



HAL
open science

Représentations des aborigènes de Taïwan au musée : entre art et ethnographie dans un contexte post-colonial

Yu-Ta Lin

► **To cite this version:**

Yu-Ta Lin. Représentations des aborigènes de Taïwan au musée : entre art et ethnographie dans un contexte post-colonial. Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCA164 . tel-01772756

HAL Id: tel-01772756

<https://theses.hal.science/tel-01772756v1>

Submitted on 20 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
PARIS III USPC
ÉCOLE DOCTORALE ARTS ET MÉDIAS

LABORATOIRE CERLIS
CENTRE DE RECHERCHE SUR LES LIENS SOCIAUX
UMR 8070 UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS III

Thèse de doctorat d'histoire artistique et culturelle

Yu-Ta LIN

**REPRÉSENTATION DES ABORIGÈNES DE TAÏWAN AU MUSÉE :
ENTRE ART ET ETHNOGRAPHIE DANS UN CONTEXTE POST-COLONIAL**

Sous la direction de Mme Catherine BERTHO LAVENIR
Thèse soutenue publiquement en Sorbonne le 18 décembre 2017

JURY

M. Bruno-Nassim ABOUDRAR	Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris III
Mme Catherine BERTHO LAVENIR (directrice)	Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris III
M. Henri CHEN (Hung-Yi)	Professeur, Université des Arts de Tainan - Taïwan
M. Jean-Louis FABIANI (rapporteur)	Professeur, EHESS
Mme Sylvia GIREL (rapporteur)	Maître de conférences HDR, Université Aix - Marseille
M. Bruno PEQUIGNOT	Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris III

RÉSUMÉ

REPRÉSENTATION DES ABORIGÈNES DE TAÏWAN AU MUSÉE : ENTRE ART ET ETHNOGRAPHIE DANS UN CONTEXTE POST-COLONIAL

La représentation des aborigènes qu'elle soit due à des artistes aborigènes ou à un regard extérieur fait partie de la construction d'une identité, notamment lorsque l'acte de création est pensé comme un mode de transmission culturelle (afin de retrouver leurs esprits ancestraux), la première étape pour aborder les œuvres des artistes aborigènes consiste à multiplier les points de vue sur la question de l'identité culturelle (la dimension politique d'affirmation de soi) et à remettre en question leur intention d'être artiste. Le fait que l'artiste aborigène se pense comme artiste dénote déjà une tentative d'inscription dans un monde social non aborigène. Cette posture ne va cependant pas sans tensions. Après le tournant ethnographique (tournant contextuel et identitaire), l'artiste aborigène s'est obligé à réfléchir à son statut, à sa manière de créer et au pourquoi de ce choix de devenir un artiste. La voie choisie par les quatre artistes étudiés ici ne les a pas conduits à apprendre des choses (acte de construire ou se construire). Il s'agit plutôt d'un effort de désapprendre, afin d'exprimer la juxtaposition culturelle et la simultanéité de l'Autre dans un monde global et mobile. En conséquence, l'artiste en tant qu'aborigène-voyageur provoque un court-circuit des interprétations. Dans cette perspective, chaque présentation au musée noue une relation avec le visiteur ou le spectateur dans un espace temporaire ou parallèle à l'espace réel.

Cette recherche s'appuie à la fois sur l'analyse de la situation socio-culturelle de quatre artistes aborigènes (Rahic Talif, Walis Labai, Sapud Kacaw et Chang En-Man), l'analyse esthétique de leurs œuvres et l'analyse historique du contexte de production, de diffusion et d'exposition des œuvres aborigènes en général entre 1895 et 2017. Elle tente de cerner une vision post-coloniale entre l'art et l'ethnographie et de développer une pratique de l'analyse qualitative bâtie sur trois questions fondamentales : comment les œuvres des artistes aborigènes ont-elles été représentées et « encadrées » dans un discours identitaire ? Comment l'artiste aborigène met-il en lumière la traçabilité de son appartenance (comme identité traçable) à travers sa représentation ? Comment cette représentation introduit-elle un court-circuit des interprétations culturelles dans les modes de réception ?

Mots-clés : représentation, aborigènes, art aborigène de Taïwan, tournant ethnographique, post-colonial, identité, muséologie à Taiwan

ABSTRACT

REPRESENTATION OF THE ABORIGINES OF TAIWAN IN THE MUSEUM : BETWEEN ART AND ETHNOGRAPHY IN A POST-COLONIAL CONTEXT

The representation of the aborigines, whether due to aboriginal artists or an outside look, is an integral part of construction of an identity, in particular when the act of creation is conceived as a mode of cultural transmission (in order to find their ancestral spirits). The first step to approach the works of the aboriginal artists consists in multiplying points of view on the question of the cultural identity (the political dimension of self-affirmation) and questioning their intention to be considered an artist. The fact that the aboriginal artist consider themselves as artist, is attempted already to be registered in the non-aboriginal communities. However, this position is not without tensions. After the ethnographical turn (contextual turn into specific identity), the aboriginal artist is obliged to think about his/her status, the way to create and the reason why (s)he would become an artist. The approach chosen by the four artists studied here is not leading them to learn something (act of construction or building themselves) ; it is rather a question of unlearning, in order to associate with the cultural juxtaposition and the simultaneity of the Others in the global and mobile world. Therefore, the artist as aborigine-traveler causes a short-circuit in the interpretations. In this perspective, each presentation at the museum builds a relationship with the 'visitor-viewer' in a temporary or parallel space to the real space.

This research is based on the analysis of the socio-cultural situation of the four artists (Rahic Talif, Walis Labai, Sapud Kacaw et Chang En-Man), the aesthetic analysis of their works and the historical analysis of the context of production, diffusion and exhibition of the aboriginal works in general between 1895 and 2017. By social-cultural and artistic representation, our research is designed to build up a strategic vision for the post-colonial studies between the art and the ethnography. Developing a practice of the qualitative analysis, we look forward to focus on three fundamental questions : how the works of the aboriginal artists were represented and « framed » in a control of identity discourse ? how the aboriginal artists consider the traceability of his/her feeling of belonging (like a trackable identity) through his/her representation ? how this representation introduces a short circuit of the cultural interpretations in the different modes of expression, perception, evolution and reception ?

Keywords : Representation, aborigines, aboriginal art of Taiwan, Ethnographical turn, identity, post-colonial, museology in Taiwan

REMERCIEMENTS

La réalisation de cette thèse a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui nous voudrions témoigner notre reconnaissance.

Nous tenons tout d'abord à remercier notre directrice de recherche, Mme Catherine BERTHO LAVENIR, pour sa disponibilité et ses conseils, qui ont contribué à alimenter notre réflexion et nous a accompagné durant toutes ces années de travail.

Nous souhaitons ensuite adresser nos remerciements à Madame Sylvia GIREL et Monsieur Jean-Louis FABIANI pour l'intérêt qu'ils ont bien voulu porter à ce travail en acceptant de l'examiner et d'être membre de jury de cette thèse. Mes vifs remerciements s'adressent également à Monsieur Bruno-Nassim ABOUDRAR et Monsieur Bruno PEQUIGNOT et Monsieur Henri CHEN (Hung-Yi) pour avoir accepté de participer au jury de cette thèse.

Nous désirons également remercier à l'équipe administrative et pédagogique de Centre de recherche sur les liens sociaux, pour leur accueil et leur support.

Et enfin, nous exprimons notre gratitude à toutes les personnes interrogées et à notre entourage pour leur soutien, particulièrement aux membres de ma famille durant ces longues années d'études.

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION	2
0.1 Mode cocktail : la couleur locale provient d'un ailleurs Rěpræsentiãtřo / Dissemblance / Mosaïque culturelle / Poids de la représentation / Quasi-objet / Mode cocktail - objet frontière	2
0.2 Notion d'aborigène Origine mobile / Rendre aborigène	14
0.3 Contexte post-colonial Vendredi / Cycle d'accumulation / Post-colonial / Réflexivité / Auto- façonnement	20
0.4 Réécriture CIP / Effacement / Goût de <i>tofu</i> / Tension	28
0.5 Principaux objets	33
0.6 Méthodologie	36
0.7 Références et concepts	39
0.8 Présentation des chapitres	41
PREMIÈRE PARTIE : ARTISTES	46
CHAPITRE I. « SON SON », L'INTENTION DE LA REPRÉSENTATION	46
§ 1.1 Acte de traduction de Rahic Talif Interface / Repositionnement / Décalage (<i>shift</i>) / Voyageant / Traduction / Palimpseste / Anonyme / Double je / Méconnaissance / Abstraction originaire / Abstraction / Représentative / <i>Basalaigol</i> / Invisible / Processuel / Improvisation / Aborigène abstrait(e) / Travailleur	46
§ 1.2 Interstice de l'être – <i>Adingu</i> Processus dialogique / Processus évolutif / Zone d'énergie / Zone transitoire / Énoncé verbal prescriptif / Deuxième acte / Transformation créatrice / État zéro / Re-expérience / <i>Adingu</i> = Entre-mondes / Interstice de l'être / Recommencement / <i>in vivo</i> / Passage de l'« ici et maintenant » / Sens faisant situation / Objet indiciel / Respiration / Dépérissement / « Abstraire » infinie / Pré- personnelle / Reprise / Ressouvenir / Reflet / Chant / Acte rituel / Présentification / Compréhension	74
§ 1.3 Paysage mobile Nomade / Connotation muséale / Réarrangement / Palpation / Co-	105

apparaître / Hétérotopie / *in-situ* = un espace en mouvement /
 Insituable / Expérimentateur / Contre-poids : état de la matière /
 Relation aux matières / Schéma corporel / Médium / Meubler ≠
 Arpenter / Paysage = Passage / Paysage = Voyage / Marcher /
 Vulgarité / Randonneur / Temps pour soi / Mi-chemin / Rythme /
 Monde environnant / Universalisation moderniste ≠ Regard
 processuel

CHAPITRE II. « LEUR » POSSESSION REPRÉSENTABLE	140
§ 2.1 Danse dans l'« ombre » de Walis Labai	141
Mi-réelle et mi-fictive / Déconditionner / Citer sans guillemets / Échec d'appropriation	
§ 2.2 États intermédiaires de Soi – <i>Patikol</i>	147
Image = lieu vide / Auratique / Deux motifs / « Valeur culturelle » et « valeur culturelle » / Trois facettes	
§ 2.3 Ébauche du mythe vide	155
« Trace » et « aura » / Seconde secondaire / Aura = non-traçable / Objet auratique / Punctum / Hors-champ / Label	
CHAPITRE III. « ÉTRANGE ÉTRANGÈRE », LA PROJECTION REPRÉSENTATIVE	164
§ 3.1 Résidu du rêve de Sapud Kacaw	164
Dessiner phénoménalement / Langage de lignes / Pré-geste / Médialité / Pré-signifiant	
§ 3.2 Fondement de « retrouver » – <i>Daluan</i>	173
Méta-représentation contexte d'apprentissage / Autoréférentialité / Daluan / Réalité masquée / Pensée autoréflexive	
§ 3.3 Bricoleur totémiste	179
Connexion latente / Perception = Continuum / Métasémantique / Indexicalité / Devinette / Étranger / Autre / État temporaire / Bricoleur / Bricoler - performatif - indice / Conjonctif / Réversibilité / Simulacre / Lointain / Non récursif / Dialogue agrammatical	
CHAPITRE IV. « EMPREINTE EMPRUNTÉE », L'(AUTO)REPRÉSENTATION	205
§ 4.1 Aborigène pixellisée de Chang, En-Man	205
Détachement / Dématérialisation / État d'exception - insight / Non- savoir / <i>In between</i> / Visage contemporain	
§ 4.2 Objet irréprésentable	213
Coévolution / Imprévisible / Visagéité / Faillibilité / Représentable → Représentatif → Irreprésentable / Immédiat / Acteur / Puissance de « re- » / Modulation / « Re- » = Signe vide	
§ 4.3 État d'exception – un cri intempestif	228
Retour / Alternance / Mythe fabulé / Origine incompréhensible / Rémiscence / Espace hétérotopique / Mythe = Discours indirect libre / Mi-subjective / Tentative / Non-identifié (mi-aborigène) / Crier à... / Affection / Un(e) « un(e) » / S'attendre	

DEUXIÈME PARTIE : DISPOSITIFS - INSTITUTIONS	250
CHAPITRE V. VERS UNE ESTHÉTIQUE POST-COLONIALE	250
§ 5.1 Notion d'artiste aborigène	250
Aboriginalité / Tournant ethnographique / Artiste = Culturel passager / Flâneur, producteur et ethnographe / Écueils méthodologiques / Localité contingente / Imagination / "Culturel" / Envie ethnographique / Échange dialogique / Inachèvement de l'Histoire / Paralogie immanente / Participation et perturbation / Parallaxe et phantasme / Auto-affectivité / Synchronique / Décalque (citation-traduction) / Métissage / Piéteur, voyageur	
§ 5.2 Traçabilité – la peau d'identité	279
Sous rature / Impossible / Achèvement - décolonisation / Effacement / Identification / Devenir-identique / Re, Et, Ça	
§ 5.3 Nature hybride des objets post-coloniaux	297
Matérialité du sujet / Usage / Déblaiement / Menace de notre présent / L'objet sans notice / Proposition analytique / Fonction énonciative / Les stratégies du « désapprentissage »	
§ 5.4 Modèles interprétatifs de l'expérience « sauvage »	320
Expérience / Modèle interprétatif / Abduction / Agentivité / Objet à notice / Perspicacité analytique / Collecte coloniale - système autoreproducteur / Objet sensible - mécanisme autoréflexif / Attitude critique / Co-acteurs : regards interchangeableables / exhiber l'affect	
CHAPITRE VI. LE DISPOSITIF DE LA REPRÉSENTATION	343
§ 6.1 Le soleil ne ressemble pas au soleil	343
Du non-écrit au tournant / Tournant spatial : effet-Magiciens / Tolérance culturelle / <i>Dasein</i> moderne/colonial / C'est faire / L'âge de représentation / Situations de l'homme / L'acte de représenter / Retour du refoulé / Représentativité / Usage des représentations / Diagramme / Fonctionnement / Contexte / Performatif / Signe vide - énoncé	
§ 6.2 Question de présentation	364
Rôle de représentation / Condition / Signe vide / Leurre / James Luna / Titres / Sous-indice / Moi refoulé, moi refoulante, moi déplacé / Parole présente / Stéréotype représentatif / Sub-représentatif / Lutte - représentation en action	
§ 6.3 Autrui dans l'épaisseur du miroir	382
Point aveugle / Repli en soi / Auto-référentiel / Traversée du miroir / Préfixe « Re » / Parole parlante / Autrui / Masque-miroir / Appartenance / Contre-champ / Mise en abîme	
§ 6.4 Typologie des représentations	396
Quatre inclusions / Action de découvrir - l'objet indiciel / Action de refouler - l'objet déjà-là / Action de changer de point de vue - l'objet	

CHAPITRE VII. LE CIRCUIT INSTITUTIONNEL	406
§ 7.1 Représentations des aborigènes à Taïwan pendant la période coloniale	406
Lieu ouvert / Zone de contact / Nous incarné / Civiliser / Goho et Sayon / Autre culturel	
§ 7.2 Politiques après 1987	417
Conscience taïwanaise / Hybridité / Symboles nationaux	
§ 7.3 Austronésien ≠ Han	423
Vrai(e) Taïwanais(e) / Auto-façonnement / Ce n'est pas naturel / Conflit ethnique / Nouveaux Taïwanais / Esthétisation du politique / Politique identitaire / Ethnicité / Société sans musée / Réseau / Display	
CONCLUSION	441
Nature naturante / Aphasie / Aborigène d'erre / Désir inachevable / Désapprendre	
INTEX DES NOMS CITÉS	454
BIBLIOGRAPHIE	457
LISTE DES ŒUVRES ET ILLUSTRATIONS	484

Représentation des aborigènes de Taïwan au musée : entre art et ethnographie dans un contexte post-colonial

INTRODUCTION

0-1 Mode de cocktail : la couleur locale provient d'un ailleurs

« Les métamorphoses du monde me tiennent lieu de pays natal ».

Nelly Sachs (1891-1970), *Exode et métamorphose*, 2002, p.109.

Les caractères multiculturels de Taïwan qui abrite 16 groupes aborigènes¹ officiellement reconnus favorisent une amorce de dialogue entre les diverses communautés. Les cultures aborigènes sont très anciennes, et elles résistent à la sinisation jusqu'à aujourd'hui. Le terrain que nous nous² proposons d'étudier se trouve dans la société transformable de Taïwan qui a connu les chocs successifs de la politique de sinisation, de la pénétration du christianisme, de la colonisation japonaise, de l'intégration dans un cadre étatique moderne et enfin de l'inclusion dans l'économie de marché. Ce terrain est essentiel, puisqu'il permet de nous relancer à la recherche de nouvelles perspectives historiques de l'identité plurielle qui confère une configuration spécifique et transformable au système de représentation. Du point de vue artistique, ces influences si constamment intervenues au cours des siècles se reflètent aussi dans les manœuvres politiques au sien des musées privés ou nationaux.

¹ Les 9 ethnies principales sont : Les *Saisiyat* (ou *Saisiat*), *Atayal*, *Ami*, *Bunun*, *Tsou*, *Puyuma*, *Rukai*, *Paiwan* sur l'île de Taïwan et les *Yami* (ou Da'ou) sur l'île de *Botel* Tobago, ou encore appelée Lan Yu en chinois qui signifie "l'île des orchidées". Après le mouvement de rectification des noms (*zhengming* en chinois), on peut encore y ajouter les *Thao* (en 2001), *Kavalan*, *Truku*, *Sakizaya* (en 2007) et *Seedeq* (en 2008) soit au total 16 groupes reconnus officiellement.

² Nous avons recours à l'exemple de Léa Gauthier : « "Nous" est tout à la fois l'impossibilité de la liberté individuelle, et l'avenir du "je" » Claude Lévêque, *hymne à la joie*, Paris: Bernard Chauveau, 2011. p.10.

Archipel cosmopolite à l'histoire complexe tourmentée par le spectre postcolonial, Taïwan se situe culturellement à l'entrelacement de plusieurs influences austronésiennes, chinoises, japonaises et occidentales. Parmi toutes les cultures taïwanaises, la culture aborigène est particulièrement remarquable par sa singularité ethnographique, elle nous offrent une perspective unique sur sa valeur culturelle intrinsèque et ses relations interactives avec d'autres cultures. Elle couvre un domaine culturel important, qui comprend la mythologie, la croyance dans les rituels ancestraux, l'artisanat traditionnel, les comptines, les coutumes et les traditions. Ces éléments ont été l'objet de recherches anthropologiques et muséologiques. Cependant, dans les disciplines consacrées à l'étude de l'art visuel et de l'histoire, il y a encore la place pour des expériences construites à partir de discussions plus explicites, plus argumentées et parfois plus contradictoires. On observe une forte influence des conceptions nouvelles de l'art contemporain, une tendance à la commercialisation (interaction entre les valeurs culturelles et esthétiques) et des subjectivations stratégiques chez les artistes. En conséquence, l'étude des représentations portées par les aborigènes paraît complexe et polémique.

Avant d'entamer nos recherches, et pour éviter de probables incompréhensions, il convient de procéder à une mise au point lexicale. Le terme *rēpræsentiō* issu du latin datant du XIII^e siècle, signifie « l'action de mettre sous les yeux de quelqu'un ». La représentation apparaît d'abord comme une présentification du vécu de référence. En psychologie, la représentation renvoie à la réalité appropriée par l'individu ou le groupe et intégrée dans son système de valeurs dépendant de son histoire, de son cadre de vie, du contexte idéologique et du milieu social qui l'environne. Telle est l'idée émise par Jean-Claude Abric dans son ouvrage intitulé *Pratiques sociales et représentations* :

La représentation n'est pas un simple reflet de la réalité, elle est une organisation signifiante. Et cette signification dépend à la fois de facteurs contingents [...] - nature et contraintes de la situation, contexte immédiat, finalité de la situation - et de facteurs plus généraux qui dépassent la situation elle-même : contexte social et idéologique, place de l'individu dans l'organisation sociale, histoire de l'individu et du groupe, enjeu sociaux.³

En art, une représentation signifie « ce que l'on donne à voir ». Il s'agit de rendre opérant et cohérent un concept ou un objet absent « au moyen d'une image,

³ Jean-Claude Abric, *Pratiques sociales et représentations*, Paris : PUF, 1994, p.8.

d'une figure, d'un signe »⁴. De plus, l'acte de représentation *rěpræsento* est intimement lié à la création artistique, parce qu'il signifie à la fois « mettre devant les yeux » et « rendre présent »⁵ suivant le contexte dans lequel il est utilisé. Sujette à des glissements de sens au cours du processus d'interprétation, la *rěpræsentiō* est conçue pour fonctionner en mode sémantique de l'apparence, mais elle est distincte d'autres modes comme la présentation, le fait de « présenter à nouveau ». L'intention de « mettre devant les yeux » engendre l'idée de jeter un oeil qui génère de nouvelles significations et suscite une traduction appuyée sur des réseaux de signes convenables. Représenter, c'est alors rendre présent ce « à partir de quoi » il y a une présentification.

Notre thèse a l'ambition de chercher à établir un ou des modèles d'analyse des rapports entre l'évolution des représentations ethnographiques post-coloniales et l'évolution d'un mode particulier de représentation qu'est l'œuvre d'art. Comme « instrument d'orientation de la perception des situations et d'élaboration des réponses »⁶, la représentation sociale désigne une forme de pensée enracinée dans la structure relationnelle des ensembles sociocognitifs. Elle joue un rôle considérable dans la construction de l'appartenance commune des peuples aborigènes, à l'appui de l'idée que représenter un groupe est se donner un moyen concret de lui conférer un ancrage identitaire dans le territoire. Cependant, au fur et à mesure du tournant pragmatique⁷, un « paradoxe du performatif » a récemment fait son apparition au sein de l'art contemporain : rendre présent quelque chose est en quelque sorte une mission impossible (Ce qui est impossible à mettre devant les yeux, c'est « se rendre présent »). Ce paradoxe réside dans la définition de représentation depuis l'origine où il s'agit d'une question intrinsèque chez les artistes aborigènes. En tant que flâneur, producteur, voyageur (culturel passager), ethnographe et piègeur (*trickster*), les artistes aborigènes nous proposent de suivre l'intensité d'un affect, souvent

⁴ Représentation, in : J. Rey-Debove et A. Rey (dir.), *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris : Le Robert, 2010.

⁵ *rěpræsento* - Cf. Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, Paris : Hachette, 1934, p.1347.

⁶ « Pour Moscovici donc, la représentation sociale est (un) système de valeurs, de notions et de pratiques relatives à des objets, des aspects ou des dimensions du milieu social, qui permet non seulement la stabilisation du cadre de vie des individus et des groupes, mais qui constitue également un instrument d'orientation de la perception des situations et d'élaboration des réponses ». Serge Moscovici, cité par Gustave-Nicolas Fischer, *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Paris : Dunod, 1996, p. 125.

⁷ Sur la pragmatique, voir François Latraverse, *La pragmatique, histoire et critique*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1987. Dans une perspective réflexive, l'auteur pose une analyse fine et élaborée de la « ferveur » pragmatique.

fragile, mais qui peut se révéler aussi destructeur (comme l'œuvre de Jimmie Durham), afin de représenter leur identité agencée dans le sens de déplacement et d'errance.

Dans une étude sur le problème de la polysémie du terme, *rěprăsentăřio* « s'oppose au « fait », à la « factualité » de l'objet brut, “tel qu'en lui-même” »⁸, car elle « se représente ». Dans la problématique des représentations, il ne s'agit pas de savoir si nous découvrons ce que vaut « réellement » un objet, une personne, une action. Le problème est plutôt de savoir comment expliciter les représentations dont il a fait l'objet et comment prendre au sérieux les objets qui font sens pour les acteurs (les spectateurs ou les *specActeurs*⁹). L'objet de notre recherche est le problème lui-même, puisqu'avant de remettre en considération la définition de représentation, on a présupposé l'utilisation de ce mot : représentation de l'objet traditionnel, représentation de la culture primitive, représentation des choses perdues, etc. Porteur d'une vision novatrice, l'artiste tient compte de tout écart inévitable entre ce que cela représente pour lui et ce que cela représente pour les autres, entre un processus et son actualisation énoncée, car le sens explicitement « ouvert » dépend du système de la représentation et reflète simplement une tendance plus générale vers l'ouverture de l'interprétation des œuvres d'art. En énonçant une condition culturelle dans un contexte mondialisé, il considère que la création artistique s'efforce de représenter/interpréter le monde où il prétend de se loger par le biais de liens communs coordonnés, de réseaux. De ce fait, cette présente étude se propose de retourner aux développements de l'art aborigène à Taïwan : depuis son introduction par les peintres japonais (par exemple Shiotsuki Toho 鹽月桃甫¹⁰ et Tateishi Tetuomi 立石鐵臣), jusqu'à nos jours où l'art aborigène à Taïwan développe chez le spectateur de nouvelles attitudes et pratiques sociales en relation avec l'usage des nouvelles

⁸ Nathalie Heinich, « Représentation : la dimension cognitive du terme », in : *Sociétés & Représentations* 2015/2 (N° 40), p.357.

⁹ « J'ai mis en place la notion de spectateur à partir d'une étude de l'installation *Forêt/Paradigme. Répétition pour une écologie*, de L.-H. LARIN. Dans une acception élargie, le terme fait référence à l'implication du spectateur dans l'installation, puisque de son rôle de témoin il passe à celui d'acteur, répétant l'installation au-delà de son apparition éphémère ». Manon Regimbald, « Quelques remarques sur l'énonciation. L'installation et le discours d'autrui ou lorsque dans l'installation le papier journal annonce l'énonciation », in : *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, dir. par Marie Carani, Cap St-ignace (Québec) : Les éditions du Septentrion, 1992, p.348.

¹⁰ Shih-ying Hsieh (謝世英), « Collective Memory, Cultural Identity & Historical Constructions: Rereading Sayon and Mother by Shiotsuki Toho » (集體記憶、文化認同與歷史建構: 鹽月桃甫作品〈莎勇〉與〈母〉), in : *Journal of Taipei fine arts museum* (現代美術學報) No.30, 2015, p.191-214.



Fig.1 Portrait, date inconnue. Photographie argentique ancienne, 28 x 17 cm. © Collection particulière, Hualien, Taïwan, 2014
En formant une identité, cette photographie ancienne est une véritable mosaïque culturelle.

représentations de sens commun. De spectateur à « specActeur », des regards comparés aux regards croisés, notre étude s'interroge sur les œuvres réalisées par des artistes aborigènes de façon à mettre en lumière le caractère interactif (*in situ*) de l'espace de la représentation. Ainsi, la typologie des statuts d'artistes et les défis auxquels ils sont confrontés, les cheminements identitaires de groupes et d'individus aborigènes austronésiens dans un monde globalisant d'aujourd'hui esquissent un portrait de cet état hybride, multiculturel, en perpétuelle transformation et adaptation.

L'idée primitive est celle d'un voyage sans destination. Nous sommes derechef au milieu de notre chemin qui nous fait prendre la forme d'une identité non pas unique, mais multiple. Comment traduire un souci de refléter au plus près le réel dans sa complexité ? Comment écrire une histoire à la fois culturelle et artistique ? C'est comme ouvrir une livre de poussière. Quand nous essayons de la capturer, elle échappe, évanouis en pleine vitesse. Comme la figure spectrale qui hante la représentation historique, la recherche a commencé par dissemblance, non pas par ressemblance, car les approches utilisées par les artistes sont immédiatement associées aux corps, aux rites, aux gestes intentionnels et à la dimension « performative » de la réception qui est devenue fondamentale pour la recherche esthétique. Par ailleurs, notre représentation est la représentation de l'autre, des différents. Pourquoi ne pas représenter cet « autre » étranger en tant que nous-mêmes ?

Pour commencer, nous voudrions examiner une image exemplaire afin de préciser la portée et les limites de notre recherche. Le 5 janvier 2015, lorsque nous sommes retournés au *Sawalian* (莎綠岸空間), l'espace culturel à Hualien (Taïwan), la mère du responsable nous a montré une vieille photographie en noir et blanc (fig.1) représentant un homme habillé en noir, coiffé d'un chapeau pointu, et vêtu d'un manteau sombre avec un bâton appelé *shaku* en Japonais, un pantalon long et ample, attaché avec un ruban blanc comme ceinture et des chaussettes noires. Ses grandes qualités de mannequin photogénique, avec son corps trônant sur une chaise nous ont impressionné, justement parce qu'il y avait une adéquation entre la fiction de la représentation et la réalité du corps. D'après la tradition japonaise, ce genre de costume qui ressemble à un vêtement officiel utilisé dans le passé à la cour impériale caractérise un personnage qui est responsable de l'entretien d'un sanctuaire shintoïste (*jinja*神社). Nous voudrions démontrer que ce n'est pas le sujet de la photo ni la technique de visualisation qui fait la difficulté d'identification, mais la subtilité de visage. Comme trace garante d'une éventuelle reproductibilité de son identité, les caractères reconnaissables à ses traits fins et légèrement anguleux nous permettent de constater que cet homme n'est pas japonais, mais aborigène. Tellement expressif, ce visage juvénile produit un effet libéré de l'arbitraire de son apparence. Sa physionomie singulière et ses habits traditionnels japonais représentent un rapport de discordance entre la personne représentée et les dispositions de l'« autre », comme une abduction dans l'image. Dans le champ d'investigation historique et sociologique, par rapport à la question de l'identité, cette vieille photographie est une véritable mosaïque culturelle qui introduit des nuances de sens et des subtilités, comme une image autour duquel se nouent des relations sociales. Elle permet d'explorer un lieu où les « sens » et les « interprétations » se confondent par le travestissement significatif, porté précisément par une personne qui affirme sa propre origine. Il s'agit finalement d'une tension sociale ou culturelle lisible dans l'image photographique.

Avant d'examiner quelle fonction est liée à ce costume, on remarque que ce visage ovale, basané et ces orbites profondes expriment une identité « primordiale » antérieure à la colonisation. Au premier coup d'oeil, on reconnaît les caractères aborigènes de sa physionomie et il n'est pas fortuit que cet homme soit aborigène. Au lieu du costume traditionnel de couleur vive, cette élite aborigène porte les costumes

d'apparat japonais qui me présentent un chevauchement des pouvoirs politiques et religieux au sein d'un clan. Il est très difficile de trouver une preuve pour savoir quelles relations sociales sont du ressort de cette image et celles qui ne le sont pas. Pourtant, il existe quelques indices historiques : entre 1937 et 1945, l'habillement de style japonais, l'usage de japonais en tant que langue officiel et l'adoption de noms nippons sont encouragés par des interventions éducatives. Plus encore, l'enregistrement à un sanctuaire *shintō* de même que le culte de l'empereur *Shōwa* sont déclarés obligatoires. De toute évidence, il s'agit d'une politique d'assimilation sociale, culturelle et religieuse qui désigne le processus de Japonisation (mouvement *Kōminka*, 皇民化運動)¹¹. Ceux qui portent un vêtement admirablement adapté au climat politique sont des représentants choisis par le gouvernement japonais et des



Fig.2 Image sur le ruban blanc utilisé comme ornement sur la coiffe. Photographie, 7.5 x 12.5 cm. © Collection particulière, Hualien, Taïwan, 2014

Le ruban blanc inspiré de la culture japonaise est devenu un signe particulier uniquement destiné à représenter la mosaïque culturelle du Makotaay.

¹¹ Depuis 1919, *Seizō Kobayashi*, le premier gouverneur-général, propose trois principes de nouvelle gouvernance : le mouvement *Kōminka* (皇民化運動), l'industrialisation et la transformation de Taïwan en base pour l'expansion vers le sud. *Kōminka* signifie littéralement « transformer les gens en sujets de l'empereur ». Le programme lui-même a trois composantes. Tout d'abord, le « mouvement de la langue nationale » (國語運動, *kokugo undō*) favorise la langue japonaise en enseignant le japonais au lieu du taïwanais dans les écoles et en interdisant l'utilisation du taïwanais dans la presse. Deuxièmement, le « programme de changement de nom » (改姓名, *kaiseimei*) remplace les noms chinois de Taïwan par des noms japonais. Enfin, le « système de volontaires » (志願兵制度, *shiganbei seidō*) permet aux sujets taïwanais d'intégrer l'armée impériale japonaise et les encourage à mourir au service de l'empereur. Cf. Leo T. S. Ching, *Becoming "Japanese": Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation* (2001), trad. par Cheng Li-hsuan, Taipei : Rye Field, 2006, p.93-95 (荊子馨著, « 成為「日本人」——殖民地台灣與認同政治 », 鄭力軒譯, 臺北：麥田出版, 2006年。); Wu, Zhuoliu, *Orphan of Asia*, trad. par Ioannis Mentzas, New York : Columbia University Press, 2006 (吳濁流著, « 亞細亞的孤兒 », 臺北：草根, 1995).

élites qui sont souvent responsables dans leur tribu. Toutefois, la subtilité est ce qui se cache dans les détails : ainsi, le ruban blanc qui se trouve sous le manteau sombre.

Chez les *Amis* 阿美 (Aborigènes de Taïwan vivant dans l'est et le sud de l'île), chaque année (de juillet à septembre selon les tribus) a lieu la plus grande célébration encore observée - la Fête des Récoltes (*Ilisin*) qui est célèbre pour la danse traditionnelle et la cérémonie rituelles du *paklag* (撈祭 signifie pouvoir aller à la pêche pour sa propre consommation du poisson, qui symbolise le retour à la vie normale). Pendant trois jours d'affilée, les participants portent des coiffes ornées de plumes ou de fleurs et les vêtements brodés qui se composent, pour les femmes, d'une jupe souvent noire portée sur des jambières et d'un haut à manches en général rouge ; pour les hommes, d'un haut à manches ou un gilet, d'une jupe et des jambières ou d'un pantalon. Cette célébration est une importance symbolique qui se manifeste dans la façon de chanter ensemble, de danser et de partager les moyens d'existence, de cuisiner, de manger, de s'habiller et de fêter les récoltes, d'organiser la cérémonie, de célébrer les dieux de s'en souvenir. Dans le village *Makotaay*, nous avons constaté une différence par rapport à la coutume traditionnelle, le ruban blanc inspiré de la culture japonaise et utilisé comme ornement sur la coiffe est devenu un signe particulier uniquement destiné à représenter la mosaïque culturelle du *Makotaay*. Selon la tradition *shintō*, le ruban blanc (fig.2) représente la pureté spirituelle. Ceci est d'autant plus notable que cet ornement splendide commence à embellir le costume traditionnel Amis porté par les hommes pendant le festival des Récoltes (*Ilisin*), après que Taïwan fut libérée de la domination japonaise le 25 octobre 1945. Il ne s'agit pas d'une réforme assimilée implicitement, mais d'une représentation héritée de la colonisation. C'est ainsi que l'on retrouve encore aujourd'hui dans les tribus aborigènes des traces culturelles du gouvernement japonais et des figures religieuses de *shintō*.

L'étude de cette vieille photo montre que ce mimétisme de l'« autre » n'est pas réservé à l'exercice de la créativité artistique et qu'il peut concerner les représentations sociales proposées comme idéal. C'est également la preuve que la représentation est réelle ou est devenue ce qui se joue dans le réel, parce que le représentant suppose d'avoir toujours présent à l'esprit un réel (ou une présentation) en lien avec sa représentation. Représenter veut dire ici être « en tant que tel(le) ». Cela explique peut-être la fondation et le fonctionnement des sociétés fondées sur le

savoir qui voient le réel dans la représentation du réel. La question de (re)présentation ne relève pas seulement de l'identité individuelle ou de l'éthique privée, mais aussi de la volonté tacite du vivre ensemble. Ainsi, quand nous recherchons la raison étant à la base de cette adéquation, la représentation n'est pas seulement un moyen de penser le sentiment de l'identité culturelle, mais de le construire dans les milieux scolaires et dans les communautés.

Bien que être et paraître soient intimement confondus et que cette adéquation parfaite entre la représentation et le réel remet en cause l'intégralité de la personne concernée, l'être des individus n'est pas seulement ce qu'il paraît aux yeux des autres. C'est ce que Kobena Mercer a décrit comme le poids de la représentation (*the burden of representation*) :

Ce poids est la véritable capacité d'émancipation culturelle que les politiques de représentation possèdent dans le processus de redéfinition des subjectivités et dans celui de la construction des significations culturelles au travers de l'art contemporain.¹²

Repenser l'image représentative de l'identité suppose de prendre en considération avec un compromis politique « une oscillation culturelle constante dans laquelle le subalterne se restitue pour se libérer de sa position »¹³. En tant que représentation auto-réflexive, cette vieille photo ne repose pas sur une surinterprétation, voire sur une interprétation erronée, mais découle d'une analyse rigoureuse des contextes qui trouve un champ expérimental et réside ainsi dans la perspicacité et la clarté du déséquilibre historique des subjectivités et des imaginaires. De cette manière, il est nécessaire de parvenir à un dissensus politique et esthétique ; c'est-à-dire d'interrompre la production capitaliste globale et déstabiliser le consensus esthétique (tel que des paroles et des gestes posés par les institutions de l'art global). Pour pouvoir arriver à une véritable élimination du consensus multiculturel et changer les choses en matière de l'art, l'identité culturelle doit résulter de pratiques sociales entremêlées et d'expériences déterritorialisées par

¹² Joaquín Barriendos, « Le système international de l'art contemporain - Universalisme, colonialité et transculturalité », trad. de l'espagnol par Marie-laure Allain Bonilla, in : *revue* 2.0.1, mai 2010, dossier spécial Local/global. En ligne : http://www.revue-2-0-1.net/files/201_barriendos_fr.pdf. [Page consultée le 25 juillet 2017]

¹³ *Ibid.*

l'oscillation culturelle. Ainsi, la néo-colonisation¹⁴ des subjectivités culturelles n'est pas la simple démonstration culturelle de la tension entre des opinions et des groupes d'intérêt divergents, mais le prolongement d'un système arrive sans trop de préavis international de l'art contemporain qui peut être conçu pour tenir compte de la disparité des conditions dé-coloniales des cultures globales.

En effet, la subjectivité « localisée géo-culturellement et divisée géo-esthétiquement » est d'autant plus complexe qu'elle doit prendre en compte une identité divisée par rapport à elle-même. D'après Michel Serres, ce clignotement fluctuant de l'identité est un quasi-objet qui possède une forme de réalité paradoxale. Dans cette perspective, il propose un constructeur d'intersubjectivité et un moteur à l'envers qui le font exister pour enrichir une complexité dans la même norme inversée. Ainsi, souligne-t-il :

Ce quasi-objet marqueur de sujet, comme on dit marquer un agneau pour l'autel ou pour la boucherie, est un étonnant constructeur d'intersubjectivité. Par lui, nous savons comment et quand nous sommes des sujets, quand et comment nous ne le sommes plus.¹⁵

Le quasi-objet est le centre du référentiel et le sujet de la circulation¹⁶ dans le non-lieu au sens proposé par Marc Augé, si bien que l'artiste aborigène devient un observateur mobile et réactif, pour se situer lui-même. Dans ce nouveau espace de transformation, l'esprit du « je » et la représentation entrent dans une nouvelle relation élémentaire, mobile et labile, par laquelle l'observateur peut se sentir stimulé, éveillé, voire parfois élevé. Puisque les systèmes interfèrent l'un avec l'autre, il lui faut trouver un équilibre entre eux.

En toute rigueur, nous n'avons pas toujours pu déterminer avec certitude où se terminait un groupe et où commençait l'autre. Pour y remédier, il paraît nécessaire

¹⁴ « C'est dans ce contexte que Sarat Maharaj a proposé que l'art contemporain devienne un « moteur épistémologique », et que John Yang a encouragé de nouvelles formes de représentabilité de l'art contemporain comme outil de lutte politique face à la globalisation du différent. Ce qui est mis en jeu d'une certaine manière au travers des politiques de représentation transculturelle est ce qu'Hal Foster a appelé l'ethnisation, Jean Baudrillard la domestication, Michael Pickering la stéréotypisation, Arjun Appadurai la disjonction et Homi K. Bhabha la synchronisation de l'altérité. Toutes sont des formes de néo-colonisation des subjectivités culturelles à l'intérieur des processus d'internationalisation et de globalisation de la diversité ». *Ibid.*

¹⁵ Michel Serres, *Le parasite* (1980), Paris : Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2014, p.407.

¹⁶ « La balle est le sujet de la circulation, les joueurs n'en sont que les stations et les relais. Le ballon peut se transformer en témoin de relais. Témoin, cela, en grec, se dit martyr ». *Ibid.*, p.404-405.

de spécifier le détournement de flux dans un réseau qui tisse le collectif. Rien ne le montre mieux qu'un passage fondamental de *Le parasite* :

Je suis je maintenant, sujet, c'est-à-dire exposé à être jeté de mon haut sur le sol, exposé à tomber, à être mis dessous la masse compacte des autres, puis tu prends le relais, tu es substitué à je et le deviens, plus tard c'est lui qui te le rend, son travail fait, son danger assumé, sa part de collectif construite. Le nous se fait par les éclats et les occultations du "je". Le nous se fait par les passes du "je". Par échange du "je". Et par substitution, et par vicariance du "je".¹⁷

Les quasi-objets (ou les quasi-sujets) concernés sont des lambeaux d'êtres ou des bouts de relation. Voir à quel point l'identité collective des peuples aborigènes et le sentiment d'appartenance doivent alors faire leur passe (agissant sous l'aspect de leur « je »), puis se déplacer tout en jonglant de manière à se retrouver le milieu où le « nous »¹⁸ figure sur le schéma suivant, car le collectif est construit par les passes du « je ». Ce n'est sans doute pas déraisonnable au vu d'un décalage entre le sentiment vécu de leur « je » et la transposition de leur réalité par la représentation (le « nous ») qui en résultait. En tant que préparation pour achever une origine du « moi », l'identité en lambeaux peut se transmettre et se gommer dans le processus de passage au collectif (« nous »). Ce qui revient à dire qu'il n'y a de nous que si cette transformation s'opère. Elle conduit à un décentrage du principe d'individuation par rapport à cette transposition métaphorique du « moi » et place leur centre hors de la représentation. Cette transsubstantiation de l'être en relation se trouve investie du *je comme tel* et de la mise en œuvre de l'identité collective.

Par conséquent, les peuples aborigènes se détournent sans arrêt d'une société dans laquelle ils ne se reconnaissent pas et leur potentiel de dénégation devait se retourner contre eux-mêmes au lieu de se ruer dans un système de représentation totalement simpliste, et même idéologique. Du fait que leur position est de se trouver *entre*¹⁹, leur représentation ne sera jamais sevrée de leur culture qui est un environnement, un milieu ou une collectivité.

¹⁷ *Ibid.*, p.407.

¹⁸ « Le nous n'est pas une somme de je, mais une nouveauté produite par légations du je, par concessions, désistements, résignations du je ». *Ibid.*, p.408.

¹⁹ « Nous nous parasitons les uns les autres pour parler, pour manger, pour organiser l'injustice et les exactions légitimes, pour ces projets, tout le monde est bon. Nous nous parasitons les uns les autres pour nous reproduire et nous multiplier, mais il faut, pour cela, que ces autres soient mêmes et autres, et ils se virent nus ». *Ibid.*, p.412.

Pour en revenir à l'image citée plus haut, elle est transmise de génération à génération et s'incarne dans un foisonnement d'anecdotes qui permettent la relecture de cette période à la fois coloniale et révolutionnaire. Elle offre aux descendants et aux chercheurs la possibilité de s'orienter dans l'immensité d'un espace mobile en établissant un système de lieux communs. Ainsi prouve-t-elle que les peuples aborigènes s'approprient la culture japonaise et réalisent un montage de culture à long terme. L'apparence de prêtre japonais est désorganisée en éléments significatifs, ensuit désorientés vers une zone de métissage culturel correspondant au changement capable de s'orienter dans le multiple. L'étude d'image revoie à un espace partagé où l'adaptation d'une culture étrangère s'inscrit dans un continuum historique. Il s'agit d'une forme de cocktail²⁰ qui permet à différents points de vue de former un ensemble sans consensus préalable. C'est autour de ce cadre de réflexion que se structurent les indices essentiels à la flexibilité interprétative de cet « objet frontière »²¹. Dans la sémiotique de Peirce, l'indice qui infère les intentions d'autrui n'est ni un calcul de la tautologie (2+2=4), ni un sens établi par convention comme un terme par induction ou déduction, mais elle nous révèle un « signe naturel »²² pour désigner le mode d'inférence ou l'opération cognitive. Dans le sens informatif et pragmatiste, la représentation considérée comme indice parvient à montrer que l'image photographique et ses déclinaisons locales doivent être connectées par l'intermédiaire du quasi-objet ou de l'objet-frontière sur et avec lequel des personnes (qui sont aussi des acteurs, des représentants) agissent. Son agentivité intentionnelle (*intentional agency*)²³ provient de l'action et non d'un sens préfabriqué de la signification symbolique. Une image pourrait être un objet-frontière mais seulement lorsqu'elle est utilisée dans l'échange entre deux ou plusieurs groupes hétérogènes. L'important pour cet objet est la façon dont les relations contribuent à la puissance d'agir (*agency*). Il convient de l'appliquer telle quelle à l'expérience d'autrui qui est

²⁰ Benson Ko-Chou Fang (方克舟), « 部落就是你家 - 「雞尾酒模式」 港口部落走出自己的路 » [en ligne], in : *Lilypao* 2013/10/17. URL : <https://tw.news.yahoo.com/部落就是你家-雞尾酒模式-港口部落走出自己的路-161036434.html> [Consulté le 5er février 2017]

²¹ « Ces objets communs constituent des frontières entre groupes grâce à la flexibilité et à la structure partagée ; ils sont des ingrédients de l'action ». Susan Leigh Star, « Ceci n'est pas un objet-frontière ! Réflexions sur l'origine d'un concept », in : *Revue d'anthropologie des connaissances* 2010/1 (Vol 4, n° 1), p.20.

²² Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Sophie et Olivier Renaut, Belgique : Les presses du réel, 2009, p.17.

²³ « L'indice est une prothèse - un organe supplémentaire - du mécène et/ou de l'artiste, mais c'est en même temps une poignée, attachée au destinataire- patient, que ces agents extérieurs saisissent et manipulent ». *Ibid.*, p.47.

surtout « affective » par l'expression du visage (comme celle-là sera considérée en détail au chapitre IV à l'exemple des photographies réalisées par l'artiste Chang, En-Man). En fait, l'adaptation locale devra de plus en plus souvent prendre en considération toute réflexion au sujet de la différence entre la société confrontée au contexte idéologique et une autre forme de société multiculturelle d'aujourd'hui, de même que tout discours expliqué en rapport aux actions et à la coopération. Elle permet que « l'hétérogénéité (interne) d'une chose à l'autre soit maintenue sans que cela ne devienne conflictuel »²⁴. Il est dès lors manifeste que la couleur locale (comme l'utilisation locale) provient d'un ailleurs à condition que les deux mondes (groupes) sociaux coopèrent sans consensus. De nos jours, la représentation des Aborigènes, comme un inventaire, ne permet pas de se référer à ceux qui appartiennent à plusieurs groupes sociaux significatifs, comme les personnes ayant un héritage racial mixte qui évoque la fiction d'un centre. Face à elle, toute analyse fondée sur des règles préétablies se trouve immédiatement défiée. Autrement dit, elle vise à actualiser l'identité coopérative, envisagée en dehors des définitions préétablies et à l'adapter à un milieu où notre façon de penser se conforme de moins en moins et se transforme de plus en plus.

0-2 Notion d'aborigène

À Taiwan, le mot « autochtone » (本地人) dans la langue officielle est souvent interchangeable avec le mot « indigène » (土著) qui désigne un membre d'un des peuples qui habitaient le Taiwan à l'origine et ses descendants. Dans notre texte, nous remplaçons ce mot « autochtone » par le mot « aborigène » (原住民), car le mot autochtone signifie de manière implicite une personne qui n'a pas subi de déplacement. Le mot « aborigène » renvoie peut-être à une terminologie connotée et vaguement désuète, mais il a le mérite d'être clair et politiquement incorrect. Ainsi, l'« aborigène » se déplace, puisqu'il n'a « jamais eu de « CENTRE » qu'entre guillemets »²⁵. Dans le dialogue entre les civilisations, la recherche identitaire comme un processus, non comme une donnée fixe souligne l'importance des origines «

²⁴ Susan Leigh Star, *op. cit.*, p.21.

²⁵ Stuart Hall, « Les cultural studies et leurs fondements théoriques », in : *Identités et Cultures Politiques des « cultural studies »* [1992], Paris : Éditions Amsterdam, 2008, p.18.

extrinsèques ». D'après Stuart Hall, nous pourrions dire, en quelque sorte, que « la métaphore du discursif, de la textualité, représente un nécessaire décalage, un déplacement, qu'implique toujours, selon moi, le concept de culture »²⁶. Nous travaillons ainsi dans une zone de déplacement (c'est-à-dire sur la culture), afin de ressentir une tension permanente et à jamais insurmontable.

Étymologiquement, le terme « aborigène », qui a pour origine latine *ab* (« de »), *-origoinis* (« origine »), est défini comme celui « qui est originaire du pays où il vit ». Ce concept a connu un rapide succès appliqué aux premiers habitants de Taiwan, comme s'ils étaient ramenés à une certaine unité, comme s'ils étaient encore immanents au monde. Les aborigènes se sont alors engagés à consolider leur culture comme protégée ou immergée dans le concept d'un origine (de l'aboriginalité) et à développer une manière de penser conforme à ce que les non-aborigènes (comme colonisateurs) souhaitaient. Ainsi, l'utilisation du terme « les aborigènes » conduit à une simplification des cultures aborigènes et ne fait qu'illustrer une volonté d'ignorer la complexité des enjeux inhérents à la « différence culturelle ». La création du mot « aborigène » par les colons a permis d'insister sur le rejet de ces populations et de leurs différences. Par le biais de l'imitation et l'ambivalence, les colonisés introduisent chez leurs colonisateurs un sentiment d'angoisse qui les affaiblit considérablement.

Pourtant, il existe de nombreuses communautés aborigènes ayant des coutumes et cultures différentes et une langue propre à chacune (il y a au mois 16 groupes aborigènes). Cette unité dite « aborigène » comme excluant la contemplation d'autres origines possibles réside donc dans l'affirmation de l'appartenance comme lieu de dévoilement de l'être « originaire ». Ce dévoilement partiel de l'origine s'appuie sur la représentation des scènes de la vie dite « aborigène ». On fait notamment allusion au concept de la « marge en tant que centre » identifié par le théoricien Homi K. Bhabha, dont les études postcoloniales nous ont toujours semblé bien cerner la démarche de nombreux artistes aborigènes : l'idée d'être « originaire » est toujours susceptible de traduction²⁷. Dans l'entretien intitulé « Le tiers-espace » paru dans la revue *Multitudes*, Bhabha prend en compte un certain nombre de pistes

²⁶ *Ibid.*, p.28.

²⁷ « [...] L'« original » n'est jamais achevé, ne peut jamais être accompli. L'« originaire » est toujours susceptible de traduction, en sorte qu'on ne peut jamais lui assigner un moment antérieur de totalité d'être ou de sens — autrement dit, une essence ». Homi K. Bhabha, Rutherford Jonathan, « Le Tiers-espace », *Multitudes* 3/2006 (no 26) , p.99.

de réflexion méthodologiques de Walter Benjamin (1892-1940) sur la notion de traduction. D'après lui, la culture est une activité symbolique ou signifiante – des formes de traduction - il s'agit d'une représentation ni « en soi » ni « pour soi ». Au nom de l'hybridité et de la « différence culturelle », Bhabha oppose à la « diversité culturelle », car l'« original » n'est jamais achevé, ne peut jamais être accompli. Pour remettre en question la domination culturelle, les formes de représentation identitaire sont des formes de traduction. La recherche de l'« aborigène » débouche ainsi sur une intervention dans le tiers-espace, dans les sociétés en transition. Dans le monde aborigène, ni l'un ni l'autre n'est aborigène, puisqu'il n'y a jamais d'aborigène endogène. Pour analyser le rôle des représentations dans la production des savoirs-pouvoirs, l'« aborigène » devient un phénomène susceptible d'hybridations multiples qui se transportent en des lieux provisoires et « interstitiels ». Dans cette veine, on pourrait dire que l'aborigène est l'être du problématique et « l'être est la Différence elle-même »²⁸.

À Taiwan, la recherche d'une définition du terme « aborigène » s'inscrit dans un processus historique et révélateur : Historiquement, les peuples aborigènes peuvent être appelés les descendants des cultures austronésiennes. La théorie dominante aujourd'hui est en effet celle d'un peuplement de Taiwan au Néolithique depuis l'Asie continentale, suivi par un peuplement austronésien, à partir de Taiwan, de l'Asie du Sud-Est, des îles du Pacifique, et jusqu'à la Nouvelle-Zélande et à Madagascar. Les chercheurs ont insisté sur la nécessité d'examiner les relations entre langues mères et minorités, étant donné le rôle incontournable des langues au niveau de l'identité sociale :

Les langues mères sont une source de connaissances reliées par notre ancêtre, qui influencent nos attitudes et croyances. Autrement dit, les langues mères sont directement responsables de la manière dont l'aborigène, dans toute sa diversité, est interprété par les langues dérivées.²⁹

²⁸ « Il y a comme une « ouverture », une « béance », un « pli » ontologique qui rapporte l'être et la question l'un à l'autre. Dans ce rapport l'être est la Différence elle-même. L'être est aussi bien non-être, mais le non-être n'est pas l'être du négatif, c'est l'être du problématique, l'être du problème et de la question ». Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (1968), Millau : Presses Universitaires de France, 2014, p.89.

²⁹ Yao-Chung Chang (張耀宗), « National Consciousness and Ethnic Consciousness: Focusing on Taiwan Indigenous Peoples' Schooling Experience in Japanese Colonial Period »(國民意識與族群意識：以日治時期原住民族地區的學校教育經驗為焦點), in : *Journal of Education* (教育學誌), n°31, 2014, P133 - 156.

Dans les années quatre-vingt, l'intense résistance d'un activisme des peuples austronésiens³⁰ de Taiwan s'intensifie contre le gouvernement central et se manifeste pour mettre en lumière les problèmes des aborigènes dans la société taïwanaise, pour faire reconnaître leurs droits, pour faire entendre leurs revendications et notamment pour la reconnaissance de leurs noms aborigènes. À ce moment-là, les artistes dans les tribus jouent le rôle de passerelles de cette affirmation identitaire. De plus, ils mènent une série de mouvements artistiques pour combattre un sentiment de honte chez certains peuples qui se voient obligés de cacher leur origine et un sentiment d'angoisse qui les affaiblit. L'observation de ces mouvements au cours de cette période permet d'identifier la mise en place d'une appartenance qui est indispensable à la création artistique. En effet, les termes « le premier peuple » (番人) et « compatriote des montagnes » (山胞, 高砂族), qui évoquent plus une migration historique sur l'île de Taïwan, sont remplacés par le terme *Yuanzhumin* (原住民, aborigènes) à la suite d'un amendement constitutionnel (la rectification des noms aborigènes, *zhengming* 正名) en 1984. Grâce à l'ouverture politique, les peuples aborigènes trouvent un nom propre pour signaler leur existence et pour souligner leur appartenance à une terre qu'implique le terme *Yuanzhumin*.

Dans notre recherche, le mot « aborigène » désigne celui dont l'appartenance à une terre est liée à son origine mobile, exprimant non seulement tous rapports sociaux de l'identité autochtone à travers « la machine territoriale primitive (d'où à la fois la négation et la persistance de l'autochtonie, bien marquées par Lévi-Strauss)³¹», mais aussi par référence au fondement de son identité traçable dans un milieu entre le moi et le Ça. En abolissant l'originalité, les peuples austronésiens s'attachent à retrouver un lieu qui soit à leur mesure et produisent les traces de leur sensibilité dans la rencontre interculturelle.

³⁰ La vaste famille à laquelle appartiennent les langues austronésiennes est présente sur une vaste étendue océanique, depuis Madagascar à l'ouest jusqu'à l'île de Pâques à l'est et depuis Taiwan au nord jusqu'à la Nouvelle-Zélande au sud. Les langues austronésiennes sont des langues orales et se transmettent comme un héritage à préserver, parce qu'il y a quarante ans, les études de terrain étaient rendues difficiles par l'isolement des communautés aborigènes, souvent nichées dans les montagnes, loin de toute voie de communication. Voir. Paul Li (李壬癸), *Les peuples austronésiens de Taiwan, groupes et migrations* (台灣南島民族的族群與遷徙), Taipei : Formosa Folkways (常民文化), 1997.

³¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Sauvages, barbares, civilisés », in : *L'anti-oedipe* (1972), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2012, p.215.

En bref, le terme « aborigène » est conditionnée par l'appartenance à un groupe ethnique, par son arrière-fond social et culturel, par l'histoire de sa vie passée, par son entourage actuel, mais il est en même temps individualisée par une manière d'envisager les choses et de réagir au monde qui lui est propre, par sa *philosophie*. Sa personnalité est présente au titre de symptôme qui peut être interprété à la lumière de la période où il vit, de sa classe sociale, de ses antécédents familiaux, etc. Le symptôme de la représentation pourrait ne se définir pas comme un principe de causalité, mais il est considéré comme un principe de réciprocité qui explique à la fois la manifestation visible (*contenu*) et son sens profond (*expression*). Faisant référence ici à l'idée de Erwin Panofsky, c'est une signification intrinsèque de sa personnalité. Elle se situe au-delà de la signification expressive, c'est-à-dire au-delà de la sphère des intentions conscientes. Il écrit ainsi :

Elle (signification intrinsèque) relève de l'essence, alors que les deux autres sortes de signification, la primaire ou naturelle et la secondaire ou conventionnelle, sont du domaine de l'apparaître. Elle pourrait se définir comme un principe d'unification, qui sous-tend et explique à la fois la manifestation visible et son sens intelligible, et qui détermine jusqu'à la forme en laquelle s'incarne la manifestation visible.³²

Par opposition à la signification expressive du « sujet » traité, la signification intrinsèque ne présente pas seulement une source de symptômes liés à la personnalité, mais agit également à titre de déclencheurs de révélation involontaire d'une idée fonctionnelle et de forme pure. Le rôle de la signification intrinsèque, c'est de camper une « personnalité » désignée par les normes de son époque et de son milieu. Bien qu'elle n'ait rien à voir avec le sujet traité, mais cette personnalité est laissée voir par une manière de se manifester qui a pour intention de se traduire par des symptômes personnalisés.

Nous faisons plus particulièrement référence ici à la description que donne Tung-Shan Hsieh (l'historien d'art taïwanais) :

La définition de l'art aborigène est la suivante : les artistes aborigènes créent consciemment des œuvres d'art avec leur statut d'aborigène. Le contenu de leurs œuvres peut se rapporter

³² Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie : Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1981, p.16.

à l'art traditionnel aborigène optimisé pour les utilisations pratiques, de sorte qu'ils sont capables de les appliquer consciencieusement dans l'art moderne.³³

Un(e) artiste d'abord attaché(e) à comprendre ce qui se passe autour de lui et en lui avec toutes les sensibilités qu'il forge au fur et à mesure. Et comme les problèmes de l'origine se posent toujours au niveau des limites floues, la signification intrinsèque de l'identité ne nous apportera pas non plus d'éléments clairs. À vrai dire, il s'agit des questions de fait (*matters of fact*) en particulier à travers des artistes aborigènes. Comme le dit Paul Klee : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible »³⁴. Chaque symptôme exprime à sa manière et toujours en fuite sur lui-même sans recours entre l'apparition du phénomène subjectif en son être et la conscience de soi en son identité. Pour cette raison, il faut lui saisir comme processus (non pas par des causes, mais par des origines actives et révolutionnaires). C'est pourquoi il semble être retrouvé sous la menace qui brise la continuité d'une structure fonctionnelle dans le mouvement de se décoder lui-même, de se déterritorialiser vers « plus de réalité ». De ce fait, le symptôme n'apparaît pour lui-même que dans l'espace où il se déploie et ses certitudes immédiates s'esquivalent facilement dès qu'on y porte le regard d'observateur. Il faudra bien scruter de façon neuve les questions d'identité disséminée et recentrée, afin de constater les symptômes de la culture aborigène. Pour se retrouver finalement, s'envelopper et se recueillir dans une force séparée de ce qu'elle peut, le mot « aborigène » devient aborigène en un nouveau sens. En effet, le discours de la prise en compte du mot « aboriginalité »³⁵ s'articule sur un autre discours, qui parle d'expérience vécue (*lived experience*). Il s'agit d'une

³³ « 藝術家本身有自覺地以少數民族族裔之身分進行創作，其創作內容或有涉及少數民族傳統，或者各方面種族議題者。其與少數民族之傳統藝術區別在於作品本身非為生活實用所需，且創作者本身乃有意識地進行現代藝術創作者屬之。 » Hsieh, Tung-Shan (謝東山), *Contemporary Art in Taiwan* (台灣當代藝術), Taipei : Yishujia (藝術家出版社), 2002, p.166.

³⁴ Paul Klee, *Creative Confessions* (1920), Londres : Tate Publishing, 2013, p.16.

³⁵ « [...] for most Aboriginal people Aboriginality is a lived experience, an experience tied to culture, language, tradition and country rather than acquired or learnt through what one respondent referred to as “textbook knowledge” ». Bob Morgan Consultancy, *Aboriginality and Identity – Perspectives, Practices and Policies*, St Stanmore : NSW AECG, 2011, p.18. Voir aussi : Ya-ling Chang, « Discourse and Struggle : A study of Taiwanese Nationalist narratives of multiculturalism and aboriginality in the post-martial-law era (解嚴後台灣民族主義者多元文化與原質論述之研究) », National I-lan University, 2009. URL : [http://conference.masalu.org.tw/webadmin/upload/2-7張雅玲\(1\).pdf](http://conference.masalu.org.tw/webadmin/upload/2-7張雅玲(1).pdf)

force réactive³⁶ qui constitue ce qu'on pourrait appeler d'un mot « ab-originalité ». Au lieu de se faire la différence dans l'origine conventionnelle, elle empêche de se comprendre comme telles et cherche ainsi à se retourner contre l'originalité elle-même. En affrontant l'évolution dialectique de l'aboriginalité comme originalité unique du peuple aborigène, l'« ab-originalité » permet de dévoiler ce qui est censé retrouver sa ambiguïté identitaire et ses valeurs « en cours ». En réalité, le vague de la représentation « aborigène » n'ôte rien à la réalité de l'expérience. Nous pourrions ainsi dire que cette nouvelle identité ne reproduit aucun postulat d'aboriginalité, car elle rend aborigène par rapport à elle-même en se situant en dehors de son origine.

0-3 Contexte post-colonial

Taïwan a connu plusieurs siècles de chocs culturels, survenus dans un environnement géographique particulier. Tout en conservant ses traditions culturelles chinoises, le pays n'a eu de cesse d'engranger et de favoriser la création de nouveaux savoirs par la recherche artistique et historique. C'est un domaine dans lequel les négociations entre acteurs sociaux peuvent être reprises sans entraîner de mésententes à long terme sur le système sous-jacent de modernité coloniale qui sustentait les dynamiques de développement post-colonial. Regarder des œuvres d'art penchées sur la problématique de l'identité n'est pas une doctrine fondée sur une connaissance antécédente des incursions de la modernité, mais un mouvement de pensée qui permet de projeter les sentiments d'infériorité et de les comprendre dans un environnement social et culturel comme une différence et non comme un défi. La subtilité de cette différence est emblématique de la principale dichotomie qui façonne constamment la compréhension des cultures « proches » et des cultures « lointaines ».

Dans un contexte où les interprétations historiques constituent pour l'essentiel la forme et le fond de l'histoire, l'histoire coloniale de l'art aborigène à

³⁶ « Mais toujours la vraie généalogie trouve sa caricature dans l'image qu'en donne l'évolutionnisme, essentiellement réactif : anglais ou allemand, l'évolutionnisme est l'image réactive de la généalogie. Ainsi, c'est le propre des forces réactives de nier dès l'origine la différence qui les constitue dans l'origine, de renverser l'élément différentiel dont elles dérivent, d'en donner une image déformée ». Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (1962), Vendôme : P.U.F, 1983, p.63. Voir aussi : « Est réactif, en effet, tout ce qui sépare une force ; est réactif encore l'état d'une force séparée de ce qu'elle peut. Est active, au contraire, toute force qui va jusqu'au bout de son pouvoir ». *Ibid.*, p.90.

Taiwan ressemble un peu à celle de *Robinson Crusoé*. Autant qu'on sache, il s'agit d'une histoire d'un homme européen qui se retrouve naufragé sur une île tropicale dans l'océan Pacifique. Tout d'abord, il croit ou voudrait croire qu'il n'y a personne sur l'île, qu'il n'y a aucune civilisation humaine et spirituelle. Dans un tel espace vide, il se sentait solitaire et ait envie de vivre avec les autres êtres humains. La bonne nouvelle est qu'après un certain temps dans ses voyages sur cette île, il voit une marque, une empreinte. Dans la société humaine, les marques corporelles semblent faire l'objet d'une nouvelle fascination. À proprement parler, il voit un « signe » en termes académiques, et ce signe lui montre que cet endroit est occupé et qu'il n'est pas seul. Peu de temps après, il rencontre la personne qui a fait la marque. Normalement, lors d'une rencontre avec l'étranger, on lui dirait simplement « Bonjour mon nom est ..., quel est votre nom? D'où venez-vous ? » Mais la toute première phrase de Crusoé est : « Je vais vous nommer Vendredi ! » C'est une situation en effet très curieuse qu'il ait donné un nom propre à cette personne. Il ne parvient pas à comprendre le sens du signe, mais à re-nommer cette personne qui a déjà un nom. En fin de compte, il s'approprie cette personne, l'informe et la reforme.

