Les incohérences me dérangent, comme lorsque les gens se réfèrent à moi en tant que Libanaise, alors que je ne le suis pas. Bien que je sois née au Liban, ma famille est palestinienne. Et comme la plupart des Palestiniens qui sont devenus des exilés au Liban après 1948, mes parents n'ont jamais réussi à obtenir de papiers libanais. C'était une façon de les décourager de s'intégrer dans la société libanaise. Au lieu de cela, et pour des raisons que je n'aborderai pas ici, ma famille a été naturalisée britannique, et j'eus dès ma naissance un passeport britannique. J'ai grandi à Beyrouth dans une famille qui avait subi une perte énorme et vivait un profond sentiment de déracinement.<sup>17</sup>*

Mona Hatoum interroge la « frontière-diaclase » en posant des problématiques qui ont un rapport avec le corps, avec la construction du langage, les conditions de l'exil et du déracinement. Son travail aborde la question du déplacement, de la désorientation, de la déconstruction de l'identité, mais aussi du désordre que génère la vie en exil et du profond sentiment de malaise qui en découle. Dans les années 90, la démarche de l'artiste évolue vers des installations de dimensions importantes qui visent à susciter chez le spectateur des interrogations et des émotions partagées : désir

---

<sup>17</sup> Mona Hatoum, entretien avec Janine Antoni, Bomb Magazine, n° 63, Spring 1998, <http://bombmagazine.org/article/2130/mona-hatoum>, consulté le 13 septembre 2014. Traduit par moi-même: "It's more the inconsistencies that bother me, like when people refer to me as Lebanese when I am not. Although I was born in Lebanon, my family is Palestinian. And like the majority of Palestinians who became exiles in Lebanon after 1948, they were never able to obtain Lebanese identity cards. It was one way of discouraging them from integrating into the Lebanese situation. Instead, and for reasons that I won't go into, my family became naturalized British, so I've had a British passport since I was born. I grew up in Beirut in a family that had suffered a tremendous loss and existed with a sense of dislocation."

*versus* répulsion, peur *versus* fascination.

Ce qui se rapporte à l'identité et à la mémoire de la terre est un moyen de se réinscrire dans l'histoire du territoire tout en affirmant son identité en tant que communauté à part entière. Mona Hatoum, en utilisant le célèbre savon de Naplouse, un produit local ancestral, confirme que celui-ci est perçu comme un titre de propriété. Le territoire qu'elle a tracé sur les savons représente cette « frontière-diaclase », devenant un point d'ancrage qui permet d'exprimer son existence et son appartenance à un niveau on ne peut plus global.

Dans *Present Tense*, Mona Hatoum se défend que les accords d'Oslo représentent une valeur à ses yeux. En reproduisant leur carte sur ses savons, elle semble dire : « Avec ces savons, je me lave les mains de cette histoire ». Pour elle, son identité ne se limite pas à quelque compromis politique mais, au delà, s'accroche à la mémoire de la terre ancestrale.

Cette mémoire de la terre s'est pendant longtemps transmise oralement, ce qui a permis, lentement mais sûrement, d'instruire les générations nées en exil. Des ouvrages encyclopédiques des plus sérieux, dont les plus connus sont *Al-Mawsû'a Al-Filastîniyya (Encyclopædia Palaestina)*<sup>18</sup> et *All that remains: The Palestinian villages occupied and depopulated by Israël in 1948*<sup>19</sup>, sont connus pour représenter une *mémoire collective* des lieux, c'est-à-dire que ceux-ci mentionnent des données concrètes (localisation, superficie, répartition initiale des terres, nombre d'habitations, population, histoire brève et causes du départ) aux dépens des caractéristiques sociales ou culturelles de la vie collective. Ainsi, cette mémoire transmise de la première génération aux suivantes s'est transformée en un récit historique, écrit et destiné aux générations nées ailleurs, pour attester de leur

---

<sup>18</sup> Ouvrage en quatre volumes en langue arabe, publié à Damas en 1984.

<sup>19</sup> Walid Khalidi, *All that remains: The Palestinian villages occupied and depopulated by Israël in 1948*, edited by Walid Khalidi, Washington D.C., Institute of Palestine Studies, 1992.



existence aux yeux du monde, mais aussi à leurs propres yeux.

Il est ici intéressant de faire un rapprochement avec le phénomène du droit au retour des réfugiés, une question sensible mais légitimée par le droit international, qui représente un point de désaccord profond entre Israéliens et Palestiniens. Si les premiers récits palestiniens s'attachaient à un retour physique à la Palestine historique, au fur et à mesure que la vie en exil redessina les contours de la société, est apparu un retour à une entité envisagée plus abstraitement que les représentants palestiniens ont, depuis les accords d'Oslo, désiré transformer en un territoire national même s'il ne correspond pas réellement à la Palestine historique. Ceci explique la revendication identitaire et l'attachement de Mona Hatoum à sa propre Palestine et son refus de se rallier au processus de négociations en cours qui, pour elle, signifie le renoncement à une partie de son histoire, pire, la trahison des siens, d'autant plus que ce qui reste du territoire relève de l'absurde puisque celui-ci est désormais complètement morcelé.

L'installation *Present Tense* a été réalisée en 1996, soit trois ans seulement après la fameuse poignée de main entre Yasser Arafat et Itzhak Rabin, le 13 septembre 1993 sur le perron de la Maison-Blanche. L'œuvre a été exposée à l'Anadiel Gallery, à Jérusalem-Est, un espace et un lieu qui revêtent une importance capitale pour Mona Hatoum. Il s'agissait là de sa première visite personnelle, la première pour quelqu'un de la famille depuis 1948. Comme le rappelle la chercheuse Vivienne Jabri :

*Cette œuvre, exposée dans une galerie qui est elle-même située sur un territoire contesté, représente une revendication de cette terre, une mémoire et le droit*

*de raconter.*<sup>20</sup>

Le choix de Jérusalem n'est ni arbitraire, ni impartial. Il est tout un symbole. Cette ville attise les convoitises des deux parties, jouit d'un statut particulier et se trouve littéralement prise dans l'étau de la confrontation. L'utilisation du savon de Naplouse est à tout point de vue le symbole idéal pour représenter les racines socioculturelles d'un peuple, surtout qu'il est fabriqué à partir de l'huile d'olive locale (régulièrement arrachés des terres palestiniennes pour mieux implanter les colonies israéliennes de peuplement, les oliviers, arbres souvent plusieurs fois centenaires, symbolisent à eux seuls l'atrocité du conflit). Le savon entre dans l'utilisation quotidienne, son procédé de fabrication n'a pas changé depuis des siècles. Il est la métaphore d'un contexte et vient confirmer une sorte de continuité, de résistance face à l'adversité. Malgré le poids symbolique du savon, tradition à la fois durable et permanente, c'est toutefois une matière transitoire qui finit par se désagréger. Ce paradoxe peut alors sous-entendre la dissolution ou la disparition de la frontière de perles contenues dans les cubes de savon et, en même temps, la confiance en la permanence et la survie de la tradition héritée, en la résilience de l'identité.

La seconde lecture que l'on pourrait faire du phénomène se trouve au cœur du sujet traité par cette œuvre, c'est-à-dire dans le processus de négociations israélo-palestiniennes. Mona Hatoum pointe de manière flagrante l'instabilité de ces accords. Cette carte en perles imbriquée dans un élément solide (ici, le savon peut symboliser le peuple palestinien) peut à tout moment fondre et se dissiper, les frontières

---

<sup>20</sup> Vivienne Jabri, « Mona Hatoum: Exiled art and the Politics of Resistance », *Social Alternative Journal*, Queensland, vol. 20, n° 4, October 2001, p. 39. Traduit par moi-même: "This work, exhibited in a gallery that is itself situated within contested territory, came to represent claims over land, memory, and the right to narrate."

disparaître. Les Palestiniens ne soutiendraient-ils pas assez leurs dirigeants ? Les raisons sont-elles à chercher dans la colonisation, le mur, les checkpoints ? La fragmentation du territoire palestinien se traduit par l'arrachage de milliers d'arbres fruitiers et autres oliviers, fiers indicateurs de l'identité et de la présence palestinienne. Les terrains fertiles une fois rasés, sont très souvent confisqués par Israël pour y installer des colons ou des bases militaires.

Si Mona Hatoum a eu recours au savon artisanal palestinien à Jérusalem précisément, c'est parce que son œuvre s'imbrique dans la spécificité de ce lieu avec une certaine *contextualisation*, en pointant du doigt l'émiettement du territoire et la perte probable de cette « perle » que constitue Jérusalem.

*Present Tense* révèle une certaine continuité dans cet environnement politique. Marquées par l'héritage d'une mémoire écorchée, par le souvenir du déplacement et de l'exil, ses créations réinterrogent les notions de territoire et de droit de propriété. Au lieu de normaliser l'exil et d'abolir symboliquement le droit au retour, l'artiste témoigne, d'une volonté de réappropriation de la terre par le biais du savon de Naplouse, emblème de leur appartenance.

L'exil, dans un premier temps un remède au mal de vivre, se transforme en quête de l'identité et de la « frontière-diacrise ». Souvent marqué par l'expérience, il se révèle être une source d'inspiration, en particulier lorsqu'il est lié à un territoire en conflit, ce qui est le cas en Israël-Palestine. Mona Hatoum s'abreuve à la source de cet environnement conflictuel. Ainsi, la problématique de cette œuvre est imbriquée dans le conflit à travers l'interrogation de la notion d'appartenance à la terre. Le poète Mahmoud Darwich l'affirme sans ambages :

*On ne peut pas évoquer la culture palestinienne sans y mêler la politique, car la politique assiège notre*

*culture.*<sup>21</sup>

L'occupé voit et ressent l'occupation. En exil, même loin de la situation d'occupation, cela n'empêche pas l'artiste de se sentir opprimé, et de réagir en conséquence.

\*\*\*

Ainsi l'artiste se trouve-t-il « inspiré » par cet environnement politique qui pousse le spectateur à s'interroger sur un conflit qui, à première vue, est loin d'être en lien avec l'art. L'environnement dans lequel l'œuvre s'installe prend sens et s'actualise au cours de l'exposition et au contact avec le spectateur. L'œuvre est en dialogue permanent avec cet environnement politique, avec la perception du spectateur (n'est-ce pas dans l'appréhension émotionnelle et intellectuelle de l'œuvre que le spectateur est le plus actif ?). Tout cela peut être mis en relation avec le propre passé de Mona Hatoum. Son œuvre *Present Tense*, ne reflète-t-elle pas, justement, une part de la « frontière-diaclase » de l'artiste et de celle des Palestiniens en exil, qui se retrouvent tous dans leur nomadisme ?

### **Bibliographie**

**BRETT Guy**, « À propos de Mona Hatoum », *Artistes palestiniens contemporains*, catalogue de l'exposition, Institut du Monde arabe, Paris, 1997.

**Didi-Huberman Georges**, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

**GEORGE Pierre, VERGER Fernand** (dir.), *Dictionnaire de la géographie*, Paris, Quadrige PUF, 1970.

---

<sup>21</sup> « Mahmoud Darwich invite la Palestine à conquérir son autonomie culturelle », *Le Monde*, 28 mars 1997, p. 28.

**JABRI Vivienne**, « Mona Hatoum: Exiled art and the Politics of Resistance », *Social Alternative Journal*, Queensland, vol. 20, n° 4, October 2001.

**MICHAUX Henri**, extrait du recueil *Tranches de savoir* (1950), repris dans *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1992.

« **Mahmoud DARWICH** invite la Palestine à conquérir son autonomie culturelle », *Le Monde*, 28 mars 1997.

**VIDAL Dominique, ALGAZY Joseph**, *Le péché originel d'Israël, L'expulsion des Palestiniens revisitée par les « nouveaux historiens » israéliens*, Paris, Éditions de l'Atelier, 1998.

**Walid Khalidi**, *All that remains: The Palestinian villages occupied and depopulated by Israel in 1948*, edited by Walid Khalidi, Washington D.C., Institute of Palestine Studies, 1992.

**ZUREIK Constantin**, *Ma'na Al-Nakba*, Dar Al-'Ilm Li-l-Malayin, Beyrouth, 1948.

<http://www.lesartistescontemporains.com/Artistes/hatoum.php>, consulté le 14 septembre 2014.

**Mona Hatoum**, entretien avec Janine Antoni, *Bomb Magazine*, n° 63, Spring 1998,

<http://bombmagazine.org/article/2130/mona-hatoum>, consulté le 13 septembre 2014.



# Stéphane LAPOUTGE

Maître de conférences, Faculté des Lettres, Institut  
catholique, Toulouse.

## **Des environnements d'influence dans la création artistique**

Longtemps, les sociétés humaines — occidentales — ont vu dans les formes artistiques, notamment de nature picturale, l'expression d'une manifestation extraordinaire qui transhumait par le geste de l'artiste, et longtemps il fut admis que l'art n'avait d'autre fin que lui-même. Il faudra compter avec le dix-neuvième siècle, grâce à l'émergence des nouvelles sciences humaines, dont la linguistique, la sociologie ou l'anthropologie, pour exemples, pour que se profilent de nouveaux modes et courants de pensée, telles les théories de la réception issue de l'École de Constance, afin que se dessine une autre vision du monde, notamment en ce qui concerne l'idée que l'on se fait des arts et leur(s) place(s) dans la société. Cette nouvelle approche verra poindre, à partir du vingtième siècle, une conscience très précise de ce que les arts, en tant que formes langagières libérées, et non plus simples objets soumis au seul jugement de goût, participent très largement à la construction d'une sociabilité édifiée sur la trame d'une dialectique nécessairement plurielle. De fait, l'image de l'artiste s'en trouva elle-même revisitée et déplacée dans un nouveau territoire, précisément celui de la société qui le façonne et qu'il façonne simultanément : sa figure n'est plus inatteignable, car elle est définitivement désacralisée, en l'occurrence parce qu'il l'a autorisé par son désir d'émancipation — ce qui se profilait

déjà au seizième siècle. L'art, et par lui l'artiste, et inversement, prennent donc une place légitime et légitimée dans notre contemporanéité et nos modèles de représentation, et leurs fonctions ne sont plus à démontrer. Cependant, si de nos jours ce principe nous semble acquis, c'est parce qu'il est ancré dans nos activités culturelles et nos croyances ; l'art fait donc sens, et à plusieurs titres : politique, économique, cognitif et symbolique, entre autres. Cet état de fait, qui néanmoins doit sans cesse s'éprouver lui-même par l'action, comme pour se justifier, ou vivre, résulte d'interactions entre diverses entités et génère un ensemble de concepts tels ceux d'idéal et d'appartenance au regard de ce qu'il est convenu de nommer horizon d'attente, pour emprunter à Jauss. Ces interactions organisent des relations entre divers acteurs de la culture et des environnements expérimentés et expérimentant. Nous proposerons ici d'en apprécier certaines à partir de la dichotomie territorialisation/déterritorialisation comme procédé de transmutation d'une part, et d'autre part à partir de certaines des procédures de la médiation culturelle, constitutives de l'expérience esthétique comme quintessence de cette dialectique plurielle.

La culture, quels que soient les points de vue disciplinaires ou idéologiques qui l'appréhendent, se présente comme une série de médiations complexes et enchevêtrées entre l'individu et le groupe, l'imaginaire et le symbolique, le sujet et le monde. Elle oriente la perception individuelle, organise les comportements, donne un sens aux expressions subjectives et collectives en les inscrivant dans un espace et un temps vécus en commun. Avant même de se concrétiser dans des manifestations expressives et des formes sensibles, la culture modèle notre organisation de l'espace et notre construction du temps social<sup>1</sup>.



Cette citation de Jean Caune nous place au cœur du thème proposé à réflexion ; elle rend compte à elle seule d'un ensemble d'interactions constitutives du phénomène culturel dans lequel prennent place toutes les formes langagières, dont les arts. Cependant, pour qu'il y ait art, si l'on peut ainsi dire, cela suppose que se concrétisent préalablement quelques étapes. La première est à chercher dans la relation qui s'engage entre l'artiste et des environnements, ces derniers pouvant se situer dans ou hors le monde réel ou imaginaire qui l'entoure immédiatement : si les environnements nourrissent son inspiration, guident son geste, ils modifient aussi le territoire entier de la sociabilité, point que nous distillerons au fil de notre propos. Ainsi, les environnements agissent de manière coercitive sur l'artiste et l'engagent à résoudre, par et dans sa production, un ensemble de contraintes qui se dénouent selon le principe de territorialisation/déterritorialisation. Cette transmutation première consiste en un transfert du donné vers l'imaginé. La matière des référents, ou objets du monde, réel ou imaginaire donc, est modélisée dans la matérialité des signifiants, eux-mêmes actualisés dans la mémoire des signifiés : la réalité devient alors surréalité, et ces deux pôles se renseignent l'un l'autre de manière réciproque. Conséquemment, l'œuvre d'art est une médiation qui s'instaure, par le truchement de son créateur, entre un monde commun aux membres d'une société, un monde communiquant, un monde expérimentant, et un monde que l'artiste dévoile, c'est-à-dire un monde communiqué, un monde expérimenté. Ainsi, l'artiste opère-t-il de la façon suivante : il crée dans un présent, celui de sa présence au monde communiquant, en un espace-temps précis. Cette situation peut se réduire dans les termes suivants : *ego, hic et nunc*. Mais il crée un conditionnel qu'il donnera aux regardeurs, pour emprunter ici à Marcel Duchamp ; il projette un monde communiqué, expérimenté et se projette simultanément dans un futur, exactement le futur

de la réception, sur lequel il n'a encore aucune emprise au moment où il crée. Par cette action de projection double, il sublime le réel tout en se sublimant lui-même : le réel dans l'expression même de la surréalité qu'il propose ; lui-même en anticipant sans doute des effets plus ou moins lointains que l'on peut imaginer prendre place dans l'Histoire, dans l'histoire de l'art, dans la sociabilité à plus court terme, notamment par l'expérience esthétique, et dans la postérité qui fait écho à sa présence. C'est ainsi, pour exemple, que Flaubert aurait dit, sur son lit de mort : « Cette pute de Bovary va vivre et moi je vais mourir comme un chien ». Mais Emma, c'est bien lui dans une certaine mesure uniquement, puisque aucune œuvre d'art ne peut se réduire à la seule identité de son auteur, étant donné qu'elle s'inscrit dans un processus de co-construction, de co-production, comme le suppose cet interactionnisme. Quoi qu'il en soit, en même temps que l'artiste fait l'art par la contribution qu'il y apporte, il en produit une définition à la fois pragmatique et théorique. Il fait alors trace et mémoire, par lui et/ou par l'œuvre qu'il donne : à titre d'exemple, nous pouvons évoquer ici le *Manifeste du Surréalisme* d'André Breton.

Créer, pour un artiste, c'est donc investir un déjà-là et agir sur lui par la forme qu'il lui donne, par le sens qu'il lui attribue en lien avec son expérience, l'*Erlebnis*, selon Gadamer, et qu'il communique. Un jour, Pablo Picasso, vivant à Paris, reçut la visite d'Otto Abetz, ambassadeur nazi. Ce dernier lui aurait demandé, en regardant une photographie de *Guernica* (huile sur toile, 3,5 x 7,8 m, 1937, Musée national centre d'art Reina Sofia, Madrid), toile alors exposée à New York : « C'est vous qui avez fait cette horreur ? ». Picasso aurait répondu : « Non... c'est vous ! » La réalité contemporaine de Picasso, ici celle des exactions du totalitarisme, exprimée et dénoncée symboliquement par des signes iconiques et/ou plastiques inscrits dans des codes esthétiques propres au

surréalisme, et surenchéri par cet échange verbal, illustre parfaitement le phénomène d'influence des environnements sur la création, et en retour l'influence des arts sur les mentalités : des points de vue subjectifs, au sens de sujet, trouvent un ancrage dans un espace-temps réel, sur lequel il convient de méditer pour aspirer à un idéal, si ce n'est réel, au moins fantasmé, voire le dépasser. Et, rappelons-le, un idéal, pour qu'il s'inscrive dans un projet, doit trouver un certain écho et faire sens pour une société. La réalité comme source d'inspiration, comme modèle servant — à — la production de telle ou telle œuvre artistique est transformée et adaptée en une nouvelle réalité figurative, soumise à certaines modalités, à certaines contraintes, comme nous l'avons dit ; cette nouvelle réalité, à son tour, modifiera la vision que l'on peut se faire de la réalité source et la manière de la regarder ; elle aura alors une influence sur les comportements. Les arts, dans ce qu'ils appellent, deviennent ainsi les médiums d'espérances variées ; ils orientent les idéaux individuel et collectif. La création artistique s'impose alors comme trace signifiante de l'expression subjective portée sur un ou des signifiés qui seront reconnus et légitimés par d'autres sujets, dont les orientations seront sensiblement similaires. C'est précisément là ce qui fonde le phénomène de croyance, excédant ici sa seule acception théologique.

Mais l'environnement est aussi naturel, géographique, bien entendu. En effet, bien des peintres se sont inspirés d'une nature qu'ils ont glorifiée de leur geste, avec laquelle ils ont rivalisé en explorant le concept d'esthétique tel que l'on peut le rencontrer dans la théorie kantienne, notamment exprimée dans *Critique du jugement*<sup>2</sup>. Kant, pour le paraphraser ici, voit le Beau nécessairement comme quelque chose qui doit plaire de manière universelle, c'est-à-dire au-delà de tout concept, ce qui laissait déjà entrevoir une vraie latitude à la subjectivité du jugement esthétique. Ainsi, aussi bien les

Beaux-arts que la Nature peuvent révéler le Beau, du moins le sentiment de Beau. Cette vérité figure en filigrane dans ce que disait Charles Lalo [1921]<sup>3</sup>, cité par Nathalie Heinich : « On n'admire pas la Vénus de Milo parce qu'elle est belle ; elle est belle parce qu'on l'admire »<sup>4</sup>. En conséquence, tout semble ici se cristalliser autour du regardeur, et précisément autour de l'idée communément admise, essentiellement depuis le vingtième siècle, selon laquelle la beauté du spectacle se situe avant tout dans l'œil qui observe. Marcel Duchamp d'ailleurs, inventeur du ready-made, ne contredira pas ce principe, en affirmant, en 1914, lors d'une conférence : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». Or, se profile une aporie sur la base de cette correspondance mentionnée ci-avant entre beauté naturelle et beauté artificielle, qui converge vers cette même action : la création. D'une part, la Nature est à voir comme ce qui préexiste à l'Homme, ce qui nous renvoie subséquemment à l'idée d'un Dieu créateur qui aurait fait don à l'humanité de ce qui est alors, pour celle-ci, un déjà-là pouvant la servir. D'autre part, et en conséquence de cela, l'artiste ne peut créer en dehors de cette réalité : dès lors, aucune création humaine n'est à considérer comme un objet *ex nihilo*, quels qu'en soient la forme et le projet. Pour illustrer notre propos relatif à l'influence des environnements physiques sur la création artistique, nous pouvons nous appuyer sur certaines œuvres de Salvador Dali qui s'inspirent d'une nature qui lui était chère. Chez Dali, mais chez d'autres aussi, la nature représentée est un élément de la mémoire subjective qu'il présente à la mémoire collective. Elle est référencée par des « *indicateurs picturaux d'espace* à valeur déictique »<sup>5</sup> qui « [...] orientent la démarche du regardeur vers une stabilité physique matérialisée par les rochers de Cadaques [...] »<sup>6</sup>. Ces éléments, ici les rochers de la nature physique, sont lisibles et identifiables dans des œuvres comme *Venus et amour* (huile sur panneau, 23x23.5 cm, 1925, collection particulière), *Objet surréaliste indicateur de*

*la mémoire instantanée* (huile sur toile, 75x63 cm, 1932, collection particulière), ou encore *Le spectre du sex-appeal* (huile sur toile, 18x14 cm, Figueras, Fondation Gala-Salvador-Dali, 1932).

Par ce que nous venons d'examiner dans cette première étape de notre approche, nous pouvons nous persuader sans peine que dans ce processus dialectique dynamique, l'environnement, qu'il soit sociohistorique, politique, imaginaire ou physique, a fort à jouer dans l'ensemble de la création artistique, quels qu'en soient l'entrée générique et le dessein. L'art est alors à voir comme l'expérimentation, par un artiste, d'une situation nécessairement présente à sa présence, y compris lorsqu'il cherche à atteindre ce qui est hors de lui, soit parce que cela se situe dans un passé révolu, soit parce que cela se situe dans l'immatérialité de sa conscience, de son imaginaire ; cette situation est un des piliers de l'imminence d'une société, c'est-à-dire une parcelle de ce qui la fonde aussi bien diachroniquement que synchroniquement. La création artistique et/ou l'objet d'art lui-même, et plus largement tout ce qui fait culture, sont donc le point de jonction entre le singulier et le collectif construit dans et par l'historicité, par ce qui perdure, par ce qui possède et impose une fonction symbolique à une société. En effet, l'œuvre d'art est une transmutation de l'expérience individuelle véhiculée par le transfert opéré entre le réel et le surréel : le territoire de la réalité est déplacé dans celui de la surréalité. En conséquence, et à l'instar de Roland Barthes<sup>7</sup> pour qui tout fait signe, nous pouvons considérer la nature comme un primo signe extralinguistique — quoique le terme soit ici trop réducteur au seul langage —, et implicitement alors extérieur à toute forme expressive élaborée par et dans une culture. Ce primo signe sert de modèle, de référence à la création d'un artefact, fruit d'une démarche consciente et motivée, qui trouve un ancrage, une place légitime et

légitimée dans un certain champ socioculturel, présentement celui des arts et du phénomène esthétique/artistique. Mais, une fois l'objet d'art mis à disposition dans la sphère de la sociabilité, une seconde lecture est opérée par des destinataires : les publics de l'art. Le primo signe constitue alors un nouvel Interprétant qu'il faudra décoder, non pas pour en faire émerger le sens, mais précisément pour l'accueillir comme forme faisant sens. Ainsi, « [...] l'émetteur-créateur produit un message-œuvre à l'adresse d'un récepteur-public »<sup>8</sup>. (Précisons ici toutefois que la notion de sens n'engage pas seulement le domaine de la sémantique). Cette étape constituera ci-après la seconde de notre approche, dans laquelle nous explorerons les notions de médiation et d'expérience esthétique.

Selon Charles Sanders Peirce, l'activité de pensée ne peut se réaliser qu'à partir des signes. Du point de vue sémiotique, tout signe est au moins constitué de trois éléments qui s'organisent dans une relation de complémentarité : un signifiant, ou aspect matériel du signe ; un signifié, ou aspect conceptuel de ce même signe ; et un référent, ou objet du monde réel ou imaginaire. Selon Peirce :

un signe, ou Representamen, est un Premier, qui entretient avec un Second, appelé Objet, une telle véritable relation triadique qu'il est capable de déterminer un Troisième, appelé son Interprétant, pour que celui-ci assure la même relation triadique à l'égard dudit Objet que celle entre le signe et l'objet<sup>9</sup>.