Comme les explorateurs étrangers qui connaissaient à peine quoi que ce soit à propos de Taiwan avant qu'ils ne débarquent sur l'île à la fin du XIX^e siècle, les membres du gouvernement colonial japonais ont rencontré des difficultés fondamentales qui renvoient à deux questions universelles posées par Bruno Latour dans un autre contexte d'une part : « comment se familiariser avec des choses, des gens et des événements distants ? ³⁷», et, d'autre part, « comment agir à distance sur les événements, des lieux et des personnes qui ne nous sont pas familiers ? »³⁸. La réponse de Latour à ces questions est déjà bien connue : en faisant appel aux « éléments mobiles, immuables et combinables qui permettent à un centre d'assurer sa domination sur des terres éloignées ³⁹», Latour définit ces mobiles immuables comme

[l]es objets [qui] se situent au début et à la fin d'un cycle d'accumulation similaire ; peu importe s'ils sont proches ou éloignés, infiniment grands ou infiniment petits, infiniment vieux ou jeunes, ils finissent tous par exister à une échelle que quelques-uns peuvent dominer par la vue ; à un moment ou à un autre, ils prendront tous la forme d'une feuille de

³⁷ Bruno Latour, *La Science en action*, traduit de l'anglais par Michel Biezunski ; texte révisé par l'auteur, Paris : La Découverte, 1989, p.358

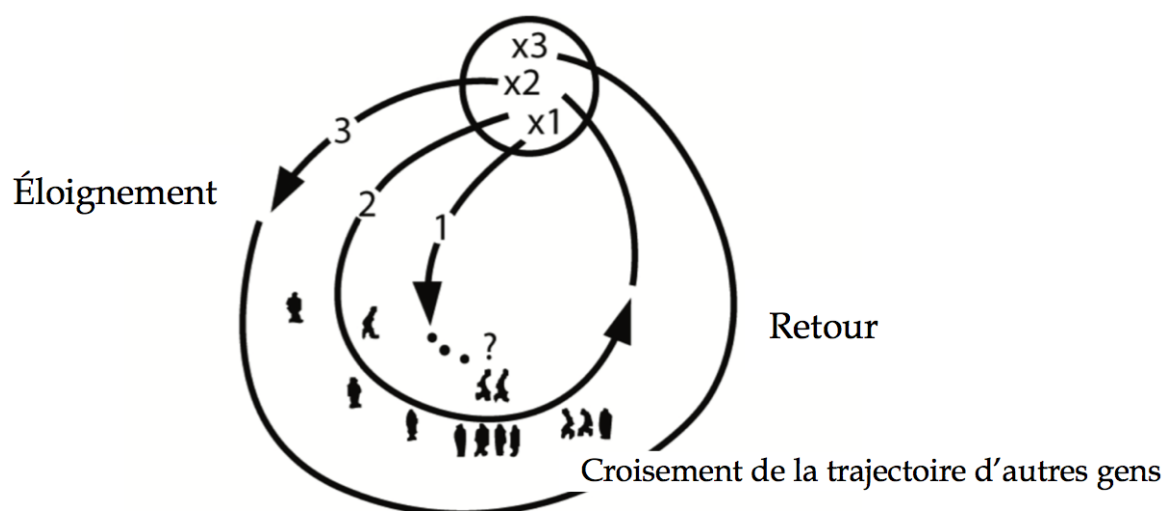
³⁸ *Ibid.*, p.362

³⁹ *Ibid.*, p.363.

papier plate qui peut être archivée, épinglée au mur et combinée à d'autres ; ils contribuent tous à renverser l'équilibre des forces entre ceux qui dominent et ceux qui sont dominés.⁴⁰

Il s'agit d'un cycle d'accumulation. La figure (ci-dessous) tirée de livre de Bruno Latour, intitulé *La science en action*, décrit le processus circulatoire et cumulatif. La partie du centre amorce une construction du signe ou de la nomination. Suite à un mécanisme de va-et-vient, les connaissances acquises prennent plus de pouvoirs sur l'effet du signe (la représentation). C'est pourquoi l'effet est incapable de prendre la place de la cause et les périphériques sont toujours soumis la domination du centre. De plus en plus d'informations et les choses sont ramenées au centre à la suite de croisements et recroisements géographiques dans un cache expansionniste. Ainsi peut s'organiser, dans les centres, l'accumulation des savoirs. Ce cycle fait suite à une tentative d'enquêter sur les connaissances spécifiques. Ces connaissances contextualisées et fortement liées à un but sont rendues possibles grâce à ces « éléments mobiles, immuables et combinables ». Ainsi, les Japonais ont commencé à « ramener à la maison » tout ce qui concerne la colonie lointaine à partir de la fin du XIX^e siècle.

Le cycle d'accumulation⁴¹ :



Une de nos préoccupations touche ici autant la forme de connaissance coloniale que la conception des dispositifs muséaux. Les connaissances coloniales

⁴⁰ *Ibid.*, p.370.

⁴¹ *Ibid.*, p.357.

impliquent deux types de questions : premièrement, ils tournent autour de la question de « qui (*who*) représente qui (*whom*) » ou « qui est représenté au détriment de qui » (à savoir, la question de l'imagination ou de représentation) ; en second lieu, et cela est peut-être plus important, nous essayons de savoir quel outil nous permettrait de comprendre et de décrire les peuples colonisés. Il faut également dire clairement en quoi consistent les techniques exactes de la représentation. Enfin, on se demandera comment est établie la relation entre les techniques spécifiques et l'administration coloniale.

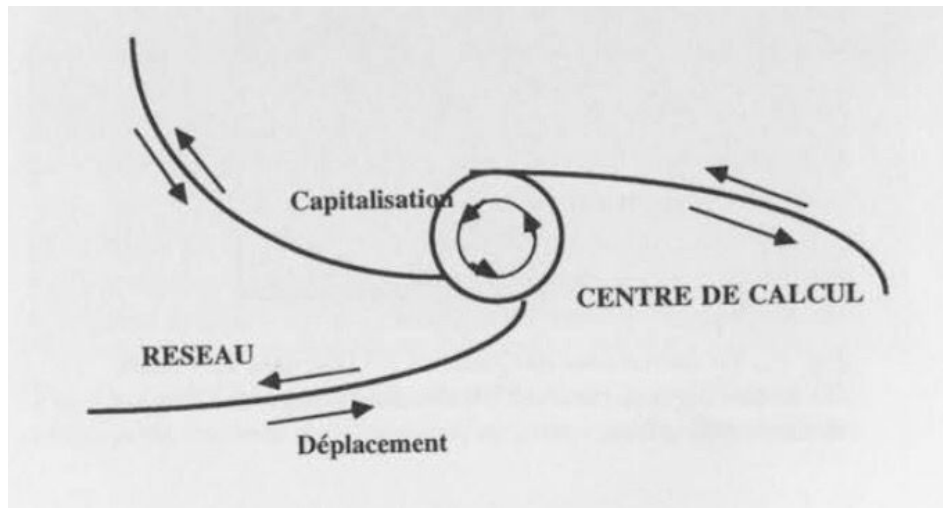
En raison du grand succès de *l'Orientalisme* (1978) d'Edward Saïd, la plupart des études se concentrent exclusivement sur le premier type de question. Parmi les chercheurs, il y a eu relativement peu d'efforts qui ont été déployés pour explorer le deuxième aspect des connaissances coloniales. Autrement dit, les connaissances coloniales sont maintenant conçues par la plupart des théoriciens orientalistes uniquement comme des questions de l'imagination et de la représentation. En outre, ces théoriciens préfèrent la question de « ce qui a été sous-représenté ⁴²» à la question de « ce qui a été représenté ». On ne suggère pas, bien sûr, que l'approche « discursive » de Saïd et ses disciples sont insuffisants. Ce qui est proposé ici est plutôt que, nous devons commencer à voir les choses à partir d'une approche de la gouvernementalité dans la mesure où les connaissances coloniales sont concernées. Afin d'y arriver, nous devons prêter d'attention moins aux « effets » de la représentation fautive qu'à ces « mécanismes humbles et banals qui se mettent actuellement en place pour gouverner au centre »⁴³. Encore une fois, Latour fait remarquer que « ce qui est appelé « connaissance » ne peut être défini. Seule l'accumulation de connaissance peut l'être »⁴⁴. Bruno Latour a initié une nouvelle approche du mode de diffusion des idées dans l'espace. Il souligne la dimension géographique du processus d'acquisition des connaissances, qui implique le voyage incessant et le passage à l'infini. La connaissance n'est jamais instantanément vraie, mais elle devient vraie que par l'énorme quantité de travail nécessaire pour établir et maintenir les réseaux de circulation. Pour Latour, le moment de vérité transforme les

⁴² Il s'agit de représenter de façon inférieure à ce qui serait normal.

⁴³ Peter Miller and Nikolas Rose, « Governing economic life », in : *Economy and Society* Volume 19, 1990, p.8.

⁴⁴ Bruno Latour, *op. cit.*, p.357.

centres en ce qu'il appelle « centres de calcul »⁴⁵. Ces centres sont des noeuds clés dans les réseaux géographiques étendus. Ils permettent de recevoir des connaissances et de les distribuer, afin de déboucher sur une action à distance.



D'après cette idée, le système « colonial », en premier lieu, commence par renommer les « autres » et impose le fait que personne n'est seul ; en second lieu, il vient au secours des explorateurs étrangers qui tâtonnent dans l'obscurité et répond adéquatement à leurs besoins simples et essentiels ; troisièmement, il prend en compte la nécessité d'inventer des moyens et repose sur des principes acceptables au regard de la mobilité, la stabilité et la combinabilité des éléments collectés⁴⁶ (il s'agit de la première révolution technique des médias) ; de plus, à partir d'une accumulation de connaissance, il rigidifie la hiérarchie déjà existante dans le cycle de capitalisation. Enfin, il encourage un sentiment de distance. On peut penser que les

⁴⁵ « J'en ai assez dit pour que l'on puisse maintenant considérer la topologie particulière de ces réseaux et de ces centres. Des réseaux de transformations font parvenir aux centres de calcul, par une série de déplacements — réduction et amplification —, un nombre toujours plus grand d'inscriptions. Ces inscriptions circulent dans les deux sens, seul moyen d'assurer la fidélité, la fiabilité, la vérité entre le représenté et le représentant. Comme elles doivent à la fois permettre la mobilité des rapports et l'immuabilité de ce qu'elles transportent, je les appelle des « mobiles immuables », afin de bien les distinguer des signes ». Bruno Latour, « Ces réseaux que la raison ignore - laboratoires, bibliothèques, collections », in : *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*, sous la direction de Christian Jacob et Marc Baratin, Albin Michel, 1996, p.38.

⁴⁶ « Même les éléments qui résistent au voyage, comme les pierres, les fossiles ou les squelettes, peuvent n'avoir plus de sens une fois qu'ils se trouvent dans les sous-sols des musées construits dans les centres, parce qu'on ne possède pas d'informations suffisantes sur le contexte d'où ils proviennent. C'est pourquoi de nombreuses inventions ont été faites pour améliorer la mobilité, la stabilité et la combinabilité des éléments collectés ». *Ibid.*, p.365.

musées deviennent les nouvelles arches de Noé⁴⁷ comportant les objets commémoratifs qui sont désignés par l'expression « collections historiques ». Afin de « renverser l'équilibre des forces entre ceux qui dominent et ceux qui sont dominés », il se produit la seconde révolution du capital immatériel qui n'opéra une rupture complète avec les moyens traditionnels du passé qu'à condition de porter ses « actions à distance », permettant de coloniser seul son propre territoire géographique plus vaste que jamais.

Dans notre thèse, le terme « post-colonial » est l'expression clé qui est donc le symbole de la persistance de la condition coloniale dans le monde global contemporain⁴⁸. Le préfixe « post- » se comprend le mieux lorsque qu'il signifie non pas « après » au sens séquentiel ou chronologique du terme, mais plutôt comme une forme de tournant, car

un tournant n'est ni une fin ni un retour.. tous les termes d'un paradigme n'y sont pas perdus; au lieu de cela, l'infléchissement de la trajectoire fait prendre au paradigme une direction différente.., de celle qu'il avait juste “avant”.⁴⁹

En suivant le tournant vers une « réflexivité contextuelle » qui a rendu visible un ensemble de positions idéologiques, l'idée de « post- » entraîne souvent des nouveaux écarts, des nouveaux interstices, et des répercussions significatives dans le cadre de l'engagement de spectateurs socialement et culturellement situés. Ce qui s'impose donc, c'est la rupture avec l'œuvre d'art autonome et avec l'expression du sujet auteur. Ainsi, Stuart Hall écrit :

⁴⁷ « Dès que les grandes collections commencent à se former, la même « révolution » se produit une fois encore. Les zoologues dans leurs musées d'histoire naturelle, sans avoir besoin de faire plus que quelques centaines de mètres ou d'ouvrir plus que quelques dizaines de tiroirs, voyagent dans tous les continents, climats et périodes. Ils n'ont pas à risquer leur vie dans ces nouvelles arches de Noé, ils ne souffrent que de la poussière et des taches faites par le plâtre de Paris ». *Ibid.*

⁴⁸ L'idée formulée par les *Indigènes du Royaume* sur leur blog : « Si le préfixe « post » ne renvoie pas à une lecture linéaire de l'histoire, pas plus qu'à une postérité par rapport à l'époque coloniale, la condition postcoloniale ne peut pas être pensée en dehors de cette expérience particulière. Ce préfixe, plutôt que d'indiquer une fracture ou une rupture entre le passé et le présent, signifie l'exact contraire, à savoir, l'impossibilité de son dépassement, étant donné les dynamiques néocoloniales qui ont caractérisé la plupart des processus historiques de décolonisation formelle. Il est donc le symbole de la persistance de la condition coloniale dans le monde global contemporain ». URL : <http://bougoulosophe.blogspot.fr> [Consulté le 1er février 2017].

⁴⁹ Il s'agit d'une phrase de Stuart Hall citée par Nicole Schweizer, in : Nicole Schweizer éd., *Kader Attia*, Lausanne : JRP|Ringier, 2015, p.66.

Post- renvoie aux effets ou aux répercussions d'une configuration donnée. L'impulsion qui a constitué un moment historique ou esthétique particulier se désintègre pour prendre la forme que nous lui connaissons. Nombre de ces impulsions reprennent ou sont reconfigurées sur un terrain ou dans un contexte nouveaux, brouillant certaines des frontières ayant contribué à rendre relativement claire notre occupation antérieure... et ouvrant à sa place de nouveaux écarts, de nouveaux interstices.⁵⁰

Son point de vue permet d'éclaircir le fait qu'il n'existait pas une culture aborigène, mais des cultures aborigènes. L'auto-réflexivité du tournant post-colonial implique une redéfinition de la place du « peuple » aborigène concerné, de sorte que son objectif pose la question de la représentativité de tous les groupes « Aborigènes » ayant un lien spirituel important avec la terre. Liée au multiculturalisme et à la diversité, cette topologie post-coloniale a eu pour effet de troubler et de démasquer nombre des postulats idéologiques qui ont été et sont encore en rapport avec « des groupes culturels minoritaires », afin de comprendre comment les minorités culturelles évoluent dans un contexte de mondialisation où les interactions et échanges entre les cultures sous-tendent la création artistique. C'est ainsi que s'exprime Nicole Schweizer :

En demandant à l'art non pas d'exprimer ou de représenter, mais d'interrompre l'habitus qui détermine ce qui est visible, dicible et pensable, il (Kader Attia) s'avère également être un artiste post-médium qui travaille aussi bien avec la photographie, le cinéma, le dessin, le collage et l'installation.⁵¹

Au lieu d'améliorer la mobilité, la stabilité et la combinabilité des éléments collectés, les post-médiums sont eux-mêmes en mouvement, ainsi que des zones de contact ou d'interface perméable qui pourraient être affectées à travers la fiction par l'appréhension de l'objet comme processus et non comme « chose ».

Dans un article intitulé « De l'ethnographie comme fiction », James Clifford s'interroge sur la question fondamentale : que signifie travailler sur le terrain ? Il a constaté qu'un ethnographe est difficile de jouer un rôle d'« observateur participant » investi d'autorité, en situation de compréhension sympathique à l'égard d'autrui,

⁵⁰ Stuart Hall, « Museums of Modern Art and the End of History », in Stuart Hall et Sarat Maharaj, *Modernity and Difference*, Gilane Tawadros & Sarah Campbell (dir.), INIVA Innovations. n°6. Institute of International Visual Arts, Londres 2000, p. 9.

⁵¹ Nicole Schweizer éd., *Kader Attia*, Lausanne : JRP|Ringier, 2015, p.65.

puisque c'est toujours l'« observateur » qui achève le cycle d'accumulation de connaissances. De plus, il a tenté de dire que

la compréhension ethnographique (position cohérente d'empathie et d'engagement herméneutique) apparaît davantage comme une création de l'écriture ethnographique que comme une qualité consistante de l'expérience ethnographique.⁵²

Pour pratiquer une véritable écriture des ethnographies, il suggère un procès d'auto-façonnement ethnographique. Ainsi dit-il,

ces expériences [...] mettent en œuvre, d'une manière générale, importante, un procès d'auto-façonnement à travers la fiction dans des systèmes relatifs de culture et de langage que j'appelle « ethnographiques ». ⁵³

La fiction comme un mentir-vrai permet de se distancier pour construire, déconstruire et reconstruire le sens de l'expérience vécue. Cette formidable idée a influencé beaucoup d'artistes contemporaines, surtout d'artistes aborigènes qui mettent l'expérience de la démarche d'auto-façonnement au cœur de la construction identitaire. En faisant écho à la célèbre question posée par Linda Tuhiwai Smith, on se demande « *What happens to research when the researched become the researchers ?* ⁵⁴ » Si l'artiste aborigène s'engage dans la recherche ethnographique, c'est parce que l'idée d'auto-façonnement met l'accent sur la recherche d'une identité au cœur de l'expérience vécue (ethnographique). Il s'agit d'un processus méticuleux d'autocritique accompagné d'un effort pour réécrire sa propre ethnographie sur le terrain. Comme dit Hal Foster dans une formule lapidaire : « Pour comprendre les raisons d'agir et la façon de voir des acteurs, l'ethnologue doit « lire par-dessus l'épaule des indigènes » plutôt qu'« entrer dans leur tête » »⁵⁵. Les artistes comme ethnographes⁵⁶ contribuent à reposer les questions d'autorité (discours monologique,

⁵² James Clifford, « De l'ethnographie comme fiction. Conrad et Malinowski », in : *Études rurales*, n°97-98, 1985. L'ethnographie / Grèce, sous la direction de Françoise Zonabend et Jean Jamin. p.61.

⁵³ *Ibid.*, p.61.

⁵⁴ Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies*, London and Dunedin : Zed Books and University of Otago Press, 1999, p.185.

⁵⁵ Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe », in : *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles : La Lettre volée, 2006, p.227.

⁵⁶ Nous faisons référence aux deux journées de colloque au musée du Quai Branly, intitulé « L'artiste en ethnographe », qui sont accompagnées d'un cycle de rencontres et de programmation de films au Centre Pompidou les 26, 27 et 28 mai 2012.

dialogique, polyphonique, etc.) poussant l'auto-façonnement jusqu'à s'inclure eux-mêmes dans les structures sociales, les forces de pouvoir. Dans le contexte post-colonial, la condition coloniale persiste et empire avec le temps. Les artistes aborigènes continuent à remettre en cause les fausses représentations, telles que les représentations évocatrices et préexistantes. Leur but n'est pas de savoir comment la fausse représentation devient la transparence pure de la vérité, car la transparence visible est finalement un piège. Grâce aux interventions artistiques dans les structures sociales, les artistes commencent à auto-façonner un milieu de négociation pour représenter la transparence invisible⁵⁷ des structures du pouvoir.

0-4 Réécriture

Au début des années 1980, les artistes aborigènes commencent à mener des enquêtes en rapport avec leurs rites traditionnels et notamment luttent pour le maintien des pratiques ancestrales. En profitant des gestes rituels pour suivre les traces laissées par leurs ancêtres, ils accumulent d'immenses réserves de connaissances et d'expérience sur les savoir-faire traditionnels. Bien qu'ils puissent encore se sentir à l'aise lorsqu'ils parlent et écoutent dans leurs langues maternelles, leurs œuvres sont paradoxalement destinées à favoriser un style moderniste et restent réductibles à un exotisme local. De fait, ils doivent parler et utiliser au moins trois langues : une langue locale, une langue nationale et une langue internationale. Faute d'informations au sujet de leur passé ancestral, ils entreprennent les traductions-adaptations dans les langues officielles. Leurs objectifs sont bien sûr de favoriser la transmission du savoir en fonction de la responsabilité qu'impose la vie tribale.

À la fin des années 1980, le concept de multiculturalisme est mis de plus en plus en question, et pour prendre un exemple, le gouvernement de Taiwan modifie sa Constitution afin d'élargir les droits aborigènes et par conséquent les musées subissent des changements politiques, économiques et sociaux importants. En outre,

⁵⁷ Sémiozine, *La transparence, interview d'Opbélié Hetzel* [en ligne], 2014, URL : <http://www.semiozine.com/linterview-4-transparence-visible-invisible>. [Consulté le 25 septembre 2016]

la mise en place de l'*Alliance of Taiwan Aborigines* (ATA, 臺灣原住民的聯盟) en 1984, est considérée comme un moment important dans l'histoire du mouvement des droits aborigènes. Elle a l'avantage d'encourager le gouvernement à offrir des solutions viables aux problèmes sociaux concernant les aborigènes. Il est indéniable que l'infériorité économique et sociale est souvent la difficulté la plus importante pour les peuples aborigènes. En 1996, la mise en place du *Conseil des Peuples Aborigènes* (*Council of Indigenous Peoples* CIP, 原委會), conformément à la Constitution, se traduit par un nouveau service administratif intégré, qui conduit progressivement à la formation d'un cadre juridique et politique pour les peuples autochtones. Ses programmes touchant les jeunes autochtones en milieu urbain visent essentiellement à éliminer les dédoublements des structures de développement économique et à combler des lacunes avérées dans la gestion administrative des établissements scolaires. Dans l'espoir de préserver leurs sources et les enseignements des aînés pour les générations futures, le CIP est une tentative expérimentale de rapprochement entre les peuples pour encourager les jeunes à lutter contre les effets du colonialisme, du racisme et de l'exclusion.

Après les années 1980, le contexte géopolitique demeure incertain à Taiwan, avec la montée du nationalisme taïwanais et le mouvement des droits Aborigènes⁵⁸. Depuis la formation du CIP en 1996, l'histoire culturelle et l'art aborigène commencent à attirer l'attention pour des raisons aussi bien symboliques que politiques. Dès le milieu de l'année 1990, de nombreux musées autochtones publics et privés sont établis, notamment le Musée Shung Ye des Aborigènes de Formose (順益博物館) à Taipei en 1994 et le Musée National de Préhistoire (史前博物館) dans la ville sud-est de Taitung en 2001. À cette époque, le nombre de musées à Taiwan augmente de façon très significative. Ces musées, qui présentent les objets et les artefacts, apportent une preuve visuelle que Taiwan peut être l'origine des langues Austronésienne⁵⁹. Cette preuve visuelle témoigne de l'importance à la fois symbolique et politique des études archéologiques et anthropologiques. D'après le

⁵⁸ Pour une analyse plus approfondie de la relation entre la montée du mouvement des droits des Aborigènes et de l'art aborigène. Consultez Harrell, S & Lin Y-S, « Aesthetics and Politics in Taiwan's Aboriginal Contemporary Arts », in : *NATSA Annual Conference Paper*, Santa Cruz : University of California, 3 July 2006 (non publié et non paginé).

⁵⁹ Pour plus d'informations sur l'origine taïwanaise des langues Austronésienne. Consultez Lionel Crooson, « L'Extraordinaire Aventure des Langues Austronésiennes », sur le site *Chroniques d'Indonésie*, 23 Oct. 2015. URL : <http://www.chroniquesindonesie.com/2015/10/23/extraordinaire-aventure-des-langues-austronesiennes-par-lionel-crooson/> [Consulté le 15er Oct 2016].

chercheur britannique , Edward Vickers , qui a beaucoup écrit sur les musées à Taiwan et en Chine, ces présentations « officielles » sont souvent soulignées par un discours politique⁶⁰. Afin de jeter un éclairage sur ce problème, on propose donc ici de faire l'examen du rôle ambigu joué par les expositions pendant les années 1980-1990. En 1986, le Musée d'art contemporain, the Taipei Fine Arts Museum (TFAM), organise une exposition importante mettant en valeur l'art, des objets et des symboles culturels autochtones (台灣山地文物展) où l'on peut voir à la fois des artefacts, des sculptures, des matériaux, des armes et le bateau de Yami⁶¹. Sur le parcours de l'exposition, les objets dites « aborigènes » sont alors désignés par leur forme et/ou leur fonction présumée et accompagnés d'un bref descriptif de type ethnologique. La date qui figure sur ces cartels est souvent celle de la collecte de l'objet, ou de son inscription dans une collection. Cet exposition caractéristique d'une mentalité collective démontre les limites de ce type d'approche de ce qui est culturellement « autre ».

Notre recherche n'est pas bâtie sur un questionnement concernant ce qui est présenté dans les œuvres des artistes aborigènes, mais plutôt dans la question de ce qui a été effacé ou ~~ce qui est a été barré~~⁶² au cours de la minutieuse construction de l'identité, de la représentation et de la perception de soi. Provisoirement, la représentation se définit par sa réalité masquée. En d'autres termes, ce qui est représenté n'est que le redoublement le plus frêle de la représentation. En répliquant à l'identité comme cet « autre » du soi qui est construite sur un système d'antagonismes, l'artiste fait face à son effacement qu'il semble nécessaire de réitérer, et en même temps s'engage à décrire la manière dont cet « autre » s'en évade, s'absente sur la base d'une réécriture (*Re-writing*) de l'histoire de l'art aborigène à Taiwan. Ainsi, l'œuvre d'art se protège contre un effacement prédéterminé de l'écart entre la réalité et la représentation, afin de se prêter mieux que d'autres dispositifs à

⁶⁰ « The very existence of the aborigines, their ethnic, linguistic, and cultural similarity to Polynesian peoples' of the Pacific rather than to Chinese, and the links – historic and prehistoric – between them [...] all serve to underline Taiwan's ethno-cultural distinctiveness, and the tenuous nature of China's historical claim on this island ». Edward Vickers, « Re-writing Museums in Taiwan » dans *Re-writing Culture in Taiwan*, éd. par Fang-long Shih, Stuart Thompson, Paul-François Tremlett, Oxon (London) : Routledge, 2009, p.92.

⁶¹ Mei-chen Tseng, « The Great Journey: In Pursuit of the Ancestral Realm », *Art in the Contemporary Pacific*, Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2010, p 22.

⁶² Concernant ce geste typographique que nous reprenons, Dominique Noguez, critique de cinéma, expliquait que « ce qui est barré, c'est le sens dérisoire, condescendant, que ses adversaires, le plus souvent par ignorance, [...] confèrent [au cinéma expérimental] » Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1979.

un arrangement, un réseau ou une cartographie qui diffère en nature et permet une re-orientation (*Re-Orienting*) indéterminée (contre toutes les orientations) dans le contexte initial. Il s'agit de remettre en cause une division déjà adoptée par la force d'expression de l'œuvre à traduire ou à interpréter. En fonction de la construction interprétative, il y aura toujours une destruction créatrice qui échappe à la division construction/destruction concomitante. À travers le filtre de la révision des récits historiographiques et musicographiques, le travail de réécriture est donc une forme observable du mouvement de décentrement culturel qui se vérifie par expérimentation instaurée par différents protocoles rappelant l'histoire.

Depuis la fin des années 1980, une centaine d'artistes issus de scènes asiatiques, africaines, latino-américaines se concentre sur le thème de dispositif culturel afin de dessiner les contours d'une nouvelle géographie culturelle mondiale. Prenons l'exemple de l'artiste thaïlandais Sakarin Krue-on⁶³. Il a constaté que le goût de tofu (fromage de soja) thaïlandais est très différent que celui de Taïwan. Ce n'est pas les ingrédients qui font la différence, mais le contexte du savoir-faire. Sakarin Krue-on ne s'intéresse pas du tout la cause de cet effet paradoxal. Au lieu de se pencher à nouveau sur la question artistique contemporaine à une échelle planétaire, son véritable propos ne vise plus à découvrir l'essence de la réalité socioculturelle, ni à affirmer la spécificité de chaque culture particulière, mais à « travailler dans une zone de déplacement »⁶⁴. En tant que chercheur en *Cultural Studies*⁶⁵, il a également

⁶³ Sakarin Krue-on est l'un des artistes thaïlandais les plus reconnus sur la scène internationale de l'art au cours des dernières années. Il a participé aux 50ème & 53ème Biennale de Venise, à la Documenta 12 (2007) et à la Busan Biennale (2012). En 2013, il a été commissaire d'un festival d'art, *Metro-Sapiens: Dialogue in the Cave*. Dans cette exposition, il a invité plus de 20 artistes pour transformer un lieu préhistorique en un espace d'art contemporain à Rachaburi (Thai: ราชบุรี). Sakarin est actuellement professeur de l'université Silpakorn dans le département Art thaïlandais. De plus, il enseigne à la faculté de Peinture Sculpture et arts graphiques.

⁶⁴ « Si vous travaillez sur la culture, ou si vous avez tenté de travailler sur d'autres choses d'une grande importance et que vous vous êtes vus ramenés vers la culture, si la culture est ce qui tient votre esprit, alors vous serez obligé d'admettre qu'il vous faudra toujours travailler dans une zone de déplacement ». Stuart Hall, « les cultural studies et leurs fondements théoriques », in : *Identités et Cultures Politiques des « cultural studies »* [1992], Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p.28.

⁶⁵ Les études culturelles (*Cultural Studies*) ont surtout permis de décloisonner les disciplines, amenant chaque spécialiste à se poser la question: « Ou'est-ce que ceci a avoir avec tout le reste ? » Durant la conférence « Cultural Studies Now », à Londres en 2007, Stuart Hall, l'un des principaux promoteurs des études culturelles, rappelait que cette question s'impose dans tous les cas, quel que soit l'objet concerné. Pour un historien, un critique ou un amateur d'art, « tout le reste » signifie l'ensemble du contexte de production de l'œuvre, à l'échelle mondiale et locale.

l'intention de tenir compte de la conjoncture sociale⁶⁶. Pour lui, la représentation du « goût trompeur » (*wrong taste*) est en effet une re-orientation vers l'inclusion susceptible de traduction et moins explicite qui s'opérait au prisme d'une approche ethnographique.

Comment traduit-on le mot anglais *wrong* en français ? Par erreur ? Par défaut ? Selon Jacques Rancière, c'est au nom du tort, puisque cette erreur ne s'exprime que dans son état d'exception :

La masse des hommes sans propriétés s'identifie à la communauté au nom du tort que ne cessent de lui faire ceux dont la qualité ou la propriété ont pour effet naturel de la rejeter dans l'inexistence de ceux qui n'ont « part à rien ». ⁶⁷

Il a avancé que chaque erreur est divisée par un litige en sans-part/part. En quoi consiste cet inexistence, cet état d'exception ? Il serait préférable de se questionner pourquoi le tort est considéré comme l'exception et pour quelle raison il sera exclu des règles sociales. Pour Carl Schmitt, seule l'exception révèle l'essence du politique, le fonctionnement normal n'est rien :

L'exception est plus intéressante que le cas normal. Le cas normal ne prouve rien, l'exception prouve tout ; elle ne fait pas que confirmer la règle : en réalité la règle ne vit que par l'exception. ⁶⁸

Il serait pourtant erroné de rendre l'unité de diversité conforme à l'idéologie débouchée sur un « compromis historique ». Prenons l'exemple de « TINA » (*There is no alternative*, en français « Il n'y a pas d'autre choix » et « Il n'y a pas de plan B » ⁶⁹), l'emprise intellectuelle qui caractérise l'ordre mondial actuel selon les

⁶⁶ « A conjuncture is a period during which the different social, political, economic and ideological contradictions that are at work in society come together to give it a specific and distinctive shape. The post-war period, dominated by the welfare state, public ownership and wealth redistribution through taxation was one conjuncture; the neoliberal, market-forces era unleashed by Thatcher and Reagan was another. These are two distinct conjunctures, separated by the crisis of the 1970s ». Stuart Hall and Doreen Massey, « Interpreting the Crisis », in : *Soundings : A Journal of Politics and Culture* 44 (Spring 2010), p.57.

⁶⁷ Jacques Rancière, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris: Galilée, 1995, p.28.

⁶⁸ Carl Schmitt, *Théologie politique – 1922, 1969*, trad. Jean-Louis Schlegel, Paris : Gallimard, 1988, p.25.

⁶⁹ Pour Noam Chomsky toutefois, « se battre contre “Tina”, c'est affronter une emprise intellectuelle qu'on ne peut pas assimiler aux camps de concentration ni au goulag » car il existe selon lui une « opposition contre la globalisation économique à l'échelle mondiale ». Noam Chomsky, « Le lavage de cerveaux en liberté - Plus efficace encore que les dictatures », sur *Le Monde diplomatique*, août 2007. URL : <http://chomsky.fr/entretiens/20070805.html> (consulté le 25 août 2017)

altermondialistes. Bien au contraire, il y a là un enjeu culturel fort à montrer le travail de réécritures et d'adaptations successives. Voilà pourquoi il importe d'envisager les efforts des réseaux de points de contact qui reflètent l'ensemble du contexte de production de l'œuvre à interpréter au second degré. Eu égard à la découverte de la discursivité (comme tournant linguistique) et la textualité (comme lieu de représentation et de résistance), il convient d'examiner au cas par cas ce qui est a été barré et effacé. Comme l'exemple de ce goût trompé, l'état d'exception ne manque à sa place qu'en étant une source de tension⁷⁰ permanente dans une zone de déplacement. En tant que connaissance ad hoc au-delà d'une structure fondée sur le consentement populaire, la représentation des formes « exceptionnelles » doit se poursuivre encore et encore en vivant avec cette tension.

0-5 Principaux objets

La première partie de notre étude est relative à l'analyse sur les œuvres de quatre artistes aborigènes de Taïwan : Rahic Talif (plasticien), Walis La Bai (photographe), Sapud Kacaw (plasticien) et Chang, En-Man (cinéaste) que nous avons rencontrés chacun dans leur atelier, à plusieurs reprises. Le choix des artistes est ici fonction de leur pertinence par rapport aux objectifs de notre recherche. De façon générale, ces artistes se décrivent comme appartenant aux cultures aborigènes. Ces rencontres nous ont permis de mieux appréhender leur « configuration » : comment les artistes aborigènes conçoivent-ils leurs figures et leurs créations ? Ces rencontres ont également constitué un véritable moment expérimental permettant une mise en contact avec leur activité en cours. C'est une manière de poser une question qui nous intéresse : qu'est-ce qui fait qu'un(e) aborigène a vraiment envie de devenir ou d'entrer en contact avec, par exemple, un(e) artiste ? Il serait intéressant de traiter ce problème. Mais nous posons une question différente : que se passe-t-il lorsque l'artiste est un(e) aborigène et que se révèle cette affinité socioculturelle ?

⁷⁰ « Ici, je pense que toute personne qui s'est sérieusement investie dans les *cultural studies* en tant que pratique intellectuelle ne peut pas ne pas ressentir, face à cette réalité, leur caractère éphémère, leur futilité, combien elles rendent peu compte du réel et combien notre capacité à changer quoi que ce soit, ou à faire en sorte que quelqu'un agisse, est faible. Si vous ne percevez pas cela comme une tension dans votre propre travail, c'est que la théorie vous a abandonné ». Stuart Hall, « les *cultural studies* et leurs fondements théoriques », *op. cit.*, p.29.

Cette recherche concerne les affinités esthétiques et culturelles qui les unissent. Elle se fonde sur un certain nombre d'entretiens avec des artistes qui ont mis l'élaboration des problématiques identitaires au cœur de leur démarche de création artistique. À cause de la difficulté à travailler dans le milieu artistique, nous avons utilisé pour cette recherche des données essentiellement collectées à partir des entretiens approfondis avec des artistes aborigènes entre juillet 2013 et janvier 2017. Ce type de données a été très utile pour saisir les différences dans les significations sociales accordées à l'identité culturelle. Mon terrain d'investigation se trouve pourtant au carrefour culturel où de nombreux artistes d'ici et d'ailleurs élargissent nos horizons.

En tant qu'artiste-chercheur, nous nous intéressons plutôt aux rhizomes et aux réseaux, attentif aux « processus de création » et nous comprenons l'importance de la question de représentation, aujourd'hui accrue en raison d'une forte croissance des activités interculturelles. Au fil de nos investigations, nous nous sommes inséré dans le milieu de l'art visuel, de l'art verbal et de l'art *in situ*, etc, puisqu'ils sont inséparables les uns des autres. Comme une compagnie ou un témoin, notre propos porte sur plusieurs exemples d'œuvres pris dans les années 1990, 2000 et 2010. De cette manière, notre enquête théorique s'adosse à différents systèmes de représentation pour analyser les œuvres des artistes :

1. La représentation rituelle et abstraite chez Rahic Talif
2. La représentation comme image chez Walis La Bai
3. L'usage de la représentation *in situ* chez Sapud Kacaw
4. L'appât (attraction) des représentations possibles basées sur le métissage culturel chez Chang, En-Man

Les investigations réalisées et toutes les expériences que nous avons vécues ont, au départ, été suscitée par les nombreuses réflexions dont découle parallèlement cette recherche. Nous avons établi une série de questions, qui feront comme un premier balisage du champ de la problématique :

©Les questions concernant stratégies d'exposition -

Par quels moyens peut-on initier des artistes aborigènes à l'art contemporain ? Comment les œuvres des artistes aborigènes ont-elles été représentées et « encadrées » dans un discours identitaire ? Quelle logique conduit-elle à l'exposition contemporaine comme lieu de déploiement d'une identité ? Dans quelle mesure les logiques d'expositions parviennent-elles à former les « artistes aborigènes » ? Comment envisagent-elles le lieu d'affrontement des discours alors que la distance entre le Moi et l'Autre, entre nous et eux, a disparu ?

©Les questions de l'appropriation d'un objet aborigène :

Comment l'objet aborigène est-il représenté par les artistes ? Quel objectif possible vise-t-il à intégrer dans la création ? Quelle relation l'artiste aborigène établit-il entre l'objet culturel et sa création ? Pourquoi un système d'action bâti sur l'objet aborigène vise-t-il à refuser de parler de l'art en termes de significations, afin de mettre l'accent sur les concepts d'agentivité et d'autoréférentialité ? Comment l'objet aborigène peut-il transformer le pouvoir symbolique en état implicite où les artistes se trouvent ? Comment l'artiste aborigène s'approprie-t-il l'interprétation culturelle à la représentation identitaire ? Quelles sont les conditions de l'interprétation ? Est-ce qu'une autre interprétation peut s'en dégager ? Chez les spectateurs de l'exposition aborigène, quelles sont leurs modes de réception ?

©Les questions autour de la représentation des aborigènes -

Que devient une représentation que l'artiste aborigène crée ? Quelles fausses représentations ont pu se répandre entre l'anthropologie, l'art et les autres discours ? Comment aller au-delà du poids du savoir « connu » à l'œuvre par l'objet considéré comme primitif ? Quelle expérience rend-elle à l'artiste aborigène la capacité à vivre un dépaysement culturel ? Comment, par le biais d'*in situ* et de l'originalité, l'artiste aborigène introduit-il(elle) un sentiment d'appartenance ? Avec quels outils construirait-il(elle) les concepts d'appartenance et envisagerait-il(elle) les expériences de non-appartenance ? L'acculturation forcée ou organisée n'est-elle pas une forme de désapprentissage plutôt que celle d'apprentissage ? Le public apprend ou désapprend-il au contact de ses réalisations ? Après le tournant ethnographique dans l'art contemporain (tournant contextuel et identitaire), comme le critique d'art Hal

Foster l'observait dans un article intitulé « L'artiste en ethnographe », quelle place, se demande-t-on, faut-il réserver au module d'« autoréflexivité » ? De quoi s'agit-il ?

©Les questions de traçabilité liées aux moyens de communication -

L'œuvre d'art est-elle un instrument de communication ? Quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication ? Comment les artistes aborigènes forment-ils leurs figures en tant que traces laissées dans leur création ? Quelles attitudes sont adoptées par les artistes aborigènes lorsqu'ils s'expriment dans leurs expositions ? Quelles sont les modalités de mise en œuvre de la traçabilité de leurs configurations mentales ? Quels sont les enjeux de cette traçabilité ?

Ces questions m'ont amené à cheminer du côté des différents types de créations et à provoquer une réflexion sur la relation entre les modèles de représentation et les conditions de (re)production. Dans cette recherche, nous avons cherché à reconnaître (réécrire) certains fonctionnements qui font émerger une approche particulière de l'identité traçable.

0-6 Méthodologie

La représentation se produit toujours par la mise en évidence de différences par rapport aux autres et en même temps par rapport à soi-même. Dans notre thèse, elle implique deux méthodologies à employer : l'une est plutôt historique et sociologique ; l'autre est esthétique et philosophique⁷¹. Il s'agit d'une surface de la représentation et de sa profondeur. Nous souhaitons ouvrir un terrain de recherche à partir du territoire de Taïwan qui présente à lui tout seul cette spécificité de la représentation d'art aborigène, sur les perspectives de productions d'objets dans l'art contemporain. Trois aspects seront examinés : premièrement, notre étude qualitative

⁷¹ Selon Jean-Louis Fabiani, « une scène philosophique est toujours caractérisée par la superposition de temporalités : il existe évidemment une actualité philosophique, caractérisée par des publications considérées comme marquantes ou par des débats qu'on pourrait qualifier d'instituants. Au cours de sa carrière, un philosophe peut ne pas être constamment dans ce plan de l'actualité philosophique. » Jean-Louis Fabiani, *Qu'est-ce qu'un philosophe français ? : La vie sociale des concepts (1880-1980)*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2015. (316 p.)

se basera sur des interviews avec les artistes aborigènes, afin de connaître leurs modes de création, d'interroger l'expression des représentations du monde engendrées par les artistes eux-mêmes et d'étudier les caractéristiques de la création d'un espace local négocié avec la structure globale ; deuxièmement, nous nous appuierons sur l'analyse critique des expositions. Il s'agit d'explorer les modes de réception, d'effectuer des comparaisons entre les actions réalisées dans les expositions interculturelles et d'étudier les conditions d'apparition du concept de « désapprentissage » après le tournant ethnographique ; troisièmement, c'est à partir de notre expérience de commissaire d'exposition et d'artiste, que nous proposerons chez les artistes aborigènes de Taiwan, une analyse des correspondances intimes qui caractérisent les expressions du sens de l'identité, leur attitude par rapport aux mécanismes de l'appropriation sociale et leur technique d'adaptation aux situations changeantes et aux nouveaux enjeux.

Durant chaque entretien, nous poserons une série des questions objectives et rédigées à l'avance afin qu'ils puissent s'exprimer explicitement sur notre sujet. Par la suite, nous valoriserons leurs propos ou poserons des questions de suivi (comme des questions spontanées) afin d'établir des liens entre les différents passages de l'entretien, pour qu'ils soient cohérents ou au contraire contradictoires. À l'aide de la prise de notes et de l'enregistrement, nous allons réunir nos idées et rédiger un plan ou un brouillon d'article juste après l'interview. L'observation de l'attitude de l'artiste (au moment expérimental) est généralement accompagnée de *thick description*⁷², afin d'ouvrir de nouvelles pistes et de donner des idées de citations; en effet, les paroles d'artistes, comme les méthodes de mise en œuvre de la traçabilité des configurations mentales des artistes aborigènes, se donnent à comprendre comme une « description en profondeur », à la fois intuitive, dense et scrupuleuse. Les transcriptions d'entretien seront analysées après avoir fourni ces descriptions du terrain observé. Pour analyser les paroles d'artistes et leurs œuvres, il faut d'abord se (re)mettre à la place du créateur en posant la question « comment l'œuvre sera-t-elle réalisée ? », en passant par les questions sur l'aspect spécifique d'être artiste « comment l'a-t-il dépassé ? » et ensuite « comment s'est-il maintenu dans ce dépassement ? » en s'interrogeant sur le sens de l'acte de créer, à savoir les modes de création.

⁷² Il est tout à fait possible d'effectuer l'enregistrement, avant que nous demandions au préalable à la personne son accord pour l'enregistrer. Clifford Geertz, « Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture », in : *The Interpretation of Cultures*, New York : Basic Books, 1973.

Faisant référence aux manuels épistolaires du XVI^e siècle, nous observons que la lettre est un porte-parole et se veut le « substitut des pratiques orales de la conversation et de l'éloquence »⁷³. Même si cette parole est parfois « feinte », elle est considérée comme une écriture de soi et sert de substitut momentané à la conversation entre les artistes dont les effets de sens méritent analyse. La correspondance, ainsi qu'elle se présente comme un échange sous la forme de « lettre », peut tour à tour être saisie comme un texte et offrir à l'expéditeur un point d'ancrage identitaire et géographique. Comme un document, comme un discours, ou encore comme une pratique sociale, la correspondance constitue pour l'artiste, une sorte de laboratoire mobile où conserver les archives de la création. Dans cette troisième méthode de recherche, nous proposerons l'étude de cas à partir des correspondances des quatre artistes aborigènes pour étudier la génétique des créations, la pragmatique de la communication à distance, les expressions du sens de l'identité, leur attitude par rapport aux mécanismes de l'appropriation sociale et leur technique d'adaptation aux situations changeantes et aux nouveaux enjeux. Nous nous intéresserons à la façon dont les correspondances nous informent sur une création en devenir et nous permettent de saisir en temps réel les rapports divers qui régissent le champ artistique (correspondances entre artistes, commissaires d'exposition, critiques d'art, spectateurs, etc.)

Faire l'étude des correspondances dans le champ des recherches artistiques : il s'agit à l'origine d'une méthode d'analyse statistique, qualitative et interprétable. En faisant référence à leurs écrits (notamment les manifestes et les correspondances d'artistes), nous tenons compte de l'attitude adoptée par les artistes eux-mêmes. Partir de l'analyse dit « de la correspondance », c'est faire l'hypothèse que l'identité est bâtie sur un système de traçabilité dans les œuvres et également dans les propos d'artistes. En s'engageant dans une négociation avec le monde de l'art, et plus précisément avec ce qui y fait figure de pouvoir, c'est-à-dire l'institution, l'attitude des artistes se caractérise paradoxalement par le compromis, en raison des impératifs liés au marché de l'art de leur époque assurant leur subsistance. Lorsqu'ils s'expriment dans leur correspondance, on a pu voir que la seule négociation que revendiquent les artistes aborigènes est avec eux-mêmes. Contrairement à leurs œuvres ou à leurs propos qui permettent d'identifier leur origine, les

⁷³ A. Viala, *La genèse des formes épistolaires en France*, « RLC », Didier, 1981, n. 2, p. 168.

correspondances entre artistes révèlent paradoxalement une incertitude ou bien un oubli de leur propre identité. Prenons l'exemple d'une lettre de Rahic Talif : « Quand je pense à vous, mon moi du Amis se réveille »⁷⁴.

0-7 Références et concepts

Afin de prendre en compte la diversité potentielle des modes de réception, nous allons présenter la thématique d'interprétation culturelle dans les modes de création et de réception qui sont au centre de notre travail de recherche. En observant l'acte d'appropriation revendiqué par certains mouvements artistiques, nous retenons comme références de recherche huit expositions : « Le "Primitivisme" dans l'Art du Vingtième Siècle : les Affinités du Tribal et du Moderne », MoMa, New York, 1984 ; « Magiciens de la Terre », Centre Pompidou, Paris, 1989 ; « Mining the Museum », The Maryland Historical Society, Baltimore, 1992-3 ; « Quest for Identity », Taipei Fine Arts Museum, Taipei, 1996 ; « Aboriginal Contemporary Art in Taiwan and Canada », Taipei Fine Arts Museum, Taipei, 1999 ; « Terre Natale, Ailleurs commence ici », Fondation Cartier, Paris, 2008-2009 ; « The Great Journey : In Pursuit of the Realm Ancestrale », Musée des Beaux-Arts de Kaohsiung, Kaohsiung, 2009 ; « La Triennale - Intense proximité- une anthologie du proche et du lointain », Palais de Tokyo, Paris, 2012. À cet égard, il convient de se référer aux cinq conférences internationales : « L'artiste en ethnographe » (26, 27, 28 mai 2012), musée du quai Branly & Centre Pompidou, Paris ; « A research for Representation of Primitivity (再現原始) » (11, 12 mai 2013), National Taiwan Normal University (師大), Taipei ; « Art contemporain et identités autochtones » (29, 30 mai 2013), INHA, Paris ; « Magiciens De La Terre - Colloque International » (27, 28 Mars 2014), Centre Pompidou, Paris ; « Au delà de l'Effet-Magiciens : f@ictions diplomatiques » (6, 7, 8 février 2015), Fondation Calouste Gulbenkian, Paris.

Nous nous appuyerons sur des documents d'archives : les articles de presse au sujet des cinq expositions et les entretiens et documentaires (vidéos) consacrés aux

⁷⁴ Rahic Talif (avec) lettre inédite du 7 décembre 2016.

commissaires d'exposition de chaque événement. Formuler une logique d'exposition dans laquelle les objets, les images et les concepts ont l'air initialement compatibles, mais en définitive ils sont souvent incompatibles, cette logique n'isolant pas de l'influence d'autres logiques sociales ou critiques. Nous proposons d'étudier dans ce terrain de recherche, les textes critiques, les paroles d'artistes et les stratégies des commissaires d'expositions (étant donné les modes de réception), pour expliciter les logiques d'exposition et les compréhensions à l'égard de l'objet dans l'art contemporain. Grâce aux différents points de vue de l'art aborigène de Taïwan, nous pouvons effectuer une comparaison avec d'autres situations d'expositions en cohérence avec ces stratégies dans un pays non-occidental, puisque cinq expositions avaient lieu en Europe et aux États-Unis.

À l'aide de l'analyse critique des expositions, nous nous concentrerons sur quatre modes de réception (dans le chapitre XI), en faisant référence aux articles : Patrice Maniglier, « Du conceptuel dans l'art et dans la philosophie en particulier » ; Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie » ; Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe » ; et aux livres : Nicolas Bourriaud, *Postproduction – La culture comme scénario* ; Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture - Une théorie postcoloniale*, etc. En établissant des liens entre archaïsme et contemporain, nous proposons de décrypter un environnement artistique différent, à l'aide de références littéraires. Nous prendrions comme point de départ l'ouvrage intitulé *Objets prétextes, objets manipulés* ensemble de textes réunis et édités par Jacques Hainard et Roland Kaehr, 1984, musée de Neuchâtel en Suisse. Mais également, l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire 3* (Minuit, 2011) et l'article de Marika Moisseeff, « Les objets culturels aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable » (*Genèses*, 17, 1994.). Dans cette trajectoire de recherche, nous proposons d'identifier différentes expériences des objets dans l'art aborigène et l'art contemporain.

Dans le contexte de notre recherche, nous avons rencontré beaucoup de concepts différents. La polémique autour de la représentation des aborigènes s'avère complexe du fait qu'elle va plus loin que la simple opposition entre l'origine et sa ressemblance (sa copie). D'une part, elle porte sur la nécessité de repenser la notion de représentation, non plus comme similitude, mais comme une « stratégie » actuelle de l'artiste, capable d'apporter son œuvre à sa fonction énonciative. D'autre part, elle montre aussi une préoccupation pour intégrer cette représentation dans un système

auto-reproducteur échappant au contrôle systématique d'identité. Ce n'est pas simplement pour nous y soumettre au cours de notre analyse, mais pour nous différencier de l'une et l'autre conception de la détermination une autre perspective. L'erreur ou le choc se transforme alors en un simple malentendu qui semble inévitable au début de la rencontre interculturelle (*cross-cultural*). Une réponse nuancée s'impose, aussi bien sur le plan théorique que pratique. Nous nous sommes penché sur le livre *Différence et Répétition* de Gilles Deleuze, du fait que ce livre fait écho aux autres théories post-colonialistes. Homi K. Bhabha, James Clifford, Hal Foster, Alfred Gell, Thomas Mc-Evilley et les experts taiwanais Paul Li (李壬癸), Mei-Fen Lu (盧梅芬), Chia-Yu Hu (胡家瑜), Ta-chuan Sun (謝東山), Ying-tang Wang (王應棠) en offrent quelques exemples. Dans nos recherches, nous parlons de la représentation pour que la différence puisse se répéter. Nous ne nous interrogeons pas sur la différence culturelle, parce que, à nos connaissances, il n'y a pas de différence représentée dans l'œuvre d'art. Ce que représente l'artiste n'est jamais l'expression d'une différence universelle, mais de celle d'une répétition singulière. Ainsi, le but de notre recherche est de retrouver cette répétition de la différence, de souligner la singularité dans toute représentation de l'aborigène.

0-8 Présentation des chapitres

Notre thèse se construit en deux parties : la première partie est consacrée à présenter les œuvres de quatre artistes aborigènes. Il s'agit de rendre compte de leur processus de création mêlé à la représentation de leur identité ; la deuxième partie entend montrer notre hypothèse sur l'esthétique post-coloniale d'art aborigène (cinquième chapitre), sur le dispositif de représentation (sixième chapitre) et enfin sur la muséologie à Taiwan (dernier chapitre). Afin d'élargir notre champ de compréhension, nous avons examiné l'importance du processus réflexif dans des domaines artistiques spécifiques, comme l'art contemporain ou l'art aborigène. En se laissant aller au flux de la pensée nomade, la représentation se plie à cette évidence et se laisse contaminer par ce qui est en train de se faire. Dans ce cheminement sans fin, elle se conceptualise, devient réflexive, et en même temps devient lieu de création,

d'invention poétique, d'expérience esthétique et de rencontre. L'ensemble de notre travail se subdivise en sept chapitres :

Le premier chapitre présente l'œuvre de Rahic Talif et nous a amenés à penser une métaphore limite de la représentation comme le repositionnement plutôt que figure représentative. Notre point de départ consiste à discerner du premier coup d'oeil ses actes de traduction, à un moment où le regard phénoménologique sur les questions de représentation et de construction du sens s'est avéré la tension majeure intéressant les artistes aborigènes de Taiwan. Nous voilà désormais face à l'exigence d'une pensée de l'abstraction originaire. Représenter, c'est rendre sensible quelque chose au moyen d'une figure, c'est, plus fortement encore, rendre présent quelque chose d'invisible dans le recommencement comme l'interstice de l'être. Afin de s'engager dans le monde environnant et d'émettre son propre « son », Rahic modifie sa relation aux matières et crée progressivement un schéma corporel qui s'accorde avec la réalité. Son expérience personnelle a permis de dégager les hypothèses initiales et d'identifier divers modes d'accès au processus créateur. Le défi de ce chapitre est le rapprochement du processus *dialogique* et de la présentification de l'acte rituel. En tant que passage de l'« ici et maintenant », la tentative d'« abstraire » sera un appui dans cette tâche complexe d'élucidation du sens faisant situation ou de la situation faisant sens.

Le deuxième chapitre porte un regard sur les images de Walis Labai. Dans ce chapitre, nous souhaitons questionner la puissance de l'image animée et les possibilités qui vont de la « valeur culturelle » et à « valeur culturelle ». Les images apportent une dimension fabuleuse à la représentation ou encore sont des créations formulant dans un autre médium un des aspects de la pensée créatrice. En faisant de l'image un lieu vide et inappropriable, Walis réalise un montage comme site insituable en vue d'accéder à l'état intermédiaire de soi. Nous cherchons par conséquent à atteindre l'image *auratique* à l'état d'ébauche du mythe vide prenant en compte des états de conscience d'un véritable hors champ cinématographique. L'étude théorique de la « trace » et l'« *aura* » nous permettra par la suite d'élargir notre conception de la pensée créatrice à une forme de représentation non-traçable pour se trouver en sa possession de la vérité exprimée par la formule « leur ».

Le troisième chapitre focalise l'attention sur les esquisses et les installations de Sapud Kacaw révélant le (pré-)geste de l'artiste au travail. Nous avons cherché à déterminer comment engendre une introspection rétroactive pour savoir comment, en nous-mêmes, la représentation s'est déroulée. L'enjeu est de repérer un langage de lignes comme portée symbolique et pré-signifiant. L'expérience créative est toujours une expérience métasémantique, dans la mesure où elle implique un état temporaire. Lorsque la création est auto-référentielle, elle concerne la capacité fondamentale de « retrouver », conciliant une approche totémiste et une pensée en acte. Nous avons remarqué l'importance pour Sapud d'une projection représentative et d'un dialogue avec sa propre « étrange étrangère » (en tant qu'altérité). L'idée de bricoleur apporte un éclairage différent et renvoie, pour l'artiste à un dialogue agrammatical qui s'instaure lors de la création d'une œuvre.

Le quatrième chapitre s'attache aux images pixellisées de Chang, En-Man et au « cri intempestif » dans son film. En s'approchant de l'artiste elle-même et de sa représentation, la question du sujet et de son état d'exception traverse également la représentation du visage. L'idée de faillibilité comme détachement imprévisible serait d'imaginer que la représentation raconte son auteur à travers l'irreprésentable. Cette dématérialisation n'est pas à exclure totalement, sachant que la modulation possède une puissance de « re- » et qu'elle dit une (auto)représentation pour en manifester une autre comme empreinte empruntée. Le signe vide de visage non-identifié qui est une réminiscence permet de compléter notre approche fondée sur une expérience de la pratique cinématique. Non seulement il se révèle certaines préoccupations de l'artiste, mais aussi introduit une discontinuité dans le processus d'interprétation et une hétérogénéité dans l'entre-deux (*in between*). L'œuvre de En-Man est apparue exemplaire de la mise en œuvre d'un espace hétérotopique. Pour y remédier, il paraît nécessaire de spécifier l'origine incompréhensible de son mythe fabulé. La représentation du visage semble laisser de côté la réalité contextuelle à l'intérieur de laquelle nous devons situer les relations dialectiques, contradictoires et complémentaires. Sous cet angle d'approche, le visage contemporain de En-Man et son discours indirect libre rendent difficile l'accès à son identité, mais pas impossible.

Dans le cinquième chapitre, nous parlerons de l'approche dans laquelle s'inscrivent notre étude et nos hypothèses formulées au début de notre travail. Pour cette raison, notre attention se portera prioritairement sur la notion d'artiste

aborigène, la question de la décolonisation, les stratégies du « désapprentissage » chez les artistes et les regards interchangeables avec les spectateurs. Partant de l'aboriginalité, l'auto-affectivité, la traçabilité et de l'agentivité, nous chercherons à nous tourner vers une esthétique post-coloniale. Ainsi, nous nous intéresserons à la fonction énonciative des représentations et à leur usage, afin de remettre en question les modèles interprétatifs de l'expérience « sauvage » qui s'imprègne de discours extérieurs à l'œuvre. Un regard sur l'idée de parallaxe souligne que la question de la représentation dépasse bien sûr la seule perspective sous laquelle on découvre l'aspect primitif de l'œuvre. En tant que piéteur, voyageur et culturel passager, l'artiste aborigène vise à établir une relation active avec leur environnement tout en conservant une attitude critique face au « monde de l'art » et développe ainsi un échange *dialogique* concernant la genèse de l'œuvre qui devient une théorie de l'art post-colonial. Tout au long de cette thèse, le terme *dialogique* apparaîtra en plus du terme préférentiel dialectique. La dimension *dialogique* semble essentielle à la performativité dans l'art contemporain et sera ainsi l'occasion d'interroger les fonctions de représentation. Ce sera l'occasion d'approcher les enjeux d'une telle question théorique et méthodologique.

Le sixième chapitre est consacré à l'analyse du dispositif proposé dans la représentation. Nous poursuivons notre recherche en focalisant notre attention sur l'acte de représenter. Après le tournant spatial et ethnographique, les artistes tentent de prendre en compte l'aspect performatif dans l'œuvre pour renverser les stéréotypes rattachés au rôle de représentation. Il s'agit en effet d'une question de représentation. Notre démarche est dédiée à montrer l'abduction comme une opération intrinsèque au fonctionnement de la représentation. De plus, ce chapitre permettra de confronter les démarches de création de l'artiste contemporain James Luna. Son œuvre (ou plutôt performance) ne privilégie pas une authenticité, mais une identité élastique, multiple et en quelque sorte partagée. Elle est sous-tendue par une représentation en action que nous avons essayé d'approcher. James Luna se présente comme un artiste dont le processus de création est caractérisé par l'autrui comme le moi refoulé, refoulant et déplacé. Dans cette optique, ce chapitre s'attachera à établir une typologie des représentations qui nous permettra d'approcher dans le détail les différentes pensées qui émergent pendant l'acte de représenter.

Quant au dernier chapitre, qui se base essentiellement sur l'analyse du circuit institutionnel en termes de muséologie à Taiwan, nous traçons une généalogie des musées depuis la période coloniale et nous intéressons aux politiques conjoncturelles après 1987s. Dans ce chapitre, notre approche met en relation des interrogations communes à la représentation des aborigènes au musée. La question de représentation est actuellement à l'étude du « goût des Autres », si bien que nous étudions le terrain entre le « musée de soi » et le « musée des Autres ». En passant par cette principale fonction de la contextualisation, le musée est ainsi une sorte de lieu ouvert, où l'ordre des choses se renouvelle selon les rassemblements et les rencontres. Cette zone de contact est un instrument adéquat pour explorer les stratégies de la « culture-collecte », et pour reconnaître les questions portant sur les conditions politiques, telles que l'histoire de la domination, la hiérarchie et la résistance, etc. Afin d'intégrer les connaissances de l'histoire à la gestion des ressources culturelles, nous expliquons que les nécessités de la mise en relation entre nous et les autres exigent non seulement de savoir ce qui est possible, mais aussi de savoir ce qui peut changer dans son ensemble.

Ces sept pôles tracent les voies de la lecture qui peut se révéler une source renouvelée du problème de la représentation des aborigènes dans l'art contemporain. Balancé entre art et ethnographie dans un contexte post-colonial, le but de notre thèse est de conduire le lecteur à comprendre la complexité des actes de « représenter » qui se donne à l'apparaître dans son mouvement de dévoilement et voilement.

PARTIE I : ARTISTES

Chapitre I. « Son son », l'intention de la représentation

Le chapitre est consacré à la question de savoir comment la pensée de l'abstraction est représentée par l'artiste Rahic Talif (1962-) et comment, par le biais du *in situ* et de l'originalité, il introduit un sentiment d'appartenance dans ses œuvres.

1-1 Acte de traduction de Rahic Talif

Rahic Talif travaille et vit dans la tribu Makuta'ay d'Amis à Hualien (Taïwan). Depuis 1991, il développe une réputation en tant que sculpteur prêt à explorer de nouveaux moyens d'expression artistique. Il s'engage contre les préjugés et les stéréotypes culturels ; il lutte également contre les définitions de « l'art aborigène » en écartant les aspects les plus « traditionnels » de ses pratiques antérieures. Il est l'un des premiers artistes aborigènes à Taïwan à utiliser le bois flotté (漂流木, *driftwood*) comme matériau recyclé désormais adopté par de nombreux artistes aborigènes aujourd'hui. Le bois flotté est apprécié pour ses beautés naturelles et ses qualités organiques. C'est un matériau gratuit, organique et surtout métamorphosable. En voulant devenir un artiste contemporain, Rahic est obligé de dépasser les frontières de l'espace artistique traditionnel. Depuis 1993, il cherche à faire évoluer ses pratiques en utilisant des matériaux synthétiques (comme les tongs) et en créant des installations spécifiques *in situ* qui sont conceptuellement influencées par des questions politiques et environnementales. Il est vrai que Rahic a critiqué très tôt la méthode des musées qui, à ses yeux, vise à confisquer et à coloniser l'art aborigène. De plus, il leur reproche d'utiliser son propre projet politique de construire l'identité taïwanaise. Néanmoins, on peut se demander si de tels efforts pour être reconnu comme un artiste contemporain, ne reviennent pas, en fait, à approuver cette

opération coloniale⁷⁵, ce qui conduit à interroger la signification de la contemporanéité. Dans son livre intitulé *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Giorgio Agamben affirme que « percevoir dans l'obscurité du présent cette lumière qui cherche à nous rejoindre et ne le peut pas, c'est être contemporain »⁷⁶. Pour Rahic, être contemporain ne signifie pas un jugement porté sur des formes artistiques, mais désigne une tentative de rechercher ce qui lui échappe et de percevoir l'obscurité dans notre époque. Finalement, Rahic a réussi à être sélectionné comme lauréat du Prix Art Taishin 2010 (台新藝術獎). Ce prix annuel à l'échelle nationale vise à rendre hommage aux artistes contemporains et à leurs réalisations. Dans l'installation audiovisuelle intitulée *Fali-yos Action Project for Typhoon – The Invasion after Disappearance* (2010), Rahic représente la situation des aborigènes qui vivent en Asie du Sud, et marque la relation métaphorique entre la réalité quotidienne du déplacement pour grand nombre de ces populations marginalisées, et les effets des typhons qui frappent souvent cette région. Comme beaucoup d'autres artistes aborigènes contemporains, Rahic veut être reconnu, dit-il, « par [son] talent non pas par [son] héritage »⁷⁷.

Son parcours artistique engendre de précieuses collaborations avec sa tribu marginalisée et se divise en cinq périodes distinctes : 1991-2000, 2000-2005, 2006-2007, 2008-2012 et 2013-2016 ; chacune correspond au développement d'une certaine qualité d'âme et à un champ d'activité spécifique : la fin et le départ (*Ending and Beginning*), le repositionnement (*Reposition*), le décalage et l'obscur (*Turbid*), le projet d'action pour typhon (*Action Project for Typhoon*) et l'espace de cinquante pas (*The Space of Fifty Steps*).⁷⁸

⁷⁵ Sophie McIntyre, « The politics and museological representation of contemporary aboriginal art in Taiwan » (政治和台灣當代原住民藝術之博物館學再現), in : *A research for Representation of Primitivity - Symposium on Taiwan Contemporary Aboriginal Art*, Taipei : National Taiwan Normal University, 2013, pp.23-46.

⁷⁶ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris : Rivages poche, 2008, p.24.

⁷⁷ Hueimei Cheng (鄭惠美), *Real Play: Creation and Lives of 13 Taiwanese Artists* (玩真的: 13位台灣藝術家的創作與生命), Taipei : Art & Collection Group Publishing Ltd. (典藏藝術家庭股份有限公司), Taiwan, 2007, p.231.

⁷⁸ Cf. Mei-Chen Tseng (曾媚珍) éd., *Boundary Narratives : The Space of Fifty Steps by Rahic Talif*, Kaohsiung : Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2016, p.121-125.

1991-2000	2000-2005	2006-2007	2008-2012	2013-2016
La fin et le départ (<i>Ending and Beginning</i>)	Le repositionnement (<i>Reposition</i>)	Le décalage (<i>shift</i>) et l'obscur (<i>Turbid</i>)	Le projet d'action pour typhon (<i>Action Project for Typhoon</i>)	L'espace de cinquante pas (<i>The Space of Fifty Steps</i>)

Au début des années 1990, Rahic retourne dans son village natal pour se concentrer sur la création artistique. En tant que membre de la communauté *Amis* qui s'est installée à Makota'ay le long de la côte pacifique de Taïwan depuis plusieurs générations, Rahic est conscient que les expériences de vie tribale dans le village ont des influences étroitement interconnectées et parfois contradictoires sur sa propre création. En confirmant l'importance de ces influences comme base conceptuelle, Rahic conduit des tâches répétitives et « laborieuses » au profit de tâches d'analyse liées aux coutumes et rites ancestraux afin de s'engager à réaliser dans ses œuvres une synthèse sur l'organisation politique, sociale et foncière des sociétés Amis de type colonial et postcolonial. Après de nombreuses années de recherches sur le terrain natif de la culture Amis, l'œuvre de Rahic devient un élément de l'interface de communication qui possède des caractéristiques de la culture maritime. Prolongement immédiat de l'esprit créateur, il échappe au soupçon du tribal ou de l'anecdotique. Sans oublier l'image entachée de quelques encombrants vestiges du passé, avenir incertain et déprime ambiante, il se lance tout d'abord dans une expression sculpturale du langage de l'art abstrait pour transmettre des messages dialectiques sur l'environnement contemporain, explorer la désintégration de la structure traditionnelle de la communauté indigène et finalement manifester sa volonté de transformation sociale qui bute sur les « contraintes » imposées par l'ordre postcolonial et capitaliste. On a pu écrire, sans doute de façon significative que le 'langage' de l'art reste le même tout en disant des choses nouvelles. En revenant à la tribu, Rahic ressent vivement un malaise dans la culture⁷⁹ par rapport à une histoire interrompue et désormais impossible à récupérer ou à reconnaître. Il observe la pression causée par le développement économique de la région. À cause de celle-ci, la tradition se perd et il est impossible d'ouvrir une nouvelle ère de coopération

⁷⁹ « On peut dire que ce malaise, c'est la modernité ethnographique : ethnographique parce que Williams se retrouve en porte-à-faux par rapport à des traditions dispersées ». James Clifford, *Malaise dans la culture: l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1992, p.11.

fondée sur des intérêts communs et le respect mutuel sur ce littoral longtemps ignoré par les populations locales. Une telle pression le conduit à prendre la décision de retrouver la culture mère à ses racines. Il utilise alors celle-ci comme une ressource pour son expression artistique tout en pratiquant simultanément le langage traditionnel de la sculpture en bois et l'art de la performance. Voyons maintenant pourquoi la série *Ending and Beginning* a marqué un nouveau départ.

Dans les années 2000, Rahic Talif regroupe les jeunes de l'ethnie Amis dans l'intention de développer une nouvelle voie de l'art moderne basée sur une pratique de la récupération et de la (re)création du bois flotté qui se trouve sur les plages. En réalité, la majeure partie de la population Amis réside le long de la côte nord-est, principalement dans les villes de Hualien. Il est en effet plutôt rare de rencontrer un groupe de jeunes aussi bien organisé et motivé pour conserver dans leur mémoire l'empreinte de la culture. Pour ce faire, Rahic reconvertit les hangars ou les garages désaffectés en ateliers d'artistes pour lutter contre le flux d'émigration continu de la jeune population Amis. Dans son atelier, il transmet aux artistes des techniques traditionnelles de sculpture du bois et en même temps encourage la nouvelle génération à découvrir sa propre culture au sein de la communauté et à l'exprimer dans leur propre création. (On trouvera dans le troisième chapitre une analyse plus approfondie du système de transmission culturelle dans l'atelier de l'artiste aborigène). C'est pour cela que certains jeunes tribaux commencent à quitter les grandes villes où ils travaillaient et reviennent vivre dans leur tribu natale. Pour faire croître et prospérer ce groupe enfin réunifié, il fallait que Rahic cherche à repositionner les stratégies d'apprentissage et à retracer les principales étapes de ce changement culturel et sociétal dans une conception la plus originale possible. Ainsi, pendant cette période de 2000-2005, il inscrit ses travaux artistiques dans un projet de « repositionnement », à travers une forme qui est un héritage de la tradition. Les formes basées sur la culture Amis qu'il a retrouvées, sont transmises en des lignes abstraites dites modernes ou postmodernes, qui sont tout aussi problématiques. Celles-ci donneront une réponse concrète aux difficultés rencontrées dans le passé et le présent de la tribu. Bien plus, les formes abstraites utilisées dans sa sculpture représentent un écart considérable par rapport à la vision stéréotypée de « l'art primitif » et, par conséquent, lancent un débat sur « qu'est-ce que l'art aborigène ? » en 2005. C'est une façon de sensibiliser les jeunes artistes à la richesse naturelle de la région littorale et à la préservation de la culture tribale. Il n'y a aucun doute que

Rahic est un membre de la tribu *Makuta'ay* qui continue à exploiter toutes les opportunités possibles de développement culturel et utilise les ressources offertes par une circonstance favorable pour s'exprimer à travers l'art.

Après avoir observé l'océan et la montagne au cours de 2006-2007, Rahic constate qu'il y a quantité de choses inutiles faites par l'être humain. Il observe aussi que la région littorale ou maritime est le terrain d'une tension irrésolue et permanente entre deux modèles de développement : l'appropriation des ressources naturelles sans lien avec les besoins de la société ; et la logique institutionnelle qui amène les gouvernements à se comporter de façon imprévisible pour les entreprises. Pour cette raison, il s'engage d'abord dans une action reconstructive et cherche à réinterpréter le cadre culturel dans lequel s'inscrivent les pratiques traditionnelles de socialisation des jeunes répartis en groupes d'âge, avec des activités comme la chasse, la formation de groupes d'âge et les rites de passage à la vie adulte, etc. En opposant systématiquement ce processus lent de « déconstruction » à la tradition fondée sur les idéaux, c'est tout un modèle de société qu'il remet en cause. Sa démarche artistique au sein de la tribu suppose un détour historique et en même temps marque un décalage (*shift*) qui permet l'émergence d'un sens nouveau. L'étude de la nature ne le conduira pas vers un univers imaginaire, mais plutôt vers des représentations actuelles. Ce n'est jamais d'un coup, mais en « briques », avec la réactivation d'anciens éléments qui subsistent sous les nouvelles règles. On est ici curieusement proche des cas des « informateurs indigènes » signalés par James Clifford dans son livre intitulé *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, où il montre que son sujet

porte sur la situation de plus en plus répandue de décalage dans un monde de systèmes de signification distincts, qui consiste à vivre dans une culture tout en regardant cette culture, une forme de construction du soi, personnelle et collective. Ce malaise—qui ne se limite pas aux spécialistes, aux écrivains, aux artistes ou aux intellectuels—correspond à un chevauchement sans précédent des traditions.⁸⁰

À partir de cette observation, Rahic est devenu un ethnographe et son parcours retrace une histoire de l'ethnographie « partagée entre habiter et voyager ». Ensuite, il introduit selon le même principe une nouvelle perception de l'œuvre

⁸⁰ James Clifford, *Malaise dans la culture: l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1992, p.17.

artistique et plus généralement une représentation nouvelle du monde. Il y a là un décalage manifeste entre une pratique ancienne et sa version contemporaine fondée sur l'emploi de métaphores tirées de la culture Amis. À cette époque, son art nourri de poésie et de mythologie est proche des préoccupations esthétiques de la sémiotique visuelle. Les meilleurs exemples en sont la charpente traditionnelle assemblée en mortaises et les symboles culturels de *toko* (un escargot gigantesque). On observe la présence de formes complexes dans ses sculptures de bois flotté, avec ses motifs entrelacés et obscurs propices à la rêverie. En parallèle avec la série de sculptures *Panai* (qui signifie « Inachevé »), Rahic publie son livre de poésies et de proses en langue Amis intitulé « *Mangotaay* » (qui signifie « Le vide trouble ») puis traduit en mandarin « 混濁 » (*Turbid*) qui représente un autre décalage (*shift*) dans sa création.

À partir de 2008, le projet d'action sociale nommé « Typhon » marque un point de départ essentiel de sa recherche dans le cadre d'une enquête sur les fondements empiriques de l'urbanisme moderne. À ce moment-là, les termes « échafaudage » et « fouille » sont surtout utilisés pour décrire une œuvre dans laquelle Rahic réunit une foule de matériaux pour remplir un espace donné. Tout d'abord, il rassemble des tongs (*flip-flops*) abandonnées sur la plage et dérivantes sur le littoral pendant cinq ans. Ensuite, il s'inscrit dans un circuit d'échanges afin de donner un aperçu transculturel à la question de la « surproduction ». Cette connexion avec des produits de la « maturité économique » fournit une contribution importante à la transformation matérielle de la culture austronésienne qu'apportent la cause et l'effet des difficultés sociales et économiques. En promouvant la compréhension croisée et une vision partagée, Rahic se trouve dans un sentiment d'intériorité et participe à un phénomène d'essence spirituelle, à une émotion intérieure à la culture tribale. Ce projet est également une tentative pour dépasser les barrières culturelles et utiliser le processus par lequel l'artiste défie les normes de la culture actuelle et dénonce l'excès de consommation humaine en ressources naturelles pour se lancer effectivement dans une exploration de son propre esprit et de son bien-être. Il est étonnant de constater comment en présence d'une œuvre d'art, les idées peuvent se mouvoir, changer et solliciter des peuples. Les interventions spatiales de Rahic amorcent un autre mode de déplacement qui altère profondément notre perception floue des objets à travers lesquels la représentation se trouve intimement liée au passé. Le projet de « Typhon », c'est l'« état de voyageant », une impression, un acte,

un itinéraire, un mouvement, un changement, et une suite. Qu'est-ce qu'un projet, avant de créer une œuvre ? C'est la capacité de la nature à renouveler notre culture, comme un « typhon » qui fait surgir à sa place un signe de réappropriation comme une forme de tournant à d'autres peuples dans d'autres lieux. Au lieu de se composer structurellement, le projet est complètement anti-illustratif en vue de faciliter les opérations de nettoyage et de brossage. Dans sa réflexion sur la dialectique du lieu et du non-lieu, Gilles Deleuze fait remarquer que « ce n'est pas une ressemblance, c'est une identité de fond, c'est une zone d'indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale »⁸¹.

Rahic Talif fait partie des artistes aborigènes dits « de la seconde génération » qui n'ont connu ni la guerre ni la colonisation. Si l'on se projette dans les repères chronologiques après la Seconde guerre mondiale (*WWII*), la première génération, dite "rebelle", est arrivée sous le signe de résistance. On se rend compte ici que le terme de « résistance » ne fait aucunement référence au refus discriminatoire mais plutôt à ce qui le rend possible. Quelles confrontations, quels rapports de force, quels points de vue, quels événements sont liés à cette génération « rebelle ». L'espoir soulevé par le processus de l'établissement du Gouvernement taïwanais se mue vite en déception face à la corruption et à la mauvaise gestion de l'Autorité, ainsi que face à l'expérience passée de la colonisation et de la poursuite des assimilations forcées par le gouvernement actuel. Dans le système de la tribu, l'immersion linguistique et culturelle totale par laquelle les aborigènes résistent est vécue par les populations comme portant atteinte à l'unité politique et à la notion même de droits humains. Les discours culturels dominants représentent les cultures minoritaires comme des structures sociales pouvant être des outils pour la mise à exécution de l'architecture de contrôle sur le plan des valeurs culturelles et artistiques ; mais, au même moment, les artistes de la première génération refusent de se soumettre à cette autorité et s'indignent de l'identification systématique à la culture chinoise, tandis que leurs opinions politiques les situent, aux antipodes de ce milieu, dans le camp des anticolonialistes et dans la lutte contre la discrimination. La génération suivante n'affronte pas d'événement revendicatif, mais agit d'une façon qui rend possible l'émergence d'autres positions. Ce dont elle hérite n'est pas identique à ce dont la génération précédente a hérité. Chez les artistes aborigènes de la seconde génération,

⁸¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* (1981), Lonrai : Seuil, 2002, p.30.

on ne retrouve pas de forme de résistance qui met toujours en évidence la revendication d'une identité originaire, holiste et organique. Cependant, les stratégies de communication inventées par les artistes pour expérimenter et poursuivre cette confrontation permettent de créer leurs propres œuvres – et cela parce qu'il s'agit d'un processus d'aliénation par rapport à eux-mêmes.

Pour mieux comprendre la situation et les stratégies de la seconde génération, nous voudrions ici faire référence au concept de « Tiers-espace » de Homi K. Bhabha, et à sa distinction entre l'idée de connaissance et celle de traduction (reconnaissance). Dans un premier temps, Bhabha met l'accent sur le fait que s'adapter à la culture, c'est porter la diversité. Aussi la diversité porte-t-elle toutes les valeurs de la connaissance elle-même. Il s'agit d'un lieu commun et nous le représentons comme la pure diversité. L'artiste développe la capacité à collectionner, à connaître les sens communs, pour trouver le meilleur accès à un espace public transformé par de nouvelles techniques de communication, d'information, d'archivage et de production de savoir. La diversité ne lui est imitable que parce qu'elle est visible, et qu'elle n'est visible que parce qu'elle est représentée. Pourtant,

une norme transparente se constitue, une norme posée par la société d'accueil ou par la culture dominante, qui affirme tout le bien possible des autres cultures, mais qui exige simultanément de pouvoir les situer dans son propre cadre de référence.⁸²

Le texte de Bhabha est d'une limpidité et d'une force exemplaire. Cette norme transparente est axée sur la valorisation multiculturelle pour que les sociétés puissent encourager et s'adapter à la diversité culturelle. Il s'ensuit que le multiculturalisme ou l'universalisme, qui a pu devenir le socle de la politique de l'intégration et de l'acculturation des allogènes, dissimule aussi des normes, des valeurs et des intérêts ethnocentriques. Par conséquent, l'idée de connaissance témoigne d'une création non seulement mise au service des pratiques interculturelles, mais aussi représentative des limites réelles de la culture locale et dominante. Selon Alberto Mellucci, une limite

sert à enfermer, à tracer une frontière, une séparation ; elle signifie donc aussi la reconnaissance de l'autre, du différent, de l'irréductible. La rencontre de l'altérité est une expérience cruciale : elle peut conduire à la tentation de réduire de force la différence, mais

⁸² Homi K. Bhabha, Rutherford Jonathan, « Le tiers-espace », *Multitudes* 3/2006, n° 26 , p.98.

elle peut aussi conduire à affronter, dans un effort sans cesse renouvelé, le défi de la communication.⁸³

Dans un deuxième temps, Bhabha avance l'idée que l'acte de traduction s'inscrit dans une hybridité, une différence incommensurable pour perturber les origines qui le constituent. Également il considère que l'intention de l'artiste est aussi sincère et ironique que celle du traducteur à propos de l'activité de déplacement à l'intérieur de son origine. Bien que la traduction de l'original puisse mener à l'effet de la vérité, son incommensurabilité vise la destruction des « illusions référentielles » et entraîne des perturbations sur le plan artistique et social. En multipliant les points de vue, Bhabha précise que :

La traduction est aussi une imitation, mais en un sens ironique (*mischievous*), source de perturbation : c'est une façon d'imiter un original qui ne renforce pas la présence de celui-ci, sinon dans la mesure où précisément il peut être copié, transféré, modifié, transformé en simulacre, etc. : l'« original » n'est jamais achevé, ne peut jamais être accompli.⁸⁴

Sous le processus de traduction, il est nécessaire de mettre en parallèle l'original et la copie. Autant qu'on sache, la traduction est toujours double, parce qu'elle implique la coexistence d'une variable endogène et d'une variable exogène qui deviennent en même temps leur altérité interne. Contrairement à l'action revendicatrice, la créativité de la traduction signifie une migration d'un sens disséminé dans l'expérience originale vers un espace productif où il trouve sa signification expressive. D'où le fait que l'acte de traduction, en tant que métaphore de la migration internationale, est en mesure de faire des représentations comme des reproductions culturelles dont la postcolonialité implique aussi la prise en compte. L'objectif de notre recherche est de contester et, si possible, de remplacer un postulat qui nous paraît un préalable implicite de tout ce qu'on appelle actuellement l'« art aborigène ». Ce préalable, c'est l'unicité du sujet sentant. Il nous semble en effet que les recherches sur l'œuvre de Rahic assurent que celle-ci apparaît comme une trace abstraite de l'autre. C'est justement à ce préalable que nous voudrions nous en prendre. L'idée de connaissance a longtemps régné dans la théorie de l'art aborigène et n'a été mise en question explicitement que depuis que Bhabha a élaboré le concept de traduction comme l'idée de reconnaissance. Il implique la mise en œuvre du

⁸³ Zigmunt Bauman, *Le Coût humain de la mondialisation*, Paris : Hachette, 2001, p.21.

⁸⁴ Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p.99.

principe de cette reconnaissance de l'irréductibilité de l'autre. De sorte que la représentation retrace l'histoire d'une rencontre de l'altérité ancrée dans la déterritorialisation du capital mobile. Afin d'éviter un affrontement idéologique et de faire usage de la force du sens ironique (*mischievous*), l'envergure de cet espace productif aurait dû constituer au préalable une représentation dont on puisse se saisir de manière dérivée et marginale. Dans une telle situation, il est toujours possible de choisir une solution moins conflictuelle. Fondamentalement, il s'agit bien ici de rendre compte d'un pluralisme basé sur l'individualisme ni « en soi » ni « pour soi ».

La tâche de l'artiste, en tant que création culturelle, consiste à raccorder de tels composés hybrides dans le cadre de référence complète et utile pour formaliser ou problématiser les transformations dues au passage d'une langue à une autre. À ce propos, la traduction même est à comprendre comme une « multiplicité » composée de couches culturelles s'enveloppant les unes les autres (au sens formulé par Homi K. Bhabha) et comme « des positions ou des points de vue sur un mouvement de pensée, un dynamisme d'une ligne ⁸⁵», dont résulte « une modulation et une tension de tout le langage vers un dehors ⁸⁶» (formulé par G. Deleuze). En ce qui concerne la seconde génération, on a remarqué à quel point leurs stratégies sont élaborées par une façon d'imiter un original en prenant la forme de sens nouveaux. Cette manière de se positionner à l'égard de la reconnaissance est parfaitement cohérente avec toute la stratégie de Rahic. En effet, c'est de la primauté qu'il accorde au principe de l'irréductibilité de l'autre. Selon l'artiste, sa création : « dépend toujours d'une traduction. Si celui-ci ne me plaît pas, je me pencherais dans un autre sens »⁸⁷. Il semblerait que son œuvre joue un rôle d'intermédiaire dans le contexte post-colonial et propose des solutions novatrices dans le but de résister à une culture soi-disant correcte et civilisée. Traduire dans une langue esthétique et vivante, c'est ainsi proposer un modèle de référence centré sur la compétence de l'artiste à mettre en place des stratégies de « repositionnement ». La tentative inhérente à l'œuvre de Rahic va donc, en grande partie, à l'encontre d'une logique revendicative fondée sur les intérêts ethnocentriques. Or il fait face à une résistance transformatrice pour faire

⁸⁵ Gilles Deleuze, *Pourparlers* (1990), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2009, p. 192.

⁸⁶ Gilles Deleuze, « Préface : une nouvelle stylistique », repris dans *Deux régimes de fous : Textes et Entretiens 1975-1995*, David Lapoujade (dir.), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2003, p. 346.

⁸⁷ Rahic Talif, *Mangotaay 混濁 (Turbid)*, Taipei : Rye Field Publishing (麥田), 2006, p.4.

reconnaître son auto-représentation (*self-representation*), et il n'est pas fortuit qu'il s'adonne à une pratique qui noue d'étroites relations énonciatives, narratives et intertextuelles avec sa propre culture. En conséquence, la traduction comme la pratique relationnelle (*relational practice*)⁸⁸, est conçue comme une sorte de palimpseste : les langues artistiques, tribales et étrangères viennent se construire les unes par rapport aux autres, en parallèle ou en profondeur, si bien que l'artiste aborigène devient un « agent faisant des choix » (*an agent making choices*)⁸⁹ qui ont pour résultat de réécrire sa propre identité. Vu l'importance que Rahic donne à la notion d'« hybridité », le procédé d'(re-)inscription palimpsestique nous permet d'interagir avec un autre renouvelé. En effet, il a recours à la transformation d'une vision coloniale forgée dans les années 1930⁹⁰ et dresse un inventaire des différences stylistiques et syntaxiques. Si ses œuvres portant sur l'acculturation s'élaborent dans le contexte de ce qu'on pourrait appeler une « rencontre de l'altérité », c'est parce que l'opération traductologique de Rahic dépend de cette pratique à effectuer des transformations dans sa propre langue. Un tel produit d'interactions complexes étant indissociable de la constitution d'une multiplicité manifeste un sens « indécidable » qui n'existerait ni « en soi » ni « pour soi ». En définitive, il s'avère que les propos de la seconde génération sur l'altérité interne sont susceptibles de résulter d'un acte de traduction qui nous fait passer à un autre système de signes appartenant à la langue transposée, tout en préservant « expressément » la signification du système *original*.

En sa capacité d'un tel pouvoir de transformer un régime de signes abstraits en un autre, l'œuvre de Rahic se marque comme force transformationnelle et créatrice. Au-delà d'une « représentation » de l'intersubjectivité proposée comme idéal social, l'opération de traduction, pour Rahic, renvoie à la possibilité de représenter une « entre-subjectivité » qui se forme sur la proposition de se référer à autre chose que soi. Sa biographe a eu le courage d'affronter la question posée par la traductibilité qui découle du surcodage comme individuation sans sujet. Depuis

⁸⁸ « *How history might be 're-written', how it might be interpolated, is a crucial question for the self-representation of colonized peoples* ». Bill Ashcroft, *Post-Colonial Transformation*, London : Routledge, 2001, p.15.

⁸⁹ *Ibid.*, p.160.

⁹⁰ « Depuis les années 1930 jusqu'à aujourd'hui, le gouvernement japonais n'applique pas les mêmes normes en matière d'art que celles en vigueur à Taiwan. En revanche, il favorise une coexistence relativement conviviale dont on s'accroche à l'illusion. (1930年代至今的日本政府，並不會在本土採取和殖民地相同的標準，反而是創造了相對友善的共存關係) » Nobuo Takamori (高森信男), « Tradition under Modernity, Nativity and Contemporaneity - Resistance System under Colonial Modernity (現代、郷土與當代視角下的傳統 - 殖民現代性下的抗拒系統) », in : « 典藏-今藝術 ARTCO » *Magazine* 2017/3, n°294, p.92-93. (Traduction de l'auteur)

l'enfance, il est constamment hanté par les questions sans réponse liées à sa culture, mais d'actualité : quelle est la raison principale pour laquelle les communautés aborigènes ne sont plus dédiées aux divinités locales ou aux esprits ancestraux ? Ou simplement pourquoi les esprits nous quittent-ils ? L'exclamation se fond dans une phrase interrogative, mais la réponse a déjà anticipé. La question qui se pose n'est pas à savoir s'il existe peu ou pas d'esprits ancestraux, mais à comprendre comment Rahic la traite comme une source de problèmes sociaux. Chez lui, l'histoire essentiellement orale qui est en péril devient un manque qui s'exprime comme une obsession majeure. En reconnaissant le manque des esprits ancestraux, les populations en provenance des anciennes colonies japonaises n'ont jamais reçu assez d'explications pendant presque un siècle sur les dépossession qui les menacent à l'intérieur de la structure sociale. Cette tendance, issue des obstacles culturels, s'est encore accentuée sous l'influence de l'éducation qui repose souvent sur des principes idéologiques. En famille, à l'église, à l'école et même à l'université, ce puissant oracle investi par les esprits ancestraux a été remplacé par cette obsession de la mémoire vivante d'un passé qui se mêle au présent, afin que l'intensification de la mondialisation rende plus facile la conciliation entre unité et diversité. Ceci est d'autant plus notable que les programmes d'éducation civique, d'histoire et de géographie apparaissent comme les principaux instruments de l'assimilation qui dissocie fermement de tout référent racial les mentalités locales.

Le reflet de débats plus vastes sur la nature nous a conduits à réfléchir, quand il s'agit de l'éducation générale, sur le danger lié à l'assimilation. Il n'est pas fortuit que Rahic n'ait pas poursuivi ses études après le lycée. Selon l'artiste : « Je suis peut-être affecté d'amnésie, parce que j'ai oublié ce que j'étudierai pendant plus de 30 ans. ⁹¹» Il s'ensuit que le refus de s'adapter au système scolaire lui a permis une réappropriation critique du concept d'assimilation avec un profond sentiment de refoulement partagé par les aborigènes. C'est durant son apprentissage « infini » pour s'échapper au cursus scolaire dans la tribu qu'il a vécu une période intense et passionnante en travaillant dans l'industrie de la pêche aux filets en pleine mer. À cette époque-là, il est initié aux rudiments de la gravure sur bois et habitué à se déplacer sur de longues distances. Dans les années 1980, il s'installe à Taipei pour travailler au sein d'une compagnie de design en tant que jeune apprenti. Grâce à cette

⁹¹ Extrait de l'entretien avec Rahic Talif réalisé par l'auteur le 6 janvier 2017.

expérience, il découvre peu à peu un plaisir du graphisme. En tant que membre de la tribu Amis, non reconnue comme identité culturelle à Taïwan, Rahic se déguise en chinois (劉奕興) au point même de ne pas pouvoir recevoir la visite de ses parents, afin de vivre dans la capitale, de manière presque anonyme. Après les mouvements sociaux en faveur de la reconnaissance des identités aborigènes dans les années 1990, il décide de rentrer dans sa tribu et d'ouvrir son propre atelier pour accueillir de jeunes créateurs ayant la possibilité de revenir au pays. Dans cet esprit, il exprime sa conviction de manière plus subtile : « Je cherche à resserrer le lien qui nous sépare des cultures aborigènes, afin de rendre aux modes de représentation leur rôle dans une histoire culturelle en déroute »⁹². Il faut donc éclaircir la situation où l'identité minoritaire ou aborigène est non seulement bannie, mais refoulée et comme effacée de la mémoire collective. C'est la raison pour laquelle les créations nostalgiques de Rahic à sens unique mettent en effet en exergue une tension tant historique qu'actuelle où les étapes de colonisation, puis d'assimilation politique entraînent une situation post-coloniale complexe et mal assumée.

Reprenons brièvement l'argument développé jusqu'ici. En effet ce qui intéresse le plus Rahic, c'est de demeurer dans l'anonymat et de renouveler la langue maternelle afin d'essayer de traduire ce sentiment intraduisible de la non appartenance.

Depuis toujours, Rahic pense que l'art abstrait peut se substituer à l'art primitif, dans la mesure où cette dernière représentation est devenue trop stéréotypée. Et pour cela, une nouvelle manière de voir les œuvres est nécessaire. Cette question ne peut être prise en considération que grâce à une perspective de réception qui diffère de celle dans laquelle le monde de référence est construit. En s'impliquant fortement dans un apprentissage sensoriel du monde, l'artiste Rahic travaille à créer une distance par rapport aux modèles de représentation et à « doubler » le « Je » en tant que phénomène et en tant que concept. Dans la pensée contemporaine en matière d'art aborigène, Rahic s'attache à montrer l'expression propre d'une conscience de soi qui se tourne vers le monde intérieur. C'est ainsi qu'il s'exprime : « Le je ne représente jamais une origine, il n'est jamais interne à un seul

⁹² Liang Chin-hsia (梁琴霞), « 秀姑巒溪畔的拉黑子和者播 », in : *New Idea Magazine* 1999/10. URL : <http://www.imagenotes.idv.tw/cpo3/cpo3.htm> [Consulté le 1er février 2017] (Traduction de l'auteur)

monde, ni externe, il est double »⁹³. En représentant un pont vers l'autre monde, la forme abstraite des bois flottés possède un caractère double, ou intermédiaire : elle est l'expression de la liberté inhérente à l'interaction entre l'artiste et la matière. Ses recherches utilisent des matériaux naturels comme outils d'investigation expérimentale et historique. Car Rahic est en mesure de rassembler dans une vue infiniment pénétrante l'ensemble des phénomènes que recouvre le concept de représentation. Selon lui, la représentation des émotions n'est pas fondée sur la similarité et l'imitation de l'expérience personnelle qui est par nature intermédiaire, toujours étirée entre deux identités. Il s'ensuit que l'aspect abstrait de la nature est considéré comme une charnière ambivalente qui appartient à un ordre non-empirique c'est-à-dire subjectif de la connaissance culturelle. C'est au terme du langage artistique que se dégage une dialectique du mimétique et du communicatif, ce que Theodor W. Adorno appelle aussi une aporie de l'œuvre d'art ⁹⁴.

Le « double je » n'est pas une idéologie du « moi » autonome comme l'ego créateur. Comment, dès lors, peut-il annoncer un tel retour à la notion de subjectivité ? Il apparaît au moment où sa propre doublure se cache et parle le langage mimétique afin de nous mettre en communication. La fonction même que Adorno attribue à l'esthétique, c'est celle d'un « processus » des différents modes d'existence dans la réflexion dite « seconde ». Ainsi, souligne-t-il, « toute compréhension d'œuvre est essentiellement un processus. [. . .] Toute expérience de l'œuvre est liée à ce qui l'entoure, à sa position, à son lieu au sens propre comme au sens figuré »⁹⁵. La raison pour laquelle le langage mimétique nous paraît important dans l'œuvre n'est évidemment pas liée à un point universel d'interprétation de la valeur constante du monde. Bien au contraire, si l'incertitude et l'ambivalence caractérisent la modernité, c'est parce que l'impulsion mimétique nous amène à voir une forme de « désenchantement » du monde empirique dans l'abstraction comme l'aliénation interne. Selon Adorno :

Toutes les œuvres d'art, même les œuvres affirmatives, sont *a priori* polémiques. L'idée d'une œuvre d'art conservatrice a quelque chose d'absurde. En se séparant en toute rigueur du monde empirique, de leur autre, les œuvres témoignent que ce monde lui-même doit

⁹³ Mei-Chen Tseng (曾媚珍), *op. cit.*, p.25.

⁹⁴ Cf. Theodor Wiesengrund Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad. par Marc Jimenez, Péronnas : Klincksieck, 2011.

⁹⁵ *Ibid.*, p.481-485.

devenir autre chose ; c'est ainsi qu'elles sont les schèmes non-conscients de sa transformation.⁹⁶

Il s'agit d'une allusion à la conception de « seconde nature ». En nous appuyant sur les notions de « inter-mondes » et de « construction de mondes » chez Nelson Goodman⁹⁷, nous pouvons constater que les gestes, sons, actions, paroles, rituels et interactions pratiques se meuvent depuis le monde intérieur en référence à un autre. Si nous considérons le monde dans son ensemble, son existence n'est jamais supposée ou postulée. C'est la raison pour laquelle la création existe dans la réalité, en termes corporels et sensibles. Contrairement aux caractéristiques humaines universelles, les représentations abstraites et interpersonnelles agissent en effet comme des médiations afin de favoriser la construction d'un monde d'existence sensible.

C'est dans la distance que l'artiste aborigène prend par rapport à la « nature », qu'il parviendra paradoxalement à « se doubler » ou à « doubler » la vie elle-même. Il n'y parviendra assurément pas s'il est lui-même un aborigène quand il crée, car le personnage (en tant qu'aborigène) incarné par l'acteur (en tant qu'artiste) ne doit apparaître que par le biais des projections de l'Autre. Or, en se référant à *L'Être et le Néant* de Jean-Paul Sartre, on ne pourrait pas assimiler l'identité aborigène à la mauvaise foi⁹⁸. En effet, un paradoxe subsiste : l'accent mis sur l'aspect aborigène de l'œuvre est un alibi (comme un représentant) pour rejeter dans l'ombre la présence de l'artiste. Ceci indique que le problème identitaire se trouve *ailleurs*⁹⁹ dans le système de représentation. C'est un véritable combat mené contre l'aborigène comme objet représentable. Dès qu'il crée, l'artiste aborigène est confronté à ce paradoxe inattendu de l'imitation de la nature : tout ce qu'il ne faut pas mettre devant les yeux, c'est « se rendre présent ». En consultant le livre de Michel Thévoz intitulé *L'art comme*

⁹⁶ *Ibid.*, p.247.

⁹⁷ Cf. Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis : Bobbs-Merrill, 1968.

⁹⁸ « Je fuis pour ignorer mais je ne peux ignorer que je fuis et la fuite de l'angoisse n'est qu'un mode de prendre conscience de l'angoisse. [...] Je puis disposer d'un pouvoir néantissant au sein de l'angoisse même. Ce pouvoir néantisant néantit l'angoisse en tant que je la fuis et s'anéantit lui-même en tant que je la suis pour la fuir. C'est ce qu'on nomme la mauvaise foi. Il ne s'agit donc pas de chasser l'angoisse de la conscience, ni de la constituer en phénomène psychique inconscient ; mais tout simplement je puis me rendre de mauvaise foi dans l'appréhension de l'angoisse que je suis et cette mauvaise foi, destinée à combler le néant que je suis dans mon rapport à moi-même, implique précisément ce néant qu'elle supprime ». Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant* (1943), Paris : Gallimard, 2010, p. 79.

⁹⁹ Le mot est un emprunt au latin classique *alibi* qui signifie 'ailleurs'.

malentendu, nous pouvons apprendre qu'il n'y a pas de représentation « juste » de l'aborigène, mais une rencontre entre l'« être vrai » et le « réel » dans les environs :

La méconnaissance, c'est peut-être la condition requise, et dans le champ artistique spécialement, pour que le processus symbolique puisse se développer sans réserve. L'artiste, au premier chef, ne saurait poursuivre un propos délibéré. [...] l'artiste est comparable à ces agents qui travaillent dans la clandestinité et qu'on se garde bien de mettre eux-mêmes au courant des objectifs et des dangers de leur mission.¹⁰⁰

Ce propos délibéré est bien sûr nourri par la méconnaissance qu'ont la plupart des artistes aborigènes, et donc par l'« ignorance » quant à la manière dont ils comprennent leurs représentations comme agents. D'une façon encore plus précise, Gaston Bachelard remarque que « cette méconnaissance persiste alors même que s'ouvre la voie de la découverte »¹⁰¹. On voit donc se constituer un impensé sous-jacent qui œuvre en rupture de ce qui est pour nous devenu une évidence. La question de l'« incertitude » transparaît dans les propos de l'artiste aborigène comme dans les mythes. En multipliant les points de vue, Claude Lévi-Strauss renchérit sur le mythe tel qu'il le définit : « Nous ne prétendons pas montrer comment les hommes pensent dans les mythes, mais comment les mythes se pensent dans les hommes, et à leur insu : les mythes se pensent entre eux »¹⁰².

On retrouve dans le processus de la représentation, le travail de l'expérience psychique de la relation spéculative : identification, mise à distance, connaissance et méconnaissance. Dans sa réflexion sur le terme de représentation, Serge Moscovici fait remarquer « une vaste classe de formes mentales (science, religion, mythes, espaces, temps) d'opinions et de savoirs sans distinction »¹⁰³. Devant la méconnaissance ou le non-su qui rend la pensée inaccessible et opaque, la représentation indique le lieu de rencontre pour que les mythes puissent se penser *entre nous*. La représentation n'est pas, en effet, une pure idéalité, mais la marque « d'une contrainte matérielle d'une réalité »¹⁰⁴. C'est à partir de notre expérience

¹⁰⁰ Michel Thévoz, *L'art comme malentendu*, Lonrai : Les Editions de Minuit, 2017, p.13.

¹⁰¹ Gaston Bachelard (1934), *Le nouvel esprit scientifique*, Paris : Les Presses universitaires de France, 1968, p.22.

¹⁰² Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, Paris : Plon, 1964, p.20.

¹⁰³ Serge Moscovici, « Des représentations collectives aux représentations sociales : éléments pour une histoire », in : *Les représentations sociales*, dir. par Denise Jodelet, P.U.F (coll. Sociologie d'aujourd'hui). 1989, p.63.

¹⁰⁴ *Ibid.*

d'ensemble des événements que nous proposerons l'analyse des représentations qui « ne sont pas seulement qu'une analyse du discours ou des échanges interpersonnels, mais elles peuvent aider à comprendre des fondements des systèmes de pensée et d'actions personnelles et/ou collectives »¹⁰⁵. À proprement parler, il n'a jamais été question de vrai et de faux. La représentation créée par l'artiste aborigène est une proposition spéculative destinée à être agencée par l'insistance d'un autre processus, c'est-à-dire d'un autre « aspect du sentir par lequel une perspective est imposée à l'univers des choses senties »¹⁰⁶. Elle relie des sentirs actuels de l'acteur et des mondes possibles du personnage. Ce qui est représenté, c'est ainsi la multiplicité des présences latentes afférant à chaque acteur comme artiste qui se joue. Pour l'artiste aborigène, représenter, c'est tracer un cercle autour du centre fragile et incertain comme un « double je ». Il s'est mis « réellement » en situation, comme dans la vie aborigène. Il s'agit d'un espace transitionnel où la représentation *originelle* de l'aborigène est devenue *abstraction originaire de l'artiste* comme ab-originalité. Tout ce qu'il faut, ce n'est pas simuler les apparences identifiables, mais avoir le sens du rythme latent et l'envie de se lancer dans la proposition du verbe *affirmer/être*. Lorsque Michel Foucault traite des « propositions » dans *Les mots et les choses*, il met l'accent sur le lien d'attribution, comme l'on pourrait le constater ci-dessous, dans le sens de l'être comme le verbe : « Il y a proposition – et discours – lorsqu'on affirme entre deux choses un lien d'attribution, lorsqu'on dit que ceci est cela. L'espèce entière du verbe se ramène au seul qui signifie : être »¹⁰⁷. Ce qui distingue l'être de ce qui est autre que lui, c'est le lieu de rencontre comme le « et »¹⁰⁸.

La représentation, finalement, est pour nous un « lieu de rencontre » où l'artiste considère et crée des « perspectives ». Nous devons penser la création comme une force. Or la loi des forces est que celles-ci ne peuvent pas apparaître sans se couvrir d'une tendance originaire à interagir avec la matière. Ce qui constitue la

¹⁰⁵ Jean Clenet, *Représentations, formation et alternance*, Paris : L'Harmattan, 1998, p.75.

¹⁰⁶ Didier Debaïse, *L'appât des possibles – Reprise de Whitehead*, Monts : Les presses du réel, 2015, p.131.

¹⁰⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966), Domont : Gallimard, 2015, p.109.

¹⁰⁸ « Lorsque nous disons “être”, une sorte de contrainte nous pousse à dire : être et... Le “et” ne signifie pas seulement que nous ajoutons et accrochons, à titre accessoire, quelque chose de plus ; si nous disons quelque chose en plus, c'est pour que « l'être » s'en distingue : être et non pas... Mais ces titres à allure de formule désignent en même temps quelque chose qui, en tant que différent de l'être, lui appartient aussi de quelque manière, ne fût-ce que comme son “autre” ». Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique* (1967), trad. par Gilbert Kahn, Domont : Gallimard, 2016, p.102.

force créatrice embrasse toutes les sphères d'expression : la parole, la musique, la danse, la représentation concrète ou abstraite. En effet une tentative de traduire n'est ni compréhensible ni représentable par l'effet de sens abstrait qui se manifeste, mais par la cause qui réside dans une interface simple : le sentiment. Ainsi, Rahic la qualifie par une nouvelle expression : l'« abstraction représentative » de la matière. C'est elle qui va fournir les conditions nécessaires au traitement des formes naturelles comme représentations abstraites. Elle est envisagée comme une multiplicité de causes sentimentales qui forment les corps et les milieux de toute existence. Rahic ne cesse d'explorer les correspondances entre l'activité humaine et le processus de création en affirmant que l'existence simple de la matière est un sentiment. Si la représentation est rendue possible par le travail de l'abstraction, elle devient une phase importante de découverte de soi et d'exploration de l'identité. La remise en question des formes naturelles entraînera Rahic à développer les rapports existants entre les abstractions et l'expérience sensible. Il met en lumière les équivalences entre l'expérience rituelle et la création personnelle, telles qu'elles se découvrent par le rapport entre l'activité de canyonisme et le processus de moulage. Ainsi, Rahic écrit que

mon plus grand plaisir réside dans l'exploration des montagnes environnantes. Je suis amateur de canyonisme et d'escalade. Chaque fois, quand j'ai réussi à remonter à la source d'un petit cours d'eau de montagne, j'ai redécouvert la vie propre de l'arbre, du vent et de l'eau....pourtant, comment ma vie se fait ? comment pourrais-je partager tout ce que j'ai appris dans la nature aux autres ? Je commence à étudier minutieusement les formes, en sentir les moindres détails et créer avec les mains nues, mes pensées et mes techniques de moulage.¹⁰⁹

Comme on le verra plus loin, l'abstraction représentative a une nature qui correspondrait à une fonction liée à l'activité pratique. En outre, les mots 溯(*suo*) et 塑(*suo*) en mandarin sont constitués de caractères homophones mais porteurs d'un sens différent - canyonisme et moulage. C'est une des fonctions que Rahic attribue à l'abstraction considérée comme un élément linguistique qui se prononce de la même

¹⁰⁹ « 我幾乎溯盡所有的山林溪水，每一次溯入源頭時，我就又一次發現木頭真正的生命……而我自己呢？我該如何在學會了這環境裡的一切時，再分享給其他的族人呢？我開始用我的思考、用我的雙手力行。 » Mei-Fen Lu (盧梅芬), « Observations of the Wakening and Ambivalence of Taiwan Aboriginal Creation Consciousness in the 90's from Gi-Lahatze's Process of Creation » (從季·拉黑子的創作歷程看九0年代臺灣原住民創作意識的覺醒與矛盾), in : *Journal of Taipei fine arts museum* (現代美術學報), Taipei (Taïwan) : Taipei fine arts museum, 2003, p.119. (Traduction de l'auteur)

façon qu'un autre. L'aventure du voyage dans les canyons comme la recherche de l'origine se déroule de la même façon que le processus de moulage grâce auquel Rahic réhabilite un espace corporel. Il ne serait d'ailleurs pas exagéré de voir dans l'œuvre de Rahic une suffisante et concluante tentative pour donner aux abstractions une place fondamentale dans l'expérience. Notons déjà que le terme « abstraction représentative » dépasse de loin le modèle des représentations abstraites. Selon sa théorie de la formation de la doctrine artistique de la matière, le moulage est un vaste « traité sur les sentiments », qui chante les métamorphoses des êtres et de la matière. Des moulages entretiennent des rapports au corps sans cesse renouvelés par l'emploi de matières diverses et inusitées. Il s'agit des traces d'un travail du temps : souffrir de douleurs aux poignets et aux mains peut affecter la manière dont l'artiste aborigène travaille. C'est ainsi toute une enquête sur le mode d'existence des abstractions et de leur fonction dans les expériences les plus sensibles, dont elles ne sont nullement la reproduction formelle. L'extension de moulage métamorphosable plutôt que technique anime toutes ses recherches d'accordances entre le corps et les éléments naturels et toutes les capacités de métamorphoses des abstractions. Selon Didier Debaise,



Fig.3 Rahic Talif, *Basalaigol / Return-to-Zero* (歸零), 2000.
Argile, 25 x 15 cm (approximativement). Taipei Fine Arts
Museum. Photo © Rahic Talif
Rahic a demandé aux habitants de sa tribu leurs
empreintes de pas pour faire les moulages en poterie.

L'abstrait fut confondu avec le concret, l'effet avec la cause, le produit d'un processus avec son origine. Dans la mesure où « la simplicité est le but de notre recherche, nous sommes portés à l'erreur de penser que les faits sont simples. La devise qui devrait guider la vie de toute philosophie de la nature est : cherche la simplicité et méfie-toi d'elle. ¹¹⁰

Dans le même sens, l'usage étendu des abstractions représentatives, à la fois comme procédés et comme sources de sens relève de la notion explicite de la reproduction culturelle.



Fig.4 Rahic Talif, *Basalaigol / Return-to-Zero (歸零)*, 2000
Argile, bois flotté, Installation, dimensions variables. Taipei Fine Arts
Museum. Photo © Rahic Talif

Le processus « Basalaigol » concerne la cause observable de l'abstraction représentative et échappe à l'effet prévisible de la représentation abstraite.

¹¹⁰ Didier Debaise, *op. cit.*, p.43.

En 1999, Rahic a trouvé deux objets en poterie dans son champ cultivé. Ce sont deux coupelles très fines de couleur rouge foncé que le prêtre utilise pendant la cérémonie à la mémoire des ancêtres : deux objets sacrés. Il pense alors que la présence de ces débris peut être interprétée comme étant une indication précise et précieuse fournie par les ancêtres. Grâce à une telle expérience, il commence à travailler la poterie de façon traditionnelle (Amis). Tout d'abord, il apprend en autodidacte la technique du moulage. Ensuite, il demande aux habitants de sa tribu de faire des moulages en terre des empreintes de leurs pas. Enfin, il fabrique à la main des poteries plus élaborées dans son atelier. Il appelle ce processus « *Basalaigol* ». Dans la langue Amis, le mot *Basalaigol* signifie « Retour à zéro » (歸零). À la suite de ce processus, il réalise une installation intitulée *Basalaigol* en 2000 (fig.03 et fig.04). Les empreintes de pas déposées par terre impliquent l'idée du retour et incluent une étape préparatoire pour se déplacer sur la terre et sur le sol natal. Le processus « *Basalaigol* » permet de ramener les gens à ce lieu habité de la manière la plus originale, d'appréhender différemment leur environnement à travers leurs propres empreintes et de s'y déplacer volontairement. Nous devons marquer à la fois l'originalité de ce processus, du point de vue d'une source vivante de connaissances, mais aussi son rôle transitoire, du point de vue du processus lui-même. D'une part, en effet, les empreintes de pas ne sont pas les formes supposées par l'artiste, ni les essences divines tirées par voie de simple déduction. D'autre part, ce sont des traces problématiques qui correspondent aux appuis matériels des signes corporels. Les moulages en poterie des empreintes de pas ne cessent de faire des signes une instance irréductible qui s'ajoute aux enchaînements de liens avec le monde ambiant, et sans laquelle peut-être les liens ne s'enchaîneraient pas. En ce sens, le processus « *Basalaigol* » concerne la cause observable de l'abstraction représentative et échappe à l'effet prévisible de la représentation abstraite. Si l'abstraction se distingue de la représentation dans « *Basalaigol* », c'est parce qu'elle est un véritable processus de commencement, un véritable retour à zéro. Et ce qui apparaît au commencement de l'abstraction, c'est que nous sommes liés par un sentiment de confiance ancré profondément dans des valeurs abstraites, des expériences processuelles et des aspirations passionnées à la représentation.

Réalisées en poterie, on y trouve déjà cette utilisation du moulage dont l'extension métaphorique plutôt que technique est devenue purement corporelle. Les processus artistiques de moulage sont pris comme une métaphore du corps invisible.

Au lieu de (re)produire en série, chaque moulage ne doit pas être trop évanescent et doit conserver une consistance propre suffisante. Il s'agit alors d'une opération tout autre que celle d'une copie. Outre l'abstraction représentative, Rahic propose un autre critère, l'invisible, qui renvoie à sa considération propre au corps. Ce qui est originaire, c'est une réduplication et un second moulage du monde invisible. L'invisible ne se réfère qu'à lui-même, mais la référence ne parvient pas à démasquer et à emprisonner les matériaux dans une identification. Il aggrave l'énigme de l'identité de soi. De même, l'invisibilité de l'œuvre joue dans la réflexion de Rahic un rôle de grande importance pour s'orienter vers la recherche de l'expérience corporelle ; il fait un usage étendu des moulages et maquettes comme sources de créativité et de sens profond. Des moulages entretiennent des rapports au corps sans cesse renouvelés par l'utilisation du moulage direct des empreintes de pas. Il est fascinant de constater que, dans le temps, la trace invisible des empreintes-messages devient généralement la présence dans une représentation abstraite. Ce n'est pas définir l'invisible par la représentation, mais apercevoir dans l'invisible une relation avec le corps. Il n'est pas indifférent de noter que ce qui s'affirme et s'impose dans la situation réelle et privilégiée dans le monde invisible réside dans le pouvoir d'exprimer l'intérieur. Faire un moulage, c'est chercher un contact direct avec la matière par une espèce de tâtonnement. Celui qui est moulé se retrouve exclu, isolé et contraint à l'immobilité et en même temps offre un refuge secret et invisible. L'œuvre « *Basalaigol* » représente donc la double présence de ce qui est représenté comme trace invisible, de la représentation comme processus. Sur ce point-là, le moulage réaliste d'un pied (l'empreinte de pas) constitue une présence de l'absent par lequel sa propre existence (le corps) demeure suspendue afin que nous puissions rétablir la relation avec l'invisible comme base à laquelle nous nous abandonnons. La signification d'un signe corporel est en rapport avec l'action du signe qui l'interprète, et la représentation se définit comme un processus de moulage ou modelage. Il ne suffit pas qu'elle ressemble au visible ; il faut qu'elle ressemble à un invisible qui lui ressemble. C'est le cas de dire que la ressemblance en rapport avec le corps a pour fonction de rendre visibles ces forces de l'invisible. Cela sous-entend, bien entendu, que la réalité tangible des œuvres est paradoxalement invisible. Selon Marika Moisseeff,

la réalité tangible des objets est à rapprocher des agents que le rite est censé faire intervenir et qui sont eux, précisément, invisibles : les esprits, les ancêtres, etc. (...) La puissance non

ordinaire attribuée à des forces (surnaturelles et immatérielles) repose sur le prédicat qu'elles sont invisibles, irréprésentables, et pour cela même extraordinaires : on en appréhende les effets (l'initiation, la reproduction, etc.), mais non la forme.¹¹¹

Dans cette veine, on pourrait dire que le rite ne dit pas seulement quelque chose de visible, mais il est également censé « agir ». Ainsi, Rahic l'exprime dans la formule « retourner à zéro » (*Basalaigol*) pour suggérer cet accouplement de forces, la force sensible de l'empreinte et la force insensible de ce qui s'était empreint.

L'artiste contemporain(e) qui se cache sous le masque aborigène, parce qu'il est perdu dès l'origine, cherche à découvrir dans l'avenir. Le sentiment esthétique de Rahic ne se développe dans l'œuvre qu'en se retournant contre soi et en se laissant prendre à son masque représentatif. Cela ne signifie pas pour autant que la représentation se déprécie et se réduit à ses formes seules compatibles avec les valeurs déterminées par les règles de l'art. Triomphe de l'« abstraction » sur la représentation et du sentiment sur la pensée artistique. Enfin, l'artiste aborigène apportera un nouveau savoir-faire dans son œuvre et favorisera la création de nouvelles valeurs qui réclament un autre principe. D'après Gilles Deleuze, nous pourrions dire, en quelque sorte, que « créer, c'est alléger, c'est décharger la vie, inventer de nouvelles possibilités de vie »¹¹². C'est pourquoi le caractère processuel immanent de l'œuvre agit dans une dimension qui paraît abstraite à l'idée préconçue. Dans cet esprit, la description donnée par Adorno vaut qu'on se prend à penser que « l'œuvre devient quelque chose qui se meut en soi »¹¹³. Après avoir recherché l'identité de l'identique et du non identique, Rahic saisit de façon processuelle le rapport des matières entre elles et se consacre ainsi à ce qui n'est pas déjà formé. Au lieu d'être fixé dans l'acception traditionnelle de l'art aborigène, l'œuvre de Rahic a pour objet d'étudier le processus, essentiellement dans le rapport du tout aux phénomènes aléatoires. Ce qui véritablement peut s'appeler abstraction n'est pas la structure intégrante de toutes ses apparences ; l'œuvre reste une forme en devenir en vertu des tendances qui agissent en elles. Dans cette veine, on pourrait dire que l'abstraction représentative finit par englober la reconnaissance de l'altérité. Les formes abstraites

¹¹¹ Marika Moisseeff, « Les objets culturels aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable », in : *Genèses* 17, 1994, p.8-32.

¹¹² Gilles Deleuze, *Nietzsche* (1965), Vendôme : P.U.F, 2006, p.20.

¹¹³ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p.246.

ne sont pas des données traditionnelles, mais des sentiments d'appartenance à l'inconnu. Si la représentation culturelle n'est pas en soi quelque chose d'explicite ni de définitif, mais quelque chose en mouvement, l'identité du non identique serait une réalité en devenir qui se déploie dans le temps et se construit tout au long de la durée d'une reconnaissance implicite. Si, en vertu de leur représentation abstraite, les artistes aborigènes vivent sous les masques impénétrables, ils peuvent aussi se dissoudre en eux. Le caractère processuel de ce qui est sculpté sur le bois flotté se fait habituellement sous la forme d'un esprit qui se meut lui-même. Il est susceptible de se modifier suivant la situation d'énonciation, car les caractéristiques formelles dans la représentation permettent de comprendre l'énoncé rapporté par l'émotion que le locuteur veut provoquer chez son auditeur (le *pathos*). La représentation émotionnelle se propose à la reconnaissance, et restera le sol de la polyphonie (*cantus firmus*)¹¹⁴ dont l'abstraction est très proche de la polysémie des formes. En conséquence, l'artiste aborigène y trouve une liberté et une unité conçue par l'action de plusieurs voix, de plusieurs visions et de plusieurs discours contenus dans une suite d'énoncés et dans une même œuvre.

En dissociant la ressemblance du fonctionnement représentatif, on peut constater que l'œuvre repose sur une « affirmation nue », qui, selon Michel Foucault, « ne prend appui sur aucune ressemblance, et qui, lorsqu'on lui demande « ce que c'est », ne peut répondre qu'en se référant au geste qui l'a formée : improvisation, composition »¹¹⁵. Ainsi, l'abstraction se constitue à partir du lieu de rencontre d'un processus d'improvisation de la pensée. Plus encore, l'usage de la représentation abstraite destitue le masque fonctionnant selon une forme traditionnelle dès lors qu'il ouvre sur une improvisation. Celle-ci est un effort qu'il faut faire pour reconnaître l'extérieur. Par opposition à l'illusion de l'art comme nature immédiate, l'improvisation s'éprouve comme éphémère. Il se peut que les forces génératrices créatrices puissent s'y éveiller, car « improviser, c'est rejoindre le Monde, ou se confondre avec lui »¹¹⁶. L'improvisation est une recherche de pensée, dont le sens doit tenir sur le fil de la compréhension des matières. L'œuvre de Rahic imite la nature et

¹¹⁴ « En disant que le locuteur fait de son énonciation une sorte de représentation, où la parole est donnée à différents personnages, les énonciateurs, on élargit la notion d'acte de langage ». Oswald Ducrot, *Le dit et le dire* (1984), Lonrai : Editions de Minuit, 2013.

¹¹⁵ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier : Fata Morgana, 1973, p.29-30.

¹¹⁶ Gilles Deleuze, *Mille Plateaux* (1980), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2009, p.383.

en même temps s'en écarte aussi loin que possible. En travaillant sur l'élaboration de sa pensée, Rahic préserve et met en valeur les formes abstraites de bois flotté au sein de l'œuvre. Il les pose aussi dans une interrelation diversifiée, entraînant des connexions entre le monde de l'auteur, celui du spectateur et ce dont il est question : un processus, un sentiment. Dans l'œuvre de Rahic, il est fascinant de constater que, dans le même temps, les matières se répondent : les formes abstraites ne recouvrent pas les surfaces internes et externes de l'objet, mais découvrent les choses en soi qui ne sont pas données au cours de la création improvisée. Partout, la nature s'impose. L'artiste dit encore : « les animaux, les végétaux, les campagnes, les mers et tous les objets se font entendre par ma voix. La nature est toutefois muette dans la matière.¹¹⁷» Ainsi, nous pourrions dire, en quelque sorte, que l'œuvre doit d'abord nous placer dans la situation et le fait réel pour arracher la chose à l'appartenance à un sujet. L'abstraction est ce que Bergson appelle une vue prise sur l'objet. Elle tient non seulement à la composition inspirée de la nature, mais également à la relation indirecte que nous entretenons avec la nature. Il est dès lors manifeste que l'artiste apporte une affirmation nue à la contemplation même. Il entrevoit alors une échappée vers l'altérité et a la sensation de balancer entre réalité et abstraction. Nous partirons d'une proposition à laquelle nous tenterons de donner toute sa portée spéculative. Elle est exprimée par Emmanuel Levinas dans son œuvre majeure *De l'existence à l'existant* (1947) : « L'art, même le plus réaliste, communique ce caractère d'altérité aux objets représentés qui font cependant partie de notre monde »¹¹⁸. Afin de se dégager de l'empire du signifiant et rassasier une autre part de soi, l'artiste vise à réhabiliter la sensation et à détacher la qualité de chose en soi. Quand l'intention artistique engendre une valeur sentimentale et un égarement dans la sensation, elle n'est pas la voie qui conduit à l'ordre subjectif, mais l'obstacle qui en éloigne. Elle ressort dans l'art en tant que

sensibilité à toutes les différences infra-minces que les sens de la perception se doivent de repérer et de construire inlassablement si l'urgence reste d'établir une intelligence fine et délicate au monde et au réel.¹¹⁹

¹¹⁷ Extrait de l'entretien avec Rahic Talif, durant son exposition organisée par Tea Experience à Taipei le 6 janvier 2017, déjà cité.

¹¹⁸ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant* (1947), Mayenne : Librairie Philosophique Vrin, 2013, p.74.

¹¹⁹ Luc Lang, « ... et ils connurent qu'ils étaient nus : notes à partir d'Anselmo et de Kounellis », in : *Artstudio - Regards sur l'Arte Povera*, no 13, été 1989, p.40.

Ce qu'on appelle l'idée de l'infra-mince est celle de l'interface avec un « conducteur »¹²⁰ vers l'Autre, comme le point de rupture d'une identité. Suivant Rahic, l'œuvre ne se rapporte pas seulement à la forme prétendument communicative du Même, mais aussi à l'impulsion véritablement mimétique de l'Autre. Selon Levinas,

L'Œuvre pensée radicalement est en effet un mouvement du Même vers l'Autre qui ne retourne jamais au Même [...] L'Œuvre pensée jusqu'au bout exige une générosité radicale du Même qui dans l'Œuvre va vers l'Autre. Elle exige par conséquent une ingratitude de l'Autre. La gratitude serait précisément le retour du mouvement à son origine.¹²¹



Fig.5 Rahic Talif, *Projet Journey*, 2013-2015. Photographie argentique, 28 x 17 cm
Photo © TASI Meng-Wu

Rahic collectionne des matériaux extraits de l'environnement naturel.

Après être retourné vivre dans sa tribu (fig.5), Rahic évolue vers la non-figuration, plus communément appelée abstraction. Pour montrer à quel point il est ancré dans le rapport entre la question d'identité et la question de représentation, nous signalerons également une recherche sur les qualités abstraites de l'œuvre. Selon Levinas, la manière de concevoir les qualités abstraites est essentielle à l'art, puisque celui-ci rapporte un événement de la sensation. Ainsi, il écrit :

¹²⁰ Marcel Duchamp, *Notes* (1999), Malesherbes : Flammarion, 2008, p.36.

¹²¹ Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (1949), CPI (France) : Librairie Philosophique Vrin, 2016, p.266.

Réduite à la qualité pure, la sensation serait déjà un objet dans la mesure où elle est lumineuse. La manière dont, dans l'art, les qualités sensibles qui constituent l'objet, à la fois ne conduisent à aucun objet et sont en soi, est l'événement de la sensation en tant que sensation, c'est-à-dire l'événement esthétique.¹²²

L'événement, c'est tout ce qui arrive, quoi qu'il arrive. Si l'on appelle événement ce qui arrive à la chose, soit qu'elle le subisse, soit qu'elle le fasse, on dira que la sensation est ce qui comprend l'événement comme une de ses qualités abstraites. Toute sensation est dans le sujet, c'est-à-dire dans ce qui la ressent, dans l'étonnement de se voir, de s'entendre et enfin de se trouver. L'abstraction de l'œuvre, en tant que puissance de « ab- », ne s'ouvre pas sur un monde sans réalité, mais sur une réalité indifférenciée sans monde. Dans sa réflexion sur les rapports entre la perception et la sensation, Levinas écrit que « tels [sont] aussi les blocs indifférenciés que prolongent les statues de Rodin. La réalité s'y pose dans sa nudité exotique de réalité sans monde, surgissant d'un monde cassé »¹²³. Les formes indifférenciées sont des expressions d'une âme, se détachent de leurs sens objectifs et s'attachent à une multiplicité de sens, c'est-à-dire une ambiguïté qui peut provenir de son voisinage avec d'autres formes. Il est bien connu que la qualité abstraite de l'objet se caractérise par son environnement dans la mesure où son identité occupe une place de choix dans la restructuration proposée de sa représentation. En passant par la question de la représentation, Rahic apporte une nouvelle conception du concept : « Je suis aborigène abstrait »¹²⁴. Cette formulation ambiguë suffit déjà à suggérer un mot-outil exclamatif qui peut appartenir à l'abstraction de sa propre identité. Il faut également dire en quoi consiste cette nouvelle conception, aborigène abstrait(e). Ce n'est pas une généralité ou une universalité, mais un individu. Selon Deleuze, « le principe d'identité, ou plutôt de contradiction, est seulement le cri des Identiques, et ne peut en être abstrait »¹²⁵. La puissance de « ab- » s'oppose à la conception de l'« origine » et se définit par l'événement esthétique. C'est là que nous rencontrons la représentation aborigène comme étant l'opération (ou la création) qui découvre un sujet (comme artiste) pour un événement pris comme sensation.

¹²² Emmanuel Levinas, *op. cit.*(1947), p.75.

¹²³ *Ibid.*, p.77.

¹²⁴ Extrait de l'entretien avec Rahic Talif réalisé par l'auteur le 6 janvier 2017, déjà cité.

¹²⁵ Gilles Deleuze, *Le pli* (1988), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2014, p.59.

Citons le passage où Rahic décrit le sentiment de discrimination :

Depuis 1997, en me confrontant à la question de création, je commence à oublier le fait que je suis aborigène. Je préfère ne pas parler de mon identité lorsque quelqu'un m'a positionné comme artiste aborigène, parce qu'en tant qu'artiste aborigène, je me sens discriminé. À vrai dire, je suis travailleur dans le domaine de l'art.¹²⁶

L'un des plus grands défis devant nous est de savoir comment les difficultés redoublent si l'on considère qu'un(e) aborigène est un(e) artiste aborigène sans préciser dans quel milieu il se situe. Nous risquons un double contresens si nous assimilons la représentation « express », comme étant la définition proposée par l'artiste aborigène, à la représentation « implicite ». En fait, la notion d'aborigène abstrait(e) est indéfinissable et ne peut être qu'identique à soi. C'est précisément parce que toutes les représentations implicites sont incapables de définir exactement leurs sens qu'elles ne peuvent appartenir qu'à elles-mêmes. Par ailleurs, l'artiste et l'aborigène, comme deux identités, ne peuvent pas se mêler, ni se contredire l'un l'autre. Ce sont des figures « disparates » et pures, et donc des représentations diverses. Cette marque abstraite de l'identité suffit déjà à montrer que Rahic se fait des œuvres une conception très spéciale (expression particulière), qui est adaptée uniquement à la présence d'une classe d'êtres émotionnels. C'est pourquoi Rahic ne cesse de vouloir la « prouver », au lieu d'« évoquer » une demeure représentée iconiquement sous forme de *copie originale*. La représentation en effet, a donné une importance particulière à l'expérience esthétique, si bien que les œuvres de Rahic ne cessent de nous faire expérimenter dans l'art une telle sensation de « ici et maintenant ». Dans sa première exposition personnelle à Taipei *Orgueilleux Amis (Prideful Amis)*, (1993), il montre une série de « chaises » conçues pour manger, parler ou discuter entre nous. Dans la langue d'Amis, le mot *Kamoro'an* signifie tout à la fois « de s'asseoir », « d'habiter », « de rester » et « de vivre ». Dans cette série, Rahic convertit la structure de maisons traditionnelles en une articulation de meubles et lui donne des formes abstraites et dialogiques en racontant les légendes, les croyances religieuses quotidiennes et la vie sociale de la tribu. En transformant les bois flottés

¹²⁶ « 1997開始面對真正創作問題，純粹去探討什麼是創作，我開始不在意自己是原住民，我不喜歡別人把我當作原住民藝術家，被歸類在原住民藝術家覺得有點歧視的感覺。事實上，我只是「藝術工作者」。」 (Traduction de l'auteur) Wan-chen HSIEH (謝宛真), À la recherche du chemin natal où la mémoire disparaît (從消失的記憶裡找回自己的路)[en ligne], 2011. URL : <https://rahictalif.files.wordpress.com/2014/12/20110116e5be9ee6b688e5a4b1e79a84e8a898e686b6e8a3a1e689bee59b9ee887aae5b7b1e79a84e8b7af-e8ac9de5ae9be79c9f.pdf> (consultée le 11 mars 2017)

en meubles contemporains, il propose une expérimentation consacrée au dialogue direct entre l'œuvre et le spectateur à travers l'acte de traduction. En ce sens, la frontière entre l'art et l'artisanat a ici tendance à s'estomper. S'il y a des échanges d'expériences entre les spectateurs, c'est parce qu'on se lance des sensations implicites avant de s'envoyer des connaissances explicites. L'invitation de Rahic nous offre la possibilité de participer au processus de création, contemplation et respiration. Quand on s'assoit sur la chaise créée par Rahic, on n'interprète pas la signification de l'œuvre, mais on agit comme lui. La représentation n'explique rien, car elle parle d'elle-même et se répète avec nous.