En d'autres termes, le Representamen est un signe matériel dénotant un objet de pensée par le biais d'un Interprétant, relation mentale de l'interaction entre Representamen et Objet. Ainsi, l'Interprétant est l'élément qui engendre la signification, du moins selon ce raisonnement une

signification. En tant que nouveau signe, il pourra être convoqué et manipulé à l'infini du fait de sa proximité avec d'autres signes, d'une part, et du fait de son actualisation renouvelée, d'autre part. Cette dialectique augure un « rapport pragmatique entre un signe et un autre ; l'interprétant est donc aussi un signe, qui aura son interprétant »<sup>10</sup>. Ce processus est appelé sémiologie. Toute œuvre d'art n'est donc que le signe d'un déjà-là naturel ou artificiel, le produit d'une première lecture interprétative d'environnements source ; elle ne peut de la sorte valoir pour vérité en soi : elle est, comme d'autres choses au monde. Mais pour être pleinement, elle doit impérativement s'assujettir au jugement critique des publics dans l'espace de la sociabilité, c'est-à-dire l'espace de rencontre, de partage et de diffusion des idées, pour emprunter partiellement à Bernard Lamizet<sup>11</sup>. Ce sera là sa seule condition d'existence et de reconnaissance sociales, au-delà de sa simple matérialité avérée. Puis, elle devient à son tour constitutive d'une dialectique entre elle, un espace de réception et les membres d'un public sur lesquels elle aura une certaine emprise :

La destination de l'œuvre d'art est, semble-t-il, justement de devenir vécu esthétique, ce qui signifie que la puissance de l'œuvre arrache d'un coup celui qu'elle atteint à la continuité de son existence et que pour autant elle le rattache aussi (en amont du présent) à la totalité de cette existence<sup>12</sup>.

L'œuvre d'art prend alors toute sa cohérence dans une dialectique de co-construction et de co-production en même temps qu'elle affecte le sujet qui l'admire. Selon cette synergie, elle s'extirpe de tout principe ontologique : ses propriétés intrinsèques s'inhibent - et seulement s'inhibent car elles demeurent toujours présentes malgré tout, mais ailleurs - au profit de la médiation qu'elle doit atteindre et à

laquelle elle aspire *a priori*. C'est par cela que l'art agit. Les œuvres d'art deviennent alors des territoires d'expérimentations accessibles à tous, et corrélativement des expérimentations de l'espace de sociabilité, par essence malléable : elles sont en conséquence, et selon ces conditions, elles-mêmes créatrices du lien social et de nouveaux concepts. En d'autres termes, elles irradiant la conscience collective des visions du monde qu'elles recèlent grâce à leur implication dans des procédures de médiations :

L'intérêt de la notion de médiation appliquée au phénomène artistique permet de se pencher sur le sujet-acteur, sur le rapport de son expérience et sur les relations induites par l'artefact<sup>13</sup>.

Le phénomène artistique est alors le vecteur de l'expérience esthétique, et inscrite dans cette dialectique l'œuvre d'art devient un objet socialisé et socialisant qui se situe entre la dimension productrice et la dimension réceptrice. C'est précisément cette relation entre ces deux instances qui ouvre l'espace de médiation, lieu dans lequel se cristallisent les expériences sensibles de tous les acteurs du phénomène artistique, et culturel plus largement. L'espace de médiation voit ainsi se dessiner une vision collective de l'œuvre d'art dans un espace-temps déterminé aux frontières poreuses ; elle acquiert une nouvelle qualité qui participe de sa transcendance, à savoir sa perméabilité. Ainsi, la fonction de la médiation met en lien « un sujet de parole, le support matériel de son expression et son interlocuteur qui partage avec lui un monde de référence, c'est-à-dire une culture »<sup>14</sup>. Par conséquent, toute œuvre d'art est à voir comme un moyen d'accéder à un certain savoir sur le monde en dehors d'elle, un certain savoir sur elle et un savoir sur Soi ; elle transmute aussi de manière concomitante notre savoir sur le monde mais aussi affecte notre Êtreté, ce qui nous indique bien



qu'elle possède une réelle vie sociale. Elle déconstruit la structure de nos savoirs pour nous en proposer une autre à chaque fois que nous l'admirons ; elle transforme nos objets du savoir sur le monde en objets de représentation pour qu'à notre tour nous en fassions des objets d'expérience et des objets symboliques, c'est-à-dire qui font sens, parce que nous nous les approprions et les adaptons par la distanciation. Nous définissons la distanciation comme suit : un temps inconscient de maturation relevant de processus cognitifs par lesquels le perçu est assimilé, stocké dans notre mémoire, dans nos savoirs, dans notre expérience subjective. Pour autant, malgré les regards qui seront portés sur l'oeuvre, malgré les discours qu'elle fera naître, jamais elle ne sera épuisée, puisque justement regards et discours ne servent qu'à l'actualiser indéfiniment, du fait de la dialectique qu'elle entraîne et qui l'entraîne. En tant qu'elle possède une réelle vie sociale, est à lire comme un texte sur le monde qui nous environne. De fait, si l'art agit sur les consciences, c'est parce qu'il est d'une certaine manière conscient de ce qu'il est autre chose qu'art, c'est parce qu'il oriente en tant qu'il modifie la réalité, nous donnant ainsi une lecture *a posteriori* de celle-ci, comme l'artiste le fait par l'oeuvre adressée aux regardeurs. L'artiste est alors à penser comme un metteur en scène, un metteur en forme via un procédé d'esthétisation artificielle, en ce sens qu'il est celui qui rend visible et actuel à un moment donné, dans un espace-temps déterminé, mais toujours empreint des traces du passé de la forme qu'il plébiscite et de ce que la société fait de lui. On pourrait ici tout à fait convoquer le principe d'intertextualité, en posant que les environnements sont des primo textes non linéaires et que l'oeuvre d'art est une idéalisation lisible, organisée également de manière non linéaire - à l'inverse des langues orales - sur la base de ces primo textes. Alors, seuls les concepts, à savoir les transmutations du réel sous d'autres formes que lui-même, sont des lieux partagés par la

collectivité, puisque éveillant un imaginaire et un idéal collectifs que seules les idées génèrent et non pas la réalité, du fait de son existence tangible ; et s'il s'avère pourtant que le phénomène inverse existe, c'est parce des préalables, des précédents existent qui ont orientés la vision que l'on se fait du réel : dès lors ils font alors signe. De ce fait, les œuvres d'art n'expriment leurs vérités que parce qu'elles font sens de l'extérieur, c'est-à-dire dans l'espace des regardeurs, et non de l'intérieur, c'est-à-dire dans l'espace du figuré, tels l'espace toile ou l'espace livre, pour exemples : elles doivent nécessairement être reçues dans l'espace de médiation, seul territoire propice à leur existence sociale et à la structuration de l'Être social ; elles y sont interprétées et assurent alors pleinement leur fonction de médium afin de produire une transcendance collective, car elles répondent à des horizons d'attente : c'est par l'idéal singulier de celui qui crée, exprimé dans une forme générique et esthétique de son choix, que l'idéal collectif s'entretient et perdure. Dès lors elles se transforment, plus exactement elles sont transformées pour trouver d'autres vérités qu'elles-mêmes par l'actualisation, et comme l'atteste cette citation de Paul Klee : « L'art ne produit pas le visible, il rend visible ». En ce sens, toute œuvre d'art véhicule un contenu qui porte en lui toutes les vérités du monde que chacun voudra y voir : à partir de là, l'œuvre d'art ne peut être qu'une création collective façonnée par la fusion d'horizons distincts comme l'atteste Gadamer [1996] :

L'émergence de l'œuvre se réalise dans la fusion de deux horizons : celui de l'auteur qui donne forme et sens, celui du public qui interprète cette forme et ce sens en fonction de l'instance du présent qui est la sienne<sup>15</sup>.

Ce second niveau de dialectique s'organise autour de la matérialité de l'objet artistique exposé dans une procédure de médiation qui n'a de sens que dans le présent de la réception, seul moment où se réalise l'expérience esthétique. Celle-ci prend forme entre les territoires du conçu et du reçu, c'est-à-dire entre l'objet expérimenté et les sujets expérimentant, supposant alors que ceux-ci interagissent aussi entre eux, notamment par la parole en tant qu'elle est l'outil par excellence de extériorisation de l'expérience vécue. Cette extériorisation a pour fonction de libérer l'expérience du Soi pour la placer dans l'expérience du phénomène artistique et culturel en vue d'une communication, effective ou phatique, entre autres. Ce procédé est à rapprocher de l'interactionnisme symbolique qui voit le sens comme le résultat d'une démarche intersubjective et co-constructrice. Le sens ne peut donc en aucun cas résulter d'un seul individu mais exactement de ce que les interactions façonnent. En d'autres termes, nous pouvons dire que le sens émane de l'action, comme nous l'avions pressenti plus tôt :

L'art modifie la sensibilité de l'homme, lui crée une certaine conception du monde, détermine un certain comportement, pétrit son âme, et cette âme une fois transformée dans ses profondeurs va imposer au dehors un certain style de vie, une esthétisation du milieu physique et social dans lequel il vit<sup>16</sup>.

L'expérience esthétique consiste donc en une expérience de nature sociale autour d'un objet artistique/culturel. Elle n'est pas la seule expérience du phénomène esthétique, sans quoi elle ne serait conditionnée que par le Beau, quand bien même celui-ci est loin de lui être absolument extérieur. L'expérience esthétique retentit également de la fluidité de l'histoire parce qu'elle la parcourt, mais aussi de celle des histoires singulières qui sont concaténées par le prisme de la

sociabilité ; puis, elle est digérée par la culture qui lui assignera un sens et une fonction déterminante. Elle est l'esprit de l'objet artistique qui s'affranchit de sa forme matérielle et rentre en dialogue avec la sphère de la sociabilité pour inventer la continuité d'une culture déterminée. Elle organise donc une relation bipartite entre l'art et des publics. Cependant, cette relation génère d'autres territoires comme autant d'actants qui interviennent dans la dialectique des environnements d'influence de la création artistique. L'espace de médiation en fait partie, qui va faciliter l'apparition d'une parole comme témoin du lien et du dépassement : dépassement de Soi, certes, mais dépassement collectif aussi et en même temps, en réponse aux horizons d'attente de chacun et de la masse constituée de tous ces chacun en un collectif auquel l'artiste ne peut pas se soustraire, ni sa création par effet d'identité et/ou d'identification.

Au bout de ce parcours inépuisé, force est de constater que l'entreprise suscite une approche plurielle du fait de la variété des environnements qui structurent la création artistique. Nous avons tenté de montrer qu'ils se déploient de manière généalogique, et/ou diligente. En effet, nous avons vu qu'un environnement unique ne peut suffire seul à la création de l'œuvre d'art. Lorsqu'ils sont généalogiques, ils sont héritage singulier et collectif, trace et mémoire de ce qu'ils ont légué et que l'artiste et les publics commémorent ensemble dans une série de médiations constitutives de la sociabilité, dans une dialectique des environnements d'influence. Leur nature est variable : ils peuvent être naturels, socioculturels ou conceptuels. Dans ces conditions, ils relèvent de l'*Erlebnis*. Lorsqu'ils sont diligents, ils en appellent nécessairement d'autres à partir des généalogiques, du fait de l'expérience *qui en cours* : il s'agit ici de l'*Erleben*. L'un, l'*Erlebnis*, suppose que le procès est achevé immédiatement après les

actes de mise en forme d'une part, et de mise en parole, d'autre part. La première, la mise en forme, appartient au domaine du concevoir ; la seconde, la mise en parole est du domaine du recevoir. En d'autres termes, l'action est histoire dès son achèvement. Mais comme les actions se succèdent, sans jamais laisser de vides entre elles, elles sont toujours dans une sorte de présent historique. L'autre, l'*Erleben*, saisit le procès dans son déroulement, si bien que, dans l'action, présent et futur sont étroitement liés. En conséquence, l'action s'inscrit à cheval entre le passé structuré, la généalogie, et le présent structurant, la diligence. De fait, l'artiste est connecté à des univers référentiels et spatiotemporels différents en même temps, puisque c'est ainsi que sa société l'a conditionné et structuré. Et il - se - projette dans un futur dont il bâtit la trame dans le présent par l'acte de création qui ne pourra s'achever que dans la sphère du vivre ensemble, seul lieu dans lequel s'opère une sorte de trêve qui révélera le sentiment d'appartenance, les idéaux et les croyances. *Erlebnis* et *Erleben* sont l'essence de l'expérience esthétique des phénomènes socio artistiques et socioculturels. Ils transfèrent le donné vers le recevoir par l'entremise du concevoir ; ils transmutent la réalité en surréalité selon un schéma ternaire allant de la structure à la restructuration, en passant par la déstructuration, tel le principe de sémiologie. De fait, tout objet d'art observé est soumis à un processus de territorialisation / déterritorialisation à l'infini.

## **Bibliographie**

### **Les ouvrages**

**Barthes Roland**, *L'Empire des signes*, Paris, Editions du Seuil, 2005.

**Bastide Roger**, *Art et société*, Paris, Editions Payot, 1977.

**Caune Jean**, *Pour une éthique de la médiation*, Grenoble, Presses Universitaires, 1999.

**Ducrot Oswald, Todorov Tzvetan**, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Edition du Seuil, 1972.

**Gadamer Hans-Georg**, *Vérité et méthode*, Paris, Edition du Seuil, pour la traduction française, 1976 et avril 1996.

**Heinich Nathalie**, *La sociologie de l'art*, Paris, Editions La Découverte, 2004.

**Jauss Hans-Robert**, *Pour une esthétique de la réception*, Editions Gallimard, Paris, pour la traduction française et la préface, 1978.

**Kant Emmanuel**, *Critique du jugement*, Paris, Hachette Livre, Bibliothèque Nationale de France, (Ed. 1846).

**Lalo Charles**, *l'Art et la vie sociale*, Paris, Editions Doin, 1921.

**Lamizet Bernard**, *La médiation culturelle*, Paris, L'harmattan, 1999.

**Péquignot Bruno**, *Sociologie de l'art*, Paris, Editions Armand Collin, 2009.

### **Les articles**

**Lapoutge Stéphane**, « Le contemporain ou la conjonction des ego, hic et nunc », dans Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (Dir.), automne 2012, *(D)écrire le contemporain*, Toulouse, Institut catholique, Revue Inter-Lignes, 2012.

**Lapoutge Stéphane**, « Les pérégrinations d'un fait culturel », dans Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (Dir.), janvier 2013, *Chemin, cheminement*, Toulouse, Institut catholique, Revue Inter-Lignes, 2013.

1 **Jean Caune**, *Pour une éthique de la médiation*, Grenoble, Presses Universitaires, 1999, p.62

2 **Emmanuel Kant**, *Critique du jugement*, Paris, Hachette Livre, Bibliothèque Nationale de France, (Ed. 1846)

3 **Charles Lalo**, *l'Art et la vie sociale*, Paris, Editions Doin, 1921

4 **Nathalie Heinich**, *La sociologie de l'art*, Paris, Editions La Découverte, 2004, p.17

5 **Stéphane Lapoutge**, « Le contemporain ou la conjonction des ego, hic et nunc », dans Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (Dir.), Automne 2012, *(D)écrire le contemporain*, Toulouse, Institut catholique, Revue Inter-Lignes, 2012, pp.11-24

6 *Ibid.*

7 **Roland Barthes**, *L'Empire des signes*, Paris, Editions du Seuil, 2005

8 **Stéphane Lapoutge**, « Les pérégrinations d'un fait culturel », dans Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (Dir.), Janvier 2013, *Chemin, cheminement*, Toulouse, Institut catholique, Revue Inter-Lignes, 2013, pp. 97-106

9 **Oswald Ducrot**, **Tzvetan Todorov**, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Edition du Seuil, 1972, p.114.

10 *Ibid.*

11 **Bernard Lamizet**, *La médiation culturelle*, Paris, L'harmattan, 1999

12 **Hans-Georg Gadamer**, *Vérité et méthode*, Paris, Edition du Seuil, 1996, p.87

13 **J. Caune**, *Pour une éthique...*, op. cit., p. 215

14 *Ibid.*, p. 106

15 **J. Caune**, *Pour une éthique...* op. cit., p.p. 90, 91

16 **Roger Bastide**, *Art et société*, Paris, Editions Payot, 1977,  
p.190



# Enora MARCOUX

## Le graffiti, l'art urbain et la rue : entre dépendance et indépendance

### *Vers la considération de la valeur esthétique de ces pratiques*

Les graffitis, peintures ou inscriptions sur des murs, sont une forme d'expression ancienne de l'homme dont on trouve certains exemples dans la Grèce antique et l'Empire romain. Le terme de graffiti provient du latin *graphium* (éraflure) qui tire son étymologie du grec *graphein* (γράφειν) qui signifie indifféremment écrire, dessiner ou peindre. Dans sa déclinaison actuelle, le « graffiti moderne » naît dans les années 70 à New York. C'est en 1971 qu'un journaliste du New York Times remarque l'inscription « TAKI 183 » à travers la ville. Il écrit alors un article, accompagné d'une interview du jeune homme qui inscrit depuis l'été 1969 son pseudonyme sur les murs de sa ville. Cet article catapulte sur le devant de la scène TAKI et sa nouvelle notoriété fait vite des émules. En cinq ans, le graffiti connaît une véritable explosion notamment grâce ou à cause des gangs afro-américains, cubains et portoricains qui l'utilisent pour marquer leur territoire ou pour signaler leur incursion sur les territoires ennemis. En France, le graffiti arrive dans le courant des années 80 et est largement popularisé par la culture hip-hop. Petit à petit, les pratiques, les outils et les techniques se diversifient, le mouvement évolue et apparaît alors le *street art* ou art urbain qui bien qu'adoptant certains codes du graffiti s'en différencie. Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, l'engouement nouveau du grand public et des institutions de

l'art (galeries, musées...) entraîne une mutation profonde de ces mouvements artistiques dont les œuvres étaient jusque-là réalisées dans les rues, illégales et gratuites. De nos jours, graffiti et art urbain se trouvent à mi-chemin entre institutionnalisation et clandestinité. Cette mutation nous pousse aujourd'hui à nous interroger sur le sens de ces pratiques et à ne plus considérer que l'aspect illégal et revendicatif pour nous pencher sur la dimension plastique et esthétique de ces démarches artistiques spécifiques. Il faut avoir à l'esprit qu'il s'agit de pratiques plurielles qui semblent résister à toute catégorisation ; les termes les désignant et les définitions proposées étant d'ailleurs diverses. On peut retenir ici le graffiti pour la réalisation travaillant le lettrage d'un pseudonyme et l'art urbain pour les pratiques non centrées exclusivement sur le lettrage comme la réalisation de grandes fresques figuratives, les pratiques de pochoirs, collages, stickers, gravures, peintures, détournements de mobilier urbain, etc. L'entre-deux, entre la rue et la galerie, dans lequel se trouvent actuellement ces pratiques, ainsi que leur nature non consensuelle, non univoque et prompte à créer le débat dans l'espace public et dans le monde institutionnel de l'art, nous invite à une réflexion nouvelle sur le lien entre société et création. Certains voient dans la relative institutionnalisation de ces mouvements les prémises de leur déclin, d'autres y voient une reconnaissance permettant une pérennisation. Dans ces conditions particulières quelle est la nature du rapport qu'entretiennent les graffeurs et artistes urbains avec leur environnement, qu'est-ce que cela implique en terme de création ?

### **Des arts aux prises avec l'environnement rue**

Il semble pertinent d'envisager l'espace de la rue comme une matrice pour penser ces mouvements, car elle est le point

commun de toutes ces pratiques. D'un point de vue général, la rue peut être considérée comme l'espace commun à tous les habitants de la ville : elle n'appartient à personne en particulier et est à tout le monde en même temps ; chacun la traverse, y déambule, s'y croise ou s'y rencontre... Matrice de la ville, la rue est le lieu du collectif et un espace ouvert donnant accès à différents espaces particuliers assurant des fonctions diverses : restaurant, salle de danse, habitations, commerces, musées et galeries d'art dont la fonction, pour ces derniers, est de présenter, d'exposer la production artistique. La création artistique qui se place à l'extérieur des murs des musées ou des galeries se place donc volontairement « hors cadre ». Fondamentalement, il s'agit là d'un « nouveau cadre », différent de ceux, institutionnels ou institutionnalisés. D'ailleurs nombreuses sont les ruptures (salon des indépendants, expositions impressionnistes, dada, surréalistes, art public, art in situ, land art...) avec ces lieux considérés comme synonymes de sclérose et d'étouffement de la créativité. Ainsi à la charnière des XXe et XXIe siècles, une fois de plus, une part de la création artistique (et des créateurs) se sent asphyxiée dans les institutions, sort d'elles et prend possession de l'espace de la rue. Nombreux sont ceux pour qui ce saut dans la rue est synonyme de liberté (re)trouvée, de liens restaurés avec la réalité et de créativité stimulée par la mission de faire (re)vivre l'art dans ce nouvel espace. Le fait de créer dans l'espace de la rue implique en effet quelque chose de nouveau, que la création en atelier et son exposition dans la galerie n'impliquent pas : la prise en compte du contexte. Dans le graffiti et l'art urbain, les artistes ne peuvent faire l'économie du contexte, ils prennent en compte la matière du mur, son emplacement, sa visibilité, ce qui l'entoure. Certes, le graffiti et l'art urbain ne peuvent s'assimiler à l'art contextuel à proprement parler, mais il existe des similitudes entre ces deux mouvements notamment dans leur rapport au contexte qui vient finalement « faire

œuvre ». Paul Ardenne décrit l'art contextuel comme une démarche qui vise à « annexer la réalité »<sup>1</sup> et donc à faire œuvre du lieu, de l'espace et du temps. Rapprocher le graffiti et l'art urbain de l'art contextuel dans cette démarche d'annexion de la réalité, met en lumière comment l'œuvre dans la rue fait coïncider cadre, outil et lieu d'exposition de la création artistique. Dans l'espace de la rue, l'artiste est en prise directe avec la réalité, dans un circuit court artiste/spectateur et il n'est plus question d'une abstraction ou d'une représentation de la réalité à travers l'œuvre, mais bien d'une co-présence œuvre-réalité. Cette co-présence est à entendre comme une véritable reconnaissance de l'environnement, dans sa dimension d'outil, mais aussi de contrainte et comme le signe, au même moment, du contournement de cette contrainte. Ainsi, l'espace de la rue qui n'est pas normalement destiné à être œuvre recèle ici une véritable puissance plastique que ces artistes urbains et graffeurs font émerger. Pour tenter de comprendre de quelle façon ces artistes en prenant en compte leur environnement dans leur processus créatif, révèlent le potentiel esthétique de l'espace de la rue, il faut se pencher sur que cette dernière représente pour ceux qui la traversent. Nous prendrons le parti de l'envisager en terme d'espace, c'est-à-dire un contenant dépendant d'un contenu. Les sciences sociales, notamment l'école sociologique de Chicago, pensent l'espace comme étant défini non seulement par les interactions qui y ont lieu, mais aussi comme le produit de ces interactions. Ainsi, la rue, considérée ici comme le prototype de l'espace public, est un espace où se joue un va-et-vient entre un dehors et un dedans. Les individus qui s'y tiennent se plient chacun à un rôle précis conforme à l'espace et aux attentes de celui-ci. Ces différents rôles que chacun y joue donnent lieu à un espace peuplé d'une multitude d'individualités qui se côtoient. Ainsi, la rue, serait habitée par le jeu de l'individu avec son propre « je ». Jouer à « être soi » de façon différente

en fonction des espaces, équivaut à faire cohabiter son propre soi et son soi caché, masqué sous divers habits. Cela reviendrait finalement à placer dans l'espace public, sous le regard de l'autre, une part de son intimité qui deviendrait alors de l'ordre d'une intimité extérieure. C'est ce que Lacan désigne par l'extime<sup>2</sup>. Ce concept psychanalytique qui s'intègre ici à notre réflexion nous permet de mettre en lumière, à travers la question du jeu du « je » auquel se livre les individus dans l'espace de la rue (jeu qui n'est autre que l'action paradoxale de faire semblant tout en étant soi), à quel point la rue est l'espace conjoint de l'intime et du public. Parce que la rue est ce lieu où se côtoient toutes sortes d'intimités au sein même d'un espace public, elle peut être considérée comme un espace limite, habitée par la limite entre intime et public. Cette qualité peut être, d'ailleurs, elle aussi reconnue à l'œuvre d'art en général. De ce fait, les œuvres réalisées par les graffeurs et les artistes urbains dans l'espace de la rue, qui prennent en compte l'environnement en termes de contexte, ne viennent-elles pas poser la question de la limite entre intime et public ? Puisqu'elles sont elles-mêmes le fruit d'une mise au-dehors dans l'espace public d'une part d'intime, ne posent-elles pas la question de la nature des interactions au sein de l'espace public ? Ces artistes définissant eux-mêmes leur art comme une résistance vis-à-vis de la culture visuelle de la ville uniquement régit par la publicité et donc le commerce, il semblerait qu'effectivement l'artiste urbain et le graffeur viennent questionner le signifiant même de « public » attaché au terme d'espace. Ainsi, parce que la rue est habitée par la limite, construite par de multiples limites et lieu de la limite, la création qui s'y place se trouve à la limite, questionne, malmène, interroge et joue de cette dernière.