1-2 Interstice de l'être – *Adingu*

Les créations artistiques avec toutes leurs contradictions et leur puissance vitale et irréductible, sont les matières de base de la perception empathique des significations et des paramètres situationnels. S'il est courant de se pencher sur les modalités de la création établies par l'artiste, en revanche on évite la plupart du temps de se pencher sur l'enquête effectuée sur l'objet énonciatif, c'est-à-dire sur la matière parlante. Puisque le processus est tout aussi important que les résultats représentés, y aurait-il une perception des processus dialogiques entre les choses et l'artiste ? À proprement parler, il s'agit seulement de revoir un mouvement qui vise à établir un lien avec les choses, en passant par la sensibilité de l'artiste dans son état physique et l'extension de son corps dans l'espace. D'après Rahic, nous pourrions dire, en quelque sorte, que « les choses sont en conversation les unes avec les autres »¹²⁷. Le dialogue avec la matière est à l'origine de l'analyse rigoureuse de la pensée artistique qui peut altérer la mise en forme et redéfinir la substance des choses et des corps. En même temps, il n'est pas indifférent de noter que dans un monde spirituel et suprasensible, un processus est lui-même asubstantiel et donc invisible. C'est-à-dire que nous allons explorer les possibilités d'une matière et d'un nouveau langage des lieux qui s'expriment par différents dispositifs de représentation basés sur un processus manipulant un certain matériau. C'est grâce à ce processus qu'un lieu ne

¹²⁷ Les citations non référencées sont extraites d'entretiens réalisés avec Rahic Talif, durant son exposition organisée par Tea Experience à Taipei le 6 janvier 2017, déjà cité.

désigne plus une portion d'espace, mais une traversée du matérialisme comme une réversibilité de l'ontologie chez l'artiste. Forts de cette remarque de Deleuze, nous pourrions dire, en quelque sorte, que « le processus, c'est un mouvement de voyage en tant que le trajet ne préexiste pas, c'est-à-dire en tant qu'il trace lui-même son propre trajet »¹²⁸. L'artiste installe une constellation de plans distincte des surfaces matérielles qui la déploient à condition de ne pas faire ce qui existe déjà. Pour lui, pouvoir maîtriser la pensée matérialiste est fondamentale pour ne pas seulement apprendre quelque chose qui a été transmis. En fonction de ses expériences, le processus dialogique entre les choses et l'artiste est capable de repousser toujours plus loin les limites de la connaissance fondée sur un point de vue matérialiste.

En se libérant de la question de l'essence de ce qui n'est plus sensible, la matière interagit avec l'espace-temps et le processus dialogique se développe dans cet espace intermédiaire entre l'homme et la nature. Il convient de noter toutefois une définition plus précise : premièrement, le processus correspond à quelque chose qui nous arrive ; et en même temps, quelque chose qui nous emporte. C'est un mouvement perpétuel sans objet ni but, ainsi que le cheminement d'un flux d'énergies qui s'épuisent progressivement. Deuxièmement, ce n'est pas simplement un fait parce que c'est aussi un acte que l'on crée entre la source et la cible, le sujet et l'objet. Troisièmement, la suite du moment de contemplation de la nature montre que le processus est toujours en attente d'un événement extérieur que l'on pourrait trouver dans la métallurgie primitive, qui était complètement indexé sur un processus parallèle au processus initial. Car selon Deleuze, « tout ce qui interrompt le processus est extérieur au processus. C'est que par nature (un fait ou un événement), cela interrompt un processus »¹²⁹. On revient toujours sur la question de la matière, car il y a une vision du monde matérialiste qui englobe toutes les conditions créatives à l'œuvre. Si le sujet de créateur hausse le ton contre la représentation dialectique pour exiger un renforcement des efforts déployés en vue de se représenter, l'objet de sa création n'en est que l'expression tangible, c'est-à-dire la représentation dialogique de façon inhérente de sa propre identité. Pour cela il faut qu'il y ait une potentialité en devenir parmi d'autres possibles. Il s'agit d'un processus évolutif qui se

¹²⁸ Ceci est un extrait de la parole au cours du séminaire de Gilles Deleuze intitulé « Anti-Œdipe et autres réflexions », du 27 mai 1980, sur le site de « La voix de Gilles Deleuze en ligne » - http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=68 (Consulté le 21 août 2011)

¹²⁹ *Ibid.*

matérialise comme un véhicule mnésique afin que le spectateur puisse y reconstruire un chemin parallèle et y acquérir la reconnaissance des affects que l'œuvre de l'artiste comporte. Joseph Beuys, à propos de ses multiples, se montre encore plus explicite quant à l'« auxiliaire de santé » [*Gesundheitshelfer*] : « Tout cela est un jeu qui, à l'aide de cette information, compte ancrer un véhicule quelque part alentour, pour que plus tard les gens puissent y repenser. C'est une sorte de béquille pour le souvenir »¹³⁰. La question récurrente de ce qui constitue les éléments indissociables d'un processus évolutif qui se développe, sera souvent posée en ce qui concerne les « symboles mnésiques » [*Erinnerungssymbol*] dans les installations de Rahic Talif.

Le titre de son exposition personnelle à Taïwan en 2014, *L'espace de cinquante pas* (*The Space of Fifty Steps*), est inspiré par une phrase de son père : « Nous n'avons plus que cinquante pas »¹³¹. Avec cette phrase comme point de départ, Rahic Talif exprime son inquiétude à l'égard de l'environnement. Il prolonge les actions de ramasser (ou recueillir) des tongs abandonnées (nu-pieds, *flip-flops*) au bord de la mer dans la réalisation de son projet du typhon (*Action Project for Typhoon 2008-2013*). Cependant, dans l'exposition de 2014, il fait porter son regard vers l'Océan Pacifique selon des perspectives totalement différentes : tous les problèmes quotidiens ainsi que les incidents ou les conflits ne sont plus linéaires mais se sont entrelacés les uns avec les autres. De ce point de vue, ceux qui résident dans les représentations de *L'espace de cinquante pas* ne sont pas en mesure d'apprécier la valeur des connaissances traditionnelles, ni de provoquer la confrontation avec son identité. Ce sont plutôt des concepts philosophiques qui influent sur le lieu de l'exposition comme le noeud où des chemins parallèles se rencontrent ou se joignent. En traçant les indices interconnectés et trouvés dans les légendes tribales, les expériences mystiques, mais aussi dans les souvenirs d'enfance, les situations difficiles de sa vie et beaucoup d'autres contextes personnels, Rahic Talif expose une série d'œuvres mixtes qui proviennent de son voyage le long de la côte Est de Taïwan en 2013. Comme il en a pris l'habitude en parcourant de nombreux espaces tangibles et intangibles, il rassemble des tongs abandonnées sur le sol, des objets modernes mis au rebut et des bois flottés, comme s'il cherchait une réponse aux circonstances

¹³⁰ Joseph Beuys, *Multiples*, München : Schellmann & Klüser, 1979. [Die Multiples : Joseph Beuys, New York-Munich: Edition Schellmann & Schirmer/Mosel, n-301.p.249]

¹³¹ Mei-Chen Tseng (曾媚珍) éd., *Boundary Narratives : The Space of Fifty Steps by Rahic Talif*, Kaohsiung : Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2016, p.22.

présentes et se rendait sur le lieu possible de la transformation ou de la guérison. Pour lui, l'imagination de « cinquante pas » est l'archétype du sommet de la conscience de soi. Il y a une relation directe ou parallèle entre l'action physique de l'artiste (en tant que bricoleur) et l'assemblage de fragments. La pensée plastique de l'errance se trouve dans une zone d'énergie aussi bien que dans une perception de la forme liée par la chaîne entre l'objet abandonné et son lieu.

Quand le père de Rahic dit : « nous n'avons plus que cinquante pas », il semble vouloir exprimer une sorte de pression qui peut être soumise à des questions liées aux relations spatiales déjà limitées. Étant donné que la tribu *Makuta'ay* d'Amis au village Feng-bin à Hualien se situe dans un espace territorial délimité par les conditions environnementales, « cinquante pas » se traduisent par une métaphore significative en fonction de la distance qui existe entre la tribu et la mer. Dans la plupart des cas, cet espace particulier représente un endroit où les habitants attendent avant de se remettre en route pour un nouveau voyage maritime. C'est une zone transitoire /une zone tampon qu'il faut traiter avec respect et dignité. Cependant, à cause de la modernisation, cet espace est délimité et contrôlé par l'État, afin d'effacer les traces des mauvais traitements sur l'environnement naturel et sur la culture locale. Pour les habitants de la tribu *Makuta'ay*, qui vivent de la pêche depuis des générations sur les rives de l'océan Pacifique, il ne s'agit pas d'une question simplement environnementale. En faisant référence à l'expérience de la montée et de la chute des puissances coloniales et du totalitarisme idéologique, politique et social, ceux-ci se rapportent à tout ce qui est relatif à l'« océan » comme un concept durable qui sous-entend un équilibre entre toutes les formes de vie. L'espace de « cinquante pas » est ainsi situé au sein d'une zone en déclin où les aborigènes coexistent avec l'environnement de plus en plus perturbé et changeant. Une telle situation fait référence aux développements effrénés des zones côtières dans l'est de Taïwan, alors que le nombre 50 exprime un chemin particulier et métaphorique qui révèle une critique de la société marginale avec cette incertitude : lorsque ce chemin disparaîtra depuis notre espace, l'endroit où nous vivons disparaîtra aussi. Par conséquent, « nous n'avons plus que cinquante pas » est une phrase qui témoigne de la confrontation à la réalité du terrain sur lequel nous marchons et de la nécessité de recentrer la politique de développement local face aux défis que la société aborigène doit relever.



Fig.6 Rahic Talif, *Journey* dans l'exposition *The space of 50 steps*, 2016.
 Tissu de toile fabriqué par la vieille usine à sucre, stylo à bille,
 sandales abandonnés, acrylique. Installation, dimensions variables.
 Tunghai University Art Gallery, Taichung
 Photo © YAN Lin-Jhao (顏霖沼)

L' exposition *The Space of Fifty Steps* représente non seulement un site étrange, mais aussi un lieu de rencontre.

Ce que Rahic suggère ici est une idée de « transition ». À l'origine, l'espace des « cinquante pas » était considéré comme un lieu anonyme, interchangeable, mobile et glissant. Il était ainsi symbolisé par son contexte socioculturel où les peuples s'entendent, partagent un but commun et travaillent ensemble pour le réaliser. Il consistait à servir de zone tampon entre la montagne et l'océan. C'est une route que l'on ne peut que traverser sans l'occuper. L'esprit de cette route nous rappelle qu'il faut garder une certaine souplesse dans la vie, car compter cinquante peut signifier la moitié de quelque chose. Cette zone tampon est l'endroit où les hommes et les femmes recueillent des fonds ou de la nourriture non périssable, où la voix du prêtre exorcise l'angoisse de la stérilité, de la malchance et de la maladie, où les rituels traditionnels sont célébrés, et où les esprits des ancêtres accueillent de nouveaux membres tout en renvoyant les anciens. Il est indéniable que le mythe illustre tous les tabous dans cet espace.



Fig.7 Rahic Talif, *Journey No.0083*, 2014

Tissu de toile fabriqué par une vieille usine à sucre, stylo à bille, sandales abandonnés, acrylique, dimension 50 x 50 cm (approximativement) / Emplacement : 66.5 km marker, Provincial Highway No.11 / Le 5 mai 2014. Provenance : Mea-Chen Tseng (曾媚珍) éd., *Boundary Narratives : The Space of Fifty Steps by Rahic Talif* (邊界敘譜 : 五十步的空間—拉黑子·達立夫個展), Kaohsiung : Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2016, p.55. Photo © HSIEH Wan-Chen

Rahic esquissa le paysage inspiré d'une errance, d'un voyage à proximité du littoral.

Les tongs abandonnées, les objets modernes inutiles et les bois flottés apparaissent comme la présentation objectale de l'énoncé verbal : une fois connue cette phrase en forme de proverbe, il est difficile de ne pas l'associer à la représentation que forme *The Space of Fifty Steps*. (fig.6 et 7) Dans l'installation de Rahic, les matériaux sont les agents auxiliaires et centralisateurs de pressions et d'incertitudes, pour que nous investissions principalement dans nos consciences une stratégie indicielle visant à effectuer la mise en œuvre du processus parallèle. On se rend compte ici qu'elles sont rendues indicielles par la prescription transmise qu'offre l'énoncé de son père, si bien que la représentation agit comme l'indice composé,

produite par ses traces au titre de parole révélée par l'événement passé. On peut concevoir cette représentation indicielle non seulement comme un médium ultra-symbolique qui dépend d'un travail de formation plastique du matériau, mais également comme un langage d'objets qui est porteur d'une dimension simultanément inchoative et mémorielle.

Avant toute reprise ou traduction dans la langue parlée ou écrite, Rahic parle d'un énoncé verbal prescriptif en forme de chants, de proverbes, d'histoires, de folklore, d'inventions et de biens communs ou collectifs, de pratiques et de rituels. Plus précisément, la relation entre l'énoncé et la matière est toute virtuelle, car nous pourrions former un champ dédifférencié où flottent, sans distinction, différentes virtualités condensées dans l'objet. Pour activer le matériau de ces virtualités, le processus parallèle intègre une multiplicité de modes et relations, sans leur assigner d'orientation univoque. Plus qu'à un énoncé représentatif, c'est donc à une variété d'énoncés coexistants que l'artiste a créés, ou à une proposition de pensée qui existe au titre de tâche à réaliser par le regardeur. En fabriquant un « *Space of Fifty Steps* », Rahic délivre une occasion de penser secrètement dans les circonstances représentées. Dans l'instauration de ce langage d'objets, la relation dialoguée entre les choses qui apparaît (parler) préexiste à sa perception par un esprit (voir) toujours en décalage dans le temps sur la « déclaration » que l'on découvre.

Grâce à l'énoncé verbal prescriptif, la zone transitoire est devenue une conversation donnant lieu à des traces de la pensée plastique sous forme de diagrammes reliant un objet à un autre (coexistence). Une sorte de scénographie, une image de l'idée et quelque souvenir qui n'a aucune histoire, que modélisent les diagrammes, conduisent vers un lieu marqué, transformé et existant. L'œuvre suggère à la fois l'idée de la potentialité de mouvement dans le souvenir et tout ce qui n'a pas été encore dit, notamment en essayant de se distinguer de ce qui n'est pas encore devenu le souvenir. C'est-à-dire que la pensée plastique se distingue des choses, uniquement dans l'ordre de la durée, de façon telle que la pensée elle-même soit un mouvement, un cercle relié ou une matérialisation spontanée. Ainsi, selon Rahic : « Pour que l'esprit soit maintenu tout au long du processus de ma création, il faut que la question de la représentation apparaisse à la conscience identitaire, se matérialise à moi »¹³². Issu du mouvement de la pensée, lorsque la matérialisation de

¹³² Extrait de l'entretien avec Rahic Talif du 6 janvier 2017, déjà cité.

ce que prononce son père est réalisée, Rahic parvient à dynamiser les traces dans la mémoire : l'immobilité de l'installation aussi bien que la mort du passé sont devenues un deuxième acte qui n'est pas le mouvement actuel de ressemblance signifiante, mais une composition variable en fonction du processus évolutif. Ce qui importe le plus, c'est l'ouverture du processus de transformation. De même, il s'agit cependant d'une formation de l'identité en tant qu'elle crée elle-même sa propre forme. Si on repense à Claude Lévi-Strauss à propos de sa conception du bricoleur, on peut dire qu'une collection de résidus « accepte, et même exige qu'une certaine épaisseur d'humanité soit incorporée à cette réalité »¹³³.

En tant qu'Amis qui nourrit depuis l'enfance une passion de bricoler les diverses choses, Rahic développe un exercice physique qui permet de « recueillir » des fragments d'une histoire culturelle en déroute, tout en transmettant les « résidus » produits par les hommes comme des « trouvailles » fortuites, faites notamment au cours de travaux artistiques. Dans cette action primitive de la « cueillette », il n'éprouve ni confusion, ni désespoir, ni étonnement ; au contraire, il se sent affranchi d'une anxiété inexprimable. En réunissant tous ces objets trouvés, il rassemble l'ancienne sagesse de la culture océanique et son énergie créatrice inépuisable pour explorer le mythe original, revenir au commencement de sa création et « réparer » ses pensées et son esprit. Ce processus évolutif comme un deuxième acte (par rapport au premier acte de création) est capable d'opérer dans notre esprit une transformation créatrice qui s'accompagne d'un état parallèle dans la perception du spectateur. Sur ce point, Volker Harlan explique que

l'observation qui mène d'une chose à la suivante doit devenir ensuite elle-même créatrice parce que ce qui en dernière instance est décisif, ce n'est plus seulement ce qui est, mais de savoir si je peux accomplir ou non le mouvement qui va de l'un à l'autre. Dans la mesure où cela est possible, la contemplation devient compréhension de sorte que je ne peux plus retrancher les choses. J'ai besoin d'elles pour arriver à cette compréhension ; mais les choses à elles seules ne seraient justement rien. ¹³⁴

De ce fait, le spectateur se trouve à la fois dans un état « pur » pour percevoir ce que l'artiste a créé (il s'agit d'un processus de création) et dans un état d'empathie pour structurer une observation créatrice (il s'agit d'un processus évolutif du concept

¹³³ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris: Plon, 1990. p.29.

¹³⁴ Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, traduction par Laurent Cassagnau, Paris : L'Arche, 1997. p. 124.

de créativité dans la pensée de l'artiste). Ainsi, son état parallèle opère une sorte de métamorphose axée sur la compréhension spontanée que désire l'artiste, sinon il ne peut pas dépasser l'intervalle disjoint entre une chose et l'autre.



Fig.8 Rahic Talif, *Soul of the Beginning and the End – Square and Round* (《初末的靈魂》-方與圓), 2000. Bois flotté, Argile, Ustensiles, Accessoires, Millet. Installation, dimensions variables. National Taiwan Museum of Fine Arts / Taipei Cultural Center in New York. © Taipei Cultural Center in New York
Photo © Rahic Talif

L'expression « *sa ra kat ra kat* » désigne une sorte de déplacement avant lequel il n'y a aucune action préparatoire.

En ce qui concerne l'artiste, deux processus doivent coexister pour susciter des formes dans le monde ou pour revenir à l'état zéro de la matière¹³⁵. De significatives trouvailles montrent une compréhension approfondie du processus d'adaptation des matériaux à différents contextes culturels. Rahic remet en question le changement temporel et spatial dans un environnement transitionnel (comme *Space of Fifty Steps*), si bien que la transformation créatrice chez le spectateur exprime finalement la continuité et l'hétérogénéité de forme et de fond entre les choses. Telle

¹³⁵ « On dira que le facteur intensif est inséparable de sa distance, sa distance à l'état zéro de la matière. Et ce qui le définit, c'est-à-dire sa distance à l'état zéro de la matière comme distance indécomposable lui appartient. Il est inséparable d'elle. C'est-à-dire, il est inséparable de cette chute virtuelle ». Ceci est un extrait de la parole au cours du séminaire de Gilles Deleuze intitulé « Cinéma », du 24 novembre 1981, sur le site de « La voix de Gilles Deleuze en ligne » : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=75

est l'idée émise par Rahic dans son œuvre *Soul of the Beginning and the End – Square and Round* (2000) (fig.8 et fig.9). Citons le long passage dans lequel Rahic la décrit :

En essayant de restaurer les choses jetées et oubliées, je dois recueillir les morceaux de leur vie brisée, encore et encore. Tout comme l'océan existe en tant que vague qui se lave à plusieurs reprises sur le rivage et toute la tristesse, le remords et l'angoisse de mon esprit se déchirent et se détruisent sur place. En entreprenant ce travail répétitif, mes idéologies archaïques sont lavées et ébranlées comme les graviers sur le sable. Toutefois, tout en prenant acte du fait que ce qui me manque est complètement remplacé en un instant par mes souvenirs et mes sentiments. Dans la langue des Amis, nous avons une expression « *sa ra kat ra kat* ». Elle désigne une sorte de déplacement avant lequel il n'y a aucune action préparatoire. C'est dans la même idée que je me déplace régulièrement pour ramasser des choses abandonnées. Dans une tentative d'empiler, de coudre et de condenser les âmes fragmentées dans un lieu de transition, je souhaite recourir à des métaphores multiples et les y semer comme des grains au fil du temps. Au cours de ce processus créateur, la perspective de ma vision alterne entre les points les plus grandioses et les plus minuscules, la vie et la mort, l'avancement et la retraite, pour que les choses les plus complexes se décomposent. Ce que j'ai perdu, je l'ai bel et bien perdu, est revenu ici est maintenant.¹³⁶



Fig.9 Rahic Talif, *Soul of the Beginning and the End – Square and Round* (《初末的靈魂》-方與圓), 2000. Bois flotté, Argile, Ustensiles, Accessoires, Millet. Installation, dimensions variables. National Taiwan Museum of Fine Arts / Taipei Cultural Center in New York. © Taipei Cultural Center in New York. Photo © Rahic Talif

L'état zéro de la matière est toujours au milieu ou dans une zone transitoire.

¹³⁶ Mei-Chen Tseng (曾媚珍) éd., *op. cit.*, p.92. (Traduction de l'auteur)

Ces éclaircissements nous permettent enfin de comprendre pourquoi l'état zéro de la matière est toujours au milieu ou dans une zone transitoire. Comme dit Gilles Deleuze dans une phrase splendide : « les étranglements sont toujours au milieu. ¹³⁷»

Ce point zéro où la pensée est déjà une création et une œuvre d'art, c'est-à-dire un processus plastique capable de produire une certaine forme, n'est qu'une onde sonore qui atteint l'oreille d'autrui. Toujours selon Rahic,

Si donc je désigne maintenant le "ça", il y a chez le spectateur, à la base de sa logique, une forme qui a été faite sans aucun doute par lui. En revanche, si je situe déjà le concept de « *sa ra kat ra kat* » ou l'état zéro de la matière, il est certain qu'il y a des formes parallèles à celles que je produis, qui n'ont pas été faites par l'autre. ¹³⁸

Ainsi, on peut dire que le processus de création, étant donné le concept de créativité dans la pensée capable de susciter des formes dans le monde, peut structurer une observation créatrice, ou plus précisément il existe un processus parallèle dédié à l'artiste lui permettant de créer des formes parallèles à celles qu'il a produites. Ce que l'artiste rend intersubjectif et interculturel, c'est la forme qui a été faite ou n'a pas été faite par celui qui le regarde. Ainsi, à travers le processus de création et le processus évolutif de la représentation, afin que tous les deux se déroulent en parallèle et éveillent des résonances au plus profond du spectateur, Rahic s'approprie une ré-expérience figurant le système de l'« âme » chez les Amis que l'on nomme *adingu*.

Dans la langue des Amis, le mot *adingu* signifie « âme » et résume l'idée qu'entre la nature et l'homme se dessine un espace-temps dans lequel circule un message qui, pour se concrétiser, doit émerger du chaos et subir une série de transformations. L'*adingu* existe aux trois niveaux admis dans le système de l'« âme » : ombre de l'Être, âme de l'Étant, espoir de l'« être-dans soi » ¹³⁹. C'est pourquoi dans le rituel Amis, l'action de danser ne représente pas un enchaînement de mouvements du corps, mais une ombre mouvante de l'âme. Le caractère invisible et

¹³⁷ Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet* (1977), Malesherbes : Flammarion, 2014, p.50.

¹³⁸ Mei-Chen Tseng (曾媚珍) éd., *op. cit.*, p.24.

¹³⁹ Panay Mulu (巴奈·母路), *Analytical Lyric and Rhythmic Research of the Amis Ritual*, Hualien : National Dong Haw University (Department of Indigenous Cultures), 2010, p.8.

incompréhensible d'*adingu* n'apparaît plus clairement que dans son alliance avec un entre-monde silencieux ne sachant plus trop où errer. Comme chez Paul Klee, ce sont des « entre-mondes qui ne sont peut-être visibles que pour les enfants, les fous, les primitifs »¹⁴⁰. L'*adingu*, une fois que l'artiste l'a fait naître, rejaillit ailleurs, et l'entre-monde se met à « nous faire voyager ». Il s'ensuit que Rahic se sert du langage des objets pour représenter ces entre-mondes. En traitant du thème de la ré-expérience, Rahic finit par évoquer un état parallèle qui entraîne sans cesse une série de transformations dans l'esprit et une conception archaïque qu'il définit ainsi :

C'est un son archaïque qui remonte à loin. [...] L'*adingu* transmet un son que l'on trouve habituellement dans le règne animal ou végétal. Je vois là-dedans une possibilité d'entrer en liaison avec d'autres formes d'existence, au-delà de l'humain.¹⁴¹

Toujours selon Rahic, ce son archaïque en tant qu'onde sonore qui atteint l'oreille d'autrui, est d'abord un intermédiaire : « Je reste [...] par cet intermédiaire en relation avec les gens ¹⁴² » ; c'est aussi un processus parallèle qui nous offre une possibilité d'entrer en liaison avec d'autres perceptions, évolutives et en quelque sorte interculturelles¹⁴³, si bien que le processus parallèle est une sorte d'évocation existentielle.

Grâce à l'*adingu*, le sujet se trouve dans un « rythme de la durée ». La durée, en soi, ne se heurte pas aux confins extérieurs tels que les coordonnées spatio-temporelles, mais chaque sorte de durée contient toutes les traces entrelacées de la nature et les souvenirs pour les autres niveaux conceptuels de celle-ci. Selon Merleau-Ponty, nous opérons un rapprochement de la coïncidence partielle :

C'est une coïncidence toujours dépassée ou toujours future, une expérience qui se souvient d'un passé impossible, anticipe un avenir impossible, qui émerge de l'Être ou qui va s'y incorporer, qui "en est", mais qui n'est pas lui, et n'est donc pas coïncidence, fusion réelle,

¹⁴⁰ Gilles Deleuze, *L'anti-oedipe* (1972), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2012, p.289.

¹⁴¹ Mei-Chen Tseng (曾媚珍) éd., *op. cit.*, p.97. (Traduction de l'auteur)

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ « C'était la puissance dans une condition chaotique, dans une condition de mouvement et dans une condition de forme.[...] j'ai trouvé que c'était là le schéma adéquat pour comprendre tous les problèmes de la société.[...] Ainsi, on pourrait dire que c'était le premier concept sur le plan de l'énergie... mais c'est aussi une sorte d'anthropologie ! » Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys. Is it about a bicycle ?*, Marval : Galerie Beaubourg ; Vérone : Sarenco-Strazzer, 1985.

comme de deux termes positifs ou de deux éléments d'un alliage, mais recouvrement, comme d'un creux et d'un relief qui restent distinct. ¹⁴⁴

Le corps (*tiren*) comme sujet (*adingu*, Étant) forme son vécu d'intersubjectivité en accord, « pas totalement », avec le processus du changement où émerge la sensation ; le corps se scinde alors en deux créant un interstice de l'être¹⁴⁵, qui peut regarder vers l'extérieur et, en même temps, se faire regarder, qui peut toucher et en même temps, se faire toucher, c'est-à-dire regarder en « être-dans soi », puis former une impression figurative de la mobilité et de l'état liquide. La création se place alors entre soi et autrui comme un moyen d'altération lors de l'expérience du touchant-touché bâtie selon un geste qui donne accès à l'autre. Merleau-Ponty est le premier à opérer cette description globale :

Dans chaque mouvement de fixation, mon corps noue ensemble un présent, un passé et un avenir, il secrète du temps, ou plutôt il devient ce lieu de la nature où, pour la première fois, les événements, au lieu de se pousser l'un l'autre dans l'être, projettent autour du présent un double horizon de passé et d'avenir et reçoivent une orientation historique. ¹⁴⁶

Voyons maintenant comment le sujet, entraîné dans un gouffre de la proximité, peut « ausculter » la part spirituelle du corps.

En regardant l'œuvre de Rahic, avec les jeux de « *sa ra kat ra kat* » (déplacement sans préparation), on se rend compte que c'est un espace historique où l'artiste provoque une distance temporelle basée sur la société pluriculturelle issue d'un contexte colonial, pour que les spectateurs puissent avoir l'intention d'entrer dans une zone transitoire des cultures éloignées. La question « comment l'aborigène peut-il exprimer sa propre représentation ? » ne présente pas de difficulté théorique réelle, mais beaucoup de difficultés pratiques. Contrairement à ce que nous avons pu entendre dans le champ de l'art primitif où l'artiste aborigène donne un espace fermé et recouvert, l'attitude atypique de Rahic semble consister ici à créer un espace ouvert, accessible pour présenter son concept de « ré-expérience ». Et en même

¹⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (1964), Saint-Amand (Cher) : Les Éditions Gallimard, 2001, p.161.

¹⁴⁵ « Et pourtant, il n'y a jamais coïncidence entre le voyant et le visible, il y a toujours un écart, une imminence : je ne sens pas en même temps ma main touchée et ma main touchante. Entre les deux, il y a un chiasme, un hiatus, etc ». D'Olaf, Philautarchie, « Merleau-Ponty, Le Visible et l'Invisible », URL : <http://digression.forum-actif.net/t110-merleau-ponty-le-visible-et-l-invisible>

¹⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Mesnil-sur-l'Estrée : Les Éditions Gallimard, 1945, p.277.

temps, ce qui est plus particulier c'est qu'il met ses pratiques en relation avec les gens, selon un processus parallèle qui dépend des effets métaphoriques et des énoncés verbaux prescriptifs. C'est la raison pour laquelle il y a une volonté de maintenir l'entre-monde bâti sur la dimension originale de l'état zéro de la matière. On pourra alors mesurer ce qui intéresse le plus l'artiste : la représentation dialogique est une expérience de recommencement qui s'inscrit dans le langage d'objets. Non seulement elle évolue au milieu des choses représentées, mais elle est forcée d'évoluer dans le milieu où une rencontre de l'autre se produit.

Les habitants de la communauté *Makota'ay* nomment les lieux et les régions sur la base de leur expérience corporelle pour symboliser un événement ou un principe, honorer une personne ou promouvoir une cause environnementale. En voici des exemples : « la plage qui se penche » (qui est immense), « la grotte qui pète fréquemment » (qui émet autant de gaz), etc. Ils sont familiers de ces expressions « corporelles » et décrivent leurs concepts d'événements uniques et originaux. Dans le même ordre d'idée, le père de Rahic a dit avant sa mort que « nous n'avons plus que cinquante pas ». Rahic se demande donc quel était le message que son père voulait transmettre avec l'« espace de 50 pas » et quelle distance le sépare, lui-même, de la réalité de « ces 50 pas » en tant qu'étapes essentielles. C'est quelque chose d'inapplicable aux conflits internes que Rahic essaie de comprendre. C'est pourquoi il développe une série de pratiques intitulée *Voyage* (旅行) pour témoigner de la difficulté à se livrer à une enquête approfondie sur la signification des 50 étapes. Ainsi il commence à « recueillir » des débris et à effectuer des relevés dans la zone intertidale qui alimente les moyens de subsistance des pêcheurs de la communauté *Makota'ay*. En plus des bois flottés, il trouve des bouteilles, des canettes, des tongs, des jouets et des filets de pêche - différents types de déchets fabriqués par l'homme. Voyager, c'est tracer une ligne. Afin d'atteindre l'état zéro de la matière, Rahic reprend, de fragment en fragment, un ancien imaginaire et avoue être un expérimentateur de l'âme (*adingu*), au lieu de faire table rase du passé. Ou plutôt le but de sa création, c'est de porter la vie à l'état d'une puissance personnelle et de se faire reconnaître. Rahic se rend en un lieu assez proche de celui où il réside pour re-territorialiser et transporter son « moi » au cours d'un voyage historique et culturel dans un « espace de 50 pas ». D'après lui, le voyage n'est jamais destructeur, mais annonciateur d'un recommencement possible qui se fonde surtout sur la recherche d'une première certitude comme du point d'origine.

Ce dernier est loin d'être un cas isolé. Il exprime le plus clairement et le plus nettement ce que Rahic a cru trouver dans la représentation *dialogique*. Nous proposons une autre manière d'en hériter en affirmant l'idée d'un processus parallèle. Lorsque Rahic invente le concept de « *sa ra kat ra kat* » comme l'état zéro de la matière, il manifeste une véritable indifférence envers la question de la représentation dialectique. Il avait tenté de nous montrer toute la potentialité jusque dans la constitution des transformations créatrices. Certes, si l'on suit cette impression, la représentation de Rahic y gagnerait certainement par ses proximités à la conception de « ré-expérience ». C'est Wan-chen Hsieh (謝宛真) qui évoque cette représentation d'une façon radicale :

Grâce au dialogue entre le corps et l'esprit dans son travail, nous serons en mesure de revivre/re-expérimenter les souvenirs et les légendes qui nous rapportent les significations contemporaines et les choses profondes dans nos cœurs et nos esprits.¹⁴⁷

Cette remarque est particulièrement importante, car l'expérience qui se dégage des rencontres sur l'état zéro de la matière est, bien plus qu'un mouvement de curiosité, une vague de sympathie. La notion d'*adingu* met en évidence une conception plus fondamentale et plus large que la seule question de la curiosité intellectuelle ou ethnologique qui n'en est finalement qu'une des affinités idéologiques. Enfin, si nous prenons l'expression tangible et corporelle de « *sa ra kat ra kat* » dans son sens le plus direct, nous voyons alors que cette notion manifeste l'idée d'un passage de la nature qui rompt avec toute relation directe de ressemblance, de conformité ou de reproduction *in vitro*. La représentation *dialogique* est ainsi une sorte d'évocation existentielle, c'est-à-dire un recommencement *in vivo*.

Rahic qualifie la compréhension de la matière par un rapport personnel à la culture. Dans nombre de ses exposés, il constate avec effroi que la nature est en train d'être reliée à sa propre volonté et à son propre travail. Dans l'acte d'actualisant, il recherche la matière pour concrétiser ses idées ou matérialiser les esprits ancestraux. C'est la représentation qui va fournir les dialogues nécessaires au traitement des ressources culturelles. Cette concrétisation « archaïque » relève d'un surgissement de besoin culturel et artistique. Rahic semble affirmer que, dans la conception de « ré-

¹⁴⁷ « *Through the dialogue between the body and mind in labor, we will be able to re-experience the waves, the bodies, the memories and legends, finding contemporary meanings for things deep in our hearts and minds* ». Mei-Chen Tseng (曾媚珍) éd., *op. cit.*, p.21. (Traduction de l'auteur)

expérience », la possibilité d'être transformable serait une qualité de la matière. Elle ne remet nullement en question l'attribution des qualités primaires qui sont associées aux projections de l'esprit humain sur la nature. La remise en question de cette première attribution entraînera Rahic à développer une perception esthétique du temps et de l'espace. Dans son travail, il y démontre que toute perception esthétique est déterminée par l'appartenance au groupe social particulier et à l'éducation. On retiendra donc de la question des secondes qualités, la nouvelle formalisation de l'espace-temps qui ne nécessiterait, selon cette ré-expérience, aucune référence à d'autres projections imaginatives pour en rendre compte. Il ne s'agit pas ici de déterminer tous les aspects de l'influence de la nature, mais de tracer un passage de l'« ici et maintenant ». On pourrait dire en ce sens, avec Whitehead :

La matière est *ici* dans l'espace et *ici* dans le temps, ou *ici* dans l'espace-temps, dans un sens parfaitement défini ne nécessitant pas, pour être expliqué, la moindre référence à d'autres régions de l'espace-temps.¹⁴⁸

En effet, tandis qu'il s'agit de re-crée une véritable représentation *dialogique*, Rahic re-commence toujours à travailler la matière résiduelle en fonction de la situation événementielle et de la conscience qui en dérive.

Pour mieux comprendre la création sur laquelle débouche le processus parallèle, nous souhaitons ainsi chercher le point d'origine où l'artiste et sa représentation ne sont pas encore séparés. Les qualités secondes, bien qu'elles se distinguent radicalement des premières, en dérivent et s'y rattachent comme un aspect de passage de la nature. Elles constituent le processus de ce qu'il conviendrait d'appeler l'« interstice de l'être » qui n'est pas séparable de notre être à l'entre-mondes. La remise en question des « choses en conversation » entraînera Rahic à développer l'idée de processus parallèle comme la qualité seconde de la matière qui n'agit pas sur la motricité comme une cause physique et elle n'est pas non plus un objet construit par la conscience de l'auteur. Le processus, c'est une expérience véritable qui passe, une ouverture d'une situation et aussi un passage de tout présent que représente l'artiste. Rappeler le rythme naturel et comprendre son sens originel ne sont pas des objectifs fondamentaux de l'artiste comme observateur, ce sont les « sens » qui délivrent un processus créatif, qui font apparaître un agent de

¹⁴⁸ Alfred North Whitehead, *La Science et le monde moderne*, trad. par Paul Coururiau, Monaco : Éd. du Rocher, 1994, p. 68.

représentation comme une inspiration involontaire. Le constat de Rahic est sans ambiguïté :

dans le sentir, une intention vide me rend plus conscient du milieu d'existence, de ma propre identité et de la conscience de soi, car le sens est situation. Tout mon travail a été de créer une atmosphère capable d'éveiller les sens pour que je puisse me mettre dans les situations adéquates.¹⁴⁹

En soulignant l'état zéro de la matière, nous pouvons désormais constater que la compréhension approfondie du processus parallèle ne présuppose pas un savoir accompagnant une pensée du sujet sensible. Au contraire, elle est un sens faisant situation où le sujet sentant apporte le témoignage des forces matérielles liées à l'expérience et au contexte.

En ce qui concerne le sens qui s'impose dans le processus *dialogique* entre les choses et l'artiste, la situation réelle s'ouvre à la signification et amène le spectateur à considérer le contexte de l'œuvre parce qu'il implique l'invention d'un processus parallèle où la relation du signe avec le réel devient un mode de l'action intentionnelle, ou plus précisément, une sorte d'indice qui ne possède aucune ressemblance signifiante avec ses objets, mais qui fait une relation-signe interactive avec d'autres événements et désigne un processus d'orientation afin de s'appréhender par les sens de la vue, de l'ouïe et de l'odorat, etc. Sur cette base, nous proposons de définir la notion d'indice, au fondement de toute interprétation sémantique qui dériverait de l'opération de mise en corrélation des qualités secondes et des qualités premières. Dans la lignée de Charles Sanders Peirce¹⁵⁰, nous opérons un rapprochement d'un cas d'indice, « les indices n'ont aucune ressemblance signifiante avec leurs objets »¹⁵¹. De plus, « l'action des indices dépend de l'association par contiguïté et non de l'association par ressemblance ou d'opérations intellectuelles »¹⁵². De manière générale, la notion de ressemblance signifiante, comme leur apparence, les caractéristiques et leur état, peut donner lieu à toutes

¹⁴⁹ Extrait de l'entretien du 6 janvier 2017, déjà cité.

¹⁵⁰ Charles Sanders Peirce (1839 - 1914) est un philosophe, logicien, mathématicien et physicien américain, surtout connu en France comme le fondateur du pragmatisme (mouvement souvent associé au matérialisme, à l'empirisme, et aux noms de William James et John Dewey) et de la sémiotique (ou théorie des signes). Il a inventé la triade de catégories- icône, indice et symbole, pour distinguer différences modes de la significations.

¹⁵¹ Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. par Gérard Deledalle, Paris: Seuil, 1978, p.160.

¹⁵² *Ibid.*, p.160.

sortes d'interprétations avant de trouver un mot significatif qui est plus qu'un indice et une vision du monde, mais non indiciel, parce que l'indice engendre la forme paradoxale d'une résistance de la relation indicielle à l'interprétation et à la stabilisation du sens. De fait, l'objet indiciel ne possède aucune ressemblance signifiante et en même temps provoque une résistance à l'interprétation présupposée. Ce qui revient à dire que tout sens originel laisse un indice *situationnel* dans la relation indicielle entre l'artiste et la matière, si bien que l'objet indiciel *in situ* ne représente ni des schèmes transcendants ni des ressemblances signifiantes, mais il offre matière à réflexion sur le phénomène de l'« ici et maintenant » destiné à relancer un processus évolutif pour déduire le deuxième acte qui porte directement atteinte à une composition variable. Il est évident que la relation indicielle est à l'antipode de la stabilisation du sens. Les objets indiciels en tant que les matériaux « bruts » s'accordent à l'aléatoire et à l'inachevé. Ainsi, selon Alain Borer : « ils ne s'exposent pas eux-mêmes comme tels, mais comme procès de transformation »¹⁵³. Une autre manière d'opérer une espèce de métamorphose, au sens sémantique du terme, consiste à établir une liaison factuelle sans préjuger entre deux subdivisions, c'est-à-dire la situation appréhendée par notre conscience et la situation qui est la cause de cette conscience. De ce fait, le sens propre à l'indice qui est le fait appréhendé par la situation, contient en lui-même « une puissance qui co-naît à un certain milieu d'existence et se synchronise avec lui »¹⁵⁴.

La philosophie de Rahic Talif peut être résumée de la manière suivante : il perçoit la sculpture sur bois comme un processus formatif dans lequel l'artiste crée l'œuvre d'art. En quoi consiste ce processus formatif ? Il s'agit d'une réalisation d'une étude sur les matériaux depuis des années. Prenons exemple des motifs végétaux sur le bois : ces motifs sont créés dans le bois par un fil de bois ondulé qui se produit par la force naturelle. Aussi la relation de ressemblance ne renvoie-t-elle immédiatement à rien d'autre qu'à elle-même, ils nous permettent de comprendre le mouvement significatif équivalent à l'écoulement du vent. Rahic maintient ainsi que

¹⁵³ Alain Borer, Joseph Beuys : Un panorama de l'œuvre, trad. de l'allemand par Catherine Métais-Bührendt et Didier Coigny, Lausanne (Suisse) : la Bibliothèque des Arts, 2001, p.15. ; cités par Jean-Philippe Antoine, *La traversée du XXe siècle – Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Genève: Les presses du réel, 2011.

¹⁵⁴ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.245.

chaque matériau naturel est vivant, si bien que la forme représentative a été produite par sa respiration. Chaque idée artistique contient les observations de la terre et l'artiste devrait d'abord prendre un certain temps pour les comprendre.¹⁵⁵

L'étude sur les matériaux sert de base à l'explication de cette relation à la terre, comme respiration. Rahic livre sans fard un témoignage et une étape préliminaire de recherche spirituelle qui précède la partie principale du travail artistique. Cette approche implique une causalité mentale qui est au cœur de sa création. L'artiste est à la place de l'observateur et est confronté à ce qui sort du matériau, comme une masse informe et inconnue. Rahic s'attache plus spécifiquement aux expressions corporelles avec l'arbre, par les analogies de croissance, de structure, de changement, de respiration. Il en témoigne alors par la sculpture qui sert aussi à un espace-temps totalement malléable qui est la relation harmonique vivante du matériau lui-même en tant que respiration de l'espace-temps. Dans les gestes répétitifs du travail d'artiste, le processus formatif consiste ainsi à rappeler l'origine du rythme respiratoire et cyclique. D'après Rahic, la création est une compréhension, un art de vivre, une respiration que mime l'artiste. Comme écrivait Émile Chartier Alain (1868-1951), « c'est une respiration que j'imité, [...] Par l'énigme, le réel se retrouve, quand ce serait d'un arbre, d'un rocher »¹⁵⁶.

En matière de bois flotté, cassé ou déraciné, les références à des « objets » sont particulièrement abondantes. Rahic les appelle donc des « métamorphoses », sachant que la relation indicielle est indéfinie. Celles-ci lui permettent de passer aisément d'un registre à un autre dans un espace élastique, flottant, comme une « matière de songe » définie par Paul Valéry où

ni logique, ni chronologie ne s'opposent aux attractions et aux combinaisons propres aux éléments de de notre mémoire, qui s'assemblent alors pour le plaisir de l'instant même, et l'effet immédiat, baroque, bizarre ou charmant s'étant produit, se dissocient aussitôt, disparaissent, bien avant que l'objection, la sensation de l'absurde ou de l'arbitraire aient pu se produire.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Extrait de l'entretien du 6 janvier 2017, déjà cité.

¹⁵⁶ Alain, *Propos de littérature* (1934), Genève : Ed. Gonthier, 1964, p. 23.

¹⁵⁷ Paul Valéry, « Orientem Versus (1938) », in : *Œuvres*, t. II, Paris : Gallimard, 1960, p.1043.

En effaçant les distinctions de la forme et du contenu, la métamorphose d'objets crée un nouvel espace unique où la forme se déployait. Rahic précise néanmoins son observation en revenant à l'agent de représentation :

Il me semble que la forme n'est pas vraiment contenue dans la représentation. Le germe de métamorphose est une transmutation de la matière extrêmement représentable, mais en même temps extrêmement dangereuse. La métamorphose, c'est un processus de dépérissement qui mène ainsi à l'informel, détruit le savoir, le dissout. Elle est déjà contenue dans un état naturel qui dépérit.¹⁵⁸

Par opposition à la conscience de soi fondée sur des représentations de formes *mémorisables*, la matière est essentiellement « métamorphose ». Rahic préfère bien plus se tourner vers l'autre côté qui débouche sur l'origine du rythme respiratoire de la matière qu'il désire posséder comme produit ou moyen de production.

En ce sens, on peut dire avec Rahic que la représentation informelle et non-identifiable met en évidence le caractère « abstrait », mais expérimental de l'ensemble représenté. Elle insinue à travers l'espace visible un nouveau processus où d'autres trajets sont possibles. Représenter, c'est donc se rendre capable de fournir à la situation un sens adapté par différents moyens, c'est-à-dire de l'associer autrement pour (re)créer des relations nouvelles. En ce sens, la représentation abstraite n'est pas l'élément universel de l'essentiel, mais d'un « abstraire » infini, une altération des liens avec l'expérience intersubjective. De même, Rahic affirme que la tâche de l'artiste n'est pas de se soustraire aux représentations, mais de mettre en évidence les limites de représentations conventionnelles, se trouvant à présent dans une situation de décalage : « tout ce que je veux vraiment récupérer du passé ne peut plus être retrouvé, puisqu'un Je s'exerce sur moi comme un "Autre" »¹⁵⁹. L'effet abstrait devient sa cause, la représentation abstraite est bien fondée sur l'abstraction représentative et réciproquement. D'après Rahic, lorsqu'une représentation est encore possible, il faut abandonner toutes les limites au profit de nouvelles, et construire un processus de reconstitution, c'est-à-dire un « abstraire » infini. Ainsi, Rahic rejette les choses identifiables en affirmant que l'existence simple de la matière

¹⁵⁸ Extrait de l'entretien du 6 janvier 2017, déjà cité.

¹⁵⁹ Mei-Chen Tseng (曾媚珍) éd., *op. cit.*, p.94. (Traduction de l'auteur)

est un retour aux abstractions ou, plus exactement, une reconstitution des indices situationnels dans l'espace élastique et sensationnel. Dès le moment où l'on retrouve le sentiment d'inconnu « originaire », il s'agit d'une tendance à l'empathie et d'une tendance à l'abstraction. L'un a pour condition un rapport intersubjectif entre le spectateur et l'artiste ; l'autre est la conséquence d'une profonde perturbation intérieure du spectateur causée par la représentation abstraite. L'inconnu originaire ne dure pas longtemps dans l'identité à soi, nous appelons cela l'impuissance à être par soi, donc à demeurer égal à soi dans la présence. La fabrication d'une réalité imaginaire de soi tente de se référer au regard qui le constitue à travers un paradoxe de naissance. Ainsi que le souligne Jean-Luc Marion :

[...] je commence d'emblée en retard sur mon commencement. Ma naissance devient ainsi radicalement "inassumable", "immémoriale au sens rigoureux". L'originaire contredit l'originel et mon origine se définit par une inaccessibilité originelle à l'origine : " La naissance désigne [...] ce phénomène complexe selon lequel l'advenant n'est pas originellement ce qu'il est pourtant originairement : car naître, c'est être originairement soi, mais non pas originellement. " (C. Romano, *L'événement et le monde*, p. 96.) Originaire, mais pas originel, le naissant manque son principe dès le principe.¹⁶⁰

Il est indéniable que la naissance de la représentation originaire réfute définitivement toute prétention à l'égalité de soi à soi (X originel = X représenté). C'est la raison pour laquelle l'on ne retrouve jamais un sens originel de la représentation abstraite, bien qu'elle soit originaire. Si la représentation est rendue possible par le travail de l'abstraction, il n'est ni contradictoire ni impossible qu'elle devienne la surface de contact avec le monde qui s'ouvre devant nous.

Selon Peirce, l'objet d'art est un indice, soit un élément qui marque la jonction entre deux positions de l'expérience. « Tout ce qui nous surprend est un indice, dans la mesure où il marque la jonction entre deux positions de l'expérience »¹⁶¹. À vrai dire, deux positions de l'expérience varient selon les rapports du sentant et du sensible, si bien que l'indice démontre une re-création ou une re-constitution du monde à chaque moment. Partant de l'expérience immédiate, le sens se fait situation et l'objet indicial est à la lettre une attente d'une sensation. C'est une lacune que nous sommes, comme un commencement irréflecti, exprimé par Merleau-Ponty : « Je

¹⁶⁰ Jean-Luc Marion, *Certitudes Négatives*, Paris : Grasset, 2010, p.294.

¹⁶¹ Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p.154.

prête l'oreille ou je regarde dans l'attente d'une sensation, et soudain le sensible prend mon oreille ou mon regard, je livre une partie de mon corps, ou même mon corps tout entier à cette manière de vibrer et de remplir l'espace qu'est le bleu ou le rouge »¹⁶². Dans la sensation représentée, il n'y a ni description ni interprétation bâtie sur les ressemblances. L'important, c'est que l'objet indicial est un moyen primitif de déduire le « corps phénoménal » au terme duquel l'artiste trouvera son « *halo moteur* » qui appartient à un certain champ étant donné une situation¹⁶³. Par ce mouvement entropique, l'artiste « sentant » enregistre donc une représentation créée à cet effet dans le répertoire des significations muettes et vitales en matière d'art. L'idée d'« indice *situationnel* » est une faculté dangereuse qui peut déboucher sur une perte de la conscience de soi. Tout le sens s'installe dans les horizons ouverts par la conscience pré-personnelle. Ainsi, comme l'écrit Rahic :

Je ne peux plus vraiment apprendre à savoir le sens originaire de la situation, parce que justement elle n'a pas une forme isolée comme contenu, parce qu'elle apparaît dans ma conscience au moment où je réapprends à vivre ma sensation. Si j'accomplis cette transition pré-personnelle, alors apparaît une forme, si je me laisse dire « Je » absolument, la forme disparaît. On se situe ici déjà à la limite de ce qui est intentionnel dans la conscience, mais on peut malgré tout suivre ce passage à un autre moi sans que j'en sois l'auteur.¹⁶⁴

Selon la remarque de Merleau-Ponty, « la vision est une pensée assujettie à un certain champ et c'est là ce qu'on appelle un sens. [...] je suis capable par *connaturalité* de trouver un sens à certains aspects de l'être sans le leur avoir moi-même donné par une opération constituante »¹⁶⁵. À la réflexion, la « connaturalité » est mise en perspective et coordonnée par la situation où elle se trouve. Ainsi tous les sens sont *situationnels* s'ils doivent nous faire accéder à une forme représentée de notre sensation. Pour toutes ces raisons, il est possible de comprendre pourquoi l'on ne trouvera jamais chez Rahic une forme identificatrice ou identifiable et pourquoi le

¹⁶² Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.245. Ou encore, « Chaque fois que j'éprouve une sensation, j'éprouve qu'elle intéresse non pas mon être propre, celui dont je suis responsable et dont je décide, mais un autre moi qui a déjà pris parti pour le monde, qui s'est déjà ouvert à certains de ses aspects et synchronisé avec eux ». p.250.

¹⁶³ « Dire que j'ai un champ visuel, c'est dire que par position j'ai accès et ouverture à un système d'êtres, les êtres visibles, qu'ils sont à la disposition de mon regard en vertu d'une sorte de contrat primordial et par un don de la nature, sans aucun effort de ma part ; c'est donc dire que la vision est prépersonnelle ; — et c'est dire en même temps qu'elle est toujours limitée, qu'il y a toujours autour de ma vision actuelle un horizon de choses non vues ou même non visibles.» *Ibid.*, p.250.

¹⁶⁴ Extrait de l'entretien du 6 janvier 2017, déjà cité.

¹⁶⁵ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.251.

sens ne saisit aucun fait significatif dans son œuvre. Si Rahic garde dans sa représentation le caractère *situationnel* de ce qui doit être, c'est seulement dans la mesure où la constitution préalable du monde, comme le recours aux repères identifiables, ne peut pas être achevée *a priori*. Les rencontres sur l'état zéro de la matière qui sont à la base de l'œuvre donneront suite à une re-création ou une re-constitution et *a posteriori* contribueront à la création d'un réseau ancré dans la société. Ce que Rahic a ramassé, c'est une reprise de la diversité des sens, qui passait pour se représenter *a posteriori* dans un milieu de coexistence. Dans sa réflexion sur les rapports entre le sentant et le sensible, Merleau-Ponty fait remarquer que

toute sensation est spatiale, nous nous sommes rangés à cette thèse non pas parce que la qualité comme objet ne peut être pensée que dans l'espace, mais parce que, comme contact primordial avec l'être, comme reprise par le sujet sentant d'une forme d'existence indiquée par le sensible, comme coexistence du sentant et du sensible, elle est elle-même constitutive d'un milieu de coexistence, c'est-à-dire d'un espace.¹⁶⁶

D'après Soren Kierkegaard, « Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant¹⁶⁷ ». La citation est d'une limpidité et d'une force exemplaire en terme de mémoire reconstituée (ou retrouvée) dans la représentation. Comme l'une de nos surfaces de contact avec l'autre, la représentation dialogique, abstraite et originaire, est une attente d'une sensation et une connaturalité sans que l'artiste en soit l'auteur, parce qu'elle marque le commencement irréfléchi de la mémoire chez les spectateurs. Comme la reprise de sa mémoire, l'autre « Je » trouve le monde différent de ce qu'il attendait. Le monde du passé et celui d'un « ressouvenir en avant » diffèrent non seulement par la preuve réelle dont on dispose, mais encore par la simultanéité entre ces deux mondes (puisqu'ils se révèlent dans un même mouvement). Dans la langue Amis, l'*adingu* peut signifier à la fois le « miroir » et l'« ombre ». Ainsi, Rahic déclare qu'« une fois que j'acquiers mon identité originelle, mon ombre originaire disparaît. Quand mon ombre disparaît, suis-je encore digne d'être un aborigène ?¹⁶⁸ ». C'est

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.255.

¹⁶⁷ Soren Kierkegaard, *La Reprise Un Essai de Psychologie: Expériences (Gjentagelsen Et Forsøg I Den Experimenterende Psychologi)*, trad. par Nelly Viallaneix, Copenhague : Flammarion, 1843, p.4. Alain Robbe-Grillet, dans *La Reprise* (2001) reprend cette citation.

¹⁶⁸ Mei-Chen Tsung (曾媚珍) éd., *op. cit.*, p.97. (Traduction de l'auteur)

dans ce sens que la notion d'ombre doit être comprise dans le sens culturel. De même, par la simple action de recueillir des objets jetés, Rahic s'engage dans un dialogue avec le passé, afin de se positionner pour l'« ici et maintenant ». C'est ainsi qu'il s'exprime :

Puisque les gens ont jeté tant de choses, je ramasse constamment les débris. Peut-être que je ne pourrai pas trouver exactement les choses qu'ils ont jetées, mais je suis constamment à la recherche. Quoi qu'il en soit, je vais trouver une trace de notre *adingu* originaire parmi les fragments retrouvés. Peut-être ne peut-elle plus être refaite entièrement, mais je peux toujours me tourner vers notre passé et montrer encore mes efforts pour qu'elle puisse faire partie de notre présent.¹⁶⁹



Fig.10 Rahic Talif, *Ombre* (*Shadow*, 影子), 2015. Fragments de verre, bois flotté, 260 x 33 x 7 cm. Kaohsiung Museum of Fine Arts. Photo © YAN Lin-Jhao (顏霖沼)
Rahic empile les débris de verre qu'il a collectionné pour mettre en valeur les ombres du passé.

Fig.11 Rahic Talif, Vue de détail des fragments d' *Ombre* (*Shadow*, 影子), 2015 Fragments de verre, bois flotté, 260 x 33 x 7 cm. Photo © AN Lin-Jhao (顏霖沼)
La reconstitution d'un souvenir ne doit se faire que dans la reprise intersubjective.

Il est évident que le souvenir n'a pas seulement ajouté de nouveaux détails à la connaissance du passé et que la reconstitution d'un souvenir ne doit se faire que

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.94.

dans la reprise intersubjective elle-même. Dans son œuvre intitulé *l'Ombre* (*Shadow*, 2015)(fig.10, 11), Rahic empile les débris de verre qu'il a collectionnés pour mettre en valeur les ombres du passé, et reproduit les gestes de ses ancêtres qui ont empilé des pierres les unes sur les autres pour construire leurs maisons traditionnelles. Autant que nous sachions, la collection des fragments brisés marque véritablement un tournant dans l'histoire, une rupture avec le passé. C'est l'une des significations que Rahic attribue à son œuvre :

Bien que le miroir d'une société soit cassé, nous pouvons trouver une nouvelle façon de voir la culture à travers les ombres fragmentées des débris, et de comprendre le lien réciproque entre le passé et le présent.¹⁷⁰



Fig.12 Rahic Talif, Des fragments de verre trouvés sur la côte Est de Taïwan
Détail d'*Ombre* (*Shadow*, 影子), 2015. Photo
© HSIEH Wan-Chen (謝宛真)

Nous pouvons trouver une nouvelle façon de voir la culture à travers les ombres fragmentées des débris.

Dans l'œuvre de Rahic (fig.12), il y a une scène (ou une prestation scénique) qui a suivi de telles étapes, commencement, milieu et reprise. Comme le ressouvenir, la représentation reprise par l'artiste est « un chant murmuré qui résonnait hors de moi, comme si j'étais devenu instrument. De ce fait, je devrais plutôt voir un rapport entre ce qui est représenté et ce que j'ai représenté, entre le souvenir et la reprise »¹⁷¹.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.97.

¹⁷¹ Extrait de l'entretien du 6 janvier 2017, déjà cité.

À l'intérieur de notre souvenir, il faut retrouver une fine « couche originaire » du sentir qui est antérieure à la division des sens, à l'apparence superficielle et au fait reconnaissable et identifiable. Car, comme le montrait Bergson, « le souvenir n'est pas une image actuelle qui se formerait après l'objet perçu, mais l'image virtuelle qui coexiste avec la perception actuelle de l'objet »¹⁷². Si le virtuel coexiste avec l'actuel, le souvenir n'est pas autre chose qu'une manière d'être au monde qui se propose à nous dans un sens plutôt atmosphérique que superficiel. C'est ainsi que s'exprime Rahic dans une formule lapidaire : « Le sens du souvenir est une forme de l'être. ¹⁷³» En découvrant le processus de création, nous observons que le regard de Rahic s'accroche souvent à la surface lisse et limpide des bois flottés, car c'est avec une grande émotion qu'il y découvre un « reflet ondoyant » qui lui renvoie sa propre image et lui montre une mélodie chantée par les ancêtres. Ce reflet, avant d'être vu, s'annonce alors par l'expérience d'une attitude analytique¹⁷⁴ qui ne convient qu'à lui. Ainsi, cet effet de surface lisse appartenait sans doute à un ensemble en bois sculpté et, plus important encore, utilisé pour évoquer de nombreux fragments des souvenirs. Quand l'artiste matérialise son souvenir, la coexistence d'éléments virtuels et actuels se transforme en une représentation abstraite par cette matérialisation. C'est-à-dire que la forme de matière se transforme en une autre par un changement sémantique qui est alors opéré par l'artiste, si bien que ce qu'il a représenté est considéré comme une rupture significative avec ce qui est représenté. De la même manière, nous observons que Rahic est habitué à travailler en chantant constamment les chansons traditionnelles de la culture Amis. Il faut comprendre qu'outre l'art plastique, Rahic s'est découvert une passion pour écouter les mélodies traditionnelles. Comme les instruments musicaux, les outils de sculpture sont nécessaires à la construction de sa « sculpture orale ». En murmurant dans l'atmosphère mélancolique, sa voix est façonnée comme un motif, une texture qui devient une matérialité du souvenir à la forme pure et polie. On se rend compte ici qu'un lent processus de création étroitement mêlé à la vie s'engage précisément pour montrer que la représentation coexistante avec le souvenir de Rahic se soumet aux forces de la voix chantante.

¹⁷² Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet* (1977), Malesherbes : Flammarion, 2014, p.183.

¹⁷³ Mei-Chen Tsung (曾媚珍) éd., *op. cit.*, p.97. (Traduction de l'auteur)

¹⁷⁴ « Que j'emploie l'un de ces dispositifs ou que je me contente d'observer à l'œil nu, mais dans l'« attitude analytique », l'aspect des feuilles change : ce n'est plus du papier blanc recouvert par une ombre, c'est une substance grise ou bleutée, épaisse et mal localisée ». Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.261.

La dimension de la mémoire prend un aspect neuf dans l'œuvre de Rahic. La « sculpture orale » montre que la matière parle d'emblée à tous les sens et existe pour nous dans la forme du souvenir. De plus, le reflet terne du bois ne se spécifie que par un « indice » qui indique plutôt la direction du sens ou celle de la sensation. Il est « le signe d'un événement global et plus profond qui n'a pas son siège dans le corps objectif et qui intéresse le corps phénoménal comme véhicule de l'être au monde. ¹⁷⁵» C'est ce qu'a affirmé Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception* (1966). La vie de l'individu Rahic y devient matériau principal de l'œuvre, et ses représentations renvoient à des mélodies nostalgiques ou à des pensées dotées d'un repère biographique. En effet, l'essentiel est que le processus du ressouvenir ne consiste pas à simplement reconstituer un événement en retrouvant les souvenirs originaux liés à l'expérience personnelle, mais à créer chez le spectateur un souvenir qui est ici représenté. En un sens, ce que l'artiste représente, c'est un véhicule du souvenir, pour que, plus tard, les gens puissent y repenser. En tant que moyen d'expression, le chant s'appuie sur un concept du souvenir entendu comme sculpture inconsciente des individus, et sur l'imitation de ses processus parallèles. Par conséquent, le son est porté par la matière et les sens communiquent entre eux en s'ouvrant à la transformation créatrice des objets. La forme de la « sculpture orale » demeure au plus près de la genèse réelle des mémoires singulières et rend possible la structure concrète du sens immanent aux pratiques culturelles et artistiques. Rahic est conscient du fait que ses œuvres ne peuvent pas être présentées sans support matériel. Dans l'intention d'exprimer la relation intrinsèque entre la nature et les gens, il écoute le chant comme l'ébranlement sensible et partagé qu'occasionne l'œuvre. Avant de se mettre au travail, Rahic doit chanter les vieilles mélodies encore et encore, jusqu'au moment où « le son devient le sang coulant dans ses veines.¹⁷⁶ » Au rebours des constructions fondées sur les pétrifications symboliques, la sculpture synchronisée avec le son définit un espace sans frontières où le son peut être transmis, c'est-à-dire un espace transitoire de recommencement.

Bien que la matière soit en un sens antithétique du processus, elle est représentée par l'artiste comme un véhicule et un agent, parce qu'elle est contingente, non seulement profondément, mais infiniment. Au lieu de s'expliquer

¹⁷⁵ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.264.