### **Dans une indépendance vis-à-vis de l'environnement politique et des institutions de l'art**

Le fait que l'art urbain et le graffiti interrogent la limite intime-public qui habite l'espace de la rue, nous montre comment l'environnement influence la création artistique. Nous devons maintenant nous pencher sur les modifications que la création artistique apporte à l'environnement. En effet, l'objet d'art urbain ou de graffiti quand il est imposé au regard du spectateur dans la rue, se place au même moment dans une certaine indépendance vis-à-vis de l'environnement, entendu au sens large. Si on envisage ici l'environnement en termes social, politique et institutionnel, on peut appréhender ces créations comme le signe d'une triple indépendance vis-à-vis de l'institution muséale, du marché de l'art et du pouvoir politique. L'environnement de la rue quand il est lié à la question de la création artistique recèle en lui plusieurs composantes qui fondent et définissent les démarches artistiques du graffiti et de l'art urbain. Il s'agit ici de l'illégalité, de la gratuité et de l'éphémère. Considérer la rue comme un espace aussi bien défini par les interactions entre les individualités, fruits des rôles auxquels les individus se plient, que par sa fonction de contenant de ces interactions, nous permet d'envisager la façon dont officient ces artistes de manière différente. Par l'illégalité de leur pratique, les pouvoirs politiques ont décrété que les pratiquants n'étaient pas à leur place dans la rue et que leurs créations n'étaient que le signe de leur errance au sein de la société. Or si nous considérons l'utilisation par l'artiste du pseudonyme comme le même jeu à « être soi » qui nous concerne tous dans l'espace public, pourquoi ne pas voir alors ces créations non pas comme le signe d'une recherche d'une place, mais bien comme la marque, la voix, exprimant le processus que nous partageons tous alors dans l'espace de la rue. Voici des questions que les artistes urbains et graffeurs posent aux passants, aux institutions, pouvoirs politiques et aux citoyens par l'intermédiaire de leur art. Cela étant une des différences qui les séparent des simples passants, est le fait que le choix

du rôle, à travers le choix du pseudonyme, se fait pour ces artistes en dehors du rapport à l'autre : l'image qu'ils se choisissent n'est pas le fruit d'un processus de reconnaissance d'une image dans le regard de l'autre, mais celui d'un choix d'une image d'eux-mêmes dans leur propre regard. Ils imposent ensuite cette dernière aux spectateurs sur les murs de la ville. De fait, l'illégalité dont découle l'imposition au regard de l'autre, la gratuité qui permet que l'autre ne puisse exprimer à travers une valeur monétaire ce qu'il pense de l'œuvre, donc de l'intime de l'artiste et l'éphémère qui refuse à quiconque la propriété de l'œuvre, donc de l'image que l'artiste a de lui-même, fondent la démarche du graffiti et de l'art urbain. La relative institutionnalisation de ces mouvements artistiques peut être appréhendée comme une tentative du politique de contenir, de maîtriser ces formes d'expressions. Ceci met finalement en lumière l'indépendance dans laquelle évoluent les pratiquants vis-à-vis des institutions de l'art et des pouvoirs politiques. L'artiste anglais Banksy se fera d'ailleurs l'avocat de cette indépendance lors de l'exposition « Au-delà du Street Art » au Musée de la Poste à Paris en novembre 2013 quand il exposera un de ces pochoirs dont les couleurs dégoulinent volontairement en dehors du cadre de la toile. Ainsi, la propriété de l'œuvre et sa valeur sont rendues inaccessibles par l'artiste lui-même. Cette indépendance est en fait l'expression d'un refus qu'un discours soit porté sur l'œuvre qui reste ainsi entièrement l'objet de l'artiste. Ceci nous pousse donc vers la nécessité de reconsidérer ce qui est de l'art ou qui n'en est pas et sur qui est un artiste et qui n'en est pas un. De manière plus générale, ce refus d'un discours de l'autre sur leur identité questionne la nature des rapports que nous entretenons tous avec notre environnement peuplé d'autres.

Entreprendre une réflexion sur l'art urbain et le graffiti à travers la question notamment de la création artistique et de son rapport à l'environnement sert, à notre idée, la prise en compte de la dimension plastique de ces créations. En effet, ces disciplines bien qu'elles se trouvent à l'heure actuelle entre institutionnalisation et pratique vandale, souffrent toujours d'une image sulfureuse qui ne donne lieu le plus souvent qu'à des discours sur les thèmes de la revendication identitaire et de l'appropriation personnelle de l'espace de la ville. Bien que ces aspects ne soient pas à ignorer quand nous abordons les thèmes du graffiti et de l'art urbain, ces pratiques ainsi que leurs adeptes ont évolué, grandi et se sont transformés. Ainsi, un jour un artiste graffeur parisien me déclara : « quand tu as 15 ans le graffiti c'est politique, mais plus tard ça devient poétique ». Il est nécessaire aujourd'hui de se pencher en effet sur la poétique de ces pratiques et le premier pas dans cette direction semble être celle de l'observation de la dialectique qui unit artiste et l'environnement dans ces pratiques spécifiques. Comme nous avons tenté de le montrer, les artistes réalisent leurs œuvres en lien avec la rue, la ville, l'environnement. Ainsi, un pochoir de Banksy sur le mur de Gaza, datant d'octobre 2012, représentant une petite fille tenant à la main une poignée de ballon qui la soulève délicatement, ou encore les collages de Lily Mixe, une artiste française émigrée à Londres, qui colle sur les murs du quartier de Brick Lane, à forte communauté bangladaise, des dessins représentant les fonds marins, anticipant l'avenir d'un pays menacé de submersion<sup>3</sup>, nous montrent à quel point ces arts sont influencés par l'environnement. En faisant « œuvre des situations »<sup>4</sup> et le graffiti et l'art urbain utilisent l'environnement physique dans lequel ils évoluent et transforment par là même ce dernier en faisant apparaître la valeur plastique des lieux. De plus, ils mettent en exergue les aspects politiques, sociaux parfois même environnementaux



de notre société. En transformant ainsi notre environnement, ils modifient notre propre perception de l'espace et font naître dans l'esprit des citoyens des questions. Ce double mouvement d'assujettissement au contexte tout en le modifiant, nous montre aussi comment les artistes urbains et les graffeurs se trouvent dans une démarche visant à l'indépendance vis-à-vis des institutions et des pouvoirs politiques. En plaçant leurs œuvres sur les murs des villes, ils imposent aux passants leur voix, ils rappellent la présence de l'autre dans un espace que chacun considère comme le sien et posent la question du signifiant « public » attaché au terme « espace ». En modifiant, l'expérience de l'environnement pour les autres, les artistes urbains et les graffeurs font de la rue un lieu de l'art et révèlent par là même la puissance esthétique, souvent ignorée, de ce lieu. Analyser la dialectique de l'artiste urbain et de graffeur avec l'environnement physique, institutionnel et politique est un premier pas vers la considération de la valeur esthétique de ces pratiques et l'occasion de questionner à nouveau les définitions de l'art et de l'artiste dans notre société.

### **Bibliographie :**

#### **Ouvrages :**

**ARDENNE Paul**, *Un art contextuel*, Paris, Ed. Flammarion, 2002.

**BUREN Daniel**, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris, Ed. Sens et tonka, 2004.

**LACAN Jacques**, *Le Séminaire livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Ed. Du Seuil, 2006.

**LEMOINE Stéphanie**, *L'art urbain, du graffiti au street art*, Paris, Ed. Gallimard, 2012.

## Articles:

**PIGNON ERNEST Ernest**, « Transmettre l'éphémère », Les cahiers de médiologie, 1997/2 N°4, pp. 276-278.

**MARCOUX Enora**, psychologue clinicienne en Ecosse, je suis titulaire d'un master recherche en esthétique et psychanalyse de l'université Paul Valéry Montpellier 3, ma recherche a porté sur le visible et l'invisible du graffiti et de l'art urbain.

1 **ARDENNE Paul**, *Un art contextuel*, Paris, Ed. Flammarion, 2002, pp. 15.

2 **LACAN Jacques**, *Le Séminaire livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Ed. Du Seuil, 2006.

3 L'artiste cherche à sensibiliser les spectateurs sur la situation du Bangladesh qui sera dans les années à venir une des premières victimes du réchauffement climatique le pays étant menacé par la montée des eaux due à la fonte des glaces.

4 **PIGNON-ERNEST Ernest** - Stéphanie Lemoine, *L'art urbain, du graffiti au street art*, Paris, Ed. Gallimard, 2012, pp. 102.

# Akomian Frédéric

## MOBIO

Enseignant-Chercheur au Département de Lettres Modernes,  
Université Péléforo Gon  
Coulibaly de Korhogo - Cote d'Ivoire

### **L'environnement : une thématique majeure des récits sahéliens**

De 1968 à 1973, les pays du Sahel sont frappés de plein fouet par une sécheresse aiguë. Leurs États ont alors ressenti la nécessité de créer un Comité Inter-états de Lutte Contre la Sécheresse : le CILSS. Dans le même élan, les Lettres d'Afrique noire francophone vont pointer la responsabilité des Africains quant à leurs malheurs et instaurer une critique contre la mauvaise gouvernance désormais érigée en vertu cardinale dans la plupart des pays africains. Dorénavant, les romanciers africains s'engagent dans les dénonciations sociales et politiques. Plus particulièrement, on assiste dans les romans du Sahel, à une représentation de la sécheresse, à une prise de conscience des questions environnementales. Ainsi, dans la fiction romanesque se trouvent transposées les préoccupations pressantes des peuples du Sahel vis-à-vis des graves problèmes que pose la pénurie d'eau. Dès lors, des questions se posent : est-ce la sécheresse ou l'environnement, l'élément structurant des romans sahéliens ? Comment les auteurs

décrivent ou expliquent la sécheresse au Sahel ? Pour répondre à ces problématiques, une étude statistique et une étude thématique traiteront la question. Divers textes sahéliens sur lesquels s'appuie cette réflexion seront également convoqués.

Au Sahel, les questions environnementales ou les catastrophes écologiques sont prises en charge, recréées, pensées par des œuvres de l'esprit en vue de la maîtrise de l'environnement naturel. Les écrivains du Sahel s'érigent en écologistes par la représentation de la sécheresse et de ses effets dans leurs œuvres. À travers cette pratique, ils veulent éveiller la conscience publique vis-à-vis des dangers de la sécheresse au Sahel en vue de la maîtrise de l'environnement naturel. La thématique environnementale ou l'écriture d'un environnement sec est prise en charge dans les romans du Sahel à travers les champs sémantiques et lexicaux du sec, les descriptions réalistes et les ressources rhétoriques convoquées.

### **I/Description d'un environnement réalistes, stériles et morbides**

La description d'un environnement frappé du sceau du sec, de l'aride, de la stérilité, de la morbidité marque l'écriture de ces romans. Il faut savoir que « *toute littérature, quelle qu'elle soit s'insère dans un cadre, elle y est domiciliée. Cela veut dire qu'elle se rattache à une entité spatiale qui lui donne sens et contenu.* »<sup>22</sup>

Ainsi, le sahel constitue le référent littéraire par excellence de ces écrivains sahéliens qui le décrivent avec beaucoup de minutie. Cette description cristallise l'une des

---

<sup>22</sup> Boulama Kaoum, « La double caractéristique de la littérature sahélienne à travers quelques romans », *Revue électronique internationale de sciences du langage, Sudlangues*, N° 11 – 2009, disponible sur : <http://www.sudlangues.sn/> [ article consulté le 22 octobre 2010]

caractéristiques de cette écriture à savoir le sec. La notion de « sahel » « est synonyme de manque d'eau, d'aridité, de stérilité, mais aussi de calamité, de pénurie, de famine, de disette, de misère et même d'absence de vie et donc de mort. »<sup>23</sup>

Constructions originales qui se singularisent par une double catégorisation répondant justement à une écriture du sec ou de la sécheresse, les romans du Sahel présentent une nature complètement dévastée, où tout est sec ou vide. Ainsi, l'environnement de *Cycle de sécheresse* « était devenu sec, sec ; incroyablement desséché et abandonné » (p.22). L'écriture du sec se déploie ainsi autour « de villages désertés » où il reste une « dernière goutte d'eau » avec des « touffes d'herbes sèches » en plus d'un « sable brûlant » et d'un « paysage de désolation et de vide » et d'une « brousse désertique » (pp.23-24).

*L'enfant palmier* traduit aussi bien cette écriture du sec. Dans le village d'Atoumanikro, « l'harmattan a largement poursuivi son œuvre de dessèchement de la nature », rendant ainsi « la terre [ ...] aussi dure que le fer ». Dans ces conditions, il est impossible de pratiquer les cultures, tant le sol est sec que « les tiges de manioc sèchent ». Et, cette sécheresse a de beaux jours, car « aucun signe de pluie ne semble poindre à l'horizon » (p.24).

Dans *Sahel ! Sanglante sécheresse*, aucun mot ne sortait des « lèvres sèches » pendant les « saisons sèches ». A Léa-Gare, les misérables talibés s'abritent sous un grand cailcédrot « sec comme un squelette ». Tout le pays était frappé par la sécheresse à telle enseigne que Fanta, la femme de l'instituteur est aussi « desséchée que les branches des arbres », elle n'a « rien à manger » et « rien à boire ». La

---

<sup>23</sup> Pierre N'DA, « Du sec et de l'humide ou la problématique de la sécheresse dans le roman sahélien », *En-Quête*, Abidjan, PUCI, no1-Mai 1997, p.73

terre du petit village de Léa est tellement « sèche » qu'elle engendre la famine.

Les « saisons chaudes », dans *L'archer bassari*, amènent Mbaye à répondre « sèchement » au commissaire. Les billets de banque du défunt Sérigne Ladi doivent « sécher » près du fourneau. Également, l'inspecteur Ndiago et ses hommes avaient ceinturé « sèchement » et menottés des bandits. On entend aussi des « bruits secs » provoqués par les piétinements de Koh.

Dans *Le dernier des nomades*, le campement des nomades est grillé par « la chaleur du vent et du soleil » avec la présence d'un « brouillard de poussière et de sable ». Dans ce campement, « la sécheresse a bouleversé l'équilibre naturel » (p.94) à telle enseigne que « les arbres [sont] dépourvus de leur sève et de leur force. ». On est aussi sensible à la personnification, à travers les expressions comme : « le désert avançait », et « la forêt couchée » (p.52).

La production romanesque sahéenne évoque, en général, un environnement morbide pour décrire la sécheresse et ses effets. Dans le champ romanesque, l'écriture mortifère se déploie par la marque du répulsif<sup>24</sup> et du pessimiste. Dans ce sens, cette écriture institue un environnement atypique, mais traduit la réalité de la sécheresse au sahel.

L'œuvre de mort de la sécheresse se lit dans le spectacle macabre. Ainsi, *Cycle de sécheresse* décrit un environnement où l'on aperçoit

« partout des troupeaux décimés, des dépouilles de bêtes que l'on ne dissimulait pas rapidement comme celles des

---

<sup>24</sup> Boulama Kaoum, « La double caractéristique de la littérature sahéenne à travers quelques romans », disponible sur <http://www.sudlangues.sn/>. Cette notion renvoie à l'aversion, au dégoût, à la répulsion instinctive (le Dictionnaire universel), qui sont les éléments essentiels descriptifs de cette production [sahéenne].