¹⁷⁶ Mei-Chen Tsung (曾媚珍) éd., *op. cit.*, p.114. (Traduction de l'auteur)

par l'interprétation réfléchie de la connaissance, elle nous montre un critère d'« attitude analytique » à prendre en compte. Par l'amorce de cette attitude, le sens de l'œuvre que nous observons est celui d'une répétition d'actes de sentir en nous et pour nous, parce que la représentation nous est contemporaine, et que notre réaction se fait parallèlement au processus de création. Tout se joue dans l'interaction au présent entre l'œuvre et le spectateur. Notre conscience ne l'empêche pas d'être reconstituée, reprise et co-né à la surface de contact avec la re-présentation *hic et nunc*. Dans son œuvre, Rahic vise à ré-expérimenter ses expériences dans le système de l'« âme » (*adingu*) chez les Amis, afin qu'il puisse replacer les matériaux collectionnés par lui dans le contexte de la culture dont ils sont issus et en faire apparaître la signification sociale et culturelle. Rahic montre que

chez nous, l'action quotidienne de recueillir (*gathering*) est censée réveiller l'instinct naturel de pêcheur et de chasseur. Elle est pourvue de toutes les significations culturelles. Toute ma vie met en évidence cet acte de base, même si son principe immatériel m'impose certaines limites. Cependant, la réforme du système de monnaie a changé notre estimation de la valeur de la société, si bien que le peuple devrait déclencher un processus d'adaptation progressive. Enfin, il ne reste plus qu'à souhaiter la disparition de ce type d'actions humaines.¹⁷⁷

Si l'on peut douter que l'artiste présente simplement les similitudes avec la culture, il est certain du moins que la question de la représentation apparaît à la conscience identitaire qui se matérialise dans l'œuvre et, par là, représenter révèle un acte rituel. S'il s'agissait d'un acte rituel ou spirituel, il devrait se produire aussitôt que l'on remarque la pratique régie par un schéma ou un processus spécifique. L'intuition de Rahic se précise : le son archaïque autour de lui se présente comme un tourbillon, et le tente par ses respirations internes et le conduit presque jusqu'au moment où tout ce bruit pourra représenter une expérience *in vivo*. Ainsi, l'expérience représentée est fournie par ces actes rituels, mais ceux-ci ne définissent pas comment ils seront repris. Il ne s'agit jamais d'un indice qu'on trouve dans l'interprétation qui réside uniquement dans l'idée de l'origine comme l'hypothèse de progrès. Ce qui est important, c'est l'association de l'expérimentation des mnésiques à l'usage de la représentation en train de se faire. Rahic orchestre habilement la rencontre de l'« entre-monde » et, lui-même, se métamorphose dans le cheminement intérieur de la matière, même s'il n'a pas d'autre voie que de se développer sur la

¹⁷⁷ *Idem.*

base de la pensée mythique qui préexiste chez les aborigènes. Par ailleurs, il semble que la pensée mythique soit concrète, si bien qu'une pensée abstraite comme le processus intersubjectif ne pouvait être comprise que concrètement, c'est-à-dire expérimentalement et matériellement.

Ce que dit Rahic du recommencement ou de l'état zéro pourrait très bien être dit du « passage ». On est ici curieusement dans le cas de figure proposé par François Noudelmann dans son ouvrage intitulé *Tombeaux - D'après La Mer de la fertilité de Mishima* (2012), où il écrit : « Comment revient-on après avoir été autre ? Le passage modifie ce qui passe »¹⁷⁸. À l'occasion de ce passage, le souvenir (son archaïque) lié à *l'adingu* paraît d'abord se faire sur la matière même et retrouver sa présence charnelle. De plus, l'artiste a conscience de progresser vers la conjonction intérieure à partir de la disjonction du soi avec l'autre. Autrement dit, le passage est une certaine manière de penser les représentations *dialogiques* et abstraites, puisqu'elles cessent d'être données au moment où il apparaît. En ce qui concerne la connaturalité profonde entre vie extérieure et vie intérieure, *l'adingu* cesserait d'exister comme chose au moment même où nous croirions le posséder. L'expérience ne nous le donne pas comme équivalent des faits reconnaissables ou identifiables. S'il n'est jamais atteint, c'est parce qu'il est inséparable de sa présence irrécusable et se retranche dans l'absence perpétuelle. L'expérience de *l'adingu* est celle d'un certain mode de mouvement ou d'une conduite. C'est ce que veut dire Lekal Makor lorsqu'il écrit qu'« il y a une notion de mouvement inscrite dans notre expression et notre corps. »¹⁷⁹ Dans le système synergique de la pensée mythique, les « sentirs » font preuve de comportements orientés vers les sens qui communiquent dans l'objet intersensoriel. La synchronisation de mon « corps phénoménal » avec un « autre moi » est reprise en même temps que le passage qui donne lieu à la situation d'ensemble « atmosphérique » sous la forme d'un mouvement général de l'être au monde. En percevant « en entier » le passage de la pensée à l'œuvre, Rahic s'intéresse aux représentations de la présentification. Ce sont des vecteurs qui, selon Didier Debaise « ressentent ce qui est là-bas et le transforment en ce qui est ici »¹⁸⁰. Ainsi, la difficulté pour Rahic réside dans la manière de se présentifier, c'est-à-dire dans la manière de

¹⁷⁸ François Noudelmann, *Tombeaux - D'après La Mer de la fertilité de Mishima*, Paris : Cécile Defaut, 2012, p.63

¹⁷⁹ Ya-Chung Chuang (莊雅仲), « Dreaming Ethnicity in the Politics of Recognition » (有「夢」最美：族群認同與承認政治), in : *Taiwan Journal of Anthropology* (臺灣人類學刊) 8 (2), 2010, p.17.

¹⁸⁰ Didier Debaise, *L'appât des possibles – Reprise de Whitehead*, Monts : Les presses du réel, 2015, p.84.

faire coïncider ce qui est représenté avec le « son archaïque » dans la présence. Chaque passage est l'originare, au sens où il exprime une pluralité de « sentirs » situés en un même point d'expérience. Contrairement à ce que nous avons pu entendre dans l'interprétation de l'œuvre, les « sens » impensables et ambigus sont « tous également capables d'objectivité et perméables à l'intentionnalité [...] Les sens se traduisent l'un l'autre sans avoir besoin d'un interprète, se comprennent l'un l'autre sans avoir à passer par l'idée »¹⁸¹. Finalement, nous pouvons conclure que le geste de Rahic consiste à prouver la phrase que nous avons citée dès le début : « les choses sont en conversation les unes avec les autres ».

L'avantage du concept de présentification est qu'il désigne un usage innovant de la représentation. Il permet aux artistes d'accéder à un niveau d'abstraction, d'élaboration de l'œuvre qui dépasse les supports traditionnels, à un niveau de conception identitaire dont chaque dialogue donne un « sens » originare, limpide, indiciel, comme un prélèvement des signes essentiels à la compréhension de l'œuvre. Le point de vue de Rahic sur le processus est corporel :

Recueillir, c'est se rejeter dans l'air de recueillement, de respiration. Grâce au dialogue entre le corps et l'esprit dans le travail, nous pourrions revivre les souvenirs et les légendes, et trouver des significations contemporaines pour les réflexions profondes comme les vagues dans nos cœurs.¹⁸²

Il est clair que le problème philosophique de l'« incessante mise à l'épreuve de soi par l'autre et de l'autre par soi » est résumé par Merleau-Ponty de la façon suivante : « Mon corps est la texture commune de tous les objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument général de ma "compréhension".¹⁸³ » En ce sens, sentir voudrait dire alors concevoir, c'est-à-dire seconder de l'intérieur sa manifestation¹⁸⁴. Il semble que la création de Rahic ait pour point de départ un acte

¹⁸¹ « L'unité des sens se réalise transversalement, à raison de leur structure propre. [...] l'unité de l'expérience n'est pas une unité formelle, mais une organisation autochtone ». Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.270-271.

¹⁸² Mei-Chen Tsung (曾媚珍) éd., *op. cit.*, p.21. (Traduction de l'auteur)

¹⁸³ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.272.

¹⁸⁴ « L'acte de la compréhension est étymologiquement rattaché au *greifen*, à la préhension, au sens de la saisie, dans le mot latin *conceptus* par contre, l'acte de la compréhension est étymologiquement dérivé de *cum-capio*, qui signifie 'prendre' au sens d'"accueillir" » Mario Perniola, « Presentazione », in : Baltasar Gracián, *Art et figures de l'esprit (Agudeza y arte de ingenio [1648])*, trad. de l'espagnol, introduction et notes de Benito Pelegrín, Palenque : Aesthetica ; Paris : Éditions du Seuil, 1983, p. 19.

de la compréhension de ce qui se passe aujourd'hui. Comme les paroles reproduites ci-dessous de Chia Chi Jason Wang (critique d'art), dans son article intitulé « A look at Rahic Talif's art through the Space of Fifty Steps » :

À travers processus de recyclage (*recycling*) et de traitement (*treatment*), les matériaux inertes récupérés deviennent les éléments de base de la création artistique. Le processus impliquait des mouvements répétitifs de déplacement afin que Rahic puisse rechercher et sélectionner ses matériaux. Ces mouvements s'étaient également opérés avec les activités physiques. Par conséquent, sur la base de considérations de la façon dont il a été mis en œuvre dès le début, *The Space of Fifty Steps* est finalement un projet d'action culturelle et sociale.¹⁸⁵

L'aspect nomade de ses pratiques ne vise pas à faire l'objet d'une fascination pour l'esthétique du sublime¹⁸⁶, mais à consigner avec une remarquable simplicité ses observations quotidiennes de l'actualité culturelle. Comme le philosophe Michel Foucault l'a exprimé à l'occasion du célèbre échange avec Noam Chomsky :

Si la compréhension était une formation complexe, multiple, non individuelle, non assujettie au sujet, produisant des effets de vérité ? Il faudrait alors rendre son aspect positif à toute cette dimension que l'histoire de la science a rejetée; analyser la capacité productive de la connaissance comme pratique collective; et replacer les individus et leur connaissance dans le développement d'un savoir qui, à un moment donné, fonctionne selon certaines règles qu'on peut enregistrer et décrire.¹⁸⁷

Dans le processus de compréhension, l'artiste produit une façon d'intervenir, qui rend possible le prolongement de son corps. Rahic situe ses projets artistiques entre des relations d'action, de perception et de communication dans le sens d'une compréhension plus profonde du contexte socio-culturel ; il fait ainsi preuve d'une conscience plus précise et délicate, s'appropriant davantage l'histoire et les rituels sociaux au lieu de nier leur existence. (Nous y reviendrons plus longuement dans le chapitre VI). C'est la compréhension qui se projette dans le champ visuel afin de donner un sens non seulement à l'objet naturel, mais encore à des objets culturels

¹⁸⁵ Mei-Chen Tsung (曾媚珍) éd., *op. cit.*, p.13. (Traduction de l'auteur)

¹⁸⁶ « On peut décrire ainsi le sublime : c'est un objet (de la nature) dont la représentation détermine l'esprit à concevoir le fait que la nature est inaccessible en tant que présentation des Idées ». Emmanuel Kant, « Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants », in : *Critique de la faculté de juger*(1790), trad. par Alexandre J.-L. Delamarre, Jean-René LADMIRAL, Marc B. de Launay, Jean-Marie VAYSSE et al., Paris : Gallimard, 1989, p. 211.

¹⁸⁷ Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, tome 1 : 1954-1975, Manecourt : Gallimard, 2005, p.1349.

comme les tongs. Avant d'être l'indice d'un concept représentatif, elle est d'abord un événement qui saisit notre corps comme un remaniement du schéma corporel et ses « conceptions » sur notre corps circonscrivent la zone de signification à laquelle elle se rapporte. Quand sa présence a un « effet prononcé » sur nos perceptions, elle apparaît comme sentiment partagé et sa signification comme sensation qui envahit le corps et qui, en même temps, donne à la conscience une forme primitive de vie. Dans cette veine, on pourrait dire que le concept de présentification se fraie un passage dans notre compréhension élargie et intersubjective des situations culturelles. La compréhension nous transporte au cœur de l'œuvre, et du même coup la représentation en elle-même n'a aucune interprétation destinée à un sens reconnaissable et identifiable. Dans le sillage de « *sa ra kat ra kat* », Rahic fonde son « voyage » sans but ni préparation dans le milieu colonial à partir de ce qu'il appelle « reflet ondoyant » du son archaïque. Nous devons aussi mettre un plus grand accent sur le fait que Rahic ne représente aucune évidence historique dans *L'espace de cinquante pas*, mais l'expérience de l'acte rituel nous fait comprendre une réflexion préhistorique, puisque « la réflexion ne saisit donc elle-même son sens plein que si elle mentionne le fonds irréfléchi qu'elle présuppose, dont elle profite, et qui constitue pour elle comme un passé originel, un passé qui n'a jamais été présent. ¹⁸⁸»

1-3 Paysage mobile

À la fin de l'année 2008, Rahic se consacre aux compositions allégoriques et abstraites. En créant dans un style d'écriture particulièrement hermétique, il présente au musée Kuandu (Taipei) son récent travail sous la forme d'une installation intitulée « *Action Project for Typhoon (fali-yos) – The Invasion after Disappearance* » (2010)(fig.13). Le titre marque un tournant au sens métaphorique dans son parcours artistique et symbolise un moment similaire de sa vie. À travers ce titre, il semble qu'il y ait une relation très étroite avec la situation climatique qui se détériore tellement vite dans le monde. Les débris de bois flotté en forme de nef (ou navire) occupent une place centrale de l'installation. Autour de cette nef à la dérive, il y a un nuage de tongs qui englobe l'ensemble de l'espace. Une partie d'entre elles situées près des murs, ficelées

¹⁸⁸ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.280.

sur les branches fines et longues dont chacune est sculptée à la main ; les autres se trouvent au centre de la pièce. Pour Rahic, les médiums qu'il choisit ne restent pas « neutres », mais lui permettent de retrouver le lien entre la culture Amis et ses propres expériences. Le navire à la dérive, c'est l'hétérotopie par excellence. De même, les tongs dispersées et le bois flotté ont quelque chose en commun : ils sont tous deux discrets, traités comme des matériaux abandonnés ou inutiles. Cependant, ces matériaux sont recueillis et transformés par l'artiste pour intégrer ses expériences personnelles en un langage artistique qui transcende les barrières modernistes souvent associées à l'autonomie de l'art.

Rahic ne cesse d'être impressionné par le phénomène naturel : Des tonnes de bois flotté sont échouées sur le rivage après les passages des typhons (*fali-yos* en Amis). En associant ce phénomène climatique qui se manifeste à la fois par une invasion du territoire et après une disparition des éléments de celui-ci (*the invasion after disappearance*), Rahic divise l'oeuvre en deux grandes parties horizontales. Celle du haut représente une zone divine où le dieu caché dans une nef s'éloigne de l'homme. Afin de distinguer un lieu qui n'est pas un lieu habituel, la nef symbolise la lumière occulte de l'utopie et sacralise notre rapport à la nature dans cet état pur. Elle possède en effet une dimension spirituelle sous-tendue par la double articulation maussienne « sacré/profane » et « pur/impur ». Par opposition, dans la zone du bas, les tongs accrochées sur les branches sont présentées, comme une action du renoncement qui intègre la notion de « sacré ».

Dans l'atmosphère plutôt apocalyptique, l'« *Action Project for Typhoon* » (fig. 13) n'introduit ni désir théologique, ni désir fantasmatique, ni désir de possession, mais un désir nomade qui ponctue une lecture désordonnée et aléatoire dans l'espace du musée. S'il en est une preuve de l'efficacité de ce désir nomade, c'est le navire qui est pour l'artiste, non seulement le plus grand instrument de développement, mais la plus grande réserve d'imagination. Sous la forme de dispositifs qui revêtent un caractère instable, le navire en bois flotté est suspendu comme une branche qui se détache par sa disproportion. Le sentiment de suspension énigmatique défait l'idée d'un lieu stable et empêche de déterminer la localisation fonctionnelle de la sculpture. Le visiteur se trouve dans un état de déséquilibre, ne sachant pas où se situer et n'arrivant pas à y appliquer la logique du monument. Loin de l'affaiblir, cette instabilité provoquée par une logique du déracinement accentue l'intensité de la

nostalgie qui vit en dehors de la signification symbolique. La volonté de déstabiliser l'organisation taxinomique au sein de la représentation s'est aussi traduite par une dérive douce et « inquiétante », à la fois du corps, des sens et de l'esprit. S'effectuant en public, la dimension opératoire de l'« *Action Project for Typhoon* » déporte la question du médium vers celle de l'expérimentation artistique. En effet, l'essentiel est que l'expérimentation n'est plus considérée comme un temps réservé à l'atelier ou au laboratoire. Au contraire, elle se conjugue à l'expérience esthétique des spectateurs et demande à être effectuée en exposition. En tant que lieu de rencontre où les expériences artistiques sont partagées avec le public, l'installation de Rahic se doit d'être expérimentale ou plutôt expérimentable¹⁸⁹ et doit également se cristalliser autour des médiums qui peuvent être définis comme des agencements esthétiques et techniques.



Fig.13 Rahic Talif, *Action Project for Typhoon - The Invasion after Disappearance*, 2010
Bois flotté, sandales, Installation, dimensions variables. Musée Kuandu, Taipei
Photo © WU Shin-Ying (吳欣穎)

Le navire à la dérive, c'est l'hétérotopie par excellence.

Aujourd'hui, le terme d'installation désigne un ensemble de pratiques et de recherches de plus en plus vague sous prétexte de sauver le statut de la sculpture. Mais, « avec le temps, cette opération de camouflage intellectuel est devenue un peu

¹⁸⁹ Cf. Elie During éd., *In actu : De l'expérimental dans l'art*, Bruxelles : les Presses du réel, 2009.

plus difficile. »¹⁹⁰ On observe également qu'une lecture très spécifique de l'œuvre s'inspire de plus en plus souvent de l'activation du lieu ou du contexte. L'artiste franchit les limites de la logique du monument pour entrer dans l'espace réel de l'œuvre, puisque le spectateur est déjà dans le spectacle. On se souvient de la déclaration de Barnett Newman dans les années 1950 : « La sculpture, c'est ce contre quoi l'on se cogne quand on se recule pour regarder un tableau. ¹⁹¹» Loin d'être placée dans les supports correspondants significativement et de se composer structurellement, l'installation représente le désir de l'artiste d'étendre son champ d'intervention et s'attache à la fusion de l'art et de la vie. Située en un lieu précis, elle en indique symboliquement la signification ou l'utilisation. Il s'agit d'un « champ élargi » ou une « expansion logique » telle que le définit Rosalind Krauss¹⁹² dans son livre intitulé *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Ce champ expérimentable sert de médiation entre le lieu réel et le signe de la réappropriation (à l'encontre du signe emblématique d'un monument). Comme nous l'avons mentionné, le signe de réappropriation se manifeste dans une forme de tournant, en faveur de la liberté de critique comme une condition négative. Le socle de la sculpture y est défini comme quelque chose d'essentiellement transportable et nomade. La condition négative de la sculpture (ou de l'art auto-référentiel) est une autre façon de définir la non-sculpture, car « un tournant n'est ni une fin ni un retour [...] l'infléchissement de la trajectoire fait prendre au paradigme une direction différente [...], de celle qu'il avait juste avant. »¹⁹³ Par conséquent, l'absence du piédestal souligne bien le caractère nomade et éphémère de l'installation et témoigne aussi d'une perte de localisation fonctionnelle en tant qu'espace idéaliste, afin qu'une relation réciproque puisse s'établir entre le paysage et l'architecture, le lieu et l'espace. Ainsi, l'installation s'ouvre artistiquement vers une conjonction (*inbetween*) d'éléments expérimentés, un marquage du lieu, un repérage de l'espace et une reconstruction du champ d'intervention, en renonçant aux limites et à l'autonomie de la peinture, de la

¹⁹⁰ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 1993, p.113.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.117.

¹⁹² « Le champ élargi est ainsi engendré par la problématisation d'un ensemble d'oppositions entre lesquelles la catégorie moderniste de sculpture se trouve suspendue.», *Ibid.*, p.119.

¹⁹³ Stuart Hall, « Museums of Modern Art and the End of History », in Stuart Hall et Sarat Maharaj, *Modernity and Difference*, Gilane Tawadros & Sarah Campbell (dir.), INIVA Innovations. n°6. Institute of International Visual Arts, Londres 2000, p.9.

sculpture et la musique, etc. Dans cet esprit, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry écrivent à propos de la fonction de l'installation artistique :

En franchissant les frontières entre les différentes disciplines, l'installation peut questionner l'autonomie individuelle de chacune, son autorité et, finalement, son histoire et sa pertinence par rapport à l'art contemporain.¹⁹⁴

Le caractère nomade de l'installation sollicite une problématisation qui possède deux propriétés déjà implicites dans la sculpture : l'une concerne la pratique individuelle des artistes, l'autre la question du médium. L'artiste moderniste exerce la sculpture comme objet autonome ; et même, l'artiste post-moderniste aménage l'installation comme une intervention spatiale. Dans le champ élargi, la notion de médium a également contribué à une révolution en termes culturels et identitaires. Ainsi, Rosalind Krauss écrit :

Pour l'art post-moderniste, la pratique se définit en fonction non d'un médium donné — ici la sculpture — mais d'opérations logiques effectuées sur un ensemble de termes culturels, et pour lesquelles tout médium peut être utilisé [...] la logique de l'espace de la pratique post-moderniste n'est plus induite par la définition d'un médium donné en fonction du matériau ou de la perception du matériau. Elle s'organise au contraire en mettant en jeu des termes perçus comme opposés à l'intérieur d'une situation culturelle donnée.¹⁹⁵

L'installation compte aussi chez Rahic comme un moyen d'impliquer les spectateurs dans des rencontres en immersion évoquant la situation même où les sensations et les formes se confrontent localement. En explorant de nouveaux territoires au-delà de la sphère privée, ses préoccupations varient entre les sites spécifiques non destinés à l'art. Fruit de plusieurs années de recherches intensives et de nombreux voyages sur le littoral ainsi qu'une constante relation à la pratique, l'installation offre à l'artiste un degré de souplesse dans le choix des médiums comme agents catalyseurs et brosse un historique complet de sa propre création, avec ses ruptures et sa continuité. Ses installations sont susceptibles d'être créées sur un site, puis recrées ailleurs. La même œuvre, parfois légèrement modifiée, est un signe de réappropriation sur le lieu et représente ses caractères éphémères et nomades. Au lieu de lier un espace social au sein des expositions collectives du circuit artistique

¹⁹⁴ Michael Archer, Nicolas de Oliveira, et Nicolas Oxley, *Installations : L'Art en situation* (1994), Singapour : Thames & Hudson, 1997, p.7.

¹⁹⁵ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p.126.

international, Rahic partage sa vie et son message avec les gens en ouvrant un espace en dialogue actif avec les choses : c'est précisément ce sens du « champ élargi » qui se trouve au cœur de son installation. Pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments ou l'interaction entre les choses et leurs contextes, il s'est engagé dans un processus *dialogique* qui active les significations potentielles d'un lieu spécifique et remet en question les stéréotypes culturels dictés par les modèles de collection et d'enseignement dans les lieux institutionnels. C'est en prenant acte de la tendance exprimée dans les gestes rituels que Rahic se dégage de préoccupations esthétiques et de données sur lesquelles nous nous appuyons pour distinguer le monde de l'art. De même, en s'appropriant à la fois le langage abstrait et figuratif, il crée un effet *in situ* spécifique et se place dans une position particulière par rapport à la connotation muséale. Son intervention spatiale a pour but d'approfondir notre compréhension du rôle actif joué par l'environnement. D'après l'artiste Robert Morris, les œuvres « doivent non seulement être placées dans l'espace du spectateur, mais sur son passage. ¹⁹⁶»

Au milieu des années 2000, Rahic a ressenti la tension entre la logique du « champ élargi » et la fonction illusoire des œuvres. Afin de réconcilier le spectateur et la nature, Rahic collectionne les matériaux issus de son monde environnant, puis les expose à l'intérieur du lieu d'exposition public sans les encadrer dans les « œuvres murales » ou dans les « installations » muséales. C'est ce qui a lieu en 2014 lors de son exposition personnelle, déjà citée, *L'espace de cinquante pas (The Space of Fifty Steps)* à Taipei. L'espace devient le lieu de rencontre opposé à celui de l'idéologie. En transcendant l'espace illusoire des œuvres d'art traditionnelles, Rahic attache une grande importance à cette perspective. En même temps, il suggère d'intégrer l'œuvre à l'environnement et s'efforce de trouver un nouveau type de communication face à la culture. Ainsi, il écrit :

“Espace” est un terme vaguement indéfinissable. Mon installation se réfère non seulement à l'espace perçu par nos systèmes perceptuels, mais aussi à l'espace imperceptible qui se trouve dans nos cœurs ou et dans nos esprits. L'imagination de “cinquante pas” permet de compenser une imprécision de sa définition. Cet « espace de cinquante pas » correspond bien à ma compréhension de la zone côtière avec laquelle je suis familier. Il est un endroit merveilleux incorporé avec une sorte de pouvoir magique à laquelle l'on ne donne aucune explication ou interprétation. Tout le monde veut venir ici et attende afin d'apprécier sa

¹⁹⁶ Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Farigliano (Italy) : Hazan, 1997, p.901.

magie latente, invisible, jusqu'à ce qu'une sensation profonde la réactive. Je mets dans le fond de moi une recherche artistique plutôt qu'une mystérieuse fascination par rapport au pur potentiel de l'espace. Il s'agit de trouver un type de communication nouvelle et capable de transcender nos langues orales, nos dimensions "subjectives" de l'ethnicité et nos "frontières" culturelles.¹⁹⁷

Contrairement à l'organisation taxinomique, qui prend l'espace comme une donnée statique, le caractère éphémère de l'installation entretient un face-à-face, un processus *dialogique* avec son lieu. Stéphane Mallarmé qui a été le premier à s'y essayer de façon conséquente, décrit l'expérience qui en découle par cet aphorisme : « Rien n'aura eu lieu que le lieu. ¹⁹⁸» Après l'expérimentation de ces dix dernières années par un grand nombre de pratiques, Rahic développe désormais un certain nombre de paramètres qui fonde sa stratégie de mise en œuvre avec même, un vocabulaire propre - « réarrangement ». Chaque installation est en interaction avec l'espace réel du musée, c'est la raison pour laquelle celle-ci n'est pas qu'un véritable changement de médium, mais un « réarrangement » d'ordre de la représentation. À travers ce réarrangement particulier, le contenu introduit dans l'œuvre « encadre » le contexte qu'il représente. Ainsi, le contexte devient contenu et s'infiltré dans l'œuvre. Les caractéristiques, les particularités et les variables du contexte décelées par le spectateur résident depuis toujours dans le contenu de l'œuvre. Le « réarrangement » dont nous parlons ici est important puisqu'il produit un signe dont la réappropriation naît de la rencontre entre spectateur et œuvre d'art. De plus, Michael Archer renchérit à l'occasion sur la question de la prédisposition culturelle du spectateur, par exemple lorsqu'il déclare :

Qualifier d'installation le fait de disposer d'une manière particulière certains matériaux, objets ou artefacts, avec un certain degré d'autorité, présuppose une familiarité avec une série de termes afférents : localisation, site, spécificité du site, galerie, public, environnement, espace, temps, durée.¹⁹⁹

Comme une intervention spatiale, l'installation est placée « dans l'espace du spectateur, mais (aussi) sur son passage ». Ce rapport de l'œuvre au corps du

¹⁹⁷ Mei-Chen Tseng (曾媚珍) éd., *Boundary Narratives : The Space of Fifty Steps by Rahic Talif*, Kaohsiung : Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2016, p.24. (Traduction de l'auteur)

¹⁹⁸ Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé* (1926), Lagny-sur-Marne : Gallimard, 1930, p.431.

¹⁹⁹ Michael Archer, Nicolas de Oliveira, et Nicolas Oxley, *Installations : L'Art en situation* (1994), Singapour : Thames & Hudson, 1997, p.13.

spectateur suppose, en comparaison avec la sculpture constructiviste, un spectateur en mouvement. Ainsi, l'engagement réciproque est au coeur du « réarrangement » de la représentation. La perception de ce réarrangement installé au milieu du visible joue sur ce que Merleau-Ponty définit comme une interaction entre le regardant et le regardé :

Nous savons que, puisque la vision est palpation par le regard, il faut qu'elle aussi s'inscrive dans l'ordre d'être qu'elle nous dévoile, il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde. Dès que je vois, il faut (comme l'indique si bien le double sens du mot) que la vision soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait, installé au milieu du visible, en train de le considérer d'un certain lieu.²⁰⁰

Il s'agit en réalité des deux faces de la même vision. Que signifie exactement cette palpation par le regard ? Merleau-Ponty conçoit cette vision à deux faces comme « l'énigme [qui] tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible.²⁰¹» Grâce à l'effet *in situ* de l'installation sous-tendue par un signe de réappropriation, voyant et visible, regardant et regardé, spectateur et œuvre (comme représentation), se modifient réciproquement en échangeant leurs positions dans l'espace visuel ou, plus précisément, dans le milieu environnant. En outre, Merleau-Ponty analyse ce jeu réciproque du regardant et du regardé :

il [le corps] tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine.²⁰²

Dans l'installation, le corps « *phénoménique* » résultant de la synesthésie (synthèse perceptive), découverte par Merleau-Ponty²⁰³, permet au spectateur de

²⁰⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (1964), Saint-Amand (Cher) : Les Éditions Gallimard, 2001, p. 175.

²⁰¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et L'esprit*, Paris : Gallimard, 1964, p. 18.

²⁰² *Ibid.*, p. 19. Dans *Le visible et l'invisible*, il présente une approche analogue : « Mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle. Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre ». (*Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 182)

²⁰³ « La vision qu'il [le voyant] exerce, il la subit de la part des choses (...) de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu » (*Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 183). Voir aussi : « Le changement des chronaxies ne saurait être la cause de la synesthésie mais l'expression objective ou le signe d'un événement global et plus profond qui n'a pas son siège dans le corps objectif et qui intéresse le corps phénoménal comme véhicule de l'être au monde ». Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1966), Mesnil-sur-l'Estrée : Les Éditions Gallimard, 2010, p.264.

saisir et de comprendre que les visions qu'il attribue au monde sont en réalité ses propres regards à la fois prospectifs et rétrospectifs. À propos de la réciprocité du regardant et du regardé, on peut ainsi dire que l'intériorité que le spectateur attribuait à l'œuvre est en fait son propre schéma corporel et sa modalité de l'existence.

Vu que la perception-sensation de l'œuvre réalise une liaison entre l'horizon du corps et l'horizon du monde, Rahic offre une conception phénoménologique de l'expérience du spectateur à travers ses œuvres. En éprouvant la logique propre du sens comme une forme de l'être, il travaille sur l'espace du spectateur comme l'extension des limites de son propre corps. Cette relation transitive entre le spectateur et l'œuvre apparaît, selon R. Krauss, comme

un espace rendu visible en lui-même et à lui-même par le fait qu'il est en mouvement, un espace gorgé d'une luminosité intense servant de métaphore de la vision, un espace néanmoins traversé par l'implication réciproque de l'"avant" et de l'"arrière", et qui par là figure et explicite l'espace préobjectif du corps.²⁰⁴

Dans cet ordre d'idées, Rahic crée une communication nouvelle à partir de laquelle le spectateur peut sentir se déployer autour de lui cet espace en mouvement. Dans *The Space of Fifty Steps*, la reconstitution d'une connaturalité provenant de l'implication réciproque du regardeur et du regardé, se trouve aussi bien au niveau de la forme qu'au niveau du dispositif.

Il convient maintenant de faire une mise au point lexicale. Dans le langage courant, coexistent souvent deux termes « lieu » et « site ». Les deux se distinguent donc à partir d'une interprétation de la signification divergente. Le premier nous montre le fond primitif issu du latin classique *locus*. Sur le plan mathématique, le terme même de *locus* désigne un ensemble de points satisfaisants certaines « conditions » ; le second est un emprunt au latin classique *situs* qui signifie « position ». L'un met en œuvre un sens implicite, connotatif, l'autre un sens explicite, dénotatif. Le « site » associe à ses éléments une position unique. Il est dénotatif, alors que le « lieu » met en œuvre le modèle signifiant de la relation, qui à une unité associe plusieurs conditions, des sens indirects, variés, implicites, flous, aléatoires. Dans cette veine, on peut dire que le « site » fonctionne comme un espace objectif où se trouve

²⁰⁴ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p.330.

l'œuvre, et il n'est pas fortuit que le « lieu » soit un espace relatif aux modèles définis par l'artiste. Il n'est pas indifférent de noter que le « lieu » est un « espace » local, et ex-posé à partir de ce qui se trouve là. En effet, *locus* se substitue à « l'espace » défini par l'extension destinée à éclaircir l'être comme stabilité (position). Dans le même ordre d'idée, il doit faire clairement co-apparaître toutes les conditions et toutes les relations de l'é-vidence (*Aussehen*). Martin Heidegger, dans *Introduction à la métaphysique* (1952), se montre encore plus explicite quant à la notion de lieu (τόπος) :

Les Grecs n'ont pas de mot pour « espace ». Ce n'est pas un hasard ; car ils ne font pas l'expérience du spatial à partir de l'extension (*extensio*), mais à partir du lieu (τόπος), c'est-à-dire comme χώρος, et il ne faut entendre par là ni lieu ni espace, mais ce qui est pris et occupe par ce qui se trouve là. Le lieu appartient à la chose même. Les différentes choses ont chacune leur lieu ». Et pour cause, le lieu est conçu spécialement pour se manifester : « "l'espace" soit pur de tous les modes de l'é-vidence (*Aussehen*) et puisse les recevoir d'autre part ». ²⁰⁵

Ce qui est libre de quitter la localité est libre d'échapper aux conséquences de la stabilité. Les œuvres de Rahic, dans cet espace libre et relatif, peuvent se constituer en machines analogues des processus du co-apparaître. Des dessins aux actions, des sculptures aux installations se construisent un lieu de l'é-vidence. Ceci est d'autant plus notable que le caractère éphémère de l'installation a pour but de décroisonner les différentes disciplines artistiques et d'introduire des matériaux para-artistiques ou des objets quotidiens qui ne sont pas attachés à leur localité. Contrairement au mode de conservation qui détermine la fonction du musée, du théâtre, de la prison, du jardin et des villages de vacances, etc., sont des emplacements vides et des lieux ouverts. C'est-à-dire qu'ils ne sont pas des lieux pour accumuler le temps, mais pour effacer le temps. Afin d'élucider la question de lieu et de non-lieu, nous nous référons à Michel Foucault qui observe que ces lieux, « parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies. ²⁰⁶» D'après l'auteur, « l'hétérotopie est un lieu ouvert, mais qui a cette propriété de vous maintenir au dehors. ²⁰⁷» Avant d'objectiver l'espace, c'est d'abord la coexistence des choses sans rapport qui se

²⁰⁵ Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique* (1952), trad. par Gilbert Kahn, Gallimard, 1967, p.76.

²⁰⁶ Michel Foucault, « Des espaces autres », in : *EMPAN*, 2004/2 no54, p.15.

²⁰⁷ Michel Foucault, *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*, postface de Daniel Defert, Fécamp : Nouvelles éd. Lignes, 2009, p.32.

glissent dans tout l'espace vide. Ainsi, Foucault écrit : « le bateau [...] est un morceau d'espace flottant, un lieu sans lieu, vivant par lui-même, fermé sur soi, libre en un sens, mais livré fatalement à l'infini de la mer [...] Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence »²⁰⁸. La spatialité de l'œuvre en elle-même, est en même temps un espace replié sur soi et par conséquent, un « invisible espace du langage »²⁰⁹. Les objets y sont posés, disposés et installés, bien qu'il soit impossible de définir, au-dessous des uns et des autres, un lieu commun.

Si nous voulons à nouveau poser la question « *qu'est-ce qu'une œuvre in situ ?* », nous devons mettre en évidence la terminologie de base relative aux questions de l'installation. En ce qui concerne l'effet de *in situ*, c'est un espace préobjectif du corps comme la relation transitive, qualifiée par R. Krauss, c'est-à-dire un espace en mouvement. Autrement dit, *l'in situ* est paradoxalement insituable et ouvert. On trouve ici tout à la fois les limites et les possibilités d'un lieu « ouvert ». Tout comme le processus de co-apparaître échappe au lieu d'idéologies construites, l'idée de « créer sur place », comme la première explication à ce phénomène *in situ*, semble échapper à la logique du monument, même au contrôle de l'artiste, et également se mettre à apparaître comme une *é-vidence* (*Aussehen*) de ce qui se trouve là. Le mot *in* en latin signifie « dans » et le *sitūs* signifie « position » et « situation »²¹⁰. D'après Alain Rey, le terme *in situ* « est un emprunt (1842) à une locution latine signifiant "dans le lieu même".²¹¹ » Ainsi, autant que nous avons pu nous en rendre compte jusqu'à présent, le mot *situ* est non seulement l'ablatif de *situs* (position), mais aussi la troncation de *situatio* (situation). De même que l'art *in situ* est art en situation, il n'y a pas de place pour le site (*situs*), si au fond des œuvres, le lieu (τόπος) ne s'ouvrait sur une situation (*situatio*). Telle est l'idée émise par Merleau-Ponty dans son cours au

²⁰⁸ *Ibid.*, p.36.

²⁰⁹ Michel Foucault, *La grande étrangère : A propos de littérature*, Lassay-les-Châteaux : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2013, p.140. Voir aussi : « Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la «syntaxe», et pas seulement celle qui construit les phrases, - celle moins manifeste qui fait «tenir ensemble» (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses ». Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966), Domont : Gallimard, 2015, p.9.

²¹⁰ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, Paris : Hachette, 1934, p.788 et p.1450.

²¹¹ « IN SITU loc. adv. est un emprunt (1842) à une locution latine signifiant « dans le lieu même », composée de *in-* « dans » et de *situ*, ablatif de *situs*, *-us* « position, situation, place », sens physique issu de la valeur initiale du verbe correspondant *sinere*, *situs* « laisser, placer », qui à l'époque classique a pris le sens moral de «permettre ». La langue anglaise connaît la locution depuis le XVIII^e s. (1740), mais on ne sait si cet usage est à l'origine de l'emploi en français ». Alain Rey, *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris : Le Robert-SEJER 25, 2011.

Collège de France (1953) : « Le lieu est relation de moi et du monde par mon corps, non relation entre parties du monde. Le lieu est d'abord situation. ²¹²» En signalant l'apparition réciproque du lieu et de l'œuvre, Rahic a avancé que « ce que représente mon œuvre est situation. Il y a quelque chose d'évident en face de moi, aussi longtemps que la situation « changeante » sur place conduit à l'éclatement de toute force créative. ²¹³» D'après lui, l'art *in situ* est l'attente d'une sensation et d'une force, afin qu'il puisse entreprendre sensiblement la tâche de panser les plaies sociales, de réparer les dégâts provoqués dans l'opinion et de se débarrasser des sens communs. En dehors des formes constitutives du savoir culturel, les objets retrouvés dans *The Space of Fifty Steps* peuvent être considérés, non pas comme un style nouveau, mais plutôt comme un collage « compliqué » dans lequel Rahic a décidé de ne pas utiliser les caractères expressifs, la rhétorique classique et les matériaux les plus familiers. Pour cette raison, il continue d'impliquer le désordre et l'altérité dans ses œuvres, dont chacun doit être considéré comme un travail individuel, réalisé dans un espace vide. Ce geste est une partie indispensable de ses efforts pour détruire toutes les limites du savoir idéologique. Cet acte archéologique va totalement à l'encontre de l'ordre habituel des choses et comporte un ensemble de chemins enchevêtrés. Il est certain qu'il faut relire plusieurs fois le caractère éphémère de l'installation pour parvenir à démêler les secrets passages des signes de réappropriation. L'exposition *The Space of Fifty Steps* représente non seulement un site étrange, mais aussi un lieu de rencontre qui vise à défaire la localisation fonctionnelle du sens commun et à encourager quelques communications imprévues. (fig.6) Ce faisant, il invite les spectateurs à se lancer dans un long voyage sans destination en marchant et à tenir compte du flux désordonné des pensées nomades, des émotions palpables et des sensations spatiales, afin de dévoiler une étrange figure du savoir. Ce voyage ne se terminera pas avant de redécouvrir les relations réelles entre l'œuvre et l'espace, jusqu'à ce que toutes les choses nous agencent et se reproduisent par leurs *é-vidences* tangibles. Les œuvres *in situ* formées à partir d'assemblages d'objets dérivés et de déchets ramassés au bord de la mer, résonnent avec une activité ancestrale de la tribu Amis, à savoir le polissage des perles. Ce que Rahic dit avec ses installations, c'est qu'il a perdu le « commun » du lieu. En pénétrant dans un lieu ouvert, la question

²¹² Maurice Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression : cours au Collège de France, notes, 1953*, éd. par Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen, Genève : Mētis Presses, 2011, p.73.

²¹³ Mei-Chen Tseng (曾媚珍) éd., *op. cit.*, p.21. (Traduction de l'auteur)

qu'il nous pose est la même que celle de Michel Foucault : « sur quelle "table", selon quel espace d'identités, de similitudes, d'analogies, avons-nous pris l'habitude de distribuer tant de choses différentes et pareilles ? »²¹⁴

À l'intérieur de l'œuvre dans son ensemble, on peut y trouver un sentiment d'appartenance à l'« ici et maintenant » qui se développe et s'épanouit. Car, l'œuvre étant posée dépend de l'espace circonscrit par les spectateurs au moment où elle est présente en soi. De toute évidence, nous rencontrons des œuvres d'art dans des collections et des expositions où elles sont disposées et exposées devant nous. Elles se tiennent là aussi bien qu'elles sont placées là. Pour mieux aborder la problématique liée au concept de *in situ*, la recherche sur l'installation prend principalement en compte le sentiment « spatial » qui est exactement ce que nous appelons le lieu (τόπος). Chaque situation à appréhender dans l'œuvre se vit *ici et maintenant*, si bien que ce qui est exposé *in situ* apparaît comme ce qui stimule directement le sentiment et la réflexion chez le spectateur. En effet, c'est par ce sentiment que l'œuvre *in situ* est pour la première fois exposée *comme telle* et maintenue ouvert pour nous. Il est indéniable que cette œuvre comme telle nous semble ouvrir une piste de recherche qui a été jusqu'à présent largement discutée dans l'étude de l'esthétique. Du fait qu'elle se situe en face de nous, l'installation *in situ* pose par ailleurs la question de savoir de quelle manière elle est exposée. Dans ce cas, les recherches plastiques menées par l'artiste devraient se concentrer sur la situation environnementale qui trouve un écho dans d'autres indices indicateurs - par exemple la lumière, le son, la température ou l'odeur, etc. En conséquence, ce qui s'était constitué à un moment donné comme l'*in situ*, c'est un étrange entrecroisement qui se remarque entre le spectateur et l'espace où il se trouve. En expérimentant des idées novatrices en matière de l'art *in situ*, on peut constater que l'installation se présente sous les formes qui impliquent une mise en situation (*in situ*), au sens où elle « s'échappe » des médiums traditionnels (peinture, sculpture, théâtre, etc.). Ainsi, la notion d'*in situ* est détachée de son simple rapport à la position (*situs*) par l'artiste. De la même manière, on comprend pourquoi la soustraction des objets exposés (comme composants) à leur situation (*situatio*) représente pourtant un effondrement de l'espace propre des œuvres présentées dans les salons ou expositions. Non seulement elle brise le lieu (τόπος) de ces objets, mais elle va jusqu'à dissimuler tout sentiment sur les œuvres

²¹⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966), *op. cit.*, p.11.

exposées de manière dite évidente. En trouvant sa force dans le contexte qu'elle dévoile, l'art en situation dont nous faisons l'expérience se décline surtout comme un processus de spatialisation. Il s'avère ainsi que l'origine de l'œuvre *in situ* provient de ce sentiment « situationnel » chez les spectateurs. En outre, cette origine ne se trouve pas dans l'« espace » purement objectif, mais dans un espace que nous ouvrons pour renforcer notre sentiment à l'égard de la situation due à l'œuvre elle-même et pour nous aider à demeurer en état de l'expérience sensible, visuelle ou spatiale. En définitive, ce qui rend nécessaire l'expérience *in situ* dans une œuvre d'art est de même nature que ce qui rend possible la mesure expérimentale sur place et l'essai en situation réelle (*situatio*) chez les spectateurs considérés alors comme participants et expérimentateurs.



Fig.14 Rahic Talif, *Le mur II (The wall II)*, 2015

Bois flotté, 456 x 270 x 175 cm. Kaohsiung Museum of Fine Arts, Taïwan. Provenance : Mea-Chen Tseng (曾媚珍) éd., *Boundary Narratives : The Space of Fifty Steps by Rahic Talif* (邊界敘譜：五十步的空間—拉黑子·達立夫個展), Kaohsiung : Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2016, p.62-63. Photo © YAN Lin-Jhao (顏霖沼)

Rahic utilise la technique traditionnelle de l'assemblage à mortaise, afin de nous montrer comment l'état de la matière est fondé sur le sentiment spatial qui s'empare de nous.

L'installation est essentiellement différente des simples disposition et placement, parce qu'elle laisse en suspens et dresse un lieu où se fonde le sentiment spatial qui est propre à l'œuvre *in situ*. Il est plus essentiel à notre tâche d'examiner une autre complexité qui se manifeste en tant que définition inexplicable de l'œuvre,

car, d'après Martin Heidegger, « l'œuvre signifie proprement l'être-manifeste (*Offenbarsein*) »²¹⁵. C'est parce que le caractère fondamental de l'œuvre est manifestation que nos émotions et nos sentiments inscrits dans « ici et maintenant » en sont les caractères essentiels. De ce fait, ce qui est exposé devant nous n'est plus une matière composée, mais un état disposé ; ce n'est plus une œuvre installée, mais une œuvre « installante ». Ainsi, Heidegger écrit : « L'œuvre à l'œuvre est installante »²¹⁶. Ce qui revient à dire que l'unicité de l'installation doit partir non seulement d'un lieu « ouvert », mais aussi d'un lieu où l'œuvre se tient dans sa propre manifestation. Sur les nouvelles « pratiques spatiales » qui influencent les années 1960 en Amérique, les propos concernant la surface, la masse et le volume de sculptures reflètent un temps propre au spectateur qui ouvre le caractère fondamental de l'être-manifeste. L'installation de Rahic Talif (en particulier la série *Mur* (牆, *Wall*), 2015)(fig.14) est constituée de dispositifs différents ; on y ressent l'évidence d'un processus de travail qui nous mène dans une situation curieuse. Les bois flottés qui pèsent et montrent leur pesanteur sont placés en équilibre dans l'espace.

La série *Mur* (牆, *Wall*) fonde son origine dans les scènes de désastres écologiques sur les plages après le passage du typhon. Dans cette installation, Rahic utilise la technique traditionnelle de l'assemblage à mortaise, apprise au cours de sa longue pratique du bois flotté. Chaque *Mur* contient une construction modulaire de charpentes pouvant constituer un squelette plus souple dans son ensemble et s'emboîter de façons diverses grâce à leurs tenons (en tant que « mère ») et mortaises (en tant que « père »). Dans la mesure où les populations Amis affrontent un environnement instable, l'installation de Rahic vise à représenter selon la relation triangulaire les différents niveaux de force pour résister au typhon, en particulier ce dispositif de soutien à apporter aux différents groupes d'âge²¹⁷ qui est essentiel pour assurer au sein de la tribu, dynamisme, cohésion et collaboration. En principe, cette installation, obéissant à une logique spatiale résulte d'un rapport déterminant avec le

²¹⁵ Martin Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art : Première version* (1931-32), trad. par Nicolas Raillant, édition bilingue numérique hors-commerce, 2002, p.19. URL : <http://www.rialland.org/heidegger/> [Consulté le 1er février 2017]

²¹⁶ *Ibid.*, p.23.

²¹⁷ Dans la société tribulaire de *Makota'ay*, les peuples sont divisés en huit groupes d'âge. Les trois plus importants, ce sont *marna-no-kapab* (qui signifie le « père de jeunes »), *ci-mila-tay* (groupe de distribution) et *mala-ka-cavay* (groupe pionnier). Ces trois groupes sont les trois principaux fondateurs de la société et maintiennent l'unité et la stabilité de l'hierarchie homme/femme qui s'accroît avec l'âge. cf. Mei-Chen Tseng (曾媚珍) éd., *Boundary Narratives : The Space of Fifty Steps by Rahic Talif*, Kaohsiung : Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2016, p.61.

problème de l'entrelacement vertical. On ne perçoit pas seulement l'axe central d'éléments superposés et juxtaposés, mais on perçoit aussi l'absence de pesanteur en progression verticale vers le haut. Il s'agit d'une action de contrepoids qui tient les éléments dressés et joints par un axe central. Dans le travail de Rahic, il est possible d'évoquer une relation sentimentale avec l'ensemble de l'œuvre, car le concept d'équilibre et de mouvement suspendu est directement attribuable à la surface, la masse et le volume de sculptures. Dans cette œuvre, Rahic nous montre comment l'état de la matière est fondé sur le sentiment spatial qui s'empare de nous et comment l'action de contrepoids se déroule pour maintenir l'installation à la verticale. En nous plongeant dans un tourbillon d'émotions et de sentiments, il joue avec les limites de l'espace et de la gravité comme la continuation implicite de l'œuvre, si bien que ses bois entrelacés nous amènent à des systèmes complexes de contrepoids et à la construction d'éléments en porte-à-faux sur un support.

On se meut ici dans une unicité de lieu conservée par les matières qui se maintiennent comme telles et s'ouvrent sur place. Lors d'un entretien avec Fricrich Teja Bach, Richard Serra indique : « La forme doit s'achever, se conclure elle-même.²¹⁸» Tout comme l'œuvre est faite à partir d'une situation à la fois installée et installante, l'œuvre *in situ* prend appui sur l'état de la matière : la pesanteur de la roche, la souplesse du bois, l'obscurité de la couleur et la résonance du son, etc. Par ce mouvement perpendiculaire de convergence opéré dans l'exposition, on se tourne vers un dialecte propre à la matière. Dans ce sens, Serra examine la question de contrepoids comme l'état de suspension²¹⁹ et réfléchit réellement à la caractérisation de la matière en tant qu'unité modulaire²²⁰. C'est pourquoi il nous faut plutôt dire selon Heidegger : « le monument est dans la pierre ; la sculpture sur bois est dans le bois ; le tableau est dans la couleur ; l'œuvre de la parole est dans le phonème ; l'œuvre musicale est dans le son. ²²¹» D'après Serra : « le contenu [semble] résider

²¹⁸ Richard Serra, « Entretien avec Fricrich Teja Bach. 14 mars 1975 », in Richard Serra, *Écrits et entretiens 1970-1989*, trad. par Gilles Courtois, Paris : Daniel Lelong éditeur, 1990, p.46.

²¹⁹ « Si les pièces sont bien équilibrées, le poids est neutralisé, on ne pense ni à la tension ni à la gravité. Il en résulte une qualité comme suspendue de deux éléments isolés qui, pour ainsi dire, se frôlent dans cet état de suspension ». *Ibid.*, p.48.

²²⁰ « J'ai toujours pensé, au contraire, que les sculptures étaient constituées par les structures entières, et qu'elles n'étaient pas seulement des configurations d'éléments sur des socles. » *Ibid.*, p.45.

²²¹ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part* (1962), trad. par Wolfgang Brokmeier, Mesnil-sur-l'Estrée : Gallimard, 2011, p.16.

dans le matériau plutôt qu'exister comme décoration de surface. ²²²» En explorant le contenu dans le matériau comme le monument dans la pierre, il est important de jeter un regard attentif pour qu'apparaissent les articulations entre des éléments isolés dans l'espace où ils sont exposés et la façon dont un sentiment « spatialisant » est proprement à l'œuvre dans son ensemble. De même, Serra précise : « Mes sculptures ouvertes ne s'occupent pas de relations internes. Ce qui compte, c'est de regarder l'espace depuis le lieu où elles sont, ou bien depuis un élément, regarder où est l'autre. ²²³» En effet, l'ouverture de l'œuvre s'avère être dans la dimension de l'espace qui provient du déroulement du processus de spatialisation. Du fait que l'œuvre reprend et retient en elle sa manifestation, l'installation *in situ* se fonde sur la nécessité de ce que nous appelons « situation » permettant de nous remettre en état de la matière. On se rend compte ici que l'une des fonctions principales de l'œuvre en situation, c'est de contribuer à analyser la disposition abstraite des éléments exposés comme étant la mesure du sentiment spatial chez les spectateurs.

Il semble que l'état de la matière comme substance corresponde à la vue « spatialisante » que nous avons de l'ensemble de l'œuvre *in situ*. Manifestement, l'installation n'est pas seulement l'assemblage de telles matières dans de telles conditions contrôlées par l'artiste, non plus que l'accumulation des qualités esthétiques et artistiques de ces matières considérées comme des « embellissements ». L'installation *in situ* de Serra s'applique au contraire aux matières en relation avec nous. Ce qui revient à dire que l'installation est ce autour de quoi se sont groupées de telles expériences et de tels sentiments spatiaux. En fait, ce qui fait fond sur l'ensemble de l'œuvre, c'est notre relation aux matières qui se caractérise par l'unité modulaire des structures entières. Comme le remarque Serra : « C'est quelque chose auquel on arrive par la pratique. Il faut que cela vienne de la relation au matériau, ou de la compréhension de la relation de son propre corps avec le sol. ²²⁴» Autant qu'on sache, c'est avec cette relation aux matières que s'ouvre la situation centralisée de toutes les traces repérables dans l'espace. La façon dont on interagit avec l'œuvre « installante », selon que l'on regarde à gauche ou à droite ou que l'on marche en

²²² Cf. « Quand Brancusi sculptait, le contenu semblait résider dans le matériau plutôt qu'exister comme décoration de surface. Le choix du matériau détermine les possibilités et les limites esthétiques. [...] Il faut comprendre que les pierres ont une certaine vie propre, qu'elles ne sont pas simplement un niveau inférieur de l'entropie.» Richard Serra, *op. cit.*, p.47.

²²³ *Ibid.*, p.46.

²²⁴ *Ibid.*, p.48.

ondulation ou en cercle pour s'imprégner dans l'œuvre et pour bien circonscrire le lieu où elle a lieu. Du fait que notre corps définit le centre de l'œuvre *in situ* par où nous devons nous mouvoir pour le comprendre, la dimension géographiquement mesurée de l'œuvre est remplacée par un centre topologique qui assure une présence enveloppante de notre corps. Il faut que nous nous placions au cœur de l'installation, afin que celle-ci se fonde sur une attention particulière et subjectivement accordée au lieu qui se manifeste comme *in situ*. Un transfert de l'expérience corporelle à une autre relation liée aux matériaux exposés nous semble indispensable lors d'un sentiment de dialectique entre les œuvres et l'espace. En nous localisant nous-mêmes dans le centre topologique de l'œuvre, nous pouvons caractériser la réalité tangible des œuvres qui recèle un monde dont nous faisons partie. Si nous nous référons ici à la distinction proposée par Martin Heidegger entre l'être-objet et l'être-œuvre de l'œuvre d'art qui a profondément influé sur la question de l'origine de l'œuvre d'art, il semble que la « cause » de la présence des œuvres d'art demeure encore inconnue et nous échappe dès l'instant où l'on a tourné le regard vers la tentative d'extraire l'œuvre d'autre chose qu'elle-même. D'après lui, l'« être-objet ne doit pas à son tour être confondu avec l'être-œuvre de l'œuvre ²²⁵», car le premier est une conséquence dans l'exploitation organisée de l'art, afin que l'œuvre s'en trouve modifiée quant à leurs valeurs, leurs « qualités » et leurs effets visuels ; le second est une condition de possibilité de la manifestation et de l'ouverture propre à l'œuvre. Sans être vu comme l'objet, l'être-œuvre se détermine d'abord ou déjà à partir de l'origine pour nous mener dans un pré-concept de l'œuvre d'art. De même, Heidegger précise : « on n'entend pas par là l'ouverture au public qui accompagne toujours l'exploitation organisée de l'art. Mais bien plutôt le lieu où l'œuvre « fait effet » (*wirkt*), où elle est portée à se tenir dans l'ouvert (*ins Offene hinaussteht*). ²²⁶ À l'aide de l'état de la matière, ce lieu ouvert reste alors définitivement pris dans un rapport avec ce qui est en train d'être regardé. Au fond, ce concept d'être-œuvre ne vaut pas pour le centre mesuré d'un site qui donne l'aspect objectif de l'installation, mais pour le centre immesurable et topologique d'une situation « inhabituelle »²²⁷ qui donne l'enchaînement d'un sujet à un espace, du regardeur à l'exposition.

²²⁵ Martin Heidegger, *op. cit.*, p.15.

²²⁶ *Ibid.*, p.19.

²²⁷ « Ce qui nous paraît naturel n'est vraisemblablement que l'habituel d'une longue habitude qui a oublié l'inhabituel dont il a jailli. Cet inhabituel a pourtant un jour surpris l'homme en étrangeté, et a engagé la pensée dans son premier étonnement ». *Ibid.*, p.22.

Un langage corporel en fonction de la situation est marqué par la spécificité de l'œuvre installante. Ainsi, la manifestation de l'être-œuvre est irréductible à la représentation, précisément parce qu'il est le fait de notre appartenance au monde, de notre inhérence corporelle et de notre *spatialisation*. Sous ses diverses formes, l'installation *in situ* contribue à la création d'un schéma corporel que l'on donne ou que l'on reçoit. En incorporant des éléments perçus dans l'espace, nous utilisons ce schéma corporel pour coordonner chaque action menée par notre corps. Bien que la mesure objective (comme état, qualité du lieu) soit très utile pour percevoir un espace, elle l'est beaucoup moins pour répondre à la question : « Où suis-je ? ». La sensation spatiale n'est ni une qualité, ni la conscience d'une qualité, car elle ne possède une signification vitale que si elle rencontre en moi l'ouverture d'une situation dans l'espace. Pour désigner une figure de la conscience sensible qui est l'origine permanente de la perception, Merleau-Ponty propose un schéma qui détient et désigne une série de positions et de possibilités participables : « Le schéma du corps propre, puisque je me vois, est participable par tous les autres corps que je vois, c'est un lexique de la corporéité en général, un système d'équivalences entre le dedans et le dehors, qui prescrit à l'un de s'accomplir dans l'autre. ²²⁸» Le corps percevant possède une structure qui n'est ni un pur mécanisme aveugle du sujet, ni une représentation transparente de l'objet. L'œuvre façonnée et modelée par le corps propre de l'artiste n'est pas une chose étalée dans l'espace, mais un sens faisant situation comme schéma corporel qu'il a voulu manifester de façon tangible et installer sur place. Il s'agit d'un corps phénoménal ainsi qu'un milieu d'existence établi en nous comme la dimension de l'apparaître. Selon Merleau-Ponty : « (...) à l'intérieur de chaque sens, il faut retrouver l'unité naturelle, nous ferons apparaître une « couche originaire » du sentir qui est antérieure à la division des sens. ²²⁹» D'après lui, nous pourrions dire, en quelque sorte, que le corps « est à chaque moment [...] le relevé global d'un trajet parcouru, il est aussi ce qui nous permet de nous installer par avance dans la position vers laquelle nous tendons. ²³⁰» C'est pour

²²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris : Les Éditions Gallimard, 1968, p. 103-104. (Édition numérique réalisée 2011 à Chicoutimi, Québec.)

²²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1966), Saint-Amand : Les Éditions Gallimard, 2001. p.262.

²³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, *op. cit.*, p.17.

cela que le corps n'est pas perçu, mais il est « index de nos rapports préthétiques avec l'espace où nous sommes établis par lui »²³¹.

Il paraît donc nécessaire de savoir comment l'expérience corporelle change par rapport à la façon de percevoir l'espace. Il s'agit cependant de favoriser, à travers de nouvelles considérations de l'espace, un lieu interne de notre corps où l'œuvre s'est installée. Nous n'y demeurons qu'en laissant en quelque sorte l'ouverture libre aux matières, pour que celles-ci puissent se manifester sans aucun barrage. Grâce à l'expérience corporelle qui nous permet de nous projeter dans une situation, le schéma participable dévoile une intimité pratique avec l'espace. En un sens, ce qui est perceptible dans l'installation, ce sont nos rapports avec l'espace. Par exemple, pour comprendre la différence de perception d'objets de hauteur inégale dans le *Mur* (牆, *Wall*) de Rahic Talif, le schéma corporel qui se reproduit avec la relation aux matériaux dans l'espace renvoie précisément à celui qui est défini comme le projet d'une double situation. En établissant une comparaison entre la situation actuelle et la situation en état d'apesanteur, notre corps structuré avec la qualité verticale de bois flottés pénètre dans un lieu où le poids se nie lui-même. Pour que le lieu s'identifie à un corps, notre relation aux matériaux incarne en effet une situation présente au double sens où notre corps se met à réagir à la fois à l'aspect visuel de l'œuvre et au sentiment spatial. En conséquence, ce sentiment de déséquilibre permet au corps de former le projet d'une situation dans l'espace que nous développons, afin que l'espace « habité » par notre corps soit un endroit où notre schéma corporel conditionne nos mouvements comme les interactions. C'est là précisément que l'art de Rahic pousse à nous engager dans l'espace intersubjectif, à maintenir la perspective de l'intentionnalité et à entrer en dialogue avec la pensée de Merleau-Ponty. En reliant notre corps à une sensation spatiale ou à un état affectif de la matière, nous utilisons ce schéma corporel pour coordonner chaque situation menée par notre corps. Rompant avec la structure géométrique, l'installation *in situ* est un dispositif qui non seulement reproduit, mais encore recrée la structure de notre rapport au monde et laisse apparaître le corps phénoménal. De la même manière, on comprend pourquoi Rahic possède l'art d'installer un dispositif de perception qui nous prête un corps pour percevoir autrement. Ce qui revient à dire que la sensation spatiale de l'installation n'existe pas pour soi à force d'être « sensible » à ce qui se

²³¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression : cours au Collège de France, notes, 1953*, éd. par Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen, Genève : Mētis Presses, 2011, p.133.

passer dans tous les autres champs perceptifs. Coïncider ici et maintenant avec le « sentir », c'est de pouvoir se dégager d'une situation pour en aménager une autre, quitter un champ pour en gagner un autre. De même, Merleau-Ponty précise : « toute sensation appartient à un certain *champ*.²³² » Il faudrait comprendre l'œuvre à l'aide de tous ses rapports avec ce qui est perçu dans la sensation, pour la laisser reposante en soi. Envisager le corps propre comme notre rapport à l'œuvre *in situ* revient à le considérer comme un dispositif existant dans l'espace et le temps, comme un certain « arrangement » qui donne forme aux matériaux et sans lequel il n'y aurait pas de sentiment « spatial ». Où donc l'œuvre est-elle chez elle ? Si quelque chose doit ici faire question, c'est que nous n'ayons appris qu'à proximité de l'œuvre. Car l'œuvre ne déploie son être que dans une ouverture, c'est-à-dire dans le rayon qu'elle ouvre elle-même par sa présence. En tant qu'œuvre, elle se situe à l'intérieur du champ d'action en tant que schéma conceptuel du corps. Ainsi, comme Martin Heidegger écrit : « Le côté chose de l'œuvre, c'est manifestement la matière en laquelle elle consiste. La matière, c'est le support et le champ d'action de la création artistique.²³³ » En bref, nous cherchons une tentative exagérée de mettre les matières aussi immédiatement que possible en rapport avec nous, pour y trouver réellement l'être-œuvre de l'œuvre qui s'y recèle.

Les mythologies et les symboles sont cultivés pour favoriser l'identification à la culture comme médium et en renforcer la continuité, tandis que les installations redéfinissent l'idée de « milieu ». Rahic utilise les fragments de ce qui a été fait ou jeté pour recomposer ainsi un paysage incongru. Chez lui, l'espace est un « milieu », car tout espace mérite d'être préservé comme *médium* qui impose un sens à des objets purement nomades. Il l'engage, sans même y penser, dans toutes ses actions artistiques et culturelles comme un voyage onirique à travers la densité de l'espace. À partir des rituels hétérogènes et des mythologies puisées dans le fonds de la culture aborigène, *The Space of Fifty Steps* contribue naturellement au dépaysement vécu face au réel. Du fait que le sens des installations s'éclaire par leur contiguïté, Rahic reprend la structure de représentation pour abolir toute représentation

²³² « Nous pouvons résumer ces deux idées en disant que toute sensation appartient à un certain champ. Dire que j'ai un champ visuel, c'est dire que par position j'ai accès et ouverture à un système d'êtres, les êtres visibles, qu'ils sont à la disposition de mon regard en vertu d'une sorte de contrat primordial et par un don de la nature, sans aucun effort de ma part ; c'est donc dire que la vision est prépersonnelle; — et c'est dire en même temps qu'elle est toujours limitée, qu'il y a toujours autour de ma vision actuelle un horizon de choses non vues ou même non visibles ». Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1966), *op. cit.*, p.250.