*hommes, et qui pourrissaient au soleil, changeant l'air déjà suffocant en fétide odeur de mort.* » (p.23)

Dans la cour de la mission des religieux, une femme s'éteint, épuisée par la fatigue et la faim (p.7). L'univers ainsi décrit est morbide parce que constitué de « *dépouilles* » (p.23), d'« *odeur fétide* » (p.23), de « *mort* » (p.23), de « *pourriture* » (p.23) et de « *mère agonisante* ».

Dans *L'enfant palmier*, l'on peut lire :

*« Blalè n'est plus que le squelette d'un mort. Une carcasse d'os qui pense comme il y en a tant d'autres résidant dans la forêt... Les squelettes des morts, invisibles patrouillent les ruelles du village... Son corps squelettique est visible. »* (p.88)

On a un champ lexical de la mort très évocateur avec des lexèmes tels que « *carcasse* », « *mort* », « *squelette* », « *os* » (p.83). Tous ces lexèmes balisent la lecture et orientent la compréhension de l'écriture morbide. Dans le même sens, on retrouve dans le village d'Atoumanikro, le corps d'une femme dans les flammes (*corps calciné, p.31*).

Ailleurs, dans *Toiles d'araignées*, l'on constate des assassinats :

*« Il y a deux ans que j'ai tué mon propre frère. Je l'avais surpris en flagrant délit d'adultère avec ma femme. Je l'avais égorgé comme un poulet. »* (p.269). On enregistre la mort des malades avec l'expression « *Les malades seuls se consumaient à feu doux.* » (p.269). Le roman décrit un hôpital dégoûtant avec la « *morgue et une odeur si forte et si fétide que les malades les avaient totalement désertées.* » (p.257). Également, le texte met en évidence une prison répulsive où « *l'atmosphère [...] était encore étouffante et chargée d'odeur écœurante... les murs étaient barbouillés de déjections de sang. Les enchaînés allaient à la mort. Le chemin qui mène à la mort est toujours pavé de sang coagulé et de matières fécales.* » (p.218).

L'écriture morbide se traduit dans la description de la nourriture des prisonniers : « *Les charognes constituaient en fait la seule véritable source de protéines. Les cadavres d'animaux étaient souvent envoyés à la prison. Il arrivait des cadavres de toutes tailles — le ventre était invariablement bedonnant.* » (p.128).

Le message de ces romanciers est clair et toute cette écriture morbide pour soutenir cette idée vise à présenter les horreurs de la sécheresse. En d'autres termes, l'emploi de cette écriture dans ces romans traduit l'omniprésence de la mort au Sahel.

## **II/ Des champs sémantiques et lexicaux : expression d'un environnement sec**

L'écriture d'un environnement sec se dessine à travers l'exploitation de la sémantique de la maigreur. Ainsi, le sec renvoie à la maigreur. Les romans sahéliens s'organisent autour des affres de la sécheresse. Dans *Cycle de sécheresse*, l'exploitation sémantique de la maigreur met en scène « *des chèvres [qui] maigrissaient* » et qui « *fondaient littéralement* ».

Même constat dans *Le dernier des nomades* où « *une saison sèche affecte l'apparence des animaux* » à telle enseigne que les chameaux s'apparentent à des « *squelettes* ».

Dans les romans sahéliens, les traits sémantiques de la maigreur<sup>25</sup> se dessinent sur les victimes de la sécheresse. Ces traits sémantiques sont localisables à plusieurs endroits géographiques : À la mission des religieuses, à la prison de la ville de S..., au village, au campement et dans les rues de la ville de Niamey et de Nouakchott.



*Cycle de sécheresse* débute avec une femme d'une « *maigreur* » extrême qui présente un corps « *désolé* » et « *vidé* ». Aussi, les deux visages de la sécheresse à savoir la misère et la maigreur se dessinent sur son corps. Le narrateur affirme alors que son visage est plus terrible que celui de la mort. Le personnage de la femme déshumanisée par la sécheresse devient alors un fantôme. Ainsi, lorsqu'elle avançait vers la foule des autres misérables « *où l'on se disputait pourtant les places* » (p.15), ceux-ci s'écartèrent « *instinctivement, on aurait dit respectueusement devant la femme.* » (*Cycle de sécheresse*, p.06).

Une autre lecture s'entrevoit à partir du physique de cette femme. On peut lire, une expression plus terrible que la détresse (p.06). Le texte révèle que la sécheresse a épuisé et vidé son corps de toute énergie ou substance de vie. Tel est le constat que fait le narrateur dans ces propos : « *Elle se raidit, étendant les jambes fatiguées et ses bras osseux, posant presque délicatement sa tête émaciée sur le sable.* » (*Cycle de sécheresse*, p.7)

L'expression « *bras osseux* » est un trait sémantique de la maigreur.

Danioko est aussi une figure du sec. Il est habitué à respirer les mauvaises odeurs et à se nourrir de charogne. Ce personnage présente un physique desséché par le soleil. La sécheresse lui communique sa laideur :

« *Ses yeux exorbités et infectés semblaient mal à l'aise à la lumière. Des yeux très mobiles d'un être traqué. L'homme n'était pas laid, il était même beau : un lingot d'or bien emmaillotté dans du coton. Un feu brûlait en lui. Un grand soleil qui avait tari en lui toute fraîcheur ; tout en lui s'était desséché, rétrécit et ses pauvres yeux ne tenaient plus dans leurs orbites.* » (*Toiles d'araignées*, p.259)

Les expressions « *desséché* », « *rétrécit* », « *tari* », « *brûlait en lui* » constituent des traits sémantiques de la

maigreur. Aussi, les textes sahéliens mettent en évidence un champ lexical du sec très évocateur.

Un relevé du champ lexical du sec dans les romans sahéliens paraît intéressant. D'abord, il s'agit de faire ressortir dans un tableau récapitulatif les mots ou expressions appartenant au champ lexical du sec d'un texte à l'autre. Puis, une étude-synthèse dégagera le champ lexical du sec pour l'ensemble des romans du corpus.

### **Tableau du champ lexical du sec d'un texte à l'autre**

Récits	Exemples de mots ou expressions relevant du champ lexical du sec
<i>Cycles de sécheresse</i>	« <i>pays sec</i> », « <i>pays desséché</i> », « <i>puits morts</i> », « <i>soif</i> », « <i>dernière goutte d'eau</i> », « <i>herbes sèches</i> », « <i>brousse désertique</i> », « <i>sol aride</i> ».
<i>Le dernier des nomades</i>	« <i>vent sec</i> », « <i>vent de poussière</i> », « <i>vent de sable</i> », « <i>poussière</i> », « <i>famine</i> », « <i>sécher</i> », « <i>sèche</i> » (4 occurrences), « <i>soif</i> » (3 occurrences), « <i>désert</i> »
<i>L'enfant palmier</i>	« <i>l'harmattan</i> » (3 occurrences), « <i>dessèchement de la nature</i> », « <i>aucune pluie</i> », « <i>terre dure que le fer</i> », « <i>tige sèche</i> », « <i>manioc sec</i> », « <i>squelette</i> », « <i>soif</i> », « <i>corps squelettique</i> », « <i>mince</i> », « <i>vent sec</i> », « <i>froid</i> »
<i>Gros plan</i>	« <i>sahéliens</i> » (3 occurrences), « <i>l'harmattan</i> » (2 occurrences), « <i>désert</i> », « <i>sèches</i> », « <i>sèchement</i> », « <i>soif</i> », « <i>desséchante</i> », « <i>sec</i> , »
<i>Toiles</i>	« <i>Désert</i> » (8 occurrences), « <i>sec</i> » (3

<i>d'araignées</i>	occurrences), « <i>desséché-e</i> » (2 occurrences), « sécher » — « sèchent » — « séchaient-sèchement » (10 occurrences) »,
<i>L'archer bassari</i>	« désert » (3 occurrences), « soif » (2 occurrences), « <i>sec</i> », « <i>sécher</i> », « <i>séché</i> », « <i>sèchement</i> », « <i>séchage</i> », totalisent 12 occurrences, « <i>squelette</i> », « <i>squelettique</i> », « <i>famélique</i> », « <i>desséchée</i> », « <i>sahel</i> », « <i>saharien</i> »
<i>Sahel ! sanglante sécheresse</i>	« Squelette » (4 occurrences), « <i>sec</i> », « <i>sèchement</i> », « <i>séchage</i> », « <i>sécher</i> », connaissent 6 occurrences, « <i>desséché</i> », « <i>Sahara</i> », « <i>sahel</i> », « <i>sahélien</i> », « <i>harmattan</i> »

À travers ce tableau, il s'agit d'établir un champ lexical représentatif de l'ensemble des romans du corpus. Dans les textes analysés, certains mots comme « sec » et « soif » reviennent chez tous les auteurs. On constate que ces mots récurrents sont utilisés avec une extrême fréquence. L'on retient alors comme champ lexical du sec dans les romans du sahel les mots ou expressions utilisés au moins 4 fois d'un texte à l'autre. Ainsi, l'on peut établir le champ lexical composé des mots suivants : « **sec, soif, désert, et harmattan** »

Le texte de l'écrivain Alexis Allah illustre le mieux le champ lexical ainsi constitué. À Atoumanikro, tous les habitants subissent les effets de la sécheresse. Aussi, la malédiction couvre de son ombre les habitants de ce petit village. Dans ces conditions, l'harmattan, ce vent sec et froid, va dessécher toute la nature rendant ainsi impossibles les pratiques culturelles. Les paysans sombrent alors dans la faim et le désespoir. Les habitants d'Atoumanikro sont soumis à des conditions extrêmement dures ; il fait tellement froid dans

ce village qu'il n'existe plus de bois pour les foyers de réchauffement. Les habitants de ce village se protègent avec leurs gros pagnes baoulé.

Dans les textes du corpus, la présence des champs sémantiques et lexicaux du sec illustre l'assèchement de l'environnement au Sahel.

Ce travail consistait à étudier l'écriture du sec dans les romans sahéliens et d'en montrer les procédés les plus caractéristiques. L'analyse permet de déceler deux formes d'expression d'écriture du sec dans ces œuvres étudiées : des procédés de descriptions réalistes de la stérilité et des champs sémantiques et lexicaux du sec. Cette écriture du sec permet à ces romanciers d'exprimer trois cris. Comme souligne Pierre N'DA, « *écrire, c'est créer et crier* »<sup>26</sup>. Ainsi, leur écriture s'érige en cri de compassion, c'est une écriture qui exprime aussi le dégoût et enfin lance un appel à l'aide.

Ces stratégies d'écriture du sec permettent aux romanciers sahéliens d'« *attirer l'attention des pays développés et de la communauté internationale sur la nécessité et l'urgence d'aider ces régions sinistrées qui ne peuvent s'en sortir d'elles-mêmes, si elles sont abandonnées au sort cruel et injuste que la nature leur impose* ».<sup>27</sup>

Le regard des écrivains sahéliens va s'orienter vers certaines préoccupations réelles et spécifiques à leur communauté. La caractéristique fondamentale du roman sahélien est celle d'un roman essentiellement centré sur la question environnementale avec l'exploitation esthétique des phénomènes de sécheresse. Les écrivains cherchent à faire prendre conscience de la gravité de la situation dramatique que vivent quotidiennement certaines populations d'Afrique

---

<sup>26</sup> Pierre N'DA, « Un écrivain engagé Charles Nokan », *Notre librairie*, n° 87, avril-juin 1987, p.62

<sup>27</sup> Pierre N'DA, « Du sec et de l'humide », *En-Quête*, p.82

frappées par la sécheresse, fléau dont le prolongement naturel et inévitable est la désertification.

## **Bibliographie**

### **I/ Corpus**

**AHMEDOU El Ghassem**, *Le dernier des nomades*, Paris, L'Harmattan, 1994, 175p.

**ALLAH Alexis**, *L'enfant palmier*, Paris, l'Harmattan, 2002, 207p.

**DIARRA Mandé Alpha**, *Sahel! Sanglante sécheresse*, Paris, Présence Africaine, 1981, 169p.

**KEITA Sounkalo Modibo**, *L'archer Bassari*, Paris, Karthala, 1984, 198p.

**LY Ibrahima**, *Toiles d'araignées*, Paris, L'Harmattan, 1982, 344p.

**OUMAROU Idé**, *Gros plan*, Dakar-Abidjan, NEA, 1977, 156p.

**SOW Cheick**, *Cycle de sécheresse*, Paris, Hatier, 1983, 157p.

## II/ Travaux sur le roman du sahel

### 1. Ouvrages

**ISSA DAOUAD Abdoul- Aziz**, *La double tentation du roman nigérien*, Paris, L'Harmattan, 2006, 308 p

**KRAKUE P. Sylvester P.**, *Sécheresse et création romanesque*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2011, 444 p.

### 2. Articles

**DIAGNE Marie-Andrée**, « De la littérature traditionnelle à la production littéraire moderne : permanence et actualité de la sémantique du Sahel », Communication au *Colloque International de Ouagadougou sur Émergence et espaces littéraires : le Sahel, centre de création et de production littéraire*, organisé par le RELIS, les 20 et 24 février 2006.

**ISSA DAOUDA Abdoul-Aziz**, « Deux thèmes favoris de la littérature Nigérienne », *TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE*, n° 42, vol (2), 2005, pp. 113-124.

**KAOUM Boulama**, « La notion du nord dans trois romans sahéliens » *Éthiopiennes*, n° 82, 2009, pp.13-27.

**KAOUM Boulama**, « La double caractéristique de la littérature sahélienne à travers quelques romans », *Revue électronique internationale de sciences du langage (Sudlangues)*, n° 11, 2009, disponible <http://www.sudlangues.sn/>.