²³³ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part* (1962), *op. cit.*, p.25.

préétablie. Cette manière de lire l'espace est en harmonie avec les installations où il assemble des éléments censés appartenir à des univers hétérogènes. Il utilise cette région « médiane » à la fois comme un médium et comme un espace d'exposition. En nous permettant de trouver déjà un espace en mouvement et un « milieu » rigoureusement irreprésentable et insituable où la représentation excède l'espace de la représentation, son art nous délivre de la tâche d'exprimer réellement ce qui est si profondément étranger à notre compréhension. On est ici curieusement dans le cas où l'espace malléable, adaptable à la situation inhabituelle entraîne le désir de nous accorder à une rencontre apparemment incongrue d'éléments mal repérables, mal identifiables, transparents et flottants. Il suffit que la question de « médium », comme chez Rahic, soit posée avec une particulière netteté pour faire taire toute réponse au lieu d'en susciter. Il s'ensuit qu'il donne naissance à une expérience du paysage dans laquelle la nature se trouve dans un « rythme de la durée ». C'est là qu'il découvre sa portée proprement expérimentale qui ne se réduit pas à l'extension de l'espace objectif. C'est ainsi que s'exprime Rahic :

Après le passage du typhon, la surface redevenue calme où flottent des déchets, des bois flottant à la surface de la mer et changeant sous le soleil. Ceci est une existence anonyme, là comme ailleurs, bien que je ressente moi-même comme une incongruité.²³⁴

L'installation de Rahic à travers la résistance des médiums consiste à valoriser une nouvelle pertinence sociale, environnementale et artistique. Dans le paysage contigu et modifiable, les médiums restent *vifs* aussi longtemps que nous les percevons, à travers leur incompatibilité au niveau d'une interprétation identitaire hâtive. Devant cette perspective du nomadisme, les médiums comme de secrets passages doivent nécessairement intervenir à un moment donné dans le processus de création. Cependant, une possibilité de tracer des chemins enchevêtrés peut apparaître à la faveur d'un simple déplacement.

Le musée possède un « stock » de lieux, puisque nous sommes dans une économie de la parole, dans le registre de l'accumulation et du rangement. Il figure, en quelque sorte, les processus d'assimilation du lieu à la chose et finalement nous renvoie à la logique du mémorable. En réalité, on ne peut jamais s'installer « ici

²³⁴ Extrait de l'entretien avec Rahic Talif du 6 janvier 2017, déjà cité.

comme ailleurs » sans que le lieu ne s'engorge. Gardons toujours à l'esprit la réserve émise par la commissaire d'exposition Patricia Falguières :

Puisque le discours suppose que l'on sache « meubler les lieux », dans l'attente de leur usage : toute énonciation suppose une bonne disposition préalable des arguments. C'est-à-dire établir - éventuellement selon l'agencement ordonné des lieux et des images - les « choses » et les « mots » de manière à en maintenir la caractéristique essentielle : la disponibilité.²³⁵

L'installation toutefois impose une puissance du lieu dans l'ordre sensible et se mue en une comptabilité qui défie l'idée de lieu dans le champ de la parole et de la mémoire. Ainsi, l'exposition *The Space of Fifty Steps* est une « construction de site », pour reprendre le vocabulaire de Rosalind Krauss, à la suite d'une « opération logique » qui renvoie à la citation empruntée aux flux hybrides de traductions « contemporaines »²³⁶. En animant ses actions à partir du niveau local ou régional, Rahic montre déjà que la fonction de la représentation est davantage déterminée, non par la composition des formes, mais par la puissance des matières contagieuses et insituables. D'après lui, l'appréhension de la matière comme processus élimine toute médiation sculpturale comme « chose » et nous conduit vers l'essentiel « multiple ». De ce fait, la matière devient quelque chose de senti qui s'exerce contre tout ce qui est chosifié. Rahic intègre à son art la chose à interpréter dans la mesure où il considère et crée des « perspectives » à évaluer en commençant avec les observations et l'acte de ramasser les choses. Suivant Gilles Deleuze, nous pourrions dire, en quelque sorte, que « le monde n'est ni vrai, ni réel, mais vivant. [...] Vivre est évaluer. Il n'y a pas de vérité du monde pensée ni de réalité du monde sensible, tout est évaluation, même et surtout le sensible et le réel.²³⁷ » L'expression « *sa ra kat ra kat* » (déplacement sans préparation) s'y entend ainsi de tout acte compatible avec le caractère éphémère de l'installation. L'état zéro, à proprement parler, c'est un état voisin de zéro, une expérience de recommencement, ou encore un tournant vers une « réflexivité

²³⁵ Patricia Falguières, « Inventaires du mémorable », in : *Feux Pâles*, catalogue de l'exposition, Bordeaux : CAPC-Musée d'art contemporain, 1990, p.18.

²³⁶ « [...] Le contemporain n'est pas seulement celui qui, en percevant l'obscurité du présent, en cerne l'inaccessible lumière ; il est aussi celui qui (...) est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la "citer" en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre ». Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris : Rivages poche, 2008, p.39-40.

²³⁷ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (1962), Vendôme : P.U.F, 1983, p.211.

contextuelle » de la représentation culturelle. Pour un artiste aborigène, il semble difficile d'expliquer comment se noue l'inquiétante alliance entre deux mouvements exercés par la volonté d'agir et d'influencer le cours des choses. Or cette réflexivité, c'est précisément celle de l'artiste, c'est la manière dont l'artiste conçoit la puissance créatrice et l'idée qu'il s'en fait. De plus, une telle réflexivité lui permet de former la grande découverte de multiplicité qu'il reprend à travers différentes perspectives. À l'encontre de l'organisation taxinomique dans le musée, le « face-à-face » de l'installation offre aussi à Rahic les solutions expérimentées de la représentation aborigène et déjà mises en place. On se rend compte ici que son installation sert non comme lieu meublé dans un « White cube²³⁸ », mais comme déplacement derrière toute place à la fois sacrée et mondaine. Ainsi dit-il,

je voudrais “arpenter les lieux” où se manifestent souvent la répétition d'étranges représentations d'objets, moitié trésors moitié fatras, des assemblages de choses insignifiantes, de bois flottés, de broutilles et de reliques, etc.²³⁹

En renonçant aux visualisations habituelles que l'on se donne d'un lieu institutionnalisé, Rahic s'efforce d'évaluer l'indice des trouvailles dans le « lieu des lieux ». À l'exception de l'ordre du discours comme l'ordre logique, *The Space of Fifty Steps* est une réflexion, dans l'art, des moyens de subsistance dans les communautés autochtones. Rahic intègre un esprit trouvé comme *adingu* à l'activité journalière en combinaison avec celle de récupération, de recyclage, de réparation et de réappropriation. Il peut paraître étrange que quelque chose d'extraordinaire lui arrive d'une activité aussi banale partagée par tous les membres de la tribu Makuta'ay, comme de se rendre à la plage pour ramasser des crustacés ou des algues.

En les mettant en relation avec les intentions esthétiques propres à sa culture, nous approchons au plus près des pratiques esthétiques et des manières de faire. Évidemment, il convient de retrouver la « manière de voir » d'un système culturel plutôt que le regard sur une période historique. Afin de décrire « l'ailleurs temporaire » où se situe l'installation bâtie sur les signes de réappropriation, Rahic tente de révéler sa contemplation du « paysage », en l'utilisant de façon phénoménologique, même si selon Kant, l'espace est extensif et destiné à éclaircir l'être essentiellement en

²³⁸ Cf. Brian O'Doherty, *White cube : l'espace de la galerie et son idéologie (Inside the white cube : the ideology of the gallery space)*, trad. par l'Association des amis de la Maison Rouge, Zurich : JRP Ringier, 2008.

²³⁹ Extrait de l'entretien avec Rahic Talif du 6 janvier 2017, déjà cité.

soi. À cet égard, il met en valeur des choses tellement simples, mais sans lesquelles on ne comprend pas bien l'émotion produite dans le paysage que l'on est en train de parcourir : « L'océan n'est pas situé dans le paysage, il est le paysage »²⁴⁰. D'après l'artiste, le « paysage » n'occupe pas le lieu où il est, parce qu'il nous enveloppe et en même temps s'espacé. On se trouve sous un horizon paradoxalement insituable. Ainsi, il n'est pas un site : « Ici ou là-bas » n'est pas une transposition de lieu localisable dans le système de référence. Sans doute s'agit-il là de *situatio* (situation). Dans ce cas-là, où se trouve la particularité du paysage ? Il est frappant de constater que le paysage est venu nous rendre compte de l'importance des passages, des transformations et des transitions. Contrairement à la position d'anticipation pour indiquer les coordonnées de l'endroit géographique, le paysage se trouve dans notre passage. Dans *The Space of Fifty Steps*, la perception des œuvres mises en mémoire de son père vise à effacer la stabilité des choses et nous invite à une participation conviviale de la part d'être. Le paysage composé de matériaux hybrides ne retient, excluant tout autre état de choses, que le processus, c'est-à-dire le voyage sans trajectoire, le déplacement sans préparation et l'âme de toute mise en mouvement. Ce paysage « mélancolique » non seulement déploie sans fin ses richesses et ses enchantements dans l'espace de l'exposition, mais également, fait émerger le sentiment fort de sa présence et la mélodie oubliée dont les fragments dispersés, enchevêtrés, amoncelés affleurent à la mémoire de Rahic. En matière d'art ou de culture, Rahic possède la clé pour cerner ses souvenirs à l'intérieur d'un paysage mouvant qui a son propre rythme. De toute évidence, il y a corrélation entre le paysage et les souvenirs : l'artiste s'est engagé la plupart du temps dans un processus incessant d'aller-retour, afin de nous laisser entrevoir l'évidence du paysage à la fois empathique et perceptif.

Quand l'artiste évoque dans son œuvre, la trace du souvenir, la douceur de vivre et la tendresse, il est souvent considéré comme un auteur autobiographique. Rahic esquisse le paysage inspiré d'une errance et d'un voyage à proximité du littoral (fig.7). Tout se passe comme si son identité constitue un effort constant qui nous ramène au mouvement intérieur du paysage. Sa tentative n'est donc pas à chercher dans un anthropocentrisme qui caractérise la modernité ou dans un transcendantalisme inspiré du romantisme. Produire des œuvres dans le processus

²⁴⁰ *Ibid.*

dialogique avec le lieu, comme le faisait Rahic, c'est prendre le risque que personne ne puisse les posséder ou les collectionner. Or, c'est une manière de dire que l'artiste met l'accent sur la succession de nos sensations plutôt que celle de phénomènes qui font l'objet de recherches esthétiques. L'enjeu de l'installation *in situ* montre bien la difficulté où nous voulons tracer clairement des frontières entre ce que nous entendons par « nature » et « culture » et marque une nouvelle étape fondée sur le « principe esthétique d'incertitude »²⁴¹. Dans *The Space of Fifty Steps*, on éprouve des forces et des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur notre esprit et qui l'unissent directement à la nature et à la culture, un langage plastique qui devient apte à exprimer les divers états de ce voyage sans trajectoire. L'auteur devient acteur comme une puissance médiatrice de voyageur qui se manifeste par le sentiment d'appartenir à une obsession du paysage si présente dans la mentalité des Amis. Pour chaque projet, ce sont des années de travail pour inventer de nouvelles techniques d'assemblage afin de rendre le « paysage » extérieur, autant que l'intérieur, le plus expressif possible de sa culture. C'est pour cela que Rahic n'interprète plus le paysage comme objet dans ses œuvres, mais il l'évalue en tant qu'expérience « dans » le paysage. Au lieu de sombrer dans l'oubli des origines, son esprit s'agite, se repaît, bouillonne et explore toutes les valeurs « en cours » et originaires du paysage. Si le paysage de Rahic nous paraît si actif et multiple, c'est qu'il conçoit et utilise un certain mode d'être pour y attirer le passage incessant de l'état voisin de zéro et y fondre sa propre identité. Dans une position de transmutation, il nous propose toute une série de dialectiques représentées qui se font écho, l'une à l'autre : apparition-disparition, ressemblance-différence, identité-altérité, être-néant, culture-nature, moi-autre, etc. En effet, la particularité du paysage n'est pas de fonctionner en binôme « ressemblance/identité », mais en binôme « différence/altérité ». En effet, ce n'est pas d'un site (*situs*) que le paysage peut être représenté. Au contraire, c'est la situation (*situatio*) existentielle qui nous enveloppe. Alain Badiou renchérit dans son livre intitulé *L'Être et l'événement* sur la situation, lorsqu'il déclare :

²⁴¹ « Ce décalage entre la représentation d'une œuvre et l'expérience possible de celle-ci, l'importance de l'engagement physique, corporel, la nécessité de multiplier les points de vue pour percevoir tous les aspects d'une même œuvre qu'il est impossible d'embrasser d'un seul coup, tout cela contribue à ce que j'appelle un « principe esthétique d'incertitude ». L'idée qu'on ne peut à la fois être dans l'œuvre et la voir dans son ensemble oblige à garder en mémoire ou à anticiper des perceptions différentes ». Camille Saint-Jacques et Eric Suchère, *L'art comme expérience – Shirley Jaffe & pratiques contemporaines*, Bresson : Lienart, 2010, p.36.

C'est du reste la raison pour laquelle on chercherait en vain, dans une situation, de quoi alimenter une intuition de l'être-en-tant-qu'être. [...] toute situation implique le rien de son tout. Mais le rien n'est ni un lieu ni un terme de la situation.²⁴²

Ce dispositif conceptuel nous permet de comprendre pourquoi la situation « n'est ni locale ni globale, mais partout répandue, en nul lieu et en tout lieu, comme ce qu'aucune rencontre n'autorise à tenir pour présentable.²⁴³» De fait, l'installation *in situ* ou situationnelle se fonde sur une coexistence d'éléments séparés et juxtaposés résolument tournés vers la rencontre « imprésentable » avec les publics. Il est absurde de parler d'une structure du paysage naturel, car ce qui nous entoure est toujours « en cours ». Ainsi, on ne se précipite que dans une place vide où le paysage est déployé et déconcertant. Toutefois, il y a paysage discernable dès lors que la situation est revenue à l'être *insituable* comme voyageur. Il y a un « il y a » qui fait vaciller la représentation structurée par notre perception vers une représentation de l'inconsistance avant les corps organisés et les lieux consistants. De ce fait, le « il y a » du paysage, c'est une existence errante et anonyme, un lieu de l'avoir-lieu. Le paysage comme tel n'est pas vraiment représentable, puisqu'il est nomade sous forme de vide intérieur, clignotant à un rythme approprié à la situation représentée. On pourra alors mesurer ce qui intéresse le plus Rahic : le propre de la représentation en-soi. Représenter, c'est alors rendre présent ce « à partir de quoi » il y a une présentification.

Il est dès lors manifeste que Rahic s'engage à mettre en œuvre un dispositif visuel qui encadre son environnement culturel suivant l'axe « voyage – paysage ». À l'aide d'une écriture limpide, le poète suisse Alexandre Chollier nous entraîne dans un espace « ouvert » :

Marcher, d'abord et avant tout, c'est avancer sur différents chemins. Prendre quelque distance, se déplacer, quitter un lieu et en atteindre un autre, découvrir puis prolonger un paysage, traverser un espace plus ou moins ouvert, plus ou moins fermé, ou encore défaire un territoire borné – peut-être même tout cela à la fois.²⁴⁴

²⁴² Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Mayenne : éditions du Seuil, 1988, p.67.

²⁴³ *Ibid.*, p.68.

²⁴⁴ Alexandre Chollier, *Autour du cairn*, Genève : Héros-limite, 2009, p.29.

Le « voyage » est devenu aujourd'hui un vrai sujet de recherches dans les sciences humaines²⁴⁵. Concernant les études sur le paysage, d'une manière générale, il s'agit de mettre à profit la méthode analogique qui s'appuie sur la connaissance nomade. On se rend compte ici que l'expérience du voyage s'inscrit dans le prolongement du paysage. Afin de parler d'un paysage propre à l'œuvre expérimentale, il est utile d'opérer préalablement une distinction entre le *paysage empathique* et le *paysage perceptif*.

Dès les années 1960, nombreux artistes (par exemple Robert Smithson, Michael Heizer, David Smith, etc.) souhaitent intervenir dans les paysages naturels et engager un dialogue direct avec l'environnement, pour relier l'art à leur vie selon les principes du Land Art.

Les contextes créatifs du paysage sont une sorte de laboratoire expérimental ouvert à tous ceux qui s'intéressent aux processus météorologiques et climatiques. La plupart des réalisations, sans avoir à exposer dans le circuit des galeries et des musées, sont effectuées à l'échelle monumentale. Il n'y a donc plus de séparation entre l'atelier et le lieu d'exposition. L'artiste comme David Smith intervient directement sur la nature ou sur le lieu public, afin de mettre en valeur les éléments de la nature et la mémoire intemporelle des lieux. D'après lui, « l'artiste est un produit de son temps, [...] une certaine pression sociale l'affecte, une certaine opinion critique l'oriente²⁴⁶ ». Ainsi apparaît une nouvelle dimension de la sculpture- temps, à décrire de plus près, le temps public. En ce qui concerne l'artiste, « son monde et son royaume, c'est le même monde que tous habitent. ²⁴⁷ » En outre, on remarque que Smith utilise le code de vision de son propre choix. Il préfère également la construction ouverte et la forme transparente, afin de rejeter les codes de beauté établis par les esthéticiens. Il voudrait créer un paysage qui nous permet de percevoir la force essentielle de la nature humaine. C'est un paysage perceptif où intervient le temps public. Plus encore, ce qui est plus important, c'est la vulgarité et la simplicité des éléments de la nature. D'autant que David Smith explique que

²⁴⁵ Cf. Catherine Bertho Lavenir, *La Roue et le stylo. Comment nous sommes devenus touristes*, Paris : Éd. O. Jacob, 1999.

²⁴⁶ David Smith (1906-1965) : « L'esthétique, l'artiste et le public », in : Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Farigliano (Italy) : Hazan, 1997, p.640-641.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.641.

Le véritable créateur s'occupe de vulgarité. [...] c'est une vulgarité par rapport à son code de beauté. [...] Pour l'artiste créateur, c'est de la beauté, mais pour le public, qui attend les explications de l'esthéticien, elle est trop nouvelle et ne s'est pas encore frayé un chemin vers l'acceptation. Elle refuse de se conformer au passé, elle est à l'index.²⁴⁸

La vulgarité contient une beauté cachée du paysage : c'est bien la mission que se fixe l'artiste David Smith, afin son oeuvre devienne un produit de son temps.

Toujours dans le Land Art, l'oeuvre de Richard Long, bâtie sur la forme naturelle, transforme la notion d'échelle, la mesure et la structure du lieu en intervenant dans le monde réel. Pour lui, il n'y a plus de motifs naturels à voir, mais des « formes » empathiques qui se constituent à partir d'une perception « dépouillée ». Il ne cesse de poursuivre sa quête de relation à la nature entre la forme et le sens à travers son corps avec le paysage. Sa volonté de « faire de l'art en marchant²⁴⁹ » se traduit par des sensations et des sentiments. De cette manière, la marche est un outil de réflexion destiné à affronter l'irréductible complexité du paysage traversé. Il existe une liaison organique entre des matériaux naturels et les forces humaines. C'est ainsi qu'il s'exprime :

Ce qui me distingue de mes confrères du Land Art, les Américains notamment, c'est qu'eux font des monuments. Mon travail est le fait d'un individualiste. Je peux le faire seul. Et je le fais seul. Sans assistant, sans avion, sans machine. Avec mes pieds, mes mains, ma propre énergie. Au fond, je suis un artiste paysagiste ! La nature est le cœur de mon travail.²⁵⁰

En collectant des matériaux dans la nature, il ne s'interroge pas sur le monde, mais sur le moi intérieur. La part du subjectif, selon l'artiste, implique une « connaissance nomade » propre à cet individu :

Mon travail, c'est l'antithèse de ce qu'on appelle le Land Art américain. (...) Marcher dans l'Himalaya...C'est une façon de toucher la terre avec plus de légèreté, et cela suppose un engagement personnel plus physique qu'un artiste qui planifie un grand « earthwork »

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ « La nature a toujours été reproduite par les artistes, des peintures contemporaines préhistoriques à la photographie de paysage du XX^e siècle. Je voulais moi aussi faire de la nature le sujet de mon travail, mais de façon nouvelle. J'ai commencé par travailler à l'extérieur en me servant de matériaux naturels comme l'herbe et l'eau, ce qui a évolué jusqu'à l'idée de faire une sculpture en marchant ». URL : <http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=RichardLong> (Consulté le 22 août 2016)

²⁵⁰ *Ibid.*

réalisé ensuite par des bulldozers. J'admire l'esprit des Indiens d'Amérique plus que celui des land-artistes.²⁵¹

Cet art en marchant se caractérise par un lien entre la culture et le nomadisme. Bien que les traces de ses marches soient transitoires et éphémères, Richard Long nous offre une carte du randonneur²⁵² sur laquelle le trajet est matérialisé par une compréhension empathique qui permet au spectateur de reconstruire l'œuvre mentalement. Malgré quelques points communs, la démarche de Richard Long est très distincte de celle de David Smith. Les processus de chacun se structurent ainsi :

Richard Long	David Smith
Le corps avec celui-là	La notion d'échelle
Le paysage empathique	Le paysage perceptif
Le mi-chemin	La construction ouvert
Une existence anonyme	Un produit de son temps
Le temps propre	Le temps publique
La proximité	La vulgarité

S'il existe un paysage propre à un individu, en quoi consiste-t-il ? Que signifie ce paysage plutôt empathique que perceptif ? Le mot « empathique » signifie un type de sensation de l'artiste elle-même ressentie par le spectateur. Et par le simple fait de marcher, le paysage empathique se dessine pour suivre la trace laissée par une autre personne. On est ici curieusement dans le cas de figure signalé par Richard Long : « Je prends conscience de la présence d'autres voyageurs passés avant moi, je vois d'autres cercles »²⁵³. Autour du paysage individuel, l'œuvre de mi-chemin²⁵⁴, en regard de l'indice de la proximité, nous indique la présence d'autres

²⁵¹ Itzhak Goldberg, *Installations*, Paris : CNRS, 2014, p.240.

²⁵² « Randonner renvoie au mot anglais random (hasard), mais l'aléatoire, chez Richard Long, obéit à un cadre strict : celui de la trajectoire et de la durée ». URL : <http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=RichardLong> (Consulté le 22 août 2016)

²⁵³ URL : <http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=RichardLong> (Consulté le 22 août 2016)

²⁵⁴ « La définition de ce qu'est le travail ne m'intéresse pas tant que le matériau lui-même, la boue qui est de la pierre, mais qui est devenue ce qu'elle est par l'action de l'eau. La boue est ce matériau fantastique, à mi-chemin entre la pierre et l'eau, qui sont deux thèmes constants dans mon travail. J'aime aussi la boue parce que c'est quelque chose de très pratique que je peux emporter dans n'importe quelle partie du monde ». Claude Gintz, « Richard Long- la vision, le paysage, le temps (interview) », in : *Art Press*, n°104, 1986, p.5.

voyageurs. Dans ce paysage, une sculpture érigée en marchant se veut vouée à l'éphémère, si bien que Richard Long préfère ne pas signer ses œuvres ni les dater. Encore une fois, « ceci est une existence anonyme, là comme ailleurs. » La description, l'indication et la légende indiquant le lieu, l'année et la durée de la marche désignent le voisinage de l'œuvre, l'artiste les encadre dans un cadre de la trajectoire et de la durée : *Une marche de dix miles en Angleterre (A Ten Mile Walk in England)*, 1968/ *Une marche en cercle de 60 minutes à Dartmoor (A Sixty Minute Circle Walk on Dartmoor)*, 1984/ *Une marche de 4 heures et 4 cercles (A Walk of four Hours and four Circles)*, Angleterre, 1972. Le cadre joue un rôle très important dans son travail. Il est corrélé avec l'indice de sa proximité. À partir de là, toutes les existences dans le paysage empathique deviennent la source d'une combinatoire infinie d'éléments.

La liberté du nomade est étroitement liée à la relation d'empathie qui s'établit entre la compréhension empathique et la perception spatiale. En tant qu'espace en mouvement, *The Space of Fifty Steps* est un travail sur le temps qui évolue au rythme d'un pas. C'est à partir de ce constat que l'idée nous est venue de nous projeter sur la frange entre le paysage et le voyage. Il ne s'agit pas d'utiliser les éléments naturels ou de donner le code visuel défini par l'artiste, mais il s'agit plutôt d'ouvrir un chemin aux spectateurs. Comme nous l'avons déjà expliqué, l'artiste a, d'abord, pour mission de mettre en œuvre l'action sur un élément matériel ou immatériel dont il choisit la cadence (par exemple, le bois flotté, la pierre, l'odeur, la sandale, les filets, etc.) et de représenter la répétitivité du geste (par exemple, marcher, transporter, creuser, etc.) La marche est un bon moyen de penser. Pour Rahic, il s'agit de se déplacer et, en même temps, de sculpter : comme trace d'un ancien passage, chaque « position » tracée est en rapport avec le nombre de pas (tout aussi enfantin, provisoire et gratuit, mais requérant un engagement physique qu'il aime faire). Située dans l'espace et le temps, son œuvre permet le maintien de la posture de l'affect en participant à un point de vue subjectif. La représentation du « voyage – paysage » devient une situation « imprésentable » comme une rencontre du pas avec le lieu²⁵⁵, puisqu'elle n'est qu'un tracé successif de pas donnant lieu à une trace reliée par un conduit secret d'où s'échappe l'action artistique et culturelle. C'est pourquoi Rahic opère une transformation de la matière selon une pensée mythique, c'est-à-dire une pensée de bricoleur. Dans ce dispositif de la répétition, il produit des références aux rituels à la

²⁵⁵ Comme dit Richard Long dans une phrase : « Chaque sculpture est un arrêt, la rencontre du pas avec le lieu ». URL : <http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=RichardLong> (Consulté le 22 août 2016)

fois physiques et formalistes. En effet, ce qui l'intéresse le plus, c'est le temps « propre » c'est-à-dire un temps pour soi, propre à soi et fait pour soi. D'où le fait que la rencontre avec le lieu est omniprésente dans l'œuvre de Rahic qui, d'une façon primitive, privilégie le subjectif du toucher, du marcher, du creuser, etc.

Si nous parvenons à explorer les relations d'empathie entre la compréhension et la perception, il suffit de préciser que le paysage lui-même possède sa « propre » histoire dans l'œuvre. Vu que le rythme d'un pas n'agit que dans l'imagination du spectateur, Rahic sait qu'il faut ouvrir un chemin ou un mi-chemin aux spectateurs et se manifester par ses actes de création. Il indique lui-même :

En toute rigueur, le matériau lui-même ne m'intéresse pas. Si j'aime le bois flotté, c'est parce que le bois en montagne est devenu ce qu'il est naturellement par l'action de la vague. Il y a toujours une action soit naturelle, soit culturelle, mais cachée dans chaque matériau. Se transformer sous l'action invisible, c'est exactement ce que j'appelle "le processus dialogique", et c'est agréable de représenter le mi-chemin entre le bois flotté et la vague dans mon œuvre. Il en est de même pour les sandales, les bouteilles, les filets de pêche, etc. ²⁵⁶

C'est la raison pour laquelle ses œuvres ayant un rapport avec son corps et ses mouvements s'appliquent à toutes les relations sociales qu'il entretient et toutes les expériences collectives qu'il réalise. Dans une combinatoire infinie d'éléments, c'est le dispositif conceptuel vis-à-vis du voyage sans trajectoire qui est l'objet de son œuvre *in situ* à mi-chemin entre l'installation et l'action représentée. Ainsi, le voyage est l'outil de Rahic et le paysage, son matériau. Rien ne le montre mieux que les paroles reproduites ci-dessous lors de notre entretien :

Je m'appartiens au peuple pélagique, mais ce dernier se déplace sans cesse pour trouver ses représentations. Il faut aller librement dans le paysage, afin qu'il devienne mobile. Ce qui importe le plus, c'est que ce paysage mobile me permet justement d'explorer la présence d'autres voyageurs. ²⁵⁷

Cet ailleurs (ou autre lieu) emphatique, est un examen de la situation : dans ce processus dialogique il y a une réconciliation avec l'autre, même étranger à lui. De plus, dans ce rapprochement à l'autre, il y a inévitablement naissance d'un état de confusion langagier ou sémiotique. Cette confusion provient d'abord du déplacement

²⁵⁶ Extrait de l'entretien avec Rahic Talif du 6 janvier 2017, déjà cité.

²⁵⁷ *Ibid.*

du signe, sur le mode de la métonymie, comme une forme de déguisement de soi, incluant l'incertitude de l'action invisible. De ce point de vue subjectif, Rahic invoque d'abord une imagination métaphorisée du paysage, avant de s'appuyer sur « l'objet indiciel » du voyage. Ensuite, il réoccupe un espace en dialogue actif avec les choses, dans lequel le spectateur se projette. Enfin, cette situation imaginaire lui offre une disposition affective ou intentionnelle afin de se glisser aisément du niveau conceptuel à la strate perceptive. Jusqu'à ce constat, le paysage est apparemment mobile ; on peut le décrire comme un croisement des contextures de métonymie, ou comme un enchaînement de métaphores, qui peut assurer la consistance de l'espace en mouvement, et former un corps embryonnaire et phénoménique du spectateur.

Grâce au paysage emphatique de la matérialité, le spectateur se trouve dans un « rythme de la durée » qui n'existe que s'il y participe, c'est-à-dire un rythme de son existence. La dimension formelle de l'œuvre d'art consiste dans un schème intentionnel et corporel en attente de sensation profonde du temps. Comme le souligne Jean-Christophe Goddard,

le *ruthmos*, (...) ne désigne pas un phénomène d'écoulement, de flux, mais la configuration assumée à chaque instant déterminé par un mouvement.²⁵⁸

On a l'impression que le paysage se met en mouvement et procède par tâtonnements à partir du caractère nomade et éphémère de l'installation. C'est également à ce paysage que s'emballe le rythme de l'interaction entre le regardant et le regardé. Dans ce jeu réciproque, le corps résultant d'une palpation par le regard permet au spectateur de se retrouver dans un espace de repli sur soi comme un temps pour soi. Comme l'écrit Vladimir Nabokov :

Peut-être que la seule chose qui laisse entrevoir un sens du temps est le rythme : non pas les coups répétés du rythme, mais l'abîme entre deux de ces coups, l'abîme gris entre les coups noirs : le tendre intervalle.²⁵⁹

De fait, la durée en soi et pour soi ne se heurte pas aux relations extérieures, mais, entrelacée et divisée de l'intérieur, chaque sorte de durée contient les traces et

²⁵⁸ Jean-Christophe Goddard, « Henri Maldiney et Gilles Deleuze. La station rythmique de l'œuvre d'art », URL : <http://deleuze.tausendplateaus.de/?p=54> (consulté en novembre 2016).

²⁵⁹ Pierre Sauvanet, *Le Rythme et la Raison - t.I : Rythmologie*, Paris : Kimép, 2000, p.112.

les souvenirs pour les autres dispositifs conceptuels installés au milieu du visible. Selon Merleau-Ponty, nous opérons un rapprochement de la coïncidence partielle « comme d'un creux et d'un relief qui restent distinct »²⁶⁰. Dans ce mouvement comme sa dimension rythmique, le corps comme sujet phénoménique forme son vécu d'« être-dans soi » en accord, « pas totalement », avec le processus du changement où émerge la sensation.

Voyons maintenant comment le corps du spectateur se scinde en deux créant un interstice de l'être dans un gouffre de sa propre existence qui peut regarder vers l'extérieur et, en même temps, se faire regarder, et donc qui peut toucher et en même temps, se faire toucher. Vu que l'on ne sent pas en même temps notre main touchée et notre main touchante, il y a toujours un écart, un hiatus entre le voyant et le visible. Dans chaque rythme « écarté », il semble que le paysage mobile devienne ce lieu de la nature où les traces et les souvenirs projettent autour du présent un double horizon de passé et d'avenir. Dans ses installations, Rahic parle dans un langage empathique, animée par une impression figurative de la mobilité et de l'état liquide et transitoire. Lorsque l'expérience du rythme intersubjectif est bâtie, les médiums réappropriés sont sous forme de chiasme qui donne accès à l'autre. En auscultant la part spirituelle du corps, sa création se place alors entre soi et autrui comme un moyen d'altération.

Expérimenter l'espace corporel de l'installation, c'est, autrement dit, suivre le cheminement de l'écoute de la matière et y déclencher l'ouverture à un monde tactile. La perception synesthésique des paysages est mesurée par le « rythme de l'itinérance » et Rahic ouvre enfin sur un être tangible dont il fait aussi partie. Ce paysage au rythme du voyage s'exprime aussi sans doute de façon plus subtile en affectant la perception que l'on a de son existence atmosphérique. Il faut qu'une forme nomade se fasse au milieu du paysage perceptif et s'incorpore aux anciens « rituels » que Rahic interroge. Ainsi, autant que nous avons pu nous en rendre compte jusqu'à présent, la simple notion d'installation est profondément accordée avec la proximité, avec la corporéité de l'espace (c'est-à-dire son atmosphère). Elle est un moyen de communication en rapport avec l'entourage. C'est pour la même raison que nous sommes au cœur du paysage et que nous en sommes loin : cette raison est qu'il est naturellement destiné à être perçu par notre corps. L'œuvre de Rahic s'inscrit dans

²⁶⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (1964), *op. cit.*, p.161.

l'espace représenté d'une situation avec celui-là qui doit être pris à la lettre. Loin de revêtir une signification circonscrite et prétendue, Rahic cherche au contraire à rendre compte des indices répétés dans le paysage. En faisant de ce dernier le monde environnant, c'est peut-être le seul moyen qu'il a d'aller au cœur des choses. Néanmoins, il s'engage dans le dialogue transparent et ouvert en tout temps avec l'environnement, afin que les matériaux échoués sur la plage soient modifiés, déplacés, recouverts par des « formes » empathiques qui revendiquent un espace réservé aux regardeurs comme espace d'exposition et de production. En tant qu'aborigène, il veut mettre en valeur la mémoire et le passé intemporel des tribus, essentiellement nomades et tribus errantes dès l'âge de pierre (paléolithique). En se déplaçant, il trace des lignes. Ce « flottement existentiel » se met en place (*in situ*) et apporte la lumière de cette connaissance nomade qui est à la base de son œuvre. Dans cette optique, on pourrait dire que l'artiste aborigène comme Rahic devient découvreur en marchant à l'intérieur de son propre paysage.

Quand nous parlons du paysage mobile, nous entendons un lieu ouvert. Au lieu de décrire un monde recouvert de toutes nos projections, nous voulons dire que notre corps dans ce monde agit à la manière d'un sentant sensible. Rahic renonce à un contrôle absolu sur ses œuvres, puisqu'il empêche d'« aller librement dans le paysage ». Pour surmonter les limitations figuratives, il élargit sa façon de penser les représentations aborigènes et aussi réfléchit au moyen d'abstraction représentative sur la vision d'un paysage sentimental qui se trouve sur notre passage. Ainsi, la situation « imprésentable » a une place importante dans sa création accompagnée de croquis, de dessins, de textes. Il s'agit d'un regard processuel qui soulève plusieurs incertitudes dans la lutte pour la décolonisation. Nous faisons plus particulièrement référence ici à l'idée émise par Jean-Blaise Grize dans son article intitulé « Logique naturelle et représentations sociales » dans lequel il montre que

la représentation sociale [est] "une forme de connaissance bien particulière, non réductible à une connaissance scientifique dégradée ou erronée. Elle puise ses contenus dans plusieurs champs, elle fonctionne par traduction, articulation, emprunt, ressemblance, elle produit un vraisemblable pour convaincre, elle est paradoxalement connaissance-méconnaissance en rapport réciproque avec la pratique" (...).²⁶¹

²⁶¹ Jean-Blaise Grize, « Logique naturelle et représentations sociales », in : Denise Jodelet éd., *Les Représentations sociales*, Vendôme : Presses Universitaires de France (PUF), 1991, p.162.

La trajectoire de Rahic sur cette « connaissance-méconnaissance » résiste à toutes les impressions reçues dans le sein du système tribal, et à toutes les stratégies conceptualistes entendues comme catégories interprétatives de la modernité qui triomphe dans une identification sociale. Chez d'autres artistes aborigènes, on peut bien constater que le style moderniste, qui provient de la période de décolonisation (connue vers 1947 à Taïwan²⁶²), permet à leurs représentations la possibilité de fonctionner de façon autonome et en même temps vise à contribuer une formation discursive qui s'appuie sur la genèse conjointe du primitivisme moderniste et du colonialisme. Alors qu'en réalité, l'originalité moderniste affirme la reprise du « je » universel, c'est-à-dire de l'origine commune aux divers *cogito*. L'utopie moderniste repose sur l'universalisation du « nouvel art » européenisé, comme moteur et expression de la « nouvelle société ». En d'autres termes, la représentation sociale devient un agencement des codes dominants du discours colonial. Ce dernier style colonial est réalisé socialement et culturellement par les noeuds discursifs du modernisme qui structure un postulat universaliste dans le discours de l'esthétique et de l'anthropologie. Néanmoins, Rahic prend le contrepied de cette tendance moderniste au début de l'année 1991, afin de développer une approche fondée sur le dialogue interculturel. Il s'agit d'un effort remarquable de réflexion sur lui-même si l'on considère à quel point le champ du discours de son installation s'est finalement révélé. Grâce à la situation « imprésentable » des contextes culturels en tant qu'altération temporaire du lien entre le peuple aborigène et ses représentations, le paysage mobile de Rahic devient ainsi plus volontaire mais fortuit et nous permet enfin de comprendre son approche basée sur les modes de vie qui englobent de multiples points de vue géo-historiques.

Chapitre II. « Leur » possession représentable

L'objet de ce chapitre est de montrer comment l'artiste Walis Labai (1960-) s'approprie l'interprétation culturelle à la représentation identitaire et comment aller au-delà du poids du savoir « connu » à l'œuvre par l'image considérée comme primitive et virtuelle.

²⁶² La période de décolonisation s'étend de l'incident 228 connu comme le massacre 228 (qui a débuté le 27 février 1947) au début de la période de « Terreur blanche » du Kuomintang (qui resta en place du 19 mai 1949 au 15 juillet 1987).

2-1 Danse dans l'« ombre » de Walis Labai

L'artiste Walis Labai qui porte un autre nom Wu, Diing-Wuu (*wú dǐng-wǔ* : 吳鼎武), tout en conservant son identité, entre dans une scène artistique. Il déclare son nom aborigène en 2008. Son nom est d'emblée un nom composé de quatre mots - Wu, Diing-Wuu et Walis Labai, et l'un ou l'autre de ces termes correspond à un nom derrière lequel surgit du vide. Il s'agit d'une mise en représentation visant à rendre compte des constructions identitaires notamment à travers les échanges culturels. En revendiquant l'appellation personnelle et le système traditionnel des noms, Walis élabore à partir de sa vie (prise ainsi comme objet et matériau) une autre vie, une identité mi-réelle et mi-fictive, interne à son œuvre. Fruit du métissage culturel, ses œuvres marquent le positionnement de l'artiste au cœur de son travail. Walis puise dans son vécu et sa perception un matériau constitué des traces de sa double identité et sa double culture. Comme il a obtenu un diplôme avec spécialisation en technologie informatique à l'université, il commence à modifier les photographies numériques et images anthropologiques à partir de 2001.

Walis rappelle à plusieurs reprises que l'identité est un piège, ou plutôt un joug pour la création et également que le caractère figé de la langue maternelle empêche toute fluidité, tout mouvement d'un peuple multiple (ou « *panethnique* »). Il lui faut se désaliéner de la culture visuelle, se délivrer de toute connaissance préconçue et donc retrouver une nouvelle forme d'expression artistique. Son esprit d'indépendance structure l'identité du sujet comme représentant du monde et non-représentation de son identité. L'usage de la représentation trouve un écho dans la vie de l'artiste. Ainsi, Walis dit : « Il n'est pas préférable de raconter une histoire de ma propre tribu. Dans mes œuvres, je ne me situe plus dans une culture de la langue unique »²⁶³. La pratique du montage visuel (images, tableaux, etc.) lui apparaît ainsi comme un moyen de se libérer des pesanteurs de la culture prédéterminée. La juxtaposition d'images, le mixage, le codage deviennent des stratégies essentielles de

²⁶³ « 我不喜歡談只有一個我們自己族群的故事，或是當代藝術創作裡面，我不喜歡只有單一族群的語言 » Extrait de l'entretien avec Walis Labai du 25 novembre 2009.

l'appropriation tant individuelle que collective des savoirs tirés de l'expérience. Tout d'abord, l'artiste a accès à une série d'informations personnelles qui viennent altérer, à titre expérimental, une perception originale comme expérience « sauvage ». Ensuite, il développe celle-ci dans un système représentatif en tant que représentation. Enfin, il l'enveloppe dans un dispositif opposé comme la disparition de la représentation. L'artiste ajuste et automatise un double processus- approprier/désapproprier ; import/export. Un montage représentatif ne signifie pas « convoquer », mais « citer ». L'art de « citer » provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre, si bien que l'artiste joue et déjoue les conditions préétablies par toutes sortes de stéréotypes. Selon Béatrice Ramaut-Chevassus,

[...] aujourd'hui « citer » ne signifierait plus « convoquer » [...] Citer ne signifierait plus vraiment non plus mettre en scène une conscience de la tradition ou une généalogie revendiquée pour qu'elles soient rendues perceptibles [...].²⁶⁴

Il faut dire que les techniques numériques se sont améliorées au fil des ans. Dans la pratique du montage, Walis retire l'idée de « ce qu'est la source », de « chose faite » et de l'original, afin de raffiner notre sensibilité aux différences culturelles. Le montage cristallise toutes ses envies de se détourner de la fermentation stérile d'une monoculture à jamais inconnue. Ainsi, souligne-t-il, « je crée pour me déconditionner »²⁶⁵. La quête d'un « déconditionnement » vise à atteindre une identité nomade. Elle est ainsi indissociable d'une recherche du métissage : signe de l'altérité, symbole du lointain perdu, de l'ailleurs inaccessible.

Au début des années 2000, il crée des dispositifs mettant en relation les images aborigènes dans une structure narrative précise. Voici la chronologie du « Projet invisible » :

²⁶⁴ Béatrice Ramaut-Chevassus, « La pratique citationnelle, puissance ou impuissance pour l'œuvre musicale ? L'exemple de John Adams », in : *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre?*, éd. par Claude Amey et Jean-Paul Olive, Condé-Sur-Noireau : L'Harmattan, 2004, p.119.

²⁶⁵ « 所以說原住民呢，為什麼會拼貼他身上的那種，他的臉孔拼貼上去的時候，仍然還是同一個態度，那也就是說呢，我面臨了後殖民世界的觀點，其實是面對著同一個事情，所以這個同一呢，用臉的狀態去呈現他，事實上這個臉是不存在的，但它拼貼起來，似乎像是一件事情。我創作是為了把自己從各種條件中抽離出來。 » Extrait de l'entretien avec Walis Labai du 25 novembre 2009, déjà cité.

2001~	2002~	2005~	2008~
Peuple invisible (<i>Invisible People I</i>)	Aborigènes virtuel(le)s	Première série de Animaux libres	Série de murmure
Animaux invisibles		Totem invisible	Image des arbres murmurant
Arbre (tactique) invisible		Deuxième série de Animaux libres	

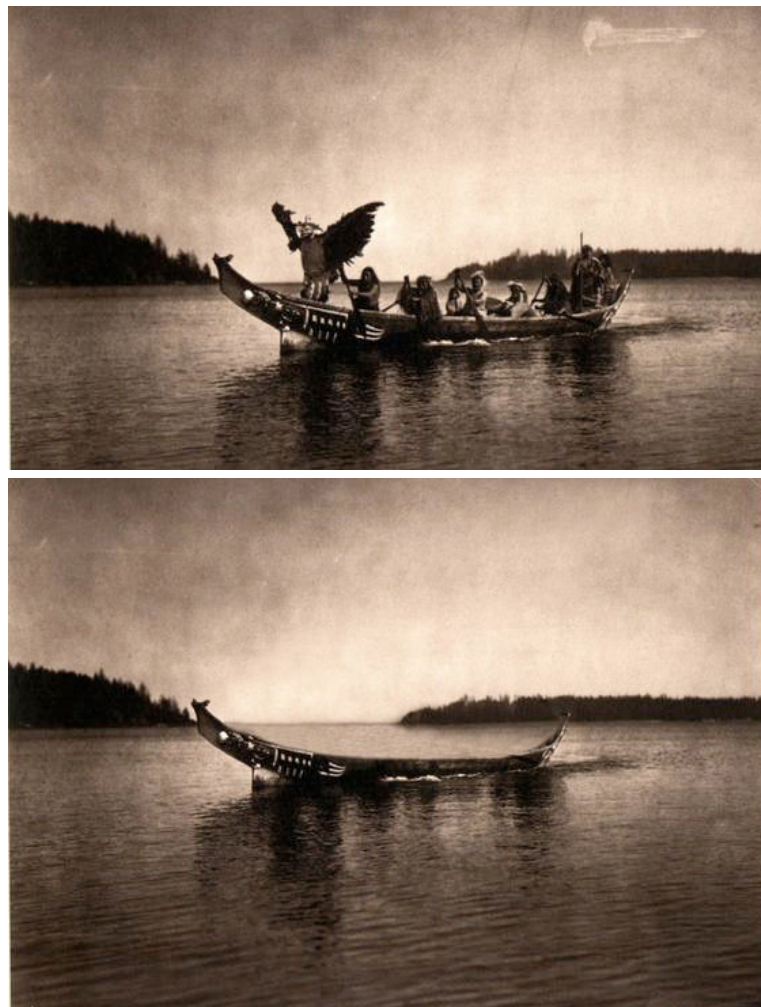


Fig.15 Walis LaBai, *Invisible People I*, 2001
 Installation vidéo, photographie, détecteur infrarouge, dimensions variables. Taipei Fine Arts Museum. Photo © Walis LaBai

Son installation vidéo, *Invisible People I* (fig.15), est un montage produit par la juxtaposition des images numériques ; l'artiste utilise l'espace tridimensionnel impliquant le spectateur dans ses composantes du système interactif. Plusieurs

projections vidéo qui s'installent dans la salle présentent les images sur les écrans suspendus. Toutes les compositions photographiques sont basées sur les interactions directes avec les spectateurs au niveau des yeux. Le détecteur à infrarouge caché dans le mur joue un rôle fondamental pour passer à la prochaine image et pour évoquer une disparition temporaire du « sujet » dans l'image. Les principaux sujets se sont peu à peu dissous devant nos yeux, jusqu'à ce qu'ils finissent par disparaître complètement en quelques minutes. Le flottement continu entre la silhouette et la forme physique commence donc à devenir perceptible. L'objectif principal de l'installation est de montrer une absence de l'aborigène en elle-même. Une autre caractéristique importante de l'installation réside dans une façon très particulière de laisser l'image dans l'« ombre ». Lors de la reconnaissance d'un spectateur (en tant que participant), le détecteur infrarouge déclenche un projecteur à proximité du spectateur qui diffuse une image de la danse traditionnelle aborigène « sur » son ombre. Cette « ombre » supplémentaire le suit tout au long de sa visite. Grâce à la détection infrarouge, l'artiste brise la barrière entre l'espace virtuel et l'espace réel et cette image de la danse dans l'« ombre » pourrait entraîner une disparition encore plus mystérieuse.

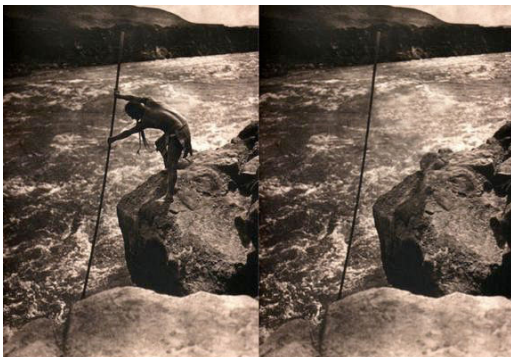


Fig.15-1 (dessus), Fig.15-2 (dessous)

Walis LaBai, *Invisible People I*, 2001

Installation vidéo, photographie, détecteur infrarouge, dimensions variables. Taipei Fine Arts Museum. Photo © Walis LaBai

Grâce au montage, au sens cinématographique du terme, Walis Labai crée un monde parallèle des deux modes de perception (visible/invisible).



Les images sur les écrans représentent plusieurs personnages à l'instar des documentations tirées des archives anthropologiques et des photographies anciennes, notamment historiques. À première vue, les spectateurs pourraient penser qu'il s'agit là tout simplement des images en noir et blanc montrant la vie

quotidienne des aborigènes et leurs activités principales. L'institution de l'appareil spécial qu'on appelle musée, qui ont eu tendance à souligner certains détails perceptifs et visibles, suspend, met entre parenthèses, la destination culturelle des œuvres. Néanmoins, les images documentaires sont métamorphosées dans un nouvel usage. Grâce au montage, au sens cinématographique du terme, l'artiste crée un monde parallèle des deux modes de perception (visible/invisible). Sauf les dispositions expresses à cet effet visuel, Walis ouvre les parenthèses des catégories de signification comportant l'essentiel des conventions collectives taïwanaises. Selon le point de vue de Walter Benjamin, il s'agit d'un art de citer sans guillemets²⁶⁶. À travers les écrans entre la création et la réalité, ce que le monde « visible » évoque peut varier en fonction des différentes versions, des récits auto-fictionnels comme prétextes à une dislocation de la phrase par un procédé de parenthèses. Les œuvres devenant des suspens peuvent être pour la première fois représentées pour elles-mêmes, à condition que l'on reste à quelques mètres du détecteur à infrarouge. Contrairement à tous les portraits des aborigènes, le « sujet » dans l'image nous échappe, la représentation visuelle s'évanouit dans l'œuvre de Wu, Diing-Wuu Walis. Le suspens comme « incapacité persistante d'imagination » n'est pas un consensus, mais possède une double structure qui permet d'en faire la genèse.

D'autres éléments sont incorporés dans ce travail, tels que l'utilisation de brouillard qui renforce l'impression d'ensemble et contribue à l'expérience globale de l'image. Ce support obscur permet de couvrir une autre surface sur laquelle les ombres, ou silhouettes, sont projetées. Par ailleurs, en altérant la composition de la mémoire visuelle sous l'aspect mimique, l'artiste ajoute encore des nuances de la mémoire verbale pour que le spectateur puisse se souvenir des choses en termes de parole et de sons caractéristiques du rite. Quand le son de la voix humaine se fait entendre, on voit les compositions vides dont les aborigènes ont été effacés de la scène. Quand on commence à sentir les échos de chants autochtones résonner dans la tête, l'aspect mimique de l'identité aborigène devient progressivement plus faible jusqu'au moment où les figures disparaissent de la composition photographique. Comme couche de l'expression, la sphère verbale est le passage à cette expression qui permet, en même temps, de vivre, sous une identité du sujet mimique, une identité

²⁶⁶ Walter Benjamin souhaitait réunir en 1939 dans son livre des Passages, les citations, les matériaux, les interprétations et la théorie, dans une constellation de détails où le lecteur devrait faire preuve d'imagination, liant par là étroitement, création et montage: « L'art de citer sans guillemets est en corrélation très étroite avec la théorie du montage ». Walter Benjamin, in : *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages* (1939), Paris : éditions Cerf, 2006.

verbale de la mémoire. L'aspect verbal du son est offert à une saisie intuitive par l'attention des choses et provoque la réorganisation intensifiée de la *visualité*. En montrant les puissances étrangères de la mémoire, Walis Labai néanmoins peut faire varier les expériences avec des voix humaines, bien que le sujet de l'image soit l'absence, et les peuples autochtones ne restent que les ombres immatérielles. À partir de l'élimination complète de compositions photographiques, la représentation invisible des aborigènes non identifiables au milieu de leur environnement ne peut pas être préservée de tout héritage culturel, comme une métaphore de leurs déplacements incessants. Selon Walis,

L'aborigène disparu devient la donnée la plus significative, car il n'est pas "dans" son "là". Il n'identifie plus à soi et à sa place. Il s'emporte au contraire dans un déplacement, une scrutation préoccupée de l'alentour. Il devient invisible, parce que l'on n'est intéressé qu'à sa représentation qu'il n'est pas. Ainsi, l'invisibilité est sa propre éternité.²⁶⁷

Afin d'écarter l'immutabilité de l'*idem*, Walis veut obtenir la présence par l'invisibilité. Pour y arriver, il construit une représentation vide qui fait du spectateur un sujet disparu et de l'œuvre en question, un site. De même, il indique un manque d'intérêt pour l'image elle-même et va jusqu'à la qualifier de « spectrale » et de « fantomatique » dans le mode d'appréhension. Mais ce qui importe maintenant est de parvenir à un dispositif plus grand que la vision entière, si bien que les images de *Invisible People I* sont projetées non seulement devant le spectateur (sur l'écran), mais aussi sur son passage. Ensuite, il crée une situation dont le registre est plus étendu puisqu'elle exige une participation physique. Mais celle-ci incarne précisément ce qui empêche la fondation d'un sol identitaire solide. En conséquence, *Invisible People I* laisse résonner une voix elle-même difficile à localiser. Devant nous, l'œuvre ne représente qu'un site insituable d'où l'image provient, soit un échec d'appropriation. Pour Walis, il s'agit d'un « lieu » hors-soi. C'est le « là » qui permet de comprendre ce qui n'existe pas avant. Nous pouvons dire qu'il y a une distance entre sa tribu et lui, non pas parce qu'il vivait longtemps éloigné, réfugié à Taipei, mais surtout en raison de la non-identité, du non-enracinement de la « familiarité » comme un échec d'appropriation. Il se souvient des paroles de la mère de l'écrivain aborigène de la tribu *Puyuma* (卑南族), Sun Ta-chuan (孫大川) :

²⁶⁷ Cf. Diing-Wuu Wu Walis (2008), "The Vision of Spirit-Modernity of Contemporary Indigenous Art (Keynote Speaker)", in : *WSIC 2008 World Summit of Indigenous Cultures*, Taipei County Government Multi-Function Auditorium.

Vous ne faites pas partie du village, bien que vous fassiez beaucoup de choses. [...] Mais vous ne devriez pas être malheureux, parce que, quand j'étais jeune, votre grand-mère m'a dit la même chose que je vous dis maintenant.²⁶⁸

Ces paroles donnent un aperçu de la façon dont la culture tend à se transformer, et signifient que, si le principe «*non bis in idem*» était vertueux, l'aborigène reconnaîtrait la vérité à laquelle il est voué.

2-2 États intermédiaires de Soi – *Patikol*

Les formes produites par l'art des régimes représentatifs contemporains ne doivent pas être trop péremptives. Dans sa réflexion sur le critère de coexistence, Nicolas Bourriaud fait remarquer que

Toute œuvre d'art produit un modèle de socialité, qui transpose le réel ou pourrait se traduire en lui. Il existe donc une question qu'on est en droit de se poser devant toute production esthétique : cette œuvre m'autorise-t-elle au dialogue ? Pourrais-je exister, et comment, dans l'espace qu'elle définit ?²⁶⁹

On pourrait dire que le critère de coexistence est la mise en problème des systèmes et des idéologies de la modernité. La grande découverte du concept de l'esthétique relationnelle que l'on mesure à l'aune de la « majorité silencieuse » (sans-voix) s'impose désormais comme un précieux instrument de travail et comme une référence indispensable. Quand l'œuvre d'art offre une vision de critique esthétique

²⁶⁸ On cite ici volontiers les paroles touchantes de la mère de l'écrivain Puyuma(卑南族) Sun, Ta-chuan (孫大川) : Ma mère avait 90 ans en 2003, et les gens de la tribu ont célébré son anniversaire. J'ai encore une photo d'elle à la fête avec un groupe de ses amis, et elles avaient toutes plus de 80 ans. Après avoir eu quelques boissons, les personnes âgées sont entrées dans un cercle et ont commencé à prendre des tours de chant. Elles chantaient des chansons vraiment vieilles. Les paroles de ces chansons étaient tellement réelles, tellement sincères. Apparemment un peu ivre, je l'ai dit aux vieux : « J'ai vraiment envie de votre profonde amitié. Je crains que les gens de ma génération ne puissent jamais comprendre ou saisir votre monde si émotionnel ». Ma mère répondit avec un sourire : « Je crains que ta pensée soit conçue de manière telle qu'elle est ! Mes amis et moi sommes probablement le dernier groupe de personnes qui témoignent la vie et les émotions du village tribal. Vous ne faites pas partie du village, bien que vous fassiez beaucoup de choses. Mon Puyuma et votre Puyuma ne sont pas les mêmes, et mon village et votre village ne sont pas les mêmes. Beaucoup de choses que nous mènerons à la tombe avec nous.... Mais vous ne devriez pas être malheureux, parce que, quand j'étais jeune, votre grand-mère m'a dit la même chose que je vous dis maintenant ». Après avoir entendu cela, toutes les personnes âgées ont commencé à rire, et il était aussi merveilleux que la beauté de la nature, que le coucher de soleil. Ta-chuan Sun, *Jiujin jiu yici [Drink Infrequently]*. Taipei : Zhang laoshi, 1991. (孫大川, 久久酒一次, 台北 : 張老師文化出版社, 1991.)

²⁶⁹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les Presses du réel, 2001, p.114.

pour déjouer ou dévoiler les champs du pouvoir du régime esthétique, le spectateur distingue les points dissimulés du partage du sensible (les règles dominantes et inertes) parmi les disciplines. Il peut dès lors entrevoir un nouveau partage du sensible. Dans ce cas, l'artiste produit nécessairement un lieu vide, un espace d'« ipséité » qui permet au moi du spectateur de s'installer. Le concept d'« ipséité » donne accès à la problématique de l'identité personnelle. Nous nous rallions entièrement aux vues de Paul Ricoeur sur ce concept. Celui-ci est introduit à propos de la réconciliation possible entre la comparaison identitaire et l'implication de l'autre. Dans son ouvrage *Soi-même comme un autre* (1990), « Comme » ne signifie pas seulement, dans ce titre, une comparaison (soi-même semblable à un autre), mais bien encore une implication (soi-même en tant qu'autre). Selon Paul Ricoeur,

« même » est employé dans le cadre d'une comparaison; il a pour contraires : autre, contraire, distinct, divers, inégal, inverse. Le poids de cet usage comparatif du terme « même » m'a paru si grand que je tiendrai désormais la même chose pour synonyme de l'identité-*idem* et que je lui opposerai l'ipséité par référence à l'identité-*ipse*.²⁷⁰

Deux modèles d'identification du soi-même soulèvent cependant la question de savoir si l'altérité doit être décrite à l'aide des différences irréductibles. L'espace d'« ipséité » est essentiellement conçu pour donner matière à réflexion sur la place du spectateur et sur la formation de la subjectivité. L'artiste met intelligemment en scène le double sens de la notion d'identité. Une personne invisible dans l'image ne peut être considérée comme un autre sujet absent. De même, le sujet absent se représente devant le spectateur comme un lieu vide pour rendre possible l'existence d'autrui. Une telle photo représente en fait le co-être (sujet absent et personne invisible) et sa trace en tant que labyrinthe pour déceler un fonds commun de placement axé sur la « réflexivité de l'*ipse* ». Dans le *Personnage invisible*, la représentation du co-être tient et maintient en l'appartenance de cette personne invisible « l'être-avec avec les autres » et ne peut qu'être très radicalement subordonnée à l'ipséité du sujet absent comme souci de soi. L'artiste crée un lieu de ritualisme vide et inappropriable et provoque un effet mystérieux et ressenti par la monstrueuse hybridité comme critère de coexistence.

²⁷⁰ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, L'Arfay : Seuil, 1990, p.13.

Comme Walis enseigne dans le département des nouveaux médias à l'université, il connaît parfaitement les savoirs-faire de la présentation visuelle et les questions concernant le dispositif de montage : Comment se déroule le sujet invisible dans l'image ? Garde-t-il un substrat du modèle dupliqué ? Quel degré de réalité livre-t-il ? C'est la raison pour laquelle il utilise l'image du montage pour représenter une ipséité du sujet entre le temps et l'éternité²⁷¹. Comme un présentateur du bulletin météo devant un écran bleu, le sujet dans l'image se définit par une relation interpersonnelle. L'image, devenue un lieu vide, coexiste avec l'écran bleu où elle est invisible. Ce lieu n'est pas ce qui fait face aux hommes comme un objet extérieur ni une expérience intérieure qui serait de l'ordre de la représentation. Il s'explique par une proximité foncière et tendancielle. Ainsi, Walis affirme : « Je veux un mythe vide que l'on puisse remplir »²⁷². Le « mythe vide » est avant tout le signe d'une position « entre » ce qui ramène la représentation dans un espace objectif et ce qui la désigne comme n'y appartenant pas tout à fait. L'aborigène parle à travers n'importe quel mythe. Le mythe ouvre sur un « chemin de traverse ». Il est un pont. Ainsi que le souligne Martin Heidegger dans son ouvrage intitulé *Essais et conférences*, le Lieu ne devient un lieu que « grâce au pont »²⁷³ qui offre une surface entre les deux limites qu'il nous faut traverser. Entre le lieu réel (installation) et le lieu vide (image), Walis construit un pont (sujet visible-invisible) pour créer son mythe vide.

La partie indéterminée du mythe vide n'est pas un sens pré-significatif, car elle donne au spectateur une nouvelle capacité créatrice et offre les nouvelles expériences visibles, dicibles et réalisables, qui forment une liberté esthétique. Bien que le mythe vide soit absolument différent du mythe constitutif et corrigé par le génie de Walis, l'obscurité profonde du mythe cosmogonique reste la même. La nécessité de définir ce « vide » exige une notion nouvelle à laquelle on ne pourrait accéder qu'à travers la représentation apte à laisser au regardeur la possibilité de le compléter, démontrant le rôle privilégié de la conscience mythique comme « voix vivante » ou plutôt vie « sans-voix ». Le contenu vide du mythe s'exprime dans la certitude que la réalité ultime de toute expérience vécue a été et sera toujours dans le

²⁷¹ Cf. Diing-Wuu Wu Walis (2008), « The Vision of Spirit-Modernity of Contemporary Indigenous Art (Keynote Speaker) », in : *WSIC 2008 World Summit of Indigenous Cultures*, Taipei County Government Multi-Function Auditorium.

²⁷² Ceci est un extrait d'un entretien que nous a accordé Wu, Diing-Wuu Walis dans son atelier à Taipei le 1 août 2015.

²⁷³ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, trad. par André Préau, Paris : Gallimard, 1958, p.183.

présent. L'œuvre devient pensable ici et maintenant ou *hic et nunc* à l'instar de Benjamin. En conséquence, le mythe apparaît à son tour avec un caractère temporel qui conserve la trace et de la série de significations de la présence (ici et maintenant) et présuppose donc le manque de ça-a-été en tant qu'une absence originaire de l'ipséité. Le double sens du mythe vide se situe d'emblée entre le présent (*hic et nunc*) et le passé (ça-a-été). L'œuvre de Walis donne tous les éléments nécessaires pour mieux poser ce difficile problème de ce que signifie une photographie mythique.

La photographie a toujours joué un rôle important dans sa création puisqu'elle permet notamment de savoir dans quelle situation le passé se décrit au mieux en tant qu'expérience visuelle. Cette dernière fait écho aux observations de Walter Benjamin :

Dans le cas de la photographie, par exemple, elle peut faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que par un objectif librement déplaçable pour obtenir divers angles de vue.²⁷⁴

Pour comprendre le caractère esthétique sous-jacent de la photographie, il faut se déprendre de la présence énigmatique où les œuvres touchent à la mémoire de l'artiste comme l'image du phénomène évanescent. C'est pourquoi elle est difficile à cerner et apparaît assez vite fragmentaire. La photographie s'annonce dans la plus fragile ou la plus imperceptible distance et risque de faire disparaître l'« *aura* » de l'original.

Le concept d'*aura* (étym. « souffle », « rayonnement », « émanation ») défini par Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie* (1931) se réfère à la « correspondance » entre une « technique » de représentation et un « objet » représenté. À la suite des progrès de l'appareillage de prise de vues, Benjamin remarque que cette « correspondance » modifie nos perceptions et prouve que la pratique photographique est déjà associée à une autre relation de réciprocité entre les gens qui partagent l'expérience de l'*aura*. Celle-ci réveille d'autres possibles, y compris ceux venant du passé ou d'ailleurs et donne à voir une autre articulation de l'histoire où se trace le passage de l'art archaïque à la reproductibilité. La culture de l'image renforce

²⁷⁴ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1939), in : *Essais*, t. 2, trad. par M. de Gandillac, Paris : Denoël-Gonthier, 1983, pp. 87-126. [Voir aussi « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), in : *Écrits français*, trad. par P. Klossowski, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1991, pp. 140-192.]

le phénomène de la « croissante dégénérescence » de la classe au pouvoir, comme le signale Benjamin :

Ces images, écrit-il, ont été réalisées en des endroits où, pour chaque client, le photographe représentait un technicien de la nouvelle école, mais où chaque client était, pour le photographe, le membre d'une classe montante dont *l'aura* venait se nicher jusque dans les plis de la redingote ou de la lavallière.²⁷⁵

Dans cette « petite histoire », l'auteur indique deux motifs apparemment opposés : *l'aura* originaire et *l'aura* factice. Deux motifs coexistent dans la même image. Dans le dernier quart du XIX^e siècle, avec l'industrialisation de la photographie, le premier a connu son « déclin » avec toute la nostalgie où l'on retrouve l'expression euphémisée d'un élitisme réactif dans les motifs du « manque » et du « déclin » ; le second implique sa propre « destruction » qui aura plutôt l'effet d'une réciprocité technique et sociale. Sous cette expression, Benjamin désigne le double aspect contradictoire d'une désacralisation de l'œuvre ; et en même temps d'une chance donnée à celle-ci de renouer avec un principe d'utilité politique. Il s'agit de « désinfect[er] l'atmosphère étouffante qu'avait propagée le portrait conventionnel de l'époque du déclin »²⁷⁶. Ainsi il y a bien deux motifs d'*aura* distincts, mais qui se croisent dans le rappel des articulations de la culture. Cinq ans plus tard, dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1936), *l'aura* désigne dans le monde, une représentation dans un état de présence attentionné et instantané. Comme le dépassement de l'évanescent augmente la valeur d'« authenticité » et se dissout alors dans l'inauthenticité, *l'aura* se déploie en donnant naissance à l'expérience sensible d'un « inapprochable ».