**KAOUM Boulama**, « Les constantes littéraires du roman sahélien », *Ethiopiennes*, n° 75, 2005, pp. 129-146.

**N'DA Pierre**, « Du sec et de l'humide ou la problématique de la sécheresse dans le roman sahélien », *En-quête*, Abidjan, PUCI, n° 1, 1997, pp. 71-84.





# Marine PILLAUDIN

Marine Pillaudin, Professeur agrégé d'arts plastiques (Académie d'Orléans-Tours) et Doctorante en Arts et Sciences de l'art, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

## Gerhard Richter : du secret de l'autre au secret de l'œuvre

La psychogénéalogiste Nina Canault nous explique comment il existe chez chacun une répétition généalogique « absolument incontournable<sup>28</sup> ». Celle-ci est à la fois liée à la persistance dans le temps d'événements passés et à l'environnement dans lequel s'est construit l'individu en question. Pour sa consœur Anne Ancelin Schützenberger, « le plus intéressant, le plus nouveau est l'établissement de liens probables entre les événements, les dates, les âges, les situations.<sup>29</sup> ». En outre, ces liens de répétitions qui se construisent entre les événements, les dates, les âges et les situations, nous ne pouvons que les subir tant que leur déterminisme ne nous est pas livré. Chez le peintre Gerhard Richter, ces répétitions s'inscrivent notamment dans l'histoire des œuvres *Tante Marianne* (fig1), *Familie am Meer* (*Famille à la mer*) 1964 (fig.2), et *Oncle Rudi*, 1965. Afin de mettre à l'épreuve ces théories psychanalytiques de la pratique, nous partirons des œuvres pour tenter de saisir dans quels labyrinthes historiques, politiques, et généalogiques nous entraîne l'artiste. Comment influencent-ils la création artistique ? Quels allers et retours produisent-ils au sein du

---

<sup>28</sup>. N. Canault, *Comment paye-t-on les fautes de ses ancêtres*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998, p. 66.

<sup>29</sup>. A. Ancelin Schützenberger, « La canopée humaine », in *Aie, mes aïeux !*, Paris, La Méridienne, Desclée de Brouwer, 2009, p. 185.

processus de création ? Comment l'environnement secret et enfoui de l'artiste peut-il surgir de l'œuvre et nous immerger totalement ?

### **Une généalogie secrète**

Gerhard Richter nous confie :

Chaque mot, chaque trait nous est insufflé par notre époque et par les circonstances. Les liens, les aspirations relèvent du passé et du présent. Il est donc impossible d'agir, de penser arbitrairement et indépendamment d'eux. D'une certaine manière, ceci est réconfortant puisque chaque individu est en quelque sorte entouré, lié à la contemporanéité. Il y aura toujours un possible même dans le pire des malheurs<sup>30</sup>.

De cette impossibilité d'agir sans le poids d'un environnement passé pesant toujours sur le présent, naît pour le peintre la possibilité d'extérioriser, de témoigner, de matérialiser plastiquement une enfance marquée par les bombardements et les privations dont il a gardé un « souvenir vif<sup>31</sup> ». Paradoxalement, on constate que ce ne sont pas ceux que l'artiste a conservés nettement en mémoire qui l'intéressent le plus. Ce sont au contraire les figures de proches disparus trop vite, demeurés « un peu, un tout petit peu en mémoire<sup>32</sup> » qui surgissent au cœur de ses toiles.

C'est, en premier lieu, l'image de sa tante Marianne, emportée avec lui dans un vieil album lors de sa fuite à

---

<sup>30</sup>. Propos de G. Richter cite par A. Kramer dans « IIIe Reich, RDA, Fuite à l'Ouest. Un peintre dans la toile de l'histoire », in *Gerhard Richter au Centre Pompidou*, Paris, Beaux Arts éditions, 2012, p. 11.

<sup>31</sup>. *Ibid*, p.10

<sup>32</sup>. J. Jürgen Schreiber, *Richter, peintre d'Allemagne – le drame d'une famille*, Paris, coll. Fama, Presses du réel, 2012, p. 66.

l'Ouest, qui va marquer l'origine d'une série sur sa famille, sa belle-famille et celles d'autres moins connues. Il la choisit parmi tant d'autres dans l'album de famille et la projette sur l'écran de sa toile jusqu'à ce que les traits de cette tante lui deviennent enfin familiers, plus proche encore qu'« ils ne le furent vraiment dans la vie<sup>33</sup> ». L'artiste l'a conservée avec lui lors de sa fuite de la RDA vers la RFA. Il la peindra en 1965 sous le titre *Tante Marianne* (fig1). Elle est selon le journaliste Jürgen Schreiber « peut-être le meilleur indice de sa conviction absolue : il devait croire en lui !<sup>34</sup> ». Son œuvre est la preuve implacable que l'histoire de sa tante doit survivre aux pressions de l'histoire et de la honte qu'elle génère. Bien au-delà de tout devoir de mémoire, ce cliché porte « le pressentiment que l'indicible qui y était enfoui ne devait en aucun cas disparaître<sup>35</sup> » et que ce qui a été ne doit pas être oublié. Cette « belle enfant<sup>36</sup> », celle qui « ressemble à une Madone<sup>37</sup> » selon les propres mots de Gerhard Richter surgit et survit dans la toile, tout comme les documents relatant les motifs infondés de son exécution ont émergé miraculeusement des catacombes où ils avaient été cachés lors des bombardements.

Gerhard Richter qui fut d'abord un enfant qu'on menaçait d'un « Tu vas finir comme Tante Marianne<sup>38</sup> » lorsqu'il se montrait trop agité est devenu un adulte qui a transporté dans son œuvre le portrait d'un ancêtre méconnu et dont il a toujours refusé la disparition. Les secrets qui habitent cette image et l'œuvre qui en résulte sont alors identiques aux histoires multiples portant en elles d'autres histoires, telles des « poupées gigognes<sup>39</sup> ». Pour mieux le

---

<sup>33</sup> J. Jürgen Schreiber, *op. cit.*, p. 111.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>39</sup> J. Jürgen Schreiber, *op. cit.*, p. 228.

comprendre, il nous faut avant toute chose comprendre l'histoire de cette tante, de son secret, pour être capable de le voir surgir au cœur de l'œuvre. Il ne se livre pas au simple contemplateur s'attardant quelques instants devant lui. Non, il se révèle aux seuls yeux d'un regardeur arrivant à accepter de se perdre dans les détours, les accidents et les hasards du tableau et de son histoire.

En effet, ce portrait nous montre bien plus que la simple reproduction iconographique en noir et blanc de Marianne âgée de 14 ans et de son neveu Gerhard Richter, quatre mois. Cette jeune fille est avant tout celle dont l'artiste essaie mystérieusement de conserver la trace mémorielle « autant qu'il est possible de se faire <sup>40</sup> ». À travers son visage doux et délicat, Gerhard Richter ne va cesser de veiller sur cet héritage tout particulier qui ne lui a jamais été vraiment confié. Du secret de cette œuvre émerge alors le secret de la destinée tragique de sa tante, mais aussi des répétitions familiales qu'elle engendrera tant dans la vie de l'artiste que dans les œuvres produites à sa suite. Marianne est née en 1917 sous le nom de « Schönfelder, Dora, Margaret, Marianne ». C'est en tout cas sous cette identité que son calvaire commence. Marqué à l'encre noire dans la chair du papier de son dossier médical daté du vendredi 20 mai 1938 et estampillé du chiffre « 14 » signifiant « Schizophrénie (Forme catatonique<sup>41</sup> », ce document en lui seul signe son arrêt de mort. La jeune femme passera sa vie dans les cliniques psychiatriques de l'Allemagne nazie. Elle décèdera sept années plus tard des suites d'une apparition d'un « engorgement au poumon<sup>42</sup> » suivi d'un « arrêt cardiaque<sup>43</sup> » le 16 février 1945 à Grossschweidnitz. En réalité, c'est là que

---

<sup>40</sup>.G. Richter cité par J. Jürgen Schreiber dans *Richter, peintre d'Allemagne – le drame d'une famille*, op. cit, p. 111.

<sup>41</sup>. J. Jürgen Schreiber, op. cit, p. 70.

<sup>42</sup>. *Ibid.*, p.274.

<sup>43</sup>. *Ibid.*

se fige le « non-aveu » de son assassinat. Marianne est en réalité sous Véronal deux fois par jour à raison de 0,3 gramme par prise. C'est une quantité dite thérapeutique et qui n'est pas toxique, mais qui donné aux patients affaiblis et affamés provoque le trépas par pneumonie. Comme le relate Jürgen Schreiber, il s'agit là d'une « méthode éprouvée<sup>44</sup> » permettant de tuer les patients. Puis, en suivant ce schéma, d'informer la famille du malade de son décès pour « causes naturelles, par exemple, paralysie cardiaque, bronchite, pneumonie<sup>45</sup> ». Ce mode opératoire sera publiquement révélé lors du procès de l'euthanasie tenu à Dresde en 1947. On comptera dans le registre de décès rédigé de 1939 à 1945, 5773 morts, dont 5636 étrangers, et seulement 137 habitants.

De cette euthanasie dissimulée reste aujourd'hui si peu de choses. Des documents, des papiers sauvés des décombres qui montrent à quel point tout était fait pour que personne n'en conserve la trace, pourtant c'est à partir de ce secret et du manque d'éléments qui le constituent que tout s'élabore pour Richter. Dans son trousseau la jeune Marianne ne possède pas grand-chose, à peine de quoi s'habiller quotidiennement et moins encore que l'exige le règlement. Il y est noté par l'« administration du service des biens » : « 1 chemise, nuit, 1 chemise, jour, 2 paires de bas, 1 culotte, 1 paire de jarretelles, 3 robes, 1 maillot, 1 manteau d'été, 1 jupon, 2 paires de souliers plats en cuir, un pyjama<sup>46</sup>. » Ce peu d'effets personnels fait sournoisement écho au rien qui compose les souvenirs de Gerhard Richter sur sa tante. La quête qui en résulte va alors faire de l'œuvre le lieu où s'est figé le secret d'une histoire trop lourde à porter et la blessure intime de ceux qui l'ont gardée avec eux.

Pour parvenir à sauver ce dont il ne reste rien ou presque, Gerhard Richter fait le choix d'utiliser les meilleures

---

<sup>44</sup>. *Ibid.*

<sup>45</sup>. *Ibid.*

<sup>46</sup>. *Ibid.*, p. 72.

huiles, les meilleurs pigments. Sans le savoir, il oppose alors à la pauvreté et à la précarité de la vie de sa tante, la richesse de matériaux permettant de conserver son secret physiquement sur la toile pour l'éternité. Puis, vis-à-vis des sept longues années de souffrances et d'enfermement de Marianne, il répond par trois jours de travail intense guidé par le seul but de la retrouver vivante dans sa peinture. Il achète alors à Düsseldorf pour 8 marks le mètre carré une toile qu'il enduit d'une émulsion de résine synthétique pour lier l'oxyde de titane. Il consigne et note de manière pointilleuse la technique utilisée dans un carnet daté de 1966 comme si là encore le secret de la réalisation de cette image saisissante de sa tante pouvait-elle aussi disparaître à son tour. Aussi incroyable que cela puisse nous paraître, Gerhard Richter opère toutes ces manipulations et tous ces gestes sans rien savoir du destin de sa tante.

Ce n'est que dans le courant des années 1950 que cette histoire prend un autre tournant. Il est celui qui se joue au 91 Wiener Strasse, là où réside sa future femme Ema Eufinger, fille du médecin ayant participé aux nombreuses stérilisations et exécutions dont fût victime Marianne. Gerhard commence en ce lieu tel l'« épicentre secret d'une tragédie<sup>47</sup> », ses premières toiles et premières séries sur le thème de la famille. Il y peindra notamment son beau-père et sa belle-famille sans rien connaître du passé nazi d'Eufinger et des liens qui l'unissent à sa tante. Dès lors, Gerhard Richter n'aura de cesse d'interroger, à travers les portraits de son beau-père, l'histoire qui lui échappait et qui pourtant était bien là, juste sous ses yeux.

### **Fragments et lieux du souvenir**

En 2004, le journaliste et écrivain Jürgen Schreiber rencontre pour la première fois Gerhard Richter afin de

---

<sup>47</sup>. J. Jürgen Schreiber, *op. cit.*, p. 20.

mieux comprendre ce qui a mené l'artiste à peindre simultanément deux êtres avec lesquels il est lié par alliance pour l'un et par le sang pour l'autre. Construisant son récit sous la forme d'une enquête, il nous plonge dans les fragments et lieux de souvenirs qui ont marqué la vie de Gerhard Richter. Il y découvre alors un artiste qui ignorait tout de la mince distance séparant sa tante de son bourreau, ainsi que les nombreux télescopages que son mariage avec Ema allait produire. Il y a d'abord celui qui voit la mort de Marianne le 16 février 1945 s'opposer le même mois à la survie des flammes de la maison d'Heinrich Eufinger à Dresde. Puis, l'étrange coïncidence qui réside dans l'identité administrative d'Ema Eufinger dont le véritable prénom est Marianne. Enfin, la naissance de sa propre fille Betty le même jour que sa tante Marianne à quarante-neuf ans d'écart, le 30 décembre 1966. Gerhard Richter confie d'ailleurs humblement au journaliste : « Ça, je dois l'accepter<sup>48</sup> ». Pourtant comme le souligne à juste titre Jürgen Schreiber en plongeant dans le passé du peintre Gerhard Richter : « Aucun metteur en scène ne pourrait concevoir un spectacle plus macabre. N'importe quel roman construit autour d'un tel matériau serait taxé d'exagération. Et, si prise dans les filets d'une infinie tristesse, l'action se colore de romanesque, l'énoncé des faits n'en est pas moins réel<sup>49</sup>. » C'est précisément dans cette accumulation des faits et de leurs réalités qui nous paraît impensable, voire même inimaginable, que prend corps la quête de l'artiste. Le malheur de Marianne opposé au bonheur d'Eufinger font de leurs destins partagés les motifs d'une histoire trop longtemps restée sous silence.