« Qu'est-ce en somme que *l'aura* ? Une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. ²⁷⁷» Pour évoquer *l'aura*, on peut reprendre la notion de « distance » correspondante, d'un point de vue spatial. Il s'agit de se sentir à distance afin de créer l'empathie d'un *halo auratique* autour de l'œuvre. Plus exactement, le sentiment de *l'aura* naît de l'éloignement qui en préserve

²⁷⁵ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), trad. de l'allemand par André Gunthert, in : *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p.18.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.20.

²⁷⁷ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée »(1936), in : *Écrits français*, trad. par P. Klossowski, Paris : Éditions Gallimard, 1991, p.147.

l'approche et qui nous donne l'impression que les œuvres échappent aux changements du temps. Cet inapprochable appartient à l'essence authentique de l'œuvre, souligne encore Benjamin,

À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le *hic et le nunc* – l'unicité de l'œuvre au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique, pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire.²⁷⁸

Le *hic et nunc* de l'original transpose le réel pour se traduire en lui dans une approche moderne de l'œuvre d'art. En effet, l'essentiel est que la reproduction de l'œuvre n'orne pas le *halo* auratique, car ce dernier nous tient à l'abri sous un voile de majesté vide, d'indifférence inexpressive ; mais la reproduction orne le *halo* d'absence qui est un trait caractéristique de la présence de l'œuvre. En ce sens, la notion d'*aura* se réfère simultanément à l'effet d'un conditionnement technique, à la valeur d'unicité propre à l'œuvre d'art originale et encore à la réverbération de son origine culturelle.

La première idée de l'*aura* dans la *Petite histoire de la photographie* diffère de celle exprimée dans l'article suivant - « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936) où l'« inapprochable » devient une référence incontestée pour comprendre l'*aura*. Le point de vue se déplace et l'optique s'élargit : deux motifs adoptent une distinction entre la « valeur culturelle » et la « valeur culturelle » (comme « valeur d'exposition »). D'un côté, d'après Benjamin, l'œuvre se voit soumise à la « valeur culturelle », c'est-à-dire à son « unicité », son « *hic et nunc* ». Cette valeur est fondée sur des rituels qui constituent les moyens d'accès au « support de son ancienne valeur d'utilité ». C'est-à-dire sur son inscription originare dans un lieu, un temps, une durée, une tradition ; de l'autre côté, la « valeur culturelle » de l'œuvre offerte à la contemplation esthétique et à ce qui est dans la communication de l'œuvre. Elle favorise ce qui représente le manque de l'origine et ce qui ne possède ni rituel, ni unicité, ni tradition. Grâce à la « valeur culturelle », tout semble prendre du sens. Par conséquent, l'œuvre d'art devient une communication adaptée à diverses cibles. L'exposition devient un lieu ouvert où la « valeur culturelle » de l'œuvre nous permet de penser notre actualité.

²⁷⁸ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1939), trad. par M. de Gandillac, Barcelone : Gallimard, 2007, p.12.

La valeur d'exposition produit un modèle de socialité basée sur les formes plus ou moins profanes et vulgaires d'un culte de masse, et en même temps favorise l'apparition de l'institution muséale dont le rôle de l'artiste est de loger et d'exposer les œuvres en fonction des besoins dictés par le contexte social. Il est paradoxal que les deux valeurs ne s'échappent jamais des « appareils » dominants (l'un est soutenu par les bourgeois et l'autre par les musées). Dans l'article « *Expérience et pauvreté* », Benjamin écrit : « le minuscule et fragile corps humain [...] crie comme un nouveau-né dans les langes sales de cette époque »²⁷⁹. Dans ce « minuscule et fragile corps humain » se révèle la fragilité essentielle de l'être contemporain quant à la supposée perte d'*aura* de l'œuvre d'art à l'ère de la reproduction mécanique. Serait-ce en quelque sorte une métaphore de la dépendance ? En créant l'œuvre culturelle, l'artiste place la fragilité et l'absence de l'*aura* au centre de son travail artistique et représente une pauvreté incongrue. Il est dès lors manifeste que l'historicité des pratiques artistiques en particulier se fait jour dans l'archéologie de l'art moderne. Ce régime d'historicité fondé sur une critique du présent au nom du présent lui-même confirme l'ancrage dans le quotidien de l'artiste, le récit personnel et même le kitsch, expression de « l'impuissance de cette génération devant le progrès technique. »²⁸⁰ Pour toutes ces raisons, Benjamin propose une réflexion dense au sujet de l'engagement politique de l'art en apportant deux valeurs au l'œuvre photographique. À la différence de la photo *auratique* qui nous apporte la « valeur culturelle », la photo dite *symptomatique* représente la « valeur d'exposition » ajoutée et déterminée par la fonction politique de l'art.

Dans l'œuvre de Walis, *Invisible People I*, il existe un parallèle entre la photo *auratique* et la photo symptomatique. À première vue, la partie « visible » (soit un paysage, soit un monde) exprime un fond communicatif. Le public perçoit une image purement *auratique* qui représente un endroit prévu à l'effet de l'empathie, en raison de son apparence authentique et inapprochable ; ensuite, une fois que l'on est capté par le détecteur à infrarouge, l'image *auratique* se transforme en récipient vide, en image dite symptomatique. À ce moment-là, on commence à percevoir une disparition temporaire du « sujet » sur un écran de projection. En conséquence, le vide « idéologique » comme représentant de l'aborigène se trouve ancré

²⁷⁹ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », in : Vicente Valejo, *Walter Benjamin à Ibiza (1932-1933)*, trad. de l'espagnol par Juan Vila, Rodez : le Rouergue ; Paris : J. Chambon, 2003.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 18.

culturellement dans un autre lieu et dans d'autres conditions, c'est-à-dire dans le musée où l'exposition a lieu. Walis n'a pas prévu d'évoquer les questions relatives aux réserves critiques contre les implications sociales, mais son installation *Invisible People I* nous offre néanmoins une clé importante pour rompre avec la conception restreinte du stéréotype, pour ne pas nous confondre avec une identité *auratique*. Partant de ce double halo, on comprend bien que l'artiste aborigène tente d'élaborer à partir de la représentation mi-réelle une identité mi-fictive et interne à son œuvre comme l'un des symptômes du mouvement d'identité dans lequel le sujet devient paradoxalement un lieu vide.

En vue de l'analyse des stratégies de représentation chez l'artiste aborigène, il n'est pas indifférent de noter que Benjamin fait ressortir une idée de « majorité silencieuse » dans ses écrits, si l'on précise les trois facettes du rôle de l'artiste : auteur, conteur, producteur²⁸¹. En quoi consistent ces trois facettes et quelles en sont les causes ? D'après lui, l'artiste se décrit comme un auteur au moment où sa création vise à mettre en évidence les effets de « valeurs culturelles » ; ou bien il se décrit comme producteur au moment où sa création peut entraîner des effets de « valeur d'exposition ». De ce fait, on pourrait définir le rôle de l'artiste par l'effet de son œuvre sur le public. En outre, on retrouve l'idée de conteur entre l'auteur et le producteur dans l'article de Benjamin intitulé « Le Conteur »²⁸². Plus précisément, le conteur est celui qui s'adresse à un public (on raconte toujours quelque chose à quelqu'un), celui qui tisse un lien avec les gens, celui qui transmet une mémoire et établit ainsi une continuité historique au sein d'un groupe, et enfin celui qui s'appuie sur une expérience issue du quotidien d'un groupe en tant que « majorité silencieuse ». La vocation du conteur se révèle dans un changement de l'expérience personnelle en expérience collective. En se faisant narrateur d'un quotidien commun à tous, le conteur maintient un lien avec l'intérieur de la société elle-même et recherche notre participation au processus narratif où s'opère le partage d'expériences. Inversement,

²⁸¹ Adorno, qui opposait l'art *auratique* à la *Kulturindustrie* met l'accent sur le rôle de l'artiste est de se tenir « à côté du prolétariat ». (Walter Benjamin, « L'Auteur comme producteur » (1934), repris dans *Essais sur Brecht*, trad. par Philippe Ivernel, Mayenne : La Fabrique, 2003, p. 122-144) Si l'on traduit l'idée de Benjamin dans des termes actuels, ce serait l'idée de sans-voix (ou celle de « majorité silencieuse »). Elle se prolonge dans l'idée que le « déclin » ne ferait qu'exploiter le ressentiment à l'égard des « effets [d'une] démocratisation culturelle » (Nathalie Heinich).

²⁸² « L'art de conter est en train de se perdre. Il est de plus en plus rare de rencontrer des gens qui savent raconter une histoire. C'est comme si nous avions été privés d'une faculté qui nous semblait inaliénable, la plus assurée entre toutes : la faculté d'échanger des expériences ». Walter Benjamin, « Le Conteur » [1936], in : Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris 2000, p.115.

lorsque nous nous tournons vers le conteur, c'est pour rechercher une participation émotionnelle, le plaisir de voyager avec lui. Être un conteur est un travail de transmission. Reprenons brièvement l'argument développé jusqu'ici : l'auteur comme l'être de la possibilité met en valeur chez le public les qualités esthétiques de « valeurs culturelles » ; le producteur comme l'être de la loi gouvernera les faits comme symbole de « valeur d'exposition » dans le futur ; le conteur comme l'être du fait actuel se contente de repérer avec le public l'occurrence de l'événement. Ce n'est pas une coïncidence si l'on trouve dans le livre intitulé *Écrits sur le signe* de Charles Sanders Peirce l'idée de trois modes d'être²⁸³, car ce que Benjamin propose permet également de déterminer et d'évaluer les différentes stratégies de l'être contemporain. Dans l'œuvre de Walis, ces trois idées se croisent et représentent à la fois la qualité d'auteur, l'occurrence de conteur et le symbole de producteur. Le mythe vide représente une reproductibilité du sujet multiple. Il s'agit d'une construction d'espace équivoque et non synthétique fortement empreinte du principe de coexistence entre le *halo auratique* (empathie) et le *halo* d'absence.

2-3 Ébauche du mythe vide

Dans une époque à la frontière des temps modernes, la photographie se trouve au centre du questionnement artistique. L'appareil photo est capable de tracer autour de nous un horizon à la fois lointain et proche. Et dans cet espacement, nous nous trouvons et nous retrouvons le monde derrière la photo. À cet instant de notre regard, la photo permet de voir la stratification horizontale, parce qu'elle crée une sorte de profondeur « installée au milieu du visible ». Il n'y a de strates qu'à l'intérieur d'un processus de décodage des milieux. La photographie présente alors un caractère graduel et progressif : les fragments disparates reformulent une expérience de l'espace-temps où le sens se constitue en énigme, voire en échappée. Il s'agit de l'horizon d'un espace-temps ambiant. Devant une photo, l'on pourrait constater que tout « visible » est réductible à une multiplicité pure. Par conséquent, la

²⁸³ « Mon opinion est qu'il y a trois modes d'être. Je soutiens que nous pouvons les observer directement dans les éléments de tout ce qui est à n'importe quel moment présent à l'esprit d'une façon ou d'une autre. Ce sont (1) l'être de la possibilité qualitative positive, (2) l'être du fait actuel, et (3) l'être de la loi qui gouvernera les faits dans le futur ». Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, rassemblés traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Le Seuil, 1978. p. 69. Cf. Jean-Philippe Antoine, *La traversée du XX^e siècle – Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Genève: les presses du réel, 2011.

création photographique adopte un langage de la trace, de l'ellipse temporelle, de l'*aura*. En décodant ce langage, on tente à nouveau de comprendre tout ce que la photo ne pourra jamais dire en raison, ou « en clair ». Selon Roland Barthes, la photographie « est un art peu sûr, tout comme le serait (si on se matait en tête de l'établir) une science des corps désirables ou haïssables »²⁸⁴.

Durant la mise en œuvre du modèle photographique, un mythe individuel est ainsi constitué par l'énigme la plus cachée de la visibilité. Il se trouve dans la source d'*aura*, de trace, de *studium* et de *punctum*. De plus, dans un fragment du *Livre des Passages*, Benjamin expose l'opposition entre la « trace » et son célèbre concept d'« *aura* » :

Trace et *aura*. La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'*aura* est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'*aura*, c'est elle qui se rend maîtresse de nous.²⁸⁵

L'*aura* nous tient dans un *espace intermédiaire* (ici, il ne s'agit pas de musée, mais un espace « entre »). Elle est hors de moi intérieure. Elle s'installe entre la photo et nous. Tellement lointaine soit-elle, l'*aura* de l'image opère une séparation inapprochable. Ensuite, nous la rencontrons dans notre conscience profonde de l'extériorité. Depuis l'apparition d'un lointain, si parfait soit-il, nous sommes déjà dans la profondeur de notre regard. On trouve dans la photo *auratique* une distance infranchissable. Dans cette distance, on constate également un éloignement infini. On est purement passif, puisque l'on est projeté dans l'attente de cet éloignement. En outre, il n'y a jamais un moyen efficace d'actualiser « une » *aura* pour nous. Dès le regard que l'on porte sur la photo, on sent que la présence de l'*aura* va changer, envelopper, provoquer chez nous une sensation profonde.

La photo *auratique* nous invite à porter un regard au premier degré (direct). La trace, au contraire, c'est « la douche » du regard au second degré (indirect). Il s'agit d'un mouvement *non finalisé*, d'une présentation du *lieu de la différence* et d'un espacement secondaire comme une sorte de reflet de notre propre position dans

²⁸⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris : Galimard, 1980. p.36.

²⁸⁵ « *Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. (...)* » (Passagen-Werk) - Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle - Livre des Passages (das Passagen-Werk, posth.)*, trad. Jean Lacoste, Paris : Cerf, 1989, p. 464.

l'espace. Il s'agit d'un passage pour marquer la différence et, de même, pour tracer là ce qui nous échappe²⁸⁶. Elle n'est jamais finalisée, parce que la trace n'est pas « intrinsèquement générative ». Les traces devraient rester telles qu'on les a laissées. Nous laissons des traces sur le sable, avant de les effacer de notre mémoire. En traçant une image quelconque, l'aspect actif du nous-mêmes comme une « tentative » vise à partager notre existence avec l'autre. Dès le début de la réflexion, Benjamin rappelle, si on peut dire, que les traces se composent des intentions cachées. Il rappelle aussi que les traces des artefacts culturels se manifestent dans les structures de la vie sociale. Il paraît que la notion de trace lui semble très symptomatique. Dans le cas *symptomatique* de la photographie, on retrouve souvent des traces, des détails laissés par un sujet *actif*. En apparence, elles se sont cachées derrière la photo. On est actif, car l'on pourrait toujours tracer nos propres traces qui peuvent apparaître comme contradictoires. La trace considérée comme secondaire par rapport à elle-même « fait » la ruine et l'effacement en la circonscrivant dans l'espace et le temps. Ce qui revient à dire que la trace est un « monument » voué à la réduction du temps en une fraction de seconde réciproquement secondaire, plutôt qu'à un déploiement de la succession de phénomènes qui font l'objet de recherches continues. La trace ici ne fonctionne pas comme forme achevée, mais comme mouvement vivant qui se poursuit dans l'oeil. Ainsi, elle est un nœud de significations, en étant la plus proche de nous et plus en plus proche, comme déambulation de sens entre des énigmes visuelles.

Il n'existe pas de définition absolue de « l'aura » pouvant être appliquée à toutes les images. Or, il est clair que l'aura est non-traçable. Comme un portrait ne ressemble qu'à un original, l'authenticité de l'aura est un non-sens total qui se donne à voir sans rien représenter d'autre qu'elle-même, afin de nous transmettre une sensation de sublime. La relation dialectique entre la trace et l'aura, comprise comme archéologie mythique de la modernité, est une aporie que Benjamin a laissée en suspens. Il a également donné une chance à ses successeurs de poursuivre ce qui a été ébauché dans le *Livre des passages* inachevé. En demeurant en suspens, c'est aux traits du paysage sur la photo que se reconnaît ce qu'on a souvent appelé les traces de notre passage. Regarder, c'est sentir la présence de l'aura ; regarder, c'est aussi comprendre un langage entre traceurs et tracés. Dans *Invisible People I*, Walis procède

²⁸⁶ Doina Petrescu, « Tracer là ce qui nous échappe », in : *Multitudes*, 2006/1 (n° 24). URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-1-page-193.htm> [Consulté le 1er septembre 2017]

à un partage d'expérience d'un lieu identitaire, en faisant disparaître le tracé du trait expressif du sujet. On ne voit qu'un lieu *auratique* qui appartient à une société, à un clan, à un rite ou à une cérémonie. Il n'y a personne, ni trace d'identification possible. Pourquoi veut-il effacer toute trace du « sujet » ? Il s'agit en effet d'une forme de rite. Selon l'artiste, « avant de quitter un rite, il convient d'établir le bilan de ses expériences et d'éliminer toute trace de son identité précédente, conformément à la tradition »²⁸⁷. Cet effacement graduel de l'identité le conduit à une meilleure compréhension de soi et à un respect plus profond des valeurs et des pratiques culturelles. Ainsi, l'effacement de soi est-il nécessaire pour qu'il puisse créer un paysage purement sensationnel.

La photographie en elle-même se fait si transparente qu'on ne peut l'étudier que par son référent. Ainsi il n'y a pas de photo sans quelque chose ou quelqu'un. Entre la photo et nous, il y a toujours un intermédiaire qui produit l'« évidence » de la « réalité » du référent. La photo est invisible, ce n'est pas elle qu'on voit, mais la présence d'un objet « déjà là ». Le caractère référentiel de la photo exige donc manifestement une immense valeur matérielle et symbolique. C'est ainsi que s'exprime Roland Barthes dans son livre *La Chambre claire* : « la Photographie emporte toujours son référent avec elle »²⁸⁸. Au plan étymologique, « l'*ob-jectum* », c'est le « jeté devant »; du latin classique *objicere*, op-poser, ce qui est vis-à-vis, ce qui est sous les yeux, si bien que le mot « objet » signifie « ce qui est placé là » et « ce qui se tient en face ». En prenant « là » comme une caractéristique intrinsèque, une spécification possible de ce que peut être un objet, l'objet est ce qui se laisse compter pour un dans l'espace de l'être-là de l'être. La photo en tant qu'objet dit « là » où se trouvent la photo elle-même et son référent de « ça », ou de quelque chose. D'après Merleau-Ponty,

l'ob-jet ne me parle que latéralement, *i.e.* il m'atteint, non d'en face, mais de côté, en éveillant en moi [une] complicité, sa présence est obsessionnelle parce qu'elle est exogène et endogène. *I.e.* il me « sollicite » (Valéry).²⁸⁹

²⁸⁷ Walis Labai (avec) lettre inédite du 1 décembre 2015.

²⁸⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris : Gallimard Le Seuil, 1980. p.17.

²⁸⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression : cours au Collège de France, notes, 1953*, éd. par Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen, Genève : Mētis Presses, 2011, p.205.

De ce fait, ce qui se tient en face de nous est non seulement la photo elle-même, mais aussi son référent « déjà là » qui nous donne le sens d'un tel sentiment et d'une telle sensation.

Tout en essayant de nommer une essence de la photographie, Barthes réduit la photographie à l'affect et explique également l'impossibilité d'attraper la photographie autrement. Il constate que la photographie « répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement »²⁹⁰. Il indique aussi une comparaison qui exprime bien la différence, entre le référent de la représentation et le « référent photographique ». A ces deux nuances, il constate que « la peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue »²⁹¹. Le référent de la représentation crée l'illusion d'une conformité qui n'est pourtant qu'apparence optique. Il adhère à toute confusion de l'imitation avec les idées de copie et de reproduction ; contrairement au référent représentable, le référent photographique est un vecteur de présentation de la double position conjointe : de réalité et de passé. Dans *La Chambre claire* Barthes souligne que « ce référent glisse, il ne revendique pas en faveur de sa réalité, il ne proteste pas de son ancienne existence »²⁹² et que « le noème "Ça-a-été" soit, non pas refoulé (un noème ne peut l'être), mais vécu avec indifférence, comme un trait qui va de soi »²⁹³. Aussi vaut-il mieux dire que le trait « intraitable » de noème est la singularité de la photographie. À la différence des référents de la représentation, le référent de la photo *auratique* est la sensation non-traçable de *hic et nunc*. De la même façon, la photo que l'artiste choisit n'est pas un objet quelconque devant lui au sens étymologique du terme, mais une source de sensations, un objet référentiel que nous nommons objet *auratique*.

Le montage d'*Invisible People I* est conçu pour fonctionner en autonomie (mode temps réel) ou de manière interactive (mode différé). Dans le mode différé, il n'y a pas de continuité absolue, mais des interactions de regards et des mouvements corporels. L'interaction qui constitue le charme de l'œuvre de Walis nous donne un intervalle presque périodique dans lequel la disparition du sujet et sa réapparition ressemblent au sourd gémissement d'un effort répété (action/réaction, apparaître/

²⁹⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p.15.

²⁹¹ *Ibid.*, p.120.

²⁹² *Ibid.*, p.140.

²⁹³ *Ibid.*, p.121.

disparaître). L'artiste a tendance à créer une disparition du référent de la représentation aborigène qui vise à l'identité avec le modèle et, en même temps, à une innovation pour reproduire une identité *auratique*, un noème « Ça-a-été » dans le mode temps réel. En effaçant la représentation de l'aborigène « typique », Walis fait resurgir un aborigène invisible. Il nous montre qu'il est possible d'appartenir au peuple multiple ou « *panethnique* » en déplaçant la question de l'image orientée par des problématiques de la représentation vers un terrain autre que balisent les termes de *noème*.

Selon Barthes, la photo *auratique* dit « c'est ça » et rien de plus. Le « ça » désigne non seulement le *hic et nunc* de l'*aura*, mais aussi le ça-a-été du *punctum*. Le choix du thème de « ça-a-été » visé par l'acte de conscience comme noème porte sur la photographie. L'idée de « ça-a-été » offre en même temps la possibilité de penser radicalement la méthode lorsqu'elle se dit phénoménologique. Selon la pensée husserlienne, le noème comme corrélat de l'intentionnalité comporte des sensations que nous rapportons à la photo. Il consiste aussi en une perception de la sensation ressentie dans notre corps actuel, car notre conscience assigne *intentionnellement* une direction aux sensations anciennes de notre « ça-a-été ». Le ça-a-été du *punctum* revêt un aspect aussi incommunicable que le *hic et nunc* de l'*aura*, mais plus intime, plus contingent. Ainsi, comme l'écrit Barthes : « [...] *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. [...] Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard »²⁹⁴. Parti au hasard, on revient donc « par hasard ». Comme le *punctum* se laisse guider par les traits « intraitables » du noème, on le rencontre que par hasard. Le *punctum* s'exprime lui-même à la fois en nous et en dehors de nous. De même, certaines choses vécues personnellement influencent effectivement la naissance des photos ponctuées, mouchetées, car elles ne peuvent nous cacher l'essentiel qu'avec leurs charges émotionnelles particulières. La photo demeure néanmoins une image qui exprime avec force les moments passés et vécus. Le *punctum* comme « ça-a-été » ne s'exprime que sous l'aspect intime de nous-mêmes.

Comme *Spectator*, je ne m'intéressais à la Photographie que par « sentiment »; je voulais l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense.²⁹⁵

²⁹⁴ *Ibid.*, p.49.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.42.

Justement, l'artiste veut ainsi produire une intensité de sentiment que déclenche la brièveté de toutes choses. Barthes, qui fait référence facilement, dans ses essais, à sa vie privée émaillée de chagrins douloureux (par exemple, le décès de sa mère) indique que tout instant de rupture dans sa vie conserve les caractéristiques d'une photographie. La photographie et l'amour se font écho. Selon l'auteur, « c'était une vague plus ample que le sentiment amoureux »²⁹⁶. Le *punctum* d'une photo, c'est l'index d'une « existence brisée » qui ne peut être partagée par personne, ni se cicatiser en un autre. C'est la raison pour laquelle il faut le regarder avec la plus grande prudence. Le *punctum* est d'abord un détail à partir duquel on projette un peu de nous-mêmes dans telle ou telle photo. Ensuite, il va progressivement devenir le « ça a été » tel que le *hic et nunc* de l'*aura* éprouve une sensation non-traçable. Enfin, il transforme ce *hic et nunc* en sensation du « ça a été », en sentiment de deuil comme trace mnésique. Cependant chez Roland Barthes, le *punctum* n'est ni le fruit d'un acte volontaire, ni celui d'un artifice, ni celui d'un champ du *studium*, mais le fruit d'un « champ aveugle ». Ce détail ajouté, volontairement aveugle, vient casser (ou scander) le *studium*, alors que Barthes écrit : « Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc le *punctum* »²⁹⁷.

Où se situe le *punctum* dans *Invisible People I* ? Où est ce « champ aveugle » ? On a constaté que le référent photographique est l'aborigène invisible, cela signifie que le noème est déjà invisible. Cependant le champ est toujours déjà là. Il ne disparaît pas dans le temps de notre aveuglement. Il est invisible, parce qu'il se cache hors du champ visuel. Il est dans le hors-champ. De même, Barthes précise : « Le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir »²⁹⁸. Au-delà de ce qui ouvre ou ferme, au-delà de chaque battement de nos cils, ce hors-champ module notre relation perceptible à la vision. Dans cette œuvre, ce qui est dans l'hors-champ est ce qui nous accompagne depuis notre visite, ce qui est projeté sur ou sous notre ombre. Il fallait bien que l'on devienne non-voyant, afin que la projection de la danse traditionnelle puisse être la pure attirance ouverte. C'est pourquoi *Invisible People I* consiste à mettre en place un système interactif, à utiliser deux dispositifs connectés, à avancer vers l'« ombre » de

²⁹⁶ *Ibid.*, p.179.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.49.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.93.

notre perception, jusqu'au moment où le spectateur découvre que la représentation n'est qu'une illusion. Walis représente non seulement le visible, mais aussi l'invisible, afin d'ouvrir un hors-champ, un champ aveugle (comme *punctum*). Il appelle de même une « attestation », ce qui partage l'incertitude du soi et occupe un lieu intermédiaire entre l'image projetée et le corps réel du spectateur. Au cœur de ses préoccupations, il y a un espace de dialogue qui se donne à lire à travers sa volonté d'évoquer constamment un hors-champ.

Ce désir du hors-champ ne génère pas un sentiment heureux, car « la photo m'induit à distinguer le désir lourd »²⁹⁹. Pour Walis, la représentation des aborigènes est fondée paradoxalement sur une désidentification radicale. Elle accentue le sentiment d'impuissance à être par soi. Dans le cas contraire, l'image du corps dansant comme outil artistique, se présente comme une sorte d'emblème obligé à partir ou autour duquel se constituent de véritables mises en scène ritualisées. La culture, pour apparaître, doit encore être. Comme l'écrit Walis : « Blessure divisant une culture, courant sur toute la longueur de mon corps, car nous n'avons pas encore traversé la frontière. À vrai dire, c'est la frontière qui nous a traversés »³⁰⁰. À cet égard, *Invisible People I* montre que l'apparence visuelle ne dure pas longtemps dans l'identité à soi. Elle contraste avec la représentation dans un état perpétuel de « dissimulation » et suscite ce qu'il faudrait mieux nommer une « réappropriation ».

Avec la croissance des festivals, des expositions régionales et des manifestations culturelles, l'art aborigène devient un label, une marque (*brand*)³⁰¹. Ces scènes artistiques derrière le phénomène de la *biennalisation*, font partie d'un paysage et d'un territoire tels que la culture est de plus en plus structurée sous forme de « projets » comme exemple d'une découverte expérimentale qui transgresse les frontières géopolitiques. La forme de « projets » offre aux artistes désormais toutes possibilités d'apporter leur contribution au marché mondial. Même si les œuvres sont fort hétérogènes au regard de leurs pratiques et des implications esthétiques de leurs œuvres, ces « projets » tracent sur la sphère économique mondialisante les singulières lignes, et il n'est pas fortuit que les artistes indépendants aient une frénésie

²⁹⁹ *Ibid.*, p.93.

³⁰⁰ Walis Labai (avec) lettre inédite du 1 décembre 2015.

³⁰¹ Iolanda Pansa, *La Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement*, thèse soutenue à l'EHESP en 2011, (dir.) Jean-Loup Amselle et Rossella Salerno.

compulsive de la production agencée de façon à « être parlée » par les discours historiographiques occidentaux sur l'art « contemporain »³⁰². Labellisée d'expérience culturelle globale, la représentation « aborigène » s'intègre implicitement dans la définition du label « contemporain ». Cette intégration se traduit en effet par un point de vue strictement esthétique : *hic* et *nunc* de l'original. Aujourd'hui, dans toutes les disciplines de la création contemporaine, arts plastiques, théâtre, danse, cinéma, une sorte d'ontologie conditionnelle, dérivante et mutante, apparaît. Ce mouvement indique que les artistes continuent de produire dans leurs systèmes de discipline propre, tout en présentant aussi des attributs empruntés à d'autres domaines.

« Je veux un mythe vide ». Ce genre de tentative accompagne une signification très contradictoire. Au moment où on affirme notre identité, une coupure de compréhension représente notre position à la fois sociale et culturelle. L'artiste reprend le mythe, même si son contenu est vide. Ainsi qu'une expansion de la capacité de s'arrêter, de ne rien faire, de se lancer dans le détournement de la fonction initiale, le mythe vide peut contribuer à empêcher la communication³⁰³ pour maintenir la représentativité de la culture aborigène à partir des labels de tradition et d'authenticité. En outre, nous n'apercevons du mythe que son ébauche coupée de toute discursivité. En tant que fondement de pouvoir et ciment de la communauté³⁰⁴, le mythe est en effet l'ébauche de ce que nous devenons. En dehors des exigences de

³⁰² « Le mot contemporain pris dans son acception habituelle se rapporte à des gens qui vivent dans le même temps, donc à des gens qu'on peut rencontrer et avec lesquels on peut éventuellement dialoguer. C'est le cas de beaucoup d'artistes que j'ai rencontrés dans des contrées très variées, et par conséquent, je ne vois pas en quoi on devrait faire une sorte de particularisme, d'anomalie spécifique, pour des auteurs et des créateurs qui appartiennent à d'autres cultures ». Jean-Hubert Martin, « L'art contemporain est-il occidental ? », in : Virginie Garreta. (sous dir.), *Pour une nouvelle géographie artistique des années 90*, Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 2000, p.35 .

³⁰³ « La communication se perd dès lors qu'il y a détournement de la fonction initiale, et panne dans le fonctionnement de la machine ». Fabien Vandamme, *L'inaudible et l'invisible*, in : Brise-Glace, N° 0, Juin 2002. R.I.P.

³⁰⁴ « Dès lors se creuse la séparation "vie / culture", notamment entre l'action des chefs agissant et l'activité mythico-rituelle ; le rôle de dire le mythe ne sera plus le privilège du chef du genos, qui y voit une activité émasculée, mais reviendra à une institution distincte que représente l'aède — qu'on trouve dans l'épopée homérique. Le mythe devient divulgation, mais pas encore une forme de légitimation idéologique du pouvoir, car il est encore au fondement de celui-ci et le ciment de la communauté ». Claude Amey, *Mémoire Archaïque De L'art Contemporain - Littéralité et rituel*, Paris : L'Harmattan, 2014, p.33.

l'import-export des produits culturels, l'ébauche du mythe est ainsi une fonction du schéma³⁰⁵ et une rencontre qui apparaît nous montrer comment « savoir oublier »³⁰⁶.

Chapitre III. « Étrange étrangère », la projection représentative

Dans ce chapitre, nous allons étudier comment les œuvres de Sapud Kacaw (1978-) sont représentées et « encadrées » dans une approche totémiste en attirant l'attention sur l'idée du « bricoleur ». Nous nous bornons à voir comment, en nous-mêmes, la projection représentative s'est déroulée.

3-1 Résidu du rêve de Sapud Kacaw

L'artiste taïwanais Sapud Kacaw, de l'ethnie aborigène des Amis, élabore ses œuvres essentiellement à partir de bois flottant auquel il associe des pierres, du fer, du rotin et autres matériaux. Loin de l'esthétique de la sculpture traditionnelle, Sapud s'efforce d'inscrire dans le modelé mouvant de ses sculptures sur bois sa vision du quotidien. Par delà son esthétique visuelle abstraite, son œuvre illustre le dialogue continu entre l'esprit de l'artiste et les matériaux assemblés dans l'œuvre. Pour Sapud, qui vit dans le village de *Makudai*, près de Hualien, à l'embouchure d'une rivière qui descend des montagnes pour se jeter dans le Pacifique, le bois flottant est comme le lieu où se concentre la vie. Mais comment ces « restes » essentiels de la conscience, nés de l'environnement naturel, ficelés ou empaquetés

³⁰⁵ « À propos d'un masque africain : “Ce n'est pas un schéma qui raconte une histoire sur quelque chose ; il ne représente pas quelque chose d'autre, quelqu'un qui pose, une scène sur un plateau imaginaire. Il ne représente même pas, comme on pourrait être tenté de le croire, un dieu ou un esprit : dans un cadre approprié, il est l'esprit lui-même. C'est là également un aspect commun à l'art traditionnel africain et à beaucoup d'œuvres d'art européennes contemporaines : la fonction du schéma visuel n'est pas de donner l'illusion d'un monde réel idéalisé ” (Norbert Elias, *Ecrits sur l'art africain*) ». *Ibid.*, p.12.

³⁰⁶ Savoir oublier est le propos de la conservatrice Emma Lavigne qui raconte dans le film d'un autre artiste : « Les technologies numériques supposent aujourd'hui que l'on n'oubliera plus jamais rien, reconnaît Bernard Blistène. Mais nombre de créateurs savent, dans la lignée de Nietzsche, que pour créer, il faut savoir oublier, et que la conscience de l'histoire peut être une entrave ». Emmanuelle Lequeux, « Beaubourg s'ouvre au vent de tous les arts », in : *Le Monde* | 19.02.2014.

dans une gaine de polyvinyle, peuvent-ils entamer un dialogue avec les matériaux habituels de la vie de l'artiste ?

Sapud recourt, en créant ses œuvres, à des formes artistiques préexistantes qu'il re-découvre et traite ainsi le problème de la sensation concrète de son « être-entre-deux », entre le passé de la tradition et le présent de sa vie. À ce stade, la notion de culture n'est plus une entité aux contours bien délimités, mais elle devient un ensemble organique ouvrant la possibilité d'un dialogue. Dans l'effort incessant à la fois de retrouver et de construire la mythologie de la tribu, mais aussi d'en raconter l'histoire, la pratique créatrice de Sapud s'élabore autour du fait que la vie aborigène est aujourd'hui majoritairement composée d'éléments exogènes qui se sont mêlés à ce que portait la tradition endogène, ce qui se manifeste dans la perception particulière de l'artiste qu'il traduit par ses œuvres. Pour reprendre les mots utilisés par Sapud, il s'agit « sur un mode contemporain, à l'aide du ressenti personnel, de donner corps à un regard porté sur le passé »³⁰⁷.

Il paraît essentiel de se rappeler que ses œuvres portent la marque de son amitié avec Rahic Talif. En examinant des dessins, esquisses, documents, listes et autres accessoires employés au cours du processus de production artistique, nous avons constaté que Sapud semble avoir essentiellement été concerné par la manière de Rahic à former des croquis et des figures pittoresques. Mais Sapud Kacaw est un témoin ultime et fasciné de la pensée de son maître - Rahic Talif. C'est ainsi que s'exprime Sapud :

Concernant l'influence évidente de l'œuvre de Rahic sur mon propre travail, je ne me suis pas immergé dans le monde absolument unique de sa création pour trouver les points communs avec mes propres créations. Cette appréciation après-coup a changé notre relation présente et a aussi changé la façon dont nous considérons l'art que nous avons partagé.³⁰⁸

³⁰⁷ Extrait de l'entretien avec Sapud Kacaw du 27 avril 2014 à l'occasion de l'Exposition - C(air)n - la pensée-sensation du hasard que nous avons organisée.

³⁰⁸ *Ibid.*

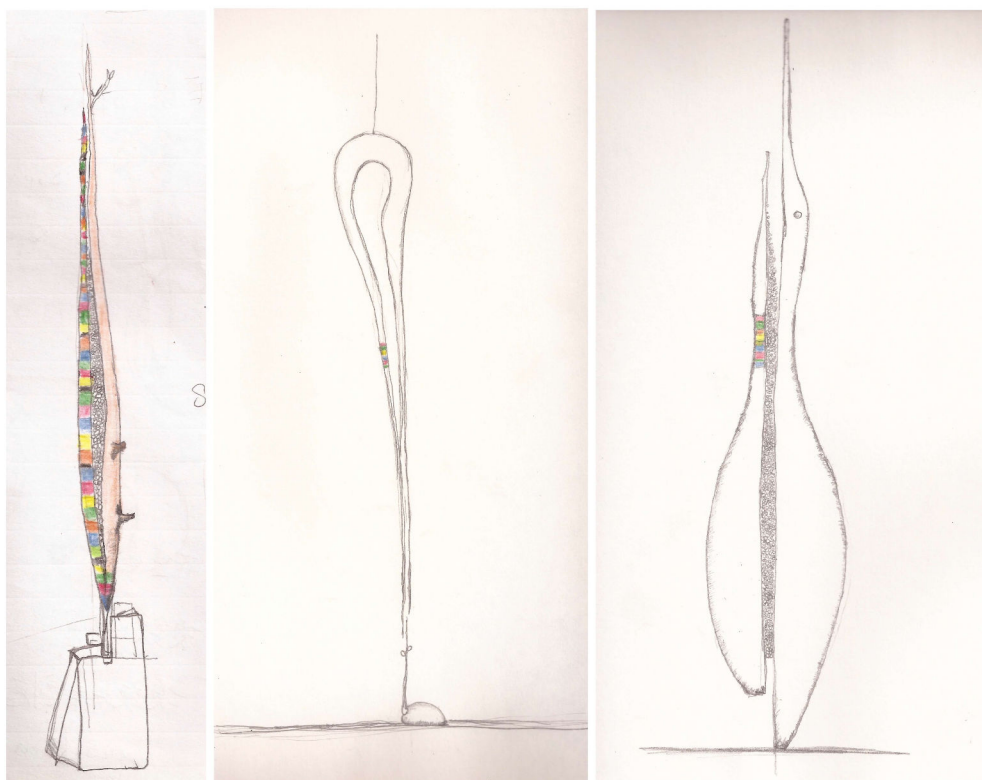


Fig.16 Sapud Kacaw, Esquisses de *Conversation I*, 2014

Crayon, Papier, 18 x 4 cm, Hualien

Photo © Sapud Kacaw

Sapud Kacaw, Esquisses de *Conversation II*, 2014

Crayon, Papier, 12 x 24 cm, Hualien

Photo © Sapud Kacaw

Sapud Kacaw, Esquisses de *Conversation III*, 2014

Crayon, Papier, 13 x 28 cm, Hualien

Photo © Sapud Kacaw

Ces esquisses préparatoires mettent en présence les dispositifs structurés comme un certain “arrangement”.

Dans l'art de Sapud, il y a quelque chose qui est de l'ordre de l'« arrangement ». Prenons un exemple concret comme celui de se mettre à dessiner. Avec le crayon à la main, Sapud cherche à maintenir la perspective de l'intentionnalité et à tracer des lignes, des axes, des plans, pour élaborer ses croquis apparemment improvisés, sans doute fort bien préparés. Voici trois *sketchs* (fig.16) de Sapud que nous a offerts³⁰⁹. Ces esquisses préparatoires mettent en présence les dispositifs structurés et destinés aux œuvres dans l'espace, comme un certain « arrangement » qui donne forme aux choses et sans lequel il n'y aurait pas de liaisons « réelles » et de la « conversation »

³⁰⁹ Nous avons reçu trois croquis préparatoires de Sapud pour ses installations *in situ* pendant l'exposition C(air)n - la pensée-sensation du hasard organisé par l'auteur en 2014.

entre l'artiste et l'espace. Comme d'un être « fragile » ou « sensible », chaque ligne est tension à l'intérieur de la perception d'un mouvement de sensibilité. Elle ne vise aucunement le mimétisme, elle ne se veut pas non plus exclusivement une fiction ou un mirage. On se rend compte ici que l'activité de dessin ne relève pas seulement d'un objet à re-présenter, mais aussi d'un motif constitué graduellement à partir d'une série de traits. C'est plutôt le processus même des actions qui devient une manière inédite de ne pas dessiner objectivement, mais *phénoménalement*³¹⁰, c'est-à-dire d'indiquer des relations immédiates et de construire des diagrammes appréhendables. Cette « appréhension immédiate » confiée au geste du dessin prend corps dans un ensemble de relations constructives, pour la mise en place d'idées et de gestes sur une substance susceptible d'être remise en cause. Par conséquent, l'accumulation progressive des lignes dans les constellations des points sensibles confère la nécessité d'établir de possibles diagrammes de forces. Sapud décrit la manière dont s'est imposé à lui l'emblème de cette « sensibilité » :

Avant de commencer une action créative, il est difficile de se faire une idée générale de la sculpture et de procéder à un processus qui donnera cours à cette action. Je me suis préparé à faire un dessin sans savoir où il va, ni introduire un concept clair pour le réaliser. Mes croquis concernent les complexes entiers de ma « sensibilité », mais je ne les détermine pas.

311

En se préparant intérieurement à contextualiser une présence dans sa propre action créative, Sapud aperçoit des signes mystérieux qui ne prédéterminent ni la fabrication ni la forme des diagrammes, mais la déclaration dont les marques ancrent des significations potentielles.

³¹⁰ En s'interrogeant sur la perception d'un mouvement, Maurice Merleau-Ponty a introduit une distinction entre la localisation (translation) objective du point en mouvement et l'appréhension immédiate du mouvement : « Cela veut dire que voir ces figures ce n'est pas voir un champ rectangulaire et un point, mais l'ensemble des deux, où le point est affecté d'emblée d'une mobilité a priori parce qu'il est inscrit, et répartir le changement de telle manière que la valeur champ du champ soit respectée - Ou plutôt, car l'apparence d'un mouvement du point est immédiate, et ne résulte pas d'un calcul, il n'y a pas localisation objective du rectangle dans un point constant de l'espace absolu, et translation objective du point en différents lieux de l'espace absolu, il y a appréhension immédiate du rectangle comme « le rectangle » avec sa fonction de champ ou de fond qui emporte une sorte d'immutabilité qualitative, et du point comme d'un être « fragile » ou « sensible » son mouvement n'étant que l'emblème de cette « sensibilité » ». Maurice Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression : cours au Collège de France, notes* (1953), éd. par Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen, Genève : Mētis Presses, 2011, p.99.

³¹¹ Sapud Kacaw (avec) lettre inédite du 21 février 2014.

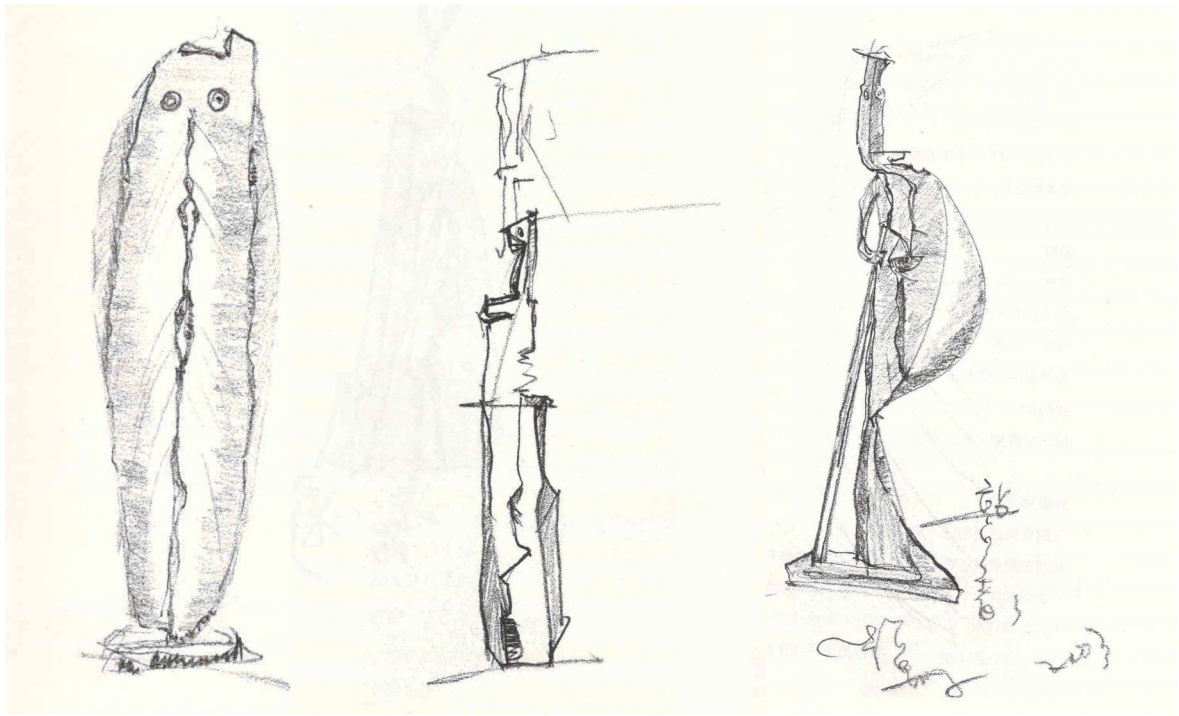


Fig.17 Rahic Tarif, Esquisses, 2006

Crayon, Papier. Photo © Rahic Tarif. Provenance : Rahic Tarif, *Mangotaay* 混濁 (Turbid), Taipei : Rye Field Publishing (麥田)

Le travail d'arrangement trouve un écho profond dans l'idée de « pré-geste » formulée par Rahic.

Un commencement de réalisation avec les séries de dessins préparatoires s'impose comme tel à l'attention, avant toute reprise ou traduction dans l'œuvre sculptée ou *in situ*. L'idée de représentation *dialogique* chez Rahic (les principes sont expliqués dans le chapitre 1) est reprise par Sapud. En accord avec la pensée que Rahic a notée dans un de ses carnets de croquis (fig.17) : « Ce que la tige du rotang relie de façon invisible, c'est un dessin indiquant le chemin de montagne »³¹², les croquis de Sapud cessent d'avoir pour matériau exclusif le langage visuel, afin de se développer en cet embryon d'écriture qu'est le dessin. Il s'agit d'un authentique langage de lignes qui est porteur d'une dimension simultanément inchoative, inséré dans le processus de création. La logique qui sous-tend ce langage de traits se confond avec celle que Sapud assigne au dessin, à partir du double postulat que « les lignes ont entre elles et les unes avec les autres des liaisons actuelles, mais passagères

³¹² Le texte original de la présente citation est en langue Amis : « *ma dodo no matoasay ko rakat no oway ta mafana to lalan no lotok* ». Rahic Tarif, *Mangotaay* 混濁 (Turbid), Taipei : Rye Field Publishing (麥田), 2006, p.241.

», et qu'« elles sont réellement en conversation les unes avec les autres »³¹³. En constituant une possibilité d'incorporer des énoncés, le discours des lignes qui apparaît par intermittence préexiste à sa perception par un état initial de dialogue. Ce qui permet de caractériser une action propre au dessin n'est en effet pas seulement la substitution de la figure même à sa représentation, mais la temporalisation qui affecte la perception elle-même, et par laquelle opèrent les processus *dialogiques* de l'indicialité. À la prétention de quitter le théâtre de la représentation, l'une des façons d'assurer la sensibilité est une forme d'apparition susceptible d'amener les spectateurs à expérimenter la temporalité singulière des actions créatives. Au départ de l'activité de création, l'esquisse comme le travail d'arrangement auquel se livreront *a posteriori* les spectateurs individuels se propose de « capturer la pensée » et ne se confine nullement au cadre doté d'une cohérence prédominante, de codes et de postures culturelles.

Les gestes du dessin jouent un rôle important dans l'instauration de ce langage de lignes. Ils sont spontanés, mais en fait dotés de preuves gestuelles d'authenticité de la représentation *dialogique* qui interdit de les penser en dehors de son processus d'effectuation. Il y a donc un travail préparatoire³¹⁴ qui précède l'acte de réaliser. Sapud considère son « dessin » comme une recherche du mouvement, de l'immédiateté et de la spontanéité. Cela fait que ce travail d'arrangement trouve un écho profond dans l'idée de « pré-geste » formulée par Rahic : « Le mouvement de vague devient celui de ma vie et se dessine pour revitaliser une langue du lointain perdu comme un geste qui me préexiste »³¹⁵. Sous l'action de puissances invisibles, le pré-geste cherche à se réapproprier ce qu'il a perdu. En traçant des marques qui ne dépendent plus de notre volonté ni de notre vue, mais d'une urgence vitale de fuir ses origines, Sapud souligne non seulement le caractère invisible et silencieux de la prise de contact avec sa pratique en sculpture, mais aussi le fait que le dessin et l'esquisse lui permettent de voir autrement et de s'en détourner : signe du métissage insaisissable et de l'ailleurs inaccessible. Il est dès lors manifeste que l'acte de

³¹³ Extrait de l'entretien avec Sapud Kacaw du 27 avril 2014, déjà cité.

³¹⁴ « Ainsi formulé, on mesure peut-être mieux ce que le travail de l'art a d'essentiellement harassant : c'est un travail intellectuel de forçage pour mêler indissolublement deux éléments antagonistes : la matière et l'idée ». Bruno-Nassim Abouddrar, *La recherche du beau*, Mayenne : Éditions Pleins feux, 2001, p.11.

³¹⁵ Hucimei Cheng (鄭惠美), *Real Play: Creation and Lives of 13 Taiwanese Artists* (玩真的: 13位台灣藝術家的創作與生命), Taipei : Art & Collection Group Publishing Ltd. (典藏藝術家庭股份有限公司), Taiwan, 2007, p.225.

dessiner n'est pas initialement considéré comme un moyen de surgir comme après-coup pour réparer un oubli, mais de s'appliquer à faire des marques au hasard. Ce sont précisément ces marques latentes de l'intérieur du corps qui empêchent les traits-lignes d'exercer leur fonction habituelle. C'est comme si l'artiste changeait d'unité de mesure et substituait aux unités figuratives des surgissements imprévisibles d'un autre monde. Demeuré une source de sensations, le langage de lignes devient apte à exprimer les traits abstraits, libres, au hasard et non narratifs. Il n'est pas justifié par le désir de mettre en évidence l'ordre pictural, mais par les compositions de signes fluides qui glissent sur la peau du papier. Afin de retrouver la danse silencieuse des lignes comme vague, Sapud met en évidence une indépendance du « fait pictural », comme un diagramme qui se vide de sa substance signifiante et passe au service d'autres forces « signifiants ». En s'interrogeant sur l'acte de peindre dans le travail de Francis Bacon, Gilles Deleuze exprime cette idée de *Diagramme* :

Le diagramme, c'est donc l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches asignifiants et non représentatifs. Et l'opération du diagramme, sa fonction, dit Bacon, c'est de « suggérer ». Ou, plus rigoureusement, c'est d'introduire des « possibilités de fait » : langage proche de celui de Wittgensteins. Les traits et les taches doivent d'autant plus rompre avec la figuration qu'elles sont destinées à nous donner la Figure. C'est pourquoi elles ne suffisent pas elles-mêmes, elles doivent être « utilisées » : elles tracent des possibilités de fait, mais ne constituent pas encore un fait (le fait pictural).³¹⁶

Selon Deleuze, le diagramme trace des possibilités de fait qui n'est pas le Fait lui-même et offre une représentation d'un mouvement virtuel des traits et des taches. En formant une constellation où les phénomènes optiques se composent en un geste, le diagramme renvoie vers un tout dont il fait partie et a toujours une fin autre que lui-même. À proprement parler, ce n'est pas de signes dont il devrait être question, mais de gestes. En ayant recours à la distinction entre l'agir (*agere*) et le faire (*facere*), Giorgio Agamben fait remarquer que

ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question en lui ni de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter. [...] si le faire est un moyen en vue d'une fin et l'agir une fin sans moyens, le geste rompt la fausse alternative entre fins et moyens qui paralyse la morale, et

³¹⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* (1981), Lonrai : Seuil, 2002, p.95.

présente des moyens qui se soustraient comme tels au règne des moyens sans pour autant devenir des fins.³¹⁷

Aux yeux d'Agamben, le geste est un acte sans but ni moyen de représentation, exactement comme l'obscur expression kantienne de « finalité sans fin ». En d'autres termes, les fragments dialectiques d'un geste qui seul pourrait leur restituer leur véritable sens ne sont pas les questions de fait (*matters of fact*), mais les possibilités de fait qui viennent jaillir comme un éclair dans l'épiphanie de la mémoire involontaire et une force agissant en toute liberté du geste. Tout en inscrivant le geste dans la sphère de l'action, la puissance du geste va dégager une nouvelle potentialité de la non-représentation et une force non représentative toujours en déséquilibre. C'est la raison pour laquelle le « mutisme » essentiel du geste « est exposition de l'être-dans-le-langage de l'homme »³¹⁸. En tant que théâtre qui ne représente rien, la gestualité consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère *médial* des mouvements corporels. Ainsi, comme Agamben écrit : « Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. »³¹⁹ Outre qu'il transmet un salut de convention, le geste peut révéler à un observateur avisé tout ce qui concourt à apparaître dans la « médialité ». Comme la « vérité gestuelle » (au sens formulé par Roland Barthes³²⁰), cette *médialité* est conditionnée par l'arrière-fond national, social et culturel de son acteur, par l'histoire de sa vie passée, par son entourage actuel, mais elle est en même temps représentée par une manière de s'exhiber et d'assumer ce qui lui est propre.

Afin de se positionner comme un artiste aborigène, Sapud commence par s'analyser lui-même et par retrancher tout ce qui fait élément de pouvoir, dans la langue et dans les gestes, dans la représentation et dans le représenté. L'originalité de sa démarche, l'ensemble des procédés qui sont les siens, nous semblent d'abord tenir à une sémiotique pré-signifiante et plus précisément d'une sémiographie « qui fait

³¹⁷ Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », in : *Trafic - Revue de cinéma* N°1, Editions P.O.L., 1991, p.35.

³¹⁸ *Ibid*, p.36.

³¹⁹ *Ibid*, p.35.

³²⁰ « La vérité occultée de l'écriture est sa vérité gestuelle, sa vérité corporelle » (Roland Barthes, « La Peinture et l'écriture des signes », in : *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire : L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, sous la direction de J.-L. Ferrier, Paris : Denoël/Gonthier, « Médiations », 1976, p.175-176). Voir également le texte « Variations sur l'écriture » (1973), in : R. Barthes, *Œuvres Complètes*, Tome II (1966-1973), édition établie et présentée par E. Marty, Paris : Seuil, 1994, p.1535-1574.

pleinement partie d'une sémiotique, malgré son rapport au contenu (mais rapport expressif) »³²¹. D'après la définition énoncée par Deleuze, il s'agit

des encodages « naturels » opérant sans signes [...] au profit d'un pluralisme ou d'une polyvocité des formes d'expression, qui conjurent toute prise de pouvoir par le signifiant, et qui conservent des formes expressives propres au contenu lui-même.³²²

Il est important que les gestes et les mouvements soient mis en état de variation continue et inhérente à la mesure d'une glissade « en perpétuel déséquilibre »³²³. Présentée comme événement inattendu, la « sémiotique pré-signifiante » appliquée dans les dessins de Sapud lance ainsi un « manifeste de moins » (terme emprunté à Deleuze), afin de se retrouver dans le milieu de sa variation intrinsèque. Il s'agit d'une sémiotique mixte qui témoigne du nouveau régime passionnel ou subjectif, pour expliquer qu'un « signifiant représente le sujet pour un autre signifiant.³²⁴» Dans les conditions actuelles que l'artiste est tenu de respecter, le moindre déplacement ou le moindre geste en faveur des possibilités de fait lui amène à créer un lien avec son vécu corporel. Prenons exemple sur le passage où Sapud écrit :

Bien que le dessin ne me permette pas d'apercevoir l'odeur du bois avec lequel je relie le sentiment à la matière, je lui prêterai toute la force voulue pour créer un "tracé" de cette odeur.³²⁵

Chaque ligne emprunte un tracé parallèle à celui du chemin corporel et représente une voie d'accès aux rythmes intérieurs. À plus forte raison, le tracé (ensemble des lignes) considéré comme gestualité (ensemble des signes gestuels) est un germe d'ordre ou de rythme qui ne se développe qu'au moment même où l'intercompréhension de la chose perçue, telle que l'odeur et la vision, tient à son aspect concret dans le geste pré-signifiant. En dessinant des esquisses, Sapud

³²¹ Gilles Deleuze, « Sur quelques régimes de signes », in : *Mille Plateaux* (1980), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2009, p.148.

³²² *Ibid.*, p.147.

³²³ « Le geste de Richard III ne cesse de quitter son propre niveau, sa propre hauteur, par une chute ou par une remontée, par une glissade : le geste en perpétuel déséquilibre positif ». Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », in : *Superpositions* (1979), Carmelo Bene et Gilles Deleuze, Lonrai : Les éditions de Minuit, 2008, p.111.

³²⁴ Gilles Deleuze, « Sur quelques régimes de signes », *op. cit.*, p.157.

³²⁵ Extrait de l'entretien avec Sapud Kacaw du 27 avril 2014, déjà cité.

s'occupe de retourner sur les traces picturales pour comprendre d'où il va recommencer à apporter à ses œuvres les modifications dans un seul et même *continuum*.

3-2 Fondement de « retrouver » – *Daluan*

Nous souhaitons montrer dans ce chapitre comment le concept d'« apprentissage » ou de « transmission », loin de se limiter à la communication verbale ou au savoir représentatif, peut permettre à l'artiste de « retrouver » les savoirs culturels et esthétiques. Pour des raisons que nous développerons, nous proposons d'apposer à l'apparence de représentation pour « tout le monde » le préfixe *méta-* qui rend possible l'acquisition de ces savoirs. Puis nous montrerons comment ce concept permet d'offrir une nouvelle lumière sur la récitation, la répartition, la reproduction du savoir. C'est pour cela que Pierre Déléage juge utile d'introduire le concept de « méta-représentation » qui regroupe l'ensemble des savoirs lesquels, pour être entretenus, nécessitent un traitement méta-communicable. Il s'agit là de stratégies de communication qui ne coïncident pas de manière représentative avec l'intuition, mais qui doivent être enchâssées dans des représentations ordinaires afin de reconnaître une forme d'épistémologie. C'est pourquoi Déléage relie à la mythologie un modèle ainsi décrit :

En effet, il s'agit là d'une méta-représentation qui définit un genre de savoir ; si elle venait à être éliminée, c'est le statut du savoir qui serait modifié : on n'aurait plus affaire à de la mythologie, mais à des anecdotes étranges dont on ne verrait pas pourquoi il faudrait les transmettre.³²⁶

Posons dès lors directement la question : quelle est, plus précisément, cette méta-représentation dont nous disons qu'elle concerne aussi bien l'épistémologie implicite que l'épistémologie explicite ? Une indication est donnée par Dan Sperber (1996). Lorsqu'il parle de la relation qui unit le narrateur à ses auditeurs, il place une activité commune et réciproque, sous la transmission d'humain à humain, qu'il appelle le « savoir réflexif ». Il existe dans les savoirs culturels une duplication

³²⁶ Pierre Déléage, « L'épistémologie des savoirs traditionnels », in : Marika Moisseeff éd., *L'animisme parmi nous*, Vendôme : PUF, 2009, p.151.

épistémologique, c'est-à-dire un amalgame du « chamanisme » avec la « mythologie », de l'« interactif » avec le « narratif » et principalement de l'« implicite » avec le « explicite »³²⁷. C'est ce sens qui constitue la forme primordiale de l'apprentissage retrouvé : « Tous les récits mythiques, chez les *Sharanahua* comme ailleurs, sont accompagnés d'une représentation de leur contexte de transmission (Déléage, 2005) »³²⁸. On assiste donc là à une transmission des savoirs mythiques conditionnée par une représentation de leur contexte d'apprentissage. Ce sens de l'apprentissage nous paraît certainement abstrait lorsque nous l'énonçons, mais il est pourtant d'une grande simplicité lorsque nous posons dans les formes non exclusives et modifiables de l'expérience la théorie de l'apprentissage qui ne réduirait pas l'enseignement à une transmission de connaissances (assimilées à des « informations ») et l'apprentissage à un travail mental individuel visant à internaliser de façon aussi interactive que possible ce qui a été enseigné.

Nous sommes allés dans le village de *Makudaai* pour entreprendre un stage dans l'atelier *COLLIER* (項鍊工作室) de Sapud Kacaw, à plusieurs reprises (quatre fois par semaine pour l'ensemble de la période janvier-février 2014). Ce stage nous a permis de mieux connaître les méthodes de la création, les stratégies adoptées pour initier les jeunes artistes et sa « configuration » - comment Sapud Kacaw forme-t-il ses figures dans son atelier ? Il a également constitué un véritable moment expérimental permettant une mise en contact avec son activité en cours. Dans l'atelier *COLLIER*, les jeunes artistes se concentrent pour l'essentiel dans les techniques artistiques. Le contexte de leur transmission est simple : le maître (Sapud) introduit progressivement les différentes techniques et le novice (le jeune artiste) les répète ; toutefois, cette transmission s'effectue après que le novice a absorbé de grandes quantités d'alcool, c'est-à-dire au moment même où il interagit avec les êtres surnaturels et pêche par défaut de pureté et de limpidité. Sauf son expérience empirique, le novice est traumatisé par une expérience initiatique puissante qui influence ses conceptions de l'art. Il peut dès lors comprendre que les gestes qu'il répète apparaissent aussi bien comme provenant du maître humain que des maîtres surnaturels. Ce que Sapud lui a transmis, c'est exactement une représentation de son

³²⁷ « Tandis que dans le cas de la mythologie, l'épistémologie explicite transmise par le narrateur prenait la forme de la représentation d'un contexte de transmission des narrations aboutissant in fine aux êtres des temps mythiques, dans le cas du chamanisme, elle est inférée, par le novice, à partir d'interactions hallucinées avec des êtres surnaturels, sous la forme de la représentation d'une transmission surnaturelle des chants rituels ». *Ibid.*, p.153.

³²⁸ *Ibid.*, p.150.

contexte d'apprentissage, une méta-représentation, une épistémologie implicite, et encore précisément une expérimentation pour préparer l'entrée en vigueur de la création. Il est dès lors manifeste que le « savoir-faire » du Maître est méta-communicable pour le « savoir réflexif » du novice avide d'apprendre. Et le maître des novices cherche par le processus chamanique (comme si cela relève de l'anecdote étrange du maître) à intimider, éprouver le jeune artiste. Pour Sapud, le seul « secret » est celui du vécu personnel et intime de l'expérience initiatique. C'est à une stratégie semblable qu'ont recours les chamanes de la tribu Amis qui étaient avant tout des guérisseurs capables d'interpréter les rêves. En effet, tous les novices doivent, au cours de leur initiation, obtenir des visions et des relations qui les unissent aux êtres des temps mythiques, que celles-ci fassent suite à l'absorption de divers hallucinogènes ou qu'elles soient simplement rêvées ou évoquées. Or ces expériences visionnaires apparaissent comme des interactions et des révélations, considérées comme réelles. D'où le fait que le cheminement initiatique construit donc un nouveau contexte d'apprentissage qui vient se superposer au contexte humain de l'expérience empirique ; ce faisant, il permet au novice d'induire une épistémologie implicite et modifiable.

Nous espérons que cette brève analyse, issue de notre stage chez Sapud Kacaw, aura convaincu le lecteur de l'intérêt de la notion d'apprentissage dans l'étude de représentations. Il nous semble qu'elle permet d'élaborer une nouvelle épistémologie productive concernant les œuvres d'art. Une question se pose d'emblée : l'œuvre d'art aborigène, est-elle un objet culturel exemplaire ? Cette question est souvent soulevée lors des études consacrées aux représentations culturelles. Cependant, certains chercheurs considèrent l'originalité des œuvres comme une donnée de départ et se limitent à décrire leur aspect et les modalités de leur réalisation. Ils envisagent bien l'œuvre comme véhicule de sens, mais tendent à aplatir sa spécificité, à savoir son caractère de méta-représentation ou de méta-communication, en le traitant à la manière d'une communication verbale. Le pouvoir réflexif de ces œuvres en tant que telles reste alors essentiellement à expliquer. S'il est légitime de mettre en rapport œuvre d'art et objet culturel, il est non moins légitime de poser qu'ils sont à « agencer ». Telle est l'idée émise par Marika Moisseff dans son article intitulé « Les objets culturels aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable » : « L'objet culturel est, par définition, un artefact matériel destiné à

une fonction spécifiquement rituelle »³²⁹. D'après elle, l'objet cultuel représente l'être du Rêve évoqué par le rite et fait de lui un artefact autoréférentiel, porteur des conditions de sa propre apparition. C'est un véritable catalyseur, capable de s'adapter au référent totémique qui lui est associé. La dissonance perceptive de l'objet cultuel est la réponse pour se tenir au-delà de son illusion perceptive. En remplaçant cet objet dans son contexte d'utilisation, Moisseeff a eu le mérite de dégager l'un des principes de sa fonctionnalité, à savoir son mode de représentation spécifique : l'objet cultuel serait un artefact matériel qui ne procède pas, en effet, de la fonction représentative. Inversement, il est afférent à la fonction d'exception qui bouscule les rapports ordinaires entre signifiants et signifiés. Il s'agit non seulement d'un signifiant pur - un signifiant sans signifié univoque ou ordinaire, mais aussi d'un signifié flottant et d'une signification équivoque. Par ailleurs, si l'objet cultuel se situe au moment de la transmission des techniques, c'est uniquement dans la mesure où un processus créateur, comme un acte rituel, peut être inhérent à la fonction représentative. En ce qui concerne la transmission culturelle dans l'atelier *COLLIER*, la représentation est un amalgame de sa fonctionnalité et de son expressivité, c'est-à-dire du puissant catalyseur et du savoir réflexif. Il est bien plus intéressant de constater que c'est un mode d'agencement particulier entre la fonction rituelle et la fonction représentative. Comme la disparité de l'objet cultuel s'amplifie, la méta-représentation de l'expérience initiatique explore son mode d'autoréférentialité à l'œuvre. Dans cette veine, on pourrait dire que l'artiste aborigène travaille en résonance avec son « âme », afin de se révéler un puissant catalyseur d'énergie à l'origine de la création.