Elle se prolonge dans *Familie am Meer (Famille à la mer)* 1964 (fig.2), une des toiles les plus célèbres qui complète cette série de représentation d'Heinrich Eufinger.

---

<sup>48</sup>. J. Jürgen Schreiber, *op. cit*, p. 22.

<sup>49</sup>. J. Jürgen Schreiber, *op. cit*, p. 21.

On y voit une mer d'écume derrière un groupe de quatre personnages. Deux adultes et deux enfants sourient devant l'objectif. Le beau-père de Gerhard Richter est au centre de l'image. Il entoure et protège de ses bras déployés sa famille. Son large sourire et sa physionomie particulière laissent cependant poindre une certaine antipathie. Sa grosse tête ronde et sa large calvitie au sommet de son crâne sont rendues d'autant plus visibles par les coups de pinceaux de l'artiste qui n'épargne pas ces détails. L'ensemble est renforcé par les trois autres personnages portant des bonnets de bain et un chapeau. Au verso de la toile, on peut lire : « Famille Eufinger ». C'est sa fille Ema qui l'a conservée et transmise au peintre. Elle relate ainsi un souvenir de vacances sur la mer Baltique en 1936. À cette époque Heinrich Eufinger veut démontrer à travers ce cliché qu'il a réussi. Il vient juste de devenir médecin-chef et SS.

Un an après le portrait d'Eufinger et de sa famille, d'autres figures de l'histoire de Richter apparaissent. Outre les représentations d'Hitler et les photos qu'il conserve de lui dans son album intitulé *Atlas*, c'est le portrait de l'*Oncle Rudi*, 1965 (fig.3) réalisé la même année que celui de Marianne que nous souhaitons interroger ici. Comme une pièce qui s'ajoute au puzzle généalogique du peintre, ce portrait en noir et blanc de 87 x 50 cm approfondi encore les interactions possibles entre l'artiste et l'influence sociohistorique de son environnement. L'oncle Rudi est le parrain de Gerhard Richter. Il marque les souvenirs de l'artiste qui le voit enfant comme un « frimeur sans intérêt<sup>50</sup> ». Il est à l'origine agent commercial et ressemble à son père Alfred. Le peintre se remémore un homme « beau<sup>51</sup> », conscient de son succès auprès des femmes. Il nous le dévoile dans son manteau lourd d'officier de la Wehrmacht. L'oncle Rudi est à ce moment-là très jeune. Il

---

<sup>50</sup>. J. Jürgen Schreiber, *op. cit.*, p. 260.

<sup>51</sup>. *Ibid.*



porte casquette, ses godillots cirés et son poignard d'honneur pendu à un cordon blanc. Les gris innombrables de la toile contribuent à le faire paraître comme un individu parmi tant d'autres. Il est comme dépersonnalisé, noyé dans l'image et le gris qui envahit progressivement son souvenir. Cet homme est celui qui va mourir parmi tant d'autres sous les coups de feu d'un tireur, d'un bombardier, d'une grenade lancée d'un char, on ne le sait précisément, tout comme l'œuvre ne nous laisse pas deviner nettement ses traits

### **L'œuvre comme corps physique de la blessure**

Avec l'œuvre *Halifax*, 1978 (fig.4), le processus créatif qui voit la photographie se transformer en peinture s'inverse. C'est maintenant la peinture qui devient photographie. On y perçoit alors par l'intermédiaire de l'appareil photo et de l'« auscultation microscopique<sup>52</sup> » qu'il produit, les plaies logées à même la surface peinte, les blessures figées dans la matière bosselée, accidentée. Cette œuvre est au départ une toile peinte à l'huile de 52 x 78 cm. Abstraite, elle laisse libre cours à l'écriture du geste de l'artiste à même sa planéité. Ces couleurs lumineuses et étincelantes se télescopent confusément autant que les gris dans les portraits d'*Oncle Rudi* et *Tante Marianne* sèment le trouble dans le temps. Gerhard Richter y projette la trace de coups de brosse, d'allers et retours dans la peinture qui produisent en eux-mêmes de forts contrastes, des rainures marquées ainsi que quelques crevasses. Sa démarche exhibe la manière dont il opère et réinvente la façon dont chacun peut lire ses œuvres.

Comme s'il cherchait lui-même à mieux le comprendre, Gerhard Richter photographie sa toile en

---

<sup>52</sup>. J. Lavrador, « Du pinceau à l'appareil photo, aller retour. Réconcilier photographie et peinture », in *Gerhard Richter au centre Pompidou*, Paris, Beaux Arts éditions, 2012, p. 48.

zoomant sur le moindre détail de sa chair. Il ne le fait pas une seule fois, mais cent vingt-huit fois afin de garder dans ses archives la trace du résultat de son œuvre. Dès lors, l'œuvre photographiée en noir et blanc devient méconnaissable. L'artiste varie les angles de vues, les distances. Ces photographies placées les unes à côté des autres finissent par ressembler aux vues aériennes de paysages désertiques et nous évoquent par anticipation les images satellites des cicatrices laissées au sol lors de la guerre du Golfe vingt ans plus tard. Accolés les uns aux autres sur seize rangées de huit cadres chacun, ces clichés pris par l'artiste donnent l'impression de « représentations topographiques<sup>53</sup> » d'une terre abîmée, retournée. En y plongeant notre regard, cette matière instable s'anime sous nos yeux et nous fait voir la complexité sémantique du matériau.

En sondant ainsi de part en part le « terrain pictural<sup>54</sup> » de sa toile, Gerhard Richter nous révèle la réciprocité qui s'opère du pictural au photographique. L'application de couches successives de peinture montre l'envers du processus créateur de l'artiste. Avec *Halifax*, Gerhard Richter montre comment il creuse différentes strates dans ses images. Ces strates riches de « multiples accidents<sup>55</sup> » exposent par l'intermédiaire du support photographique toute la puissance intime de sa peinture. Faisant paraître l'œuvre comme le lieu de blessures multiples, le peintre exprime l'idée que par le geste et la matière un monde secret s'élabore. Ce monde est celui du mouvement, de l'instabilité du temps. Il est faussement figé sous notre regard intrigué, car il ne cesse de muter. Jouant avec la peinture à l'huile et sa capacité à être souvent transformée avant un séchage définitif, Gerhard Richter y inscrit un

---

<sup>53</sup>. J. Lavrador, « Du pinceau à l'appareil photo, aller retour. Réconcilier photographie et peinture », *op. cit.*, p. 48.

<sup>54</sup>. *Ibid.*

<sup>55</sup>. *Ibid.*

territoire inconnu fait de blessures, de cicatrices, et de marques profondes. Il s'attache alors à transcrire dans la matière picturale la douleur de ce qu'on ne veut pas voir.

Si l'œuvre *Halifax*, 1978, se distingue des toiles *Tante Marianne*, 1965, et *Oncle Rudi*, 1965, par le travail agressif dans la matière, elle n'en reste pas moins la démonstration d'une volonté croissante de l'artiste de faire surgir de la toile les blessures secrètes qu'elle contient. Dans *Tante Marianne*, 1965, c'est par des « allers-retours<sup>56</sup> » striant le visage lisse de la belle jeune fille blonde qu'émergent le trouble et la vision sombre de ce que sera bientôt sa destinée tragique. C'est également dans le fond obscur de la toile qui noie le décor tout entier qu'apparaît le drame d'un passé ignoré. À mesure qu'on les regarde, ces visages des deux enfants s'effacent pour ne plus laisser place qu'aux souvenirs et à un étrange malaise qui soudainement nous inonde. Dans *Oncle Rudi*, 1965, le flou des détails rongéant l'image la fait également vibrer sous nos yeux. La posture de cet homme de la Wehrmacht semble flotter dans une image prête à s'évaporer. L'œuvre nous dit alors tout de ces années troubles, de cet environnement de crimes et de guerre dans lequel l'artiste a grandi.

## Conclusion

À travers ces regards croisés d'une histoire à une autre Gerhard Richter construit une œuvre qui ne parle de lui que pour mieux parler des autres et vice-versa. Ces œuvres témoignent d'un environnement marqué par la guerre et ses événements. Les nouveaux territoires de créations qu'il met

---

<sup>56</sup>. J. Lavrador, « Du pinceau à l'appareil photo, aller retour. Réconcilier photographie et peinture », *op. cit.*, p. 47.

en œuvre à leurs suites sont les lieux dans lesquels prend corps la mémoire vivante ce qui a influé sur ses œuvres. Les rêves, les émotions qui y sont joints nous saisissent chaque fois dans des temps et des lieux que nous n'avons jamais vus, mais qui pourtant nous marquent profondément. L'image vient mystérieusement s'imprimer dans notre mémoire rétinienne qui la transfère d'une génération à l'autre et d'un individu à un autre, d'un environnement familial à un environnement étranger. Le geste créateur que nous croyons reconnaître n'est en réalité qu'impression, intuition et réminiscence de ce que nous n'avons pas vécu et qui pourtant nous hante mystérieusement. Par ces expériences oubliées, nous accédons aux vérités cachées du monde. Se les remémorer, revient alors à faire l'expérience d'un rêve à la fois singulier et collectif dans le réel pour que nous soit enfin donné la possibilité de construire une mémoire individuelle et collective d'environnements partagés.

**Illustrations :**



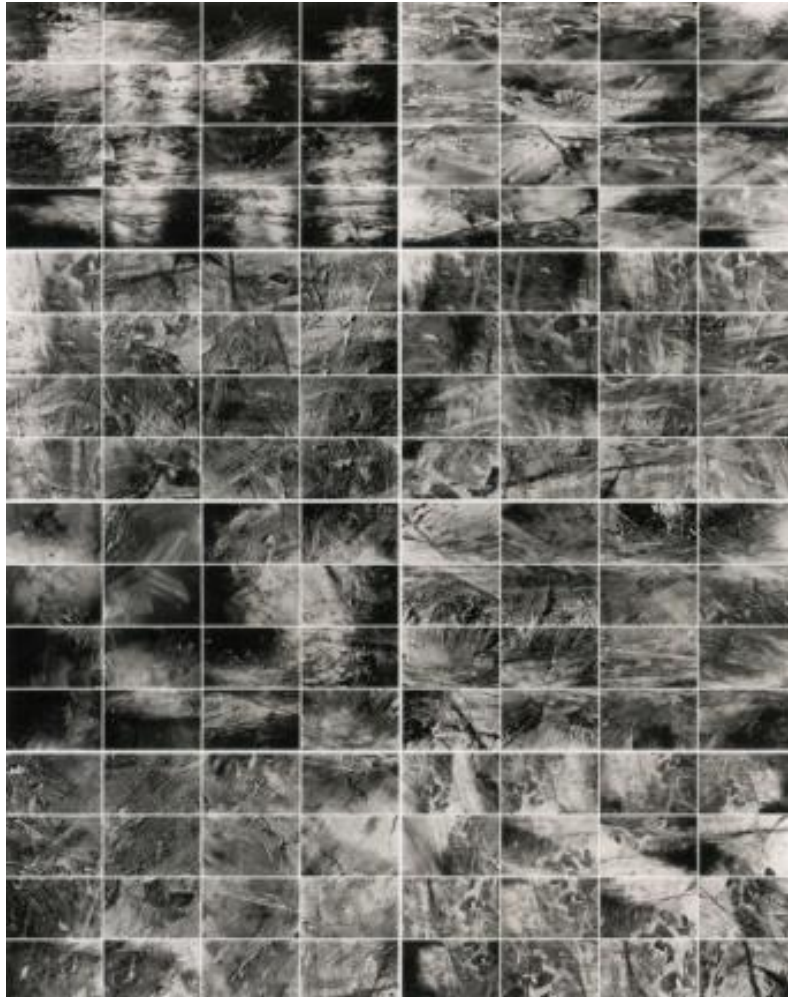
**Fig. 1,** Gerhard Richter, *Tante Marianne*, 1965, huile sur toile, 100 x 115 cm. Catalogue raisonné : 87. © 2015 Gerhard Richter



**Fig. 2,** Gerhard Richter, *Familie am Meer*, 1964, huile sur toile, 150 x 200 cm. Catalogue raisonné : 35. MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, Germany (Sylvia and Ulrich Ströher Collection) © 2015 Gerhard Richter



**Fig. 3,** Gerhard Richter, *Uncle Rudi*, 1965, huile sur toile, 87 x 50 cm. Catalogue raisonné : 85. Lidice Collection, Lidice, Czech Republic © 2015 Gerhard Richter



**Fig. 4,** Gerhard Richter, *Halifax*, 1998, 128 photos, 64.2 cm x 100.6 cm, Catalogue raisonné : 99. Huit impressions offset sur carton (enduites d'émail) portfolio cartonné avec couverture en lin© 2015 Gerhard Richter



**Bibliographie :**

**SCHREIBER Jürgen**, *Richter, peintre d'Allemagne – le drame d'une famille*, Paris, coll. Fama, Presses du réel, 2012.

**LAVRADOR Judiaël**, « Du pinceau à l'appareil photo, aller retour. Réconcilier photographie et peinture », in *Gerhard Richter au centre Pompidou*, Paris, Beaux Arts éditions, 2012.

**CANAULT Nina**, *Comment paye-t-on les fautes de ses ancêtres*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998.

**SCHÜTZENBERGER Anne Ancelin**, *Aie, mes aïeux !*, Paris, La Méridienne, Desclée de Brouwer, 2009.