À une époque où s'inspirer des cultures minoritaires est une tendance de l'industrie culturelle, les stratégies politiques sont destinées à préserver la diversité et à limiter la concentration. Malgré de réels progrès dans le statut social des aborigènes, l'accès aux ressources de la société et le moyen de transmission culturelle sont paradoxalement contrôlés par la culture dominante³³⁰ dont les indications se réfèrent à la scolarisation et à la langue officielle. Tout au long de notre étude, nous avons constaté que dans les tribus aborigènes, l'acceptation de l'école a détruit l'unité

³²⁹ Marika Moisseeff, « Les objets cultuels aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable », in : *Genèses* 17, 1994, p.8.

³³⁰ L'île de Taïwan est peuplée majoritairement de Chinois. Les aborigènes ne représentent plus actuellement qu'environ 3 % de la population totale. Soit environ 470.000 personnes.

du groupe et la solidarité des chasseurs. Selon notre observation précise des phénomènes socioculturels, l'une des principales causes de la disparition de *Daluan* (c'est un mot de l'ethnie Ami qui signifie « lieu de rencontre ») est le manque d'activité de chasse. Une réadaptation précoce entraîne des effets à long terme quant à l'intégration sociale et scolaire des jeunes aborigènes. Celle-ci s'explique par le fait que la plupart des « centres » d'art et des ateliers succombent à la « filière de formation » initiale ou continue des professions artistiques. L'immobilisme découle de cette scolarisation inadéquate et les peuples aborigènes ne peuvent plus « nomadiser ». Ainsi, jusqu'à un certain point, nous nous rendons compte que le refus de s'adapter à l'école provenant de l'appropriation d'un environnement montagneux, permet à certains artistes la réappropriation actuelle. En étudiant leurs attitudes de refus des contraintes scolaires, peut-être parviendrons-nous à dire que dans l'atelier (*Daluan*), l'acte de création apte à découvrir leur vrai visage peut être considéré comme un mode de transmission culturelle.

Nous pouvons approfondir notre discours par une citation tirée d'un entretien avec l'artiste aborigène Sapud Kacaw : « À travers mes créations, je suis prêt pour rechercher l'origine de ma culture et pour être un nouveau Artiste Aborigène »³³¹. La représentation identitaire, comme affirmation de sa propre identité, demande une préparation adéquate (*je suis prêt*) pour achever une origine à la fois culturelle et identitaire. Selon l'idée de l'artiste, l'origine est en train de s'achever et l'achèvement précède toujours la question de l'origine. L'origine de « moi » culturel(le) est donc le processus dans l'achèvement correspondant à l'apparition de « moi ». En créant des œuvres artistiques, l'identité de Sapud Kacaw se construit dans les interactions qui se transportent en des lieux provisoires et interstitiels. Dans l'atelier spécialisé dans les transmissions culturelles (*Daluan*), les jeunes apprentis sont habituellement incités à refouler ce processus identitaire pour (re)produire localement les modèles de représentation. Selon Sylvia Girel,

Si la dimension esthétique et artistique du projet cède le pas à l'attachement identitaire, à la résonance affective pour les habitants du quartier, il n'en reste pas moins que la rencontre a lieu, que l'art et l'artiste engagent un dialogue et permettent des expériences esthétiques dans le sens définit par J.-M. Schaeffer, pour qui l'expérience esthétique est une expérience cognitive, une activité de discernement chargée affectivement, et qu'il peut s'agir d'une

³³¹ Extrait de l'entretien avec Sapud Kacaw du 27 avril 2014, déjà cité.

expérience de plaisir, de contemplation mais aussi d'une expérience de « dissatisfaction », de déplaisir.³³²

La représentation des aborigènes y reflète une réalité masquée. Après l'apprentissage, l'artiste commence à remettre en question son identité, soit pour demeurer à l'état implicite (l'œuvre comme instrument symbolique), soit pour effacer l'écart entre la réalité et sa représentation (l'œuvre comme agentivité), soit pour tracer le dispositif destiné à démasquer l'achèvement du « moi » (l'œuvre comme le déguisement).

Par nature, chaque artiste est lié à une ou plusieurs *zǔ líng* (祖靈, Âmes) afin de retrouver ses esprits ancestraux. Lors du processus de création, leurs expériences sensorielles sont acquises par la façon d'observer la nature et de constituer un dialogue entre l'artiste et la terre. En s'appropriant le lieu ou le rite conçu comme un environnement englobant le sujet tout entier, les artistes aborigènes circulent dans un espace parallèle à l'espace réel. Ce qui revient à dire qu'ils ne sont que des porteurs des expériences totémiques qui se prolongent grâce à la puissance du jaillissement d'un passé revisité. Au lieu de rechercher des similitudes ou des affinités réelles sous-tendues par certains courants esthétiques, ils remettent en question la dimension politique d'affirmation de soi. Au cours de leurs processus de création, ils sont en proie à la confusion inévitable entre l'intention d'être artiste et la nécessité (responsabilité) de devenir un artiste. Être ou ne pas être artiste, c'est une pensée autoréflexive impliquant déjà une affirmation de sa propre identité et des traces qui montrent comment devenir un artiste, un non-artiste ou un (non-)artiste « aborigène ». Les réflexions sur cette question sont avant tout sociologiques et politiques, parce qu'il ne s'agit pas de question purement esthétique qui implique des concepts pour la compréhension du monde de l'art et du statut de l'artiste. Aux yeux de l'artiste aborigène, il s'agit plutôt d'une intégration problématique dans la société. Le fait que les aborigènes se pensent artistes dénonce déjà une tentative d'interventions appropriées à l'échelle sociale, parce qu'ils ne sont pas des artistes à l'intérieur de leurs cultures et qu'ils sont des artistes au sein de la société taïwanaise. Pour un aborigène, avant qu'il puisse devenir un artiste, une question fondamentale se pose ainsi : est-il nécessaire de « s'intégrer » dans cette société ?

³³² Girel Sylvia, « Arts, territoires et action sociale : l'exemple marseillais », *Vie sociale*, 2007/2 (N° 2), p. 183-195. URL : <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2007-2-page-183.htm> [Consulté le 25 Octobre 2016]

3-3 Bricoleur totémiste



Fig.18 Sapud Kacaw, *Conversation*, 2013

Arbres trouvés, feuillard polypropylène coloré. Installation in-situ, dimensions variables, Chaumont. Photo © Sapud Kacaw
L'installation *Conversation* s'inscrit dans un lieu non institutionnel.

Fig.19 Sapud Kacaw, Vue partielle de *Conversation*, 2013

Arbres trouvés, feuillard polypropylène coloré. Installation in-situ, dimensions variables, Chaumont. Photo © Sapud Kacaw
L'installation *Conversation* « s'échappe » des médiums traditionnels et absorbe d'autres techniques.

Créée par les matériaux trouvés, récupérés ou encore arrachés au quotidien, l'installation *Conversation* (fig.18, 19 et 20) établit des liens matériels avec les visiteurs. Afin de se réaliser dans le déroulement du temps, elle s'inscrit dans un lieu non institutionnel (un jardin dans la maison de sa résidence) et résiste à toute explication en termes d'antithèse entre naturalisme et symbolisme. Nous pouvons constater que le collage du feuillard polypropylène coloré est réalisé avec un soin particulier sur les

arbres (saule marceau et résineux) trouvés sur place à la Maison Laurentine³³³. Il est difficile de penser à cette œuvre en dehors de tout rapprochement avec un objet de la nature. C'est ainsi que s'exprime Sapud : « Dans mon imagination, les feuillards colorés donnent de la lumière aux sculptures qui rayonnent sous le soleil. Ces couleurs symbolisent la diversité des races, des caractères, des émotions, de la vie »³³⁴. En déclarant que son œuvre « représente » souvent des « équivalents » de l'expérience vécue, Sapud suggère dans la *Conversation* qui « s'échappe » des médiums traditionnels et absorbe d'autres techniques ; le collage intègre à l'œuvre des matériaux de différents arts ou des éléments non-artistiques. Sa *Conversation* semble tendre, progressivement, vers une dissolution dans le monde empirique et nous conduit à « regarder ce qu'on ne regarderait pas, écouter ce qu'on n'entendrait pas, être attentif au banal, à l'ordinaire, à l'infra-ordinaire »³³⁵. Plus nous séjournons dans l'œuvre de Sapud, plus nous nous rendons compte de la perspective métalinguistique entre un système interprétant et un système interprété. Nous verrons dans le même sens comment son œuvre peut illustrer l'œil moderne à l'ère de la reproductibilité des œuvres. En fait, la couleur dynamique est le caractère marquant de la tribu Amis et les sacs en feuillard coloré sont à la mode aujourd'hui à Taiwan. En tant qu'à la fois « penseur pratique » et « praticien pensant »³³⁶, Sapud formule une connexion latente entre l'espace esthétique de l'art et l'espace social du monde. Il substitue à la vie des objets d'art, déterminée par leur culture d'origine, l'introduction du spectateur dans l'œuvre qui ne nous conduira pas vers un univers personnel, mais plutôt vers celui de la représentation énonciative qui est l'opération même de la création, et justement sa mise en œuvre. En rupture avec le principe de la souveraineté du sujet, il se projette dans l'organisation scénographique de l'installation.

³³³ La Maison Laurentine située à Aubepierre-sur-Aubeest est un centre d'art privé créé en octobre 2009.

³³⁴ La citation est issue de l'entretien réalisé en septembre 2013 à l'occasion de l'*Exposition - OPUS #4 - Le musée des Regards* organisée par la Maison Laurentine à Aubepierre-sur-Aube.

³³⁵ Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris : Editions Galilée, 1989, p.43.

³³⁶ Lorsqu'Eric Weil commente sur le concept de la praxis marxiste, il explicite une philosophie mise en œuvre par des « penseurs pratiques » et des « praticiens pensant », fusionnant la théorie et pratique. Ce mélange du statut de praticien et de penseur dépasse d'une certaine manière l'aporie posée par l'opposition platonicienne entre la *théoria*, la *praxis* et la *poïesis*. Cf. Eric Weil, « Pratique et Praxis », in : *Universalis éducation* [en ligne]. Encyclopædia Universalis, [sans date], p.1-2 et p.7-9 [consulté le 13 juillet 2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pratique-et-praxis/>



Fig.20 Sapud Kacaw, Vue partielle de *Conversation*, 2013
Arbres trouvés, feuilard polypropylène coloré
Installation in-situ, dimensions variables,
Chaumont. Photo © Sapud Kacaw

La couleur dynamique est le caractère marquant de la tribu Amis et les sacs en feuilard coloré sont à la mode aujourd'hui à Taiwan.

Une partie de l'art récent, qui s'est développée en s'intéressant aux processus par lesquels le statut d'art est attribué à un organisme³³⁷, puise sa forme essentielle dans le message plutôt que dans les matériaux. Ce qui est conçu selon une telle approche, ce ne sont pas les œuvres individuelles elles-mêmes, mais des systèmes esthétiques capables de produire les œuvres. Il est entendu que chaque œuvre est particulière et reflète réellement ses particularités de la situation et le contexte où elle s'inscrit. En tenant compte des réseaux discursifs entre les objets et les artistes, Victor Burin³³⁸ fait remarquer qu'

il devient alors raisonnable de postuler des objets esthétiques qui sont situés en partie dans l'espace réel et en partie dans l'espace psychologique. Toutefois, un tel investissement des objets esthétiques implique à la fois une modification de l'attitude à l'égard des matériaux et un renversement de la fonction entre ces matériaux et leur contexte.³³⁹

³³⁷ « Le tableau porte en soi sa raison d'être. On peut impunément le porter d'une église dans un salon, d'un musée dans une chambre. Essentiellement indépendant, nécessairement total, il n'a pas à satisfaire immédiatement l'esprit mais au contraire à l'entraîner peu à peu vers les fictives profondeurs où veille la lumière ordonnatrice. Il ne s'accorde pas à tel ou tel ensemble, il s'accorde à l'ensemble des choses, à l'univers : c'est un organisme ». Charles Harrison et Paul Wood éd., *Art en théorie 1900-1990*, Farigliano (Italy) : Hazan, 1997, p.225.

³³⁸ Victor Burgin est une figure de proue de l'art conceptuel en Angleterre.

³³⁹ Victor Burgin, « Esthétique Situationnelle », in : Charles Harrison et Paul Wood éd., *Art en théorie 1900-1990*, Farigliano (Italy) : Hazan, 1997, p.961.

Cette modification à l'égard des objets en art repose sur le type de comportement appelé « jugement esthétique » au regard des critères qui contribuent à former une nouvelle sensibilité à la notion d'« attitude de l'artiste » dans le processus de création - autant de changements opérés dans l'art minimaliste du début des années 1960, puis dans l'art conceptuel, la performance, le Body Art et la pratique du *site-specific* du début des années 1970. C'est dans ce contexte que Harald Szeemann³⁴⁰ organise l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme (When Attitudes Become Form)*, à la Kunsthalle de Berne en 1969. Ainsi, l'« attitude de l'artiste » deviendrait un point d'ancrage, un départ de l'idée, pour présenter des « formes » résultant d'un processus artistique. D'après lui,

l'œuvre, le concept, le processus, la situation, l'information sont des "formes" à travers lesquelles les positions artistiques sont exprimées. [...] Ces sont des formes qui ne dérivent pas des opinions picturales préformées, mais de l'expérience du processus artistique lui-même. Cette expérience (motif) dicte à la fois le choix du matériau et la forme de l'œuvre, dans la mesure où tous les deux résultent d'une extension du geste.³⁴¹

Durant le processus de création, le geste de l'artiste – qui répond à son attitude – pourrait être considéré comme un écho à ses expériences personnelles. En intervenant par « l'attitude », les artistes ont tous tendance à révéler les qualités inhérentes au matériau et à en tirer directement l'énergie du matériau.

En réalité, si l'art est engagé dans l'attitude de créateur, il est facile de découvrir les expériences transmissibles. Selon Jean Cassou³⁴², cet intérêt repose

moins sur l'identité d'une collection que sur l'observation des pratiques artistiques et des intégrations multiples (intervenants, matériaux, disciplines, lieux...) auxquelles ces démarches procèdent dans leur processus créatif (quand les attitudes deviennent forme).³⁴³

³⁴⁰ Harald Szeemann (1993-2005), commissaire d'expositions et critique d'art. Il a été directeur de la Kunsthalle de Berne de 1961 à 1969, puis organisateur d'expositions au niveau européen et mondial.

³⁴¹ « *Works, concepts, processes, situations, information (we consciously avoided the expressions "object" and "experiment") are the « forms » through which these artistic positions are expressed. [...] They are "forms" derived not from pre-formed pictorial opinions, but from the experience of the artistic process itself. This dictates both the choice of material and the form of work as the extension of gesture* ». Harald Szeemann, « About the Exhibition », in : le catalogue d'exposition *When Attitudes Become Form- Live in your Hand*, 1969 et Christian Rattemeyer and other authors, *Exhibiting the New Art : 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, London, 2010, p.172-176.

³⁴² Jean Cassou, conservateur en chef du Musée national d'art moderne de 1940 à 1965.

³⁴³ « Intervention de Jean Cassou, colloque ICOM, 19/10/64 », in : Catherine Lawless, *Musée national d'art moderne : historique et mode d'emploi*, Paris : Editions du Centre Pompidou, 1986, p.54-55.

En travaillant avec l'attitude, le comportement et le geste, les artistes qui participent à cette exposition, se rendent compte que la signification des choses doit « être comprise dans leur contexte »³⁴⁴. Le point remarquable dans cette exposition est la parfaite intégration de ces œuvres avec leur environnement. De même, Jean-Pierre Bordaz précise : « Cette exposition a été un laboratoire d'expérience unique »³⁴⁵. Au cours de la manifestation, les différents lieux de l'exposition reflètent bien les processus de création singuliers des artistes qui inscrivent leurs travaux sur toutes catégories de supports. C'est ainsi que Marlène Belilos définit l'un des aspects les plus novateurs des artistes de l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* : « Il existe une telle culture de l'objet que l'on s'exprime en objet, selon lequel la manière de produire est déjà l'œuvre d'art, c'est l'idée de la priorité du geste »³⁴⁶. Pour l'artiste, en envisageant des changements de lieux susceptibles de conduire à un organisme, il n'est plus nécessaire de penser que son travail est fini en termes de superficie ou de forme. Il n'est pas indispensable d'être visible à condition que l'œuvre soit représentée de façon appropriée dans l'intention particulière de l'artiste et ramenée (emportée) dans le *site-specific*. Elle ne se sert pas en effet d'objets déjà existants, car l'artiste les crée lui-même, et ensuite les identifie comme « signaux de situation ». Par conséquent, l'art *site-specific* fait place à un ensemble complexe d'activités unies seulement dans leur situation en tant que prolifération latérale. Il s'agit d'une « esthétique situationnelle » selon laquelle « la perception est un continuum, une précipitation de fragments d'événements se décomposant dans le temps – avant tout un processus »³⁴⁷. Bien que les objets sélectionnés en fonction de leur localisation se veulent une tentative pour « mettre entre parenthèses » une partie de l'expérience perceptive dans le temps, il faut tout de même reconnaître les « formes en processus » qui se rattachent au *site-specific*. L'intérêt manifesté pour la conscience du processus se révèle être une relation, et non un attribut universel. Ainsi faut-il se pencher sur la mise en situation des objets collectés pour comprendre « l'attitude » ou « le geste » de l'artiste dont le processus créatif passe au premier plan.

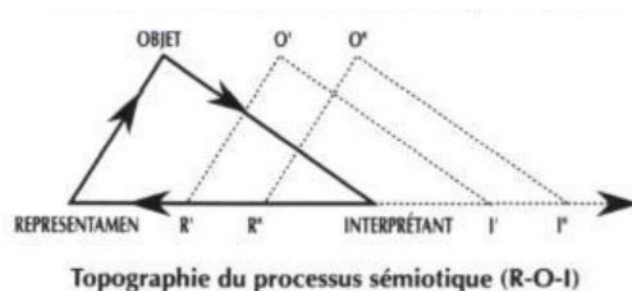
³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Jean-Pierre Bordaz, « La mise en forme de l'art : à propos de « When Attitudes Become Form » et « Happening & Fluxus » », Texte du catalogue d'exposition *Hors Limites: l'art et la vie 1952-1994*, présentée du 9 novembre 1994 au 23 janvier 1995, Centre George Pompidou, p.254.

³⁴⁶ Marlène Belilos, « Il y a 40 ans - Quand les attitudes deviennent forme », in : *Artpress* 361, Paris, Novembre 2009, p.29.

³⁴⁷ Victor Burgin, *op. cit.*, p.962.

Nous avons voulu d'abord mettre l'accent sur la rencontre, au début des années 1970, entre deux partenaires en voie de médiation, soit l'installation et le signe (ou la sémiotique). La première, issue paradoxalement de la sculpture moderne d'avant-garde, occupe des fonctions sémiotiques diverses, opérées sur l'objet d'art : objets dadaïstes, objets surréalistes, ready-made, etc. Le second, étant une allusion au détour pragmatique, se meut dans la sémiotique peircienne³⁴⁸. À partir de cette période, toutes les études sur les modalités discursives de représentation et particulièrement celles qui ont pour objet la fonction indexicale du signe témoignent de cette rencontre. La même remarque peut être appliquée au fait que l'installation en tant qu'art du présent ne saurait s'accorder ni à l'original ni à la copie et s'inscrit ainsi dans ce que Rosalind Krauss dénomme l'art de l'index³⁴⁹. Dans ce complexe *installatif*³⁵⁰, d'ailleurs, il est important de reconnaître la dimension signifiante – ou symbolique – du signe peircéen³⁵¹ déjà affranchi du modèle platonicien. Dans cette perspective, nous remarquerons simplement que le collage, l'assemblage s'installent comme différent, accomplissent la représentation de la représentation et rendent absent l'original afin de s'ériger sur une disparité.



³⁴⁸ Cf. Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. par Gérard Deledalle, Paris : Seuil, 1978. Il s'agit d'« un univers ternaire constamment en mouvance, et où le signe, s'opposant au dualisme, préfère se savoir dynamique, même si faillible. Ainsi le signe relié phénoménalement aux trois catégories (dites phanéroscopiques) du possible(1), de l'actuel(2) et du général(3), se développe interactivement entre son representamen, son objet et ses interprétants, mis en action par la sémiose. Compris comme la “retombée du signe”, l'interprétance constitue une instance médiatrice permettant la croissance spatio-temporelle du signe et à laquelle nous nous rapporterons dans ce texte ». Manon Regimbald, « L'installation : Cette inquiétante étrangère », in : *Espace 17*, 1991, p.10.

³⁴⁹ Rosalind Krauss, « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », *Macula*, no 5/6, p. 165-175.

³⁵⁰ Faisant référence ici à l'article de Manon Regimbald, « L'installation : Cette inquiétante étrangère ». (*op. cit.*, p.7.), la figure ci-dessus illustre ainsi la perspective qui caractérise le complexe installatif.

³⁵¹ C'est « le signe dans lequel il doit être traduit » (Claudine Tiercelin, *C. S. Peirce et le pragmatisme*, Paris : Presses universitaires de France, 1993, p. 38.), si bien que l'interprétant n'étant pas l'interprète, mais un autre signe produit pour rendre compte du premier.

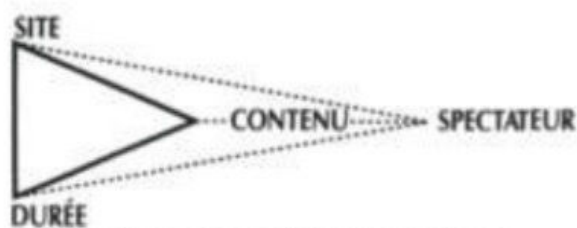


Fig.1. Complexe installatif

C'est ce que nous avons voulu marquer en second lieu en parlant de la « métasémantique de l'agir, du dire et du faire »³⁵². Nous devons nous expliquer, en revanche, sur le choix du mot « métasémantique », car il correspond, dans l'installation même, au champ communautaire de l'énonciation. Pour l'installation énonciative, la fonction du signe est reconnue comme une sémantique sans sémiotique. Il s'agit en effet d'une « métasémantique » postulée par Benveniste comme « analyse translinguistique des textes, des œuvres »³⁵³. Ayant d'ailleurs un sens plus large que le concept d'action, le terme l'agir, le dire et le faire établit un lieu de passage pour transmettre l'énonciation au spectateur. Le concept d'énonciation, comme Manon Regimbald, critique d'art, l'illustre : « Intéressée à la marge, l'énonciation croit échapper au modèle, dévoilant l'inévitable écart entre un processus et son actualisation énoncée »³⁵⁴. Il n'est pas difficile alors de comprendre pourquoi l'énonciation intègre dialogiquement³⁵⁵ celle d'autrui pour échapper au modèle et laisser place à la pluralité. Or ce mode discursif d'installation ne peut être observé par aucune semblable (en tant que modèle et copie) : il s'adresse à l'art d'interpréter. Entre un système interprétant et un système interprété, il y a les deux sortes de relation d'interprétance, suivant que l'énonciation porte référence à une

³⁵² Le *faire* n'est pas un *fait*. Ainsi, Peirce écrit : « Nous ne prétendons pas que ce qui est ici appelé fait est le phénomène entier, mais seulement un élément du phénomène — autant qu'il appartient à un lieu et à un moment particuliers. Que, lorsqu'on tient compte d'un plus grand nombre de choses, l'observateur se trouve dans le domaine de la loi, je l'admets tout à fait ». Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, (1.428) [dans les références, le premier chiffre renvoie au vol., le second, au §] cité par Manon Regimbald (« Vers une mise en signe de l'installation », in : *Horizons philosophiques*, vol. 1, n° 1, 1990, p.130.)

³⁵³ Cité et souligné par Henri Meschonnic. Voir Henri Meschonnic, « Benveniste : sémantique sans sémiotique », in : *Linx* 9, 1997, [En ligne] URL : <http://linx.revues.org/1075> (consulté le 01 août 2017).

³⁵⁴ Manon Regimbald, « Quelques remarques sur l'énonciation. L'installation et le discours d'autrui ou lorsque dans l'installation le papier journal annonce l'énonciation », in : *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, dir. par Marie Carani, Cap St-ignace (Québec) : Les éditions du Septentrion, 1992, p.345.

³⁵⁵ D'après Bakhtine, « l'orientation dialogique est, bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours. C'est la visée naturelle de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense ». Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique : Suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, trad. du russe par Georges Philippenko, Paris : Seuil, 1981, p. 98.

situation métalinguistique, car « parler, c'est toujours parler-de » ; suivant que dans une énonciation métasémantique « dire et faire y sont un et le même ; forme, particulière à l'œuvre d'art, du performatif »³⁵⁶. C'est tout le conflit entre la sémantique sans sémiotique³⁵⁷ et le sens premier de parler-de. Un agir, un dire et un faire n'ont rien à voir avec un parler-de. Ainsi, le théoricien du langage Henri Meschonnic écrit : « L'œuvre ne saurait parler-de, à moins d'annuler la spécificité qui a été postulée pour elle, et qui permet de la reconnaître. Parler-de n'est pas dire, comme un poème, à sa façon, fait ce qu'il dit »³⁵⁸.

Comme la *sémiose*³⁵⁹ assumant son inachèvement en fonction du contexte, l'installation à partir de signes se meut et établit le pont nécessaire, faisant se rejoindre dans un continuum, signification et communication. De même, Regimbald précise que « l'installation donc questionne, retourne, distord les espaces idéologique, politique, historique, privé et public du signe en amont comme en aval, ceux du passé déjà apparents, indexés et réglés, et les autres promis à l'abduction »³⁶⁰. En vue d'accords sémiotiques, l'installation in *actu* déploie une forte indexicalité³⁶¹ comme but de faire déborder l'œuvre dans son contexte et d'insérer le spectateur (en tant qu'interprétant) dans le système interrelationnel d'« ici et maintenant ». En d'autres termes, ce *continuum* de la *sémiose* indexe la représentation qui fait signe et rencontre en soi le discours d'autrui comme un lieu privilégié de l'inscription énonciative. La mise en signe de l'installation privilégie une approche apte à se comprendre elle-

³⁵⁶ Henri Meschonnic, *op. cit.*

³⁵⁷ « En quoi il faut désormais distinguer entre un transitif externe, pour dire, quand il s'agit du mode bidimensionnel du langage (dire quelque chose), et un transitif interne, quand il s'agit du sémantique sans sémiotique, pour une œuvre d'art ». *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Un même signe peut ne pas appartenir à la même sémiotique c'est-à-dire au même ensemble « signe-contexte-signification ». On peut donc noter que dans la mesure où la signification et le contexte sont un ensemble d'autres signes, la sémiotique peut être simplement définie comme un ensemble de signes indissociables. C'est Charles Sanders Peirce qui introduisit ce mot comme il avait introduit celui de sémiotique : « Semiosis is any form of activity, conduct, or process that involves signs, including the production of meaning. Semiosis is, according to Peirce, "an action [...] which is [...] a cooperation of a sign, its object and its interpretant" (Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, 5.484vii). Briefly said, semiosis is the sign process ». Tor Arnesen, « 'Landscape' is a Sign : Semiotics and Methodological Issues in Landscape Studies », in : *Landscapes, Identities and Development*, éd. par Zoran Roca, Paul Claval et John Agnew, Abingdon : Routledge, 2011, p.365.

³⁶⁰ Manon Regimbald, « Vers une mise en signe de l'installation », in : *Horizons philosophiques*, vol. 1, n° 1, 1990, p.131. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/800865ar>.

³⁶¹ « [L]a mise en signe de l'installation aidant, tant du côté des interprétants que de l'objet, dynamique ou immédiat, l'espace et le temps installatifs sont solidaires et se manifestent comme tels, déployant sur leurs territoires une forte indexicalité ». *Ibid.*, p.132.

même « comme abduction » afin d'être en rupture avec le credo de la spécificité moderniste fondé sur la consolidation de la valorisation de la personnalité et de ses symboles linguistiques, culturels et civilisationnels. Nous mesurerons mieux alors la complexité du fait *installatif* assignée à une sémiotique de l'installation ainsi que l'importance accordée par celle-ci à la « multiple étrangeté », comme l'indexicalité qui annule l'autonomie de l'objet, l'isolationnisme stérile et le réductionnisme douteux.

« Patinés par le temps, nos champs d'interprétants ne se retrouvent plus. Ils font face à l'étranger »³⁶². Le texte est d'une limpidité et d'une force exemplaire. Cette étrangeté, ou cette altérité est perçue en termes de déséquilibre du système sur lequel l'interprétant se régit. Déjà mise en place par les glissements entre l'énoncé originel et celui rapporté, elle se manifeste comme telle et finalement mène l'interprétant à l'expérimentation et à la perception. Ce par quoi précisément le discours d'autrui nous rapproche le plus du processus énonciatif. Pourtant, cela peut faire une différence majeure dans la motivation à s'approprier démonstrativement des phénomènes discursifs partagés entre le discours et l'histoire. Nous avons tenté de rendre aussi visible que possible cette orientation *dialogique*, car celle-ci nous a conduits à expliquer la rencontre entre l'installation et le signe. Pour comprendre la portée de l'œuvre « abductive » et son interprétant, la mise en jeu de l'énonciation dans l'installation est importante : construire le sens à travers les signes (ce terme étant entendu au sens large : un texte, une œuvre, etc., est un signe) et développer inconsciemment une inférence dont le mouvement est distinct de celui de l'induction (inférence d'une règle et d'un cas à partir d'un résultat) et celui de la déduction (inférence d'un résultat à partir d'une règle et d'un cas). Dans le processus de l'abduction, la démarche capitale se rapproche de l'hypothèse qui infère un cas particulier à partir d'une règle générale et d'un résultat. En ce qui concerne la définition de l'abduction due à Peirce, Umberto Eco écrit dans son livre intitulé *Les limites de l'interprétation* que « [l'abduction] est l'adoption provisoire d'une inférence explicative devant être soumise à vérification expérimentale, et qui vise à trouver également, en même temps que le cas, la règle »³⁶³. Si notre lecture de Peirce passe par Eco, c'est justement en raison de l'accent mis sur la sorte d'hypothèse que nous faisons, car Peirce a d'abord assimilé abduction et hypothèse : « lorsque nous

³⁶² Manon Regimbald, « L'installation : Cette inquiétante étrangère », in : *Espace* 17, 1991, p.7.

³⁶³ Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris : Grasset, 1992, p.262-263.

constatons une circonstance curieuse, qui pourrait s'expliquer en supposant que c'est un cas d'une règle générale, et que nous adoptons cette supposition »³⁶⁴. Ainsi propose-t-il que l'abduction soit « le processus de formation d'une hypothèse explicative. C'est la seule opération logique qui introduise une nouvelle idée [...] si jamais nous apprenons ou comprenons quelque chose des phénomènes, ce doit être par abduction »³⁶⁵. L'hypothèse impose un travail de lecture tout en admettant une zone grise à l'intérieur de laquelle la perception est incertaine, lorsque les indices complétés par la prise en compte du contexte (espace-temps) et de la mémoire sont absents ou insuffisants dans le processus de perception-identification. Si nous reconnaissons donc aux co-énonciateurs (interprétants, spectateurs) un rôle central dans l'installation, nous proposons en même temps de respecter leur liberté interprétative. En conséquence, l'intentionnalité énonciative de l'énonciateur (artiste) peut devenir indécidable. Dans ces recherches sur l'archéologie de l'indice, « *Abduction is [...] nothing but guessing* »³⁶⁶. À travers une devinette métasémantique, Sapud Kacaw nous invite à basculer du domaine des formes de l'hétérogénéité représentée dans un dire, à redécouvrir le sens hypothétique qui se cache parfois au cœur des objets les plus familiers. En tant qu'hétérogénéité constitutive du dire, l'installation *Conversation* regroupe ainsi les indices créatifs pensés sur un continuum propre au contexte où la règle appliquée pour l'interprétation « doit être inventée *ex novo* »³⁶⁷.

Du côté de la réception, l'installation devient lieu du processus d'*interprétance* où se retrouve l'étranger que nous reconnaissons être. Le « specActeur » sent constamment les déplacements des points de vue des perspectives qui s'opèrent non pas à l'égard de l'œuvre, mais bien de son monde. Il est nécessaire non pas que l'étranger se constitue dans l'installation, mais seulement qu'elle se révèle en elle. En faisant basculer le spectateur dans sa réflexivité, la représentation de l'étrangeté serait essentiellement son retard, sa demeure par rapport à la situation actuelle ou sa devinette abductive qui attendra d'être dévoilée. Regimbald montre que « l'étranger

³⁶⁴ Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, (2.624) [dans les références, le premier chiffre renvoie au vol., le second, au §] ; cité par J. Chenu (*Textes anti-cartésiens*, Paris : Aubier, 1984, p. 23) et par Eco 1975, p. 185.

³⁶⁵ *Ibid.*, (5.171).

³⁶⁶ Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, (7.219). [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://www.commens.org/dictionary/term/abduction>

³⁶⁷ Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p.264.

commence en nous comme pour mieux nous distancier. L'installation nous y rapporte, en signalant son travail migratoire »³⁶⁸. *Conversation* représente la volonté d'analyser l'ampleur et la gravité du complexe *installatif* et de comprendre l'effet de l'expérience migratoire appropriée qui s'affirme comme destinée collective. Les motifs varient selon les différents dispositifs de cette œuvre « circonstanciée », les catégories du sentiment. Certes, la remise en cause du lieu n'est pas spécifiquement réservée aux installations. Cependant, cette pratique qui consiste en un agencement des objets dans l'espace, trouve sa sémiotique axée sur l'*interpénétrance* justement quand elle incorpore le contexte. Devant une installation *in situ*, on perçoit presque la présence de l'artiste qui reste encore essentiellement le médiateur et l'indice de son inspiration comme le « reliquat » pétrifié de l'acte de création de l'artiste³⁶⁹. L'installation incluant le regardant sort du musée, afin de corrompre le mythe de la pureté picturale et de développer ses stratégies énonciatives apprenant du land art ou du non-art³⁷⁰. Comme le remarque justement Regimbald : « L'actualité *installative* provoque l'*interprétance*. Sa polyvalence implique des choix, des adaptations, des stratégies, mais ni routine, ni permanence »³⁷¹. De ce fait, l'œuvre nous interpelle³⁷² pour favoriser une approche axée sur un continuum d'incertitude et d'indétermination. Selon Bruno Péquignot,

Il s'agit d'introduire de l'incertitude dans un monde, où, comme le disait Louis Althusser, on a toujours déjà les réponses, sans avoir toujours accès aux questions. La fonction éminente de l'art, c'est de maintenir ouvertes les questions et de mettre en question la tentative ou la tentation d'y répondre trop vite.³⁷³

En s'installant dans le temps, l'hétérogénéité de l'œuvre se réalise et conduit à la mise en évidence d'un agencement spatio-temporel d'échanges, à un autre-objet et

³⁶⁸ Manon Regimbald, « L'installation : Cette inquiétante étrangère », *op. cit.*, p.9.

³⁶⁹ Nous empruntons cette expression à Alfred Gell : « L'indice suscite généralement l'abduction de l'agentivité de son auteur. L'indice est alors le « reliquat » pétrifié de l'acte de création de l'artiste ». Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Sophie et Olivier Renaut, Belgique : Les presses du réel, 2009. p.41.

³⁷⁰ Cf. Jean-Marc Poinot, « Sculpture/nature », dans *Parachute*, n. 12, automne 1978, pp. 14- 20.

³⁷¹ Manon Regimbald, « L'installation : Cette inquiétante étrangère », *op. cit.*, p.9.

³⁷² « Les choses doivent non seulement être placées dans l'espace du spectateur, mais sur son passage ». Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Farigliano (Italy) : Hazan, 1997, p.901.

³⁷³ Péquignot Bruno, « Serge Saada, *Et si l'on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*. Éditions de l'Attribut Toulouse 2011, 154 pages », *Sociologie de l'Art*, 2012/2 (OPuS 20), p. 105-112. URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2012-2-page-105.htm> [Consulté le 20 Octobre 2016]

à un devenir autre : « En faisant signe, l'installation dérange. L'étrangère est en somme une égarée »³⁷⁴. Dans cette perspective désincarnée, l'artiste se jouerait du spectateur amenant cette représentation vagabonde dans laquelle l'invention du contexte et l'implication du spectateur sont antérieurement intervenus comme agent actif. Ainsi, à travers le complexe *installatif*, cette « étrangère étrangeté » à réagir atypiquement, à parler agrammaticalement tient à la mise en situation réelle. Sous la plume de Regimbald, nous incluons aussi des perspectives éclairées sur le temps d'une *sémiose* :

L'étrangère nous confronte « à la possibilité ou non d'être un autre ». Cette confrontation ne se confine pas à l'acceptation de l'autre, mais d'« être à sa place », ce qui revient à se penser et à se faire autre à soi-même, le temps d'une *sémiose*. [...] L'étranger conduit l'indigène à une gêne.³⁷⁵

L'œuvre *Conversation* nous laisse apercevoir quelques légers rayons d'un possible élargissement de sa propre existence par l'affiliation d'autres. C'est ainsi que s'exprime Sapud :

Un artiste n'est pas un système isolé. Afin de sur vivre, il doit continuellement interagir avec « l'autre », garder son intégrité et rester souveraine du monde qui l'entoure et qui lui est assimilé.³⁷⁶

Il est donc nécessaire dans un certain sens d'aider ce mouvement d'assimilation au soi à progresser vers « l'autre » ou vers « les autres ».

« Comment comprendre l'autre sans le sacrifier à notre logique ou sans la lui sacrifier ? »³⁷⁷ Merleau-Ponty se refuse à résorber les œuvres d'art dans une « parole seconde », dans « ce qu'on comprend en général par culture »³⁷⁸. Il s'agit d'« une alternative mal posée : soit on se laisse guider par l'œil esthétiquement discriminant au nom d'un vague concept de beauté universelle, soit on se perd sous un amas de "coutumes tribales" pour découvrir la fonction utilitaire ou rituelle des objets étudiés

³⁷⁴ Manon Regimbald, *op. cit.*, p.7.

³⁷⁵ *Ibid.*, p.9.

³⁷⁶ La citation est issue de l'entretien réalisé en avril 2014 à l'occasion de l'Exposition - *C(air)n - la pensée-sensation du hasard* que nous avons organisée.

³⁷⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Signes* (1960). Paris : Les Éditions Gallimard, 2008. p.185.

³⁷⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris : Les Éditions Nagel, 1966. p. 24.

»³⁷⁹. Dans les deux cas nous sommes placés devant une rupture abrupte de nos premières identités qui n'autorise pas la neutralité. Cette alternative crée un dualisme entre le jugement esthétique et la compréhension culturelle, avant de mettre en face l'objet inconnu. Nous nous situons dans un champ agnostique qui est la diversité même des pratiques artistiques. L'un est favorable à une valeur symptomatique des reflets universels, l'autre y est plutôt une prémonition de l'état des luttes sociales. Et dans les deux cas, ces valeurs sont faites pour l'essentiel d'une résistance devant l'aplatissement unidimensionnel de la culture « affirmative ». Ce dualisme n'a pas pour fondement une essence, il a pour moteur une lutte, afin de relancer, en les niant au plus près, des forces à l'origine du processus expressif du monde. Il est une table rase sur laquelle on se projette non seulement dans le traitement de la perception, mais aussi dans celui de l'expression créatrice. D'après Alfred Gell, c'est souvent parce que

le problème de "l'esthétique indigène" [...] est qu'elle a tendance à réifier la "réaction esthétique" en la coupant du contexte social où elle se manifeste (l'anthropologie de Boas réifie la culture d'une manière générale).³⁸⁰

De nouvelles stratégies sont nécessaires pour comprendre l'essence du problème, à savoir que l'installation *in situ* est censée être capable de changer notre façon de penser plutôt que de transcrire en symboles ce qu'on peut en dire. Pourtant, nous sommes à un point de départ intéressant pour cerner une analyse anthropologique. La recherche du sens primitif se base sur l'écoute et une communication avec l'objet représenté et l'artiste n'est pas un observateur absolu qui parle toujours comme s'il pouvait survoler son objet. Au contraire, il vaudrait mieux comprendre pourquoi un système d'action bâti sur la représentation vise à refuser de parler de l'art en termes de significations et mettre l'accent sur les concepts d'agentivité, c'est-à-dire sur les médiateurs concrets dans les processus sociaux.

L'analyse de l'art en termes d'"action" est intrinsèquement plus anthropologique que l'analyse sémiotique, parce qu'elle se préoccupe du rôle des objets comme médiateurs concrets dans les processus sociaux, et ne fait pas "comme si" les objets étaient des textes.³⁸¹

³⁷⁹ Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Sophie et Olivier Renaut, Belgique : Les presses du réel, 2009. p.2.

³⁸⁰ *Ibid.*, p.5.

³⁸¹ *Ibid.*, p.8.

C'est pourquoi il est essentiel de préciser contexte comme contenu³⁸². La démarche artistique n'est pas axée sur la finalité de la création, mais bien sur son processus même : Sapud a toujours insisté sur le fait que sa démarche ne fait qu'explorer les choses de la vie quotidienne et les activités spéculatives qui se développent au-delà de toute limite imposée par leurs usages et leurs règles. C'est-à-dire qu'elle ne se reconnaît aucun modèle préétabli, elle rend caduque l'emprise des conventions et des coutumes. *Conversation* active momentanément un lieu d'apprentissage, un lieu de métissage où le spectateur prend acte de son statut éphémère dû au champ de l'entropie³⁸³ tendant irréversiblement vers la fugue *installative* de l'œuvre. En vertu d'une telle situation d'énonciation, l'installation est inséparable de son site, de sa durée et de son contenu, de sorte que le mouvement de transformation du signe, de sa temporalité et de sa mouvance vise à saisir son hétérogénéité dans une perspective sémiotique (par exemple, l'ambiguïté et la perméabilité des lieux). En conséquence, la représentation dans une dynamique interactive se constitue et enclenche tout un va-et-vient entre les gestes rituels de l'artiste et sa façon de créer.

Dans cette entropie, la recherche du sens primitif s'inscrit dans le modèle perceptif du sujet ; de plus, il est dans un système spécifique de la perception – l'expérience mythologique (narrative) du sujet. Il tente aussi de dessiner des intermédiaires ayant déjà existé, mais dont la probable existence subsiste dans certaines œuvres, puisque l'homme dans la mythologie n'a pas de caractère. Cette existence est différente des fragments de vie – à chaque moment pouvant correspondre à l'état du sujet individuel qui construit l'unicité de nous-mêmes. La vie de tous les jours est segmentée, cloisonnée et l'individu devient progressivement un signe isolé ; dans la mythologie, au contraire, l'individu qui joue le rôle d'une passerelle est une entité indivisible et permet un décroisonnement généralisé – la remise en cause des barrières qui séparent différentes activités. Et dans la mythologie, à part l'être-au-monde (*In-der-Welt-sein*)³⁸⁴, il existe encore un état «

³⁸² Cf. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube : the ideology of the gallery space*, San Francisco : The Lapis Press, 1976. L'auteur remonte au *Plafond chargé de 1,200 sacs à charbon* (1938) de Duchamp pour développer son hypothèse.

³⁸³ Le terme « entropie » définie par Robert Smithson, est utilisé pour décrire l'état relativement ordonné ou aléatoire d'un système. En thermodynamique, l'entropie correspond à l'état de désordre d'un système, c'est-à-dire à l'érosion ou à la dégradation de la sensibilité dans un système clos. Gwenaëlle Larvol, *L'entropie, un procédé artistique : Robert SMITHSON* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://artinterfaces.free.fr/gwensmith.htm> (consulté le 12 août 2016)

³⁸⁴ Martin Heidegger, *Être et temps*, trad. par Emmanuel Martineau, édition numérique hors-commerce.

temporaire ». Par exemple, la métonymie rituelle emploie un mot pour remplacer un autre mot, mais chaque méthode du remplacement a sa propre explication. Ainsi, la métonymie cache le sens propre et le modifie en passant par l'association des idées. La métonymie rituelle est différente du langage des poètes, qui utilise les espaces pour causer ce genre de modification. Après que le corps soit entré dans un territoire du fantastique rituel, ces espaces donc modifient la condition du corps en tant qu'état temporaire.

Pour Sapud, c'est la proximité (contiguïté) divisée en une multitude *installative* : ici les représentants sont des fragments, ni expansifs ni sériels, ils s'écoulent dans un espace parallèle à l'espace réel. Mais les corps qui se ferment eux-mêmes peuvent déjà former les métaphores et les métonymies dans le rite, en même temps ils ne brouillent pas du tout l'intégralité déjà existante. Donc pendant la lecture approfondie des mythes, la source de la mythologie est introuvable, elle possède une impression de lecture comme le totem : le totem n'est pas une directive anticipée, mais une pénétration, une pénétration afin de saisir le rythme dans la mythologie où l'on peut trouver, outre un commentaire constructif fort pauvre, des indications historiques, géographiques, littéraires souvent temporaires. Comme l'eau pour la rivière, la chair pour la peau, le totem, le rite et le mythe sont inséparables, pénétrants et méandriques, et l'un se trouve dans l'autre. C'est pour cela que ce « temporaire » a le sens physique, le corps dans le rite peut directement transmettre la réversibilité d'ontologie. Cette temporalité peut également arriver dans les gestes rituels de l'artiste et sa façon de créer fonctionne comme une « micro-péréquation » – il s'agit de ne pas laisser s'échapper tous les indices, quelles que soient leurs différences, appartenances ou particularités, et garder la sensibilité pour que chacun ait sa place dans le système de mythe qui définit les totems en fonction de leur rôle dans l'état temporaire du rite.

Dans le chapitre intitulé « La science du concret » qui sert d'introduction à *La Pensée sauvage*, Levi-Strauss établit une comparaison (voir le tableau ci-dessous) entre la situation du bricoleur et le regard de l'ingénieur :

Le bricoleur	L'ingénieur
micro-péréquation	arrangement
magic	science

Le bricoleur	L'ingénieur
signe	concept
bribes ou morceaux	structures
réorganisation	progrès
demeurer en deçà	se situer au-delà

La notion (ou ce concept) de bricoleur se différencie de la notion de science pour désigner la pensée différente (ou sauvage) des peuples primitifs. Le bricoleur doit « s'arranger avec les moyens du bord »³⁸⁵ à partir de matériaux de récupération, devant détourner de leur usage premier les matériaux et pratiquer le remploi comme un « ajustement subtil ». Il s'agit d'une autre façon de rapporter la composition en fonction du processus évolutif. Ainsi, comme l'écrit Claude Lévi-Strauss : « une "micro-péréquation" : ne laisser échapper aucun être, objet ou aspect, afin de lui assigner une place au sein d'une classe [...] »³⁸⁶, elle a lieu dans l'expérience de lecture de la mythologie. La pensée mythique, comparée au bricoleur « se situe toujours à mi-chemin entre des percepts et des concepts. [...] Or un intermédiaire existe entre l'image et le concept : c'est le signe »³⁸⁷. Puisque le signe s'oppose au concept, la pensée mythique peut établir un lien transparent à la réalité, mais c'est un lien destiné à être démantelé. Elle circule dans un univers où le signe joue le rôle d'indice :

On dirait que les univers mythologiques sont destinés à être démantelés à peine formés, pour que de nouveaux univers naissent de leurs fragments. (Boas J, p. 18.) Cette profonde remarque néglige cependant que, dans cette incessante reconstruction à l'aide des mêmes matériaux, ce sont toujours d'anciennes fins qui sont appelées à jouer le rôle de moyens : les signifiés se changent en signifiants, et inversement.³⁸⁸

Les propos de Claude Lévi-Strauss sur le concept de bricoleur dans la pensée sauvage sont les suivants : une collection de résidus auxquels s'adresse le bricoleur

³⁸⁵ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, La Flèche : Plon, 2010. p.31.

³⁸⁶ *Ibid.*, p.22.

³⁸⁷ *Ibid.*, p.32.

³⁸⁸ *Ibid.*, p.35.

qui « accepte, et même exige qu'une certaine épaisseur d'humanité soit incorporée à cette réalité »³⁸⁹.

Dans l'acte de bricoler réside l'amorce du performatif, car cet acte « est bien plus une invitation à “penser à nouveau” qu'à endosser un nouveau “prêt à penser” »³⁹⁰. Bricoler, c'est d'abord arranger, réparer avec des moyens de fortune, mais aussi essayer d'arriver à un point de basculement qui dispose d'autonomie et de matérialité à des degrés divers. En tant qu'agent actif, le bricoleur met en scène le collage et la combinaison d'objets trouvés, afin de rendre visible une coupure entre un « avant » et un « maintenant ». Lorsqu'il ouvre des possibilités de « penser à nouveau » et d'échange avec le spectateur dans ces deux régimes de présentation, il devient l'agent passif d'une implication d'énoncés performatifs. Cet assemblage fortuit devient performatif lorsqu'il est assumé par l'intervention du spectateur, à l'instar de son corps exploré et déplacé dans *Conversation*. Intégré à une nouvelle situation d'énonciation non-linéaire et interactive, l'acte de bricoler permet au bricoleur (l'artiste) et à son spectateur d'échanger leurs rôles et possède ainsi une double fonction dans le milieu causal du bricolage : fonction perturbatrice et fonction *désignatrice*. Il met en jeu la conception de l'action réciproque qui entretient l'influence de l'un sur l'autre pour lancer une expérimentation des effets de l'interactivité visant à proposer une insertion d'instance énonciative, tout en captant la puissance de son jaillissement. Capables de nous éclairer sur l'étendue du dispositif perceptif et des enjeux qu'il mobilise, les objets deviennent plus significatifs encore lorsque l'on s'approche des notions d'agentivité intentionnelle (*intentional agency*), car le potentiel performatif semblerait aussi s'exprimer par l'indice qui fait partie des prémisses de langage. L'interactivité parvient aussi à remettre en cause notre conception de nous-même en tant qu'acteur/spectateur, lorsqu'une agentivité (*agency*) se propose. Dans la relation inséparable de l'énonciation, la pensée spontanée du bricoleur se laisse transporter par d'autre élément sémantique, c'est-à-dire par l'indice. Celui-ci est conçu en tant qu'agent préparatif au performatif, afin d'agir sur son spectateur/lecteur. Comme conséquence infinie d'une chaîne des dispositifs déictiques, l'indice a des vertus capables de restituer le signe incomplet sans effacer l'original. Il s'inscrit dans un

³⁸⁹ *Ibid.*, p.34.

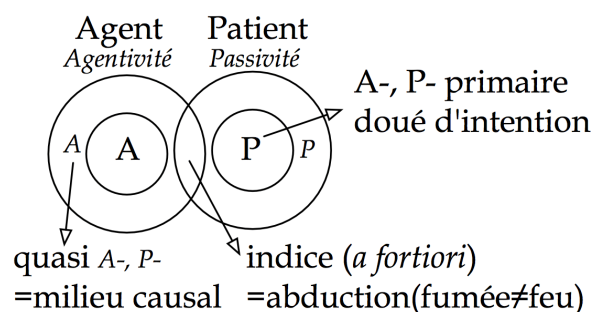
³⁹⁰ Olivier Gosselain, Renaud Zeebroek et Jean-Michel Decroly, « Des babioles, des bricoles », *Techniques & Culture* [En ligne], 51 | 2009, p.16. URL : <http://tc.revues.org/4528> (consulté le 01 octobre 2016.)

ensemble sémantiquement hétérogène ; de ce point de vue, c'est en interrogeant la frontière du signe que son signifiant s'en trouve parfois bouleversé. Nous faisons plus particulièrement référence ici au livre de Alfred Gell, intitulé *L'art et ses agents* où l'auteur assure que

l'indice constitue simplement un élément perturbateur dans le milieu causal ; il révèle et rend possible l'agentivité qu'un agent primaire exerce sur un patient qui en est affecté, l'indice étant entre les deux - ces agents primaires pouvant être les destinataires (mécènes et spectateurs), les artistes, et à un degré moindre les prototypes. [...] L'indice est une prothèse - un organe supplémentaire - du mécène et/ou de l'artiste, mais c'est en même temps une poignée, attachée au destinataire-patient, que ces agents extérieurs saisissent et manipulent.

391

De cette manière (voir le plan ci-dessous), l'indice fonctionne comme une puissance d'agir et de créer des relations entre les mots et les actions. Ce prestige du performatif convient particulièrement bien à l'acte de bricoler dont le complexe *installatif* porte un certain inexplicable. En s'inscrivant par les suites à une lecture indéterminée, les indices obtiennent une causalité particulière au contexte où leur sémantique offre l'interactivité ou la mise en lien instantanée, exhortant leurs interacteurs à s'exprimer sur place. En s'éloignant de l'espace projectif où le signe vaut pour sa valeur symbolique, le bricoleur cherche à savoir comment solliciter l'action dans la transposition du regard à l'interprétation et comment créer *performativement* des signes conjonctifs.



L'indice comme point nodal du réseau de l'art

³⁹¹ Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Sophie et Olivier Renaut, Belgique : Les presses du réel, 2009, p.47.

C'est pour cela que la pensée mythique bricole la réorganisation de cet univers, sans chercher à briser le cadre de l'en deçà. Dans un univers où les signifiés se changent en signifiants et inversement, nous observons que la pensée mythique se situe toujours à mi-chemin. Le lien transparent à la réalité est ainsi de se situer dans un entre-deux qui marque le premier pas de tout un ensemble de déplacements, de réactivations, d'organisations et de réorganisations des matériaux. De plus, dans le cadre de cette réorganisation, des trouvailles nées de la nécessité et des imprécisions plus exactes que l'exactitude, commencent tout d'abord par souligner la proximité du bricoleur qui range ses matériaux dans un bric-à-brac de boîte à outils. Ainsi, autant que nous avons pu nous en rendre compte jusqu'à présent, la principale difficulté est de se situer, comme l'artiste le dit, « à la bonne distance », pour pénétrer la pensée mythique, ou encore précisément pour trouver les éléments conjonctifs³⁹² qui orientent l'action à réorganiser les matériaux. Quant au mi-chemin, c'est un intermédiaire non seulement entre les signes et les concepts, mais aussi entre deux matériaux. Le bricoleur ne s'intéresse pas au matériau lui-même, mais à l'action de réorganiser les matériaux, parce que le matériau est toujours conjonctif. Cette transformation recouvre suffisamment de possibilités, pour que ce soient des pistes invisibles dont les traces seraient les empreintes du bricoleur. Ainsi pour résumer, la pensée mythique se situe à mi-chemin et réunit les composants conjonctifs qui pourraient réorienter l'action à réaménager, redéployer, remodeler et restructurer les trouvailles, au lieu de (re)définir le matériau lui-même. C'est la raison pour laquelle la micro-péréquation dans le cadre de l'en deçà renvoie à l'inconnu. Mais de toute façon il y a des traits communs entre ce monde et les univers mythologiques, parce que le bricoleur demeure en deçà sans négliger les éléments conjonctifs. La pensée mythique est une passerelle apte à reconnaître que ce qui nous paraît étranger ne l'est parfois guère, ou nous semble tel.

Cette pensée mythique surgit relativement chez Sapud et fait partie intégrante de son processus créatif. La première chose qui vient à l'esprit, c'est qu'il peut à l'occasion considérer son « expérience vécue » comme un *representamen* étrange. En variant en fonction du temps, l'installation *Conversation* occupe

³⁹² « De façon symétrique et inverse, le rituel est conjonctif, car il institue une union (on peut dire ici une communion), ou, en tout cas, une relation organique, entre deux groupes (qui se confondent, à la limite, l'un avec le personnage de l'officiant, l'autre avec la collectivité des fidèles), et qui étaient dissociés au départ ». *Ibid.*, p.48.

démonstrativement son propre espace. À travers le collage du feillard polypropylène, nous opérons un rapprochement du système spécifique qui se trouve dans un trouble (entrave) de sens. C'est pourquoi notre perception est retardée, voire défaite par ce que nous sommes en train de regarder. L'énergie primitive éveille tous nos sens et consiste à créer un interprétant mutant. En regardant les fluides des arbres qui s'attirent ou se repoussent, nous ne nous sentons ni imagination constructive ni signification appliquée. Par et à travers le complexe de matière-forme, l'artiste nous invite à baigner dans une ambiance très vivante, afin de renouveler les expériences par rapport à notre perception. L'œuvre devient alors une *sémiose* qui provoque la réorganisation de l'espace intérieur au contact de l'espace extérieur. La mythologie n'est pas un récit se rapportant à n'importe quel existant, c'est au contraire un mélange de métonymies et de métaphores. Nous pourrions aller jusqu'à dire que les totems multicolores incrustés dans les arbres désignent une micro-péréquation et une devinette abductive comme combinaison des contradictions. Dans un second temps, ils réveillent en chacun, à mesure de ses dispositions, un nouveau rapport à la situation actuelle pour pressentir, à travers quelques détails de la composition, l'horizon d'une présence. Ils ne se contentent plus de représenter la simple réalité, mais plutôt traduisent l'impression première et correspondent exactement au point de vue unique sur les questions d'actualité, avec le temps, pour gommer tout effet abductif de l'installation.

Cette micro-péréquation sera une efficacité ontologique, une ouverture sur l'être-pour le monde. Par conséquent, cet ajustement subtil est plus proche de l'état de la fermeture absolue énoncée par Leibniz³⁹³, c'est-à-dire l'indistinction de l'ontologie qui donne au monde la possibilité de recommencer. Le sujet en « micro-péréquation » produit sans cesse les écarts, restant continuellement sur la réversibilité de l'intersubjectivité, afin d'arriver au rituel conjonctif de l'installation *in situ* réalisée par les médiums utilisés ou laissés sur place au cours de la création. Telle qu'elle se manifeste dans l'immanence des matières et des formes, cette réversibilité

³⁹³ « Lorsque Heidegger s'efforce de dépasser l'intentionnalité comme détermination trop empirique encore du rapport sujet-monde, il pressent que la formule leibnizienne de la monade sans fenêtres est une voie de ce dépassement, puisque le Dasein, dit-il, est déjà ouvert de tout temps et n'a pas besoin de fenêtres par lesquelles une ouverture lui adviendrait. Mais ainsi il méconnaît la condition de clôture ou de fermeture énoncée par Leibniz, c'est-à-dire la détermination d'un être-pour le monde au lieu d'un être-dans le monde. La clôture est la condition de l'être pour le monde. La condition de clôture vaut pour l'ouverture infinie du fini : elle « représente finiment l'infinité ». Elle donne au monde la possibilité de recommencer dans chaque monade ». Gilles Deleuze, *Le pli* (1988), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2014. p.36.

exige de l'artiste une certaine décréation de soi pour se mettre en phase avec le monde, car l'artiste est le témoin ou le co-auteur d'une expérience qu'il veut faire partager à d'autres. Ce travail *in situ* est fondé sur un rapport à la terre, sur une « proximité » indéfinie, non nommée, que privilégie l'esthétique géopoétique.

Le rite est « venu d'ailleurs », et là-bas est souvent la place des morts où l'homme existe dans le moment, et en dehors du moment. C'est la raison pour laquelle le sens primitif dépasse toujours le support qui existe déjà. Dans la pensée mythique, le signe cesse d'exprimer un attribut d'état de choses. Il s'arrête, se décompose en fragments qui vont former un mélange et donner lieu à un nouvel état de choses. De cette manière, il ne s'agit peut-être plus du tout d'une question de l'état de choses ; nous visons plutôt une autre structure de la « présentation », dans un geste de pensée ou d'écriture. Pourtant, l'écriture est un simulacre qui demeure en deçà, ou qui prétend s'emparer de l'infini possible et impossible par l'état de la fermeture absolue, par l'impalpable épaisseur du miroir. L'écriture, dans le sens primitif, signifie la parole sans terme. En principe, cette écriture devait adopter la forme d'une figure récurrente dans l'œuvre de Michel Foucault, qui opère un rapprochement du langage à l'infini :

L'écriture signifiant non la chose, mais la parole, l'œuvre de langage ne ferait rien d'autre qu'avancer plus profondément dans cette impalpable épaisseur du miroir, susciter le double de ce double qu'est déjà l'écriture, découvrir ainsi un infini possible et impossible, poursuivre sans terme la parole, la maintenir au-delà de la mort qui la condamne, et libérer le ruissellement d'un murmure.³⁹⁴

En retournant la représentation au simulacre, l'installation apparaît alors réellement comme expérimentation. De même, Regimbald précise : « Or faire régner le simulacre – c'est-à-dire installer la représentation sur une disparité, sur une différence, autant dire la différence – renverse le régime du modèle »³⁹⁵. Il ne s'agit nullement de points de vue différents sur une représentation supposée être la même et soumise à une règle de convergence ; il s'agit au contraire de représentations différentes et divergentes, comme si une force absolument distincte et jamais égale correspond à chaque point de vue. Non pas que ce qui se ressemble diffère, mais

³⁹⁴ Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, tome 1 : 1954-1975, Manecourt : Gallimard, 2005, p.280.

³⁹⁵ Manon Regimbald, « Quelques remarques sur l'énonciation. L'installation et le discours d'autrui ou lorsque dans l'installation le papier journal annonce l'énonciation », *op. cit.*, p.344.

plutôt parce que les différences se ressemblent. En effet, le simulacre n'est pas repris du simple fait de la ressemblance qui résulte du modèle du Même, mais de la dissemblance qui devrait servir de modèle de l'Autre. Il ne préjuge d'aucune identité préalable, pour que la disparité continuant soit jugée en elle-même et que la différence occupe le centre du système ainsi décentré et « impossible ». En empruntant ce mot à Gilles Deleuze, on pourrait l'appeler faux prétendant traitant spécifiquement des systèmes signal-signe :

De tels systèmes, constitués par la mise en communication d'éléments disparates ou de séries hétérogènes, sont fort ordinaires en un sens. Ce sont des systèmes signal-signe. Le signal est une structure où se répartissent des différences de potentiel, et qui assure la communication des disparates ; le signe est ce qui fulgure entre les deux niveaux de bordure, entre les deux séries communicantes. Il semble bien que tous les phénomènes répondent à ces conditions pour autant qu'ils trouvent leur raison dans une dissymétrie, dans une différence une inégalité constitutive : tous les systèmes physiques sont des signaux, toutes les qualités sont des signes.³⁹⁶

Basé sur l'inégalité constitutive, le simulacre n'est pas un nouveau fondement de l'imaginaire identitaire, mais plutôt son *effondrement* comme un déséquilibre interne, car il recèle une puissance positive qui nie le même et le semblable. C'est en ce sens que le simulacre est un fragment à la fois de la spatialité et de la temporalité qui n'existe qu'en revenant. Loin d'établir une identité préalable, il constitue un obstacle à l'original et copie d'une infinité de copies tout en les répétant. Être simulacre, c'est s'échapper et se mettre à tourner autour du différent. Ainsi que Gilles Deleuze l'a écrit dans *Différence et Répétition* :

Le simulacre est le symbole même, c'est-à-dire le signe en tant qu'il intériorise les conditions de sa propre répétition. Le simulacre a saisi une disparité constituante dans la chose qu'il destitue du rang de modèle.³⁹⁷

Ce fonctionnement du simulacre portant sur la création chez Sapud interroge la place du spectateur devant l'installation, le rapport de distance entre celle-ci et ce qu'elle représente et opère ainsi un renversement de l'œuvre pensée comme fenêtre ouverte sur le monde. Il n'y a plus d'ouverture possible, puisque son œuvre se

³⁹⁶ Gilles Deleuze, *Logique du Sens* (1969), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 1994, p.301.

³⁹⁷ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (1968), Millau : Presses Universitaires de France, 2014, p.92.

dédouble dans le lieu impalpable comme un monde ignoré³⁹⁸. Là encore notre point de vue est déplacé, nous devrions voir une œuvre en train de se faire là. Ainsi, Sapud déjoue la position du spectateur et joue sur la notion de paysage en interrogeant à nouveau ce que nous regardons. En détournant les points de vue et en renversant la perspective, la micro-péréquation pratiquée par Sapud, hors de toute mesure scientifique, contribue puissamment à éloigner la langue de l'art aborigène soumise à de tels traitements réservés aux systèmes universels. Sapud fait balbutier la langue originelle, et pousse ainsi le langage artistique jusqu'à son point de suspension qui n'est pas séparable de la subversion du système représentatif. Ce point de suspension a la propriété merveilleuse de se positionner dans le lointain. Ainsi s'explique-t-il par un simulacre sans fond et non par un développement de nouvelles formes. En tant que mouvement sur place, le fonctionnement de simulacre fait originaire qu'on ne parle jamais à l'origine, mais dans un milieu où se croisent les lointains. Il s'agit d'un éloignement propre aux œuvres qui flottent ou vibrent autour d'une inaccessibilité, mais jamais fixé dans le monde de l'isolement. Comme la distance sans mesure, ce lieu impalpable se dérobe et « creuse son propre lointain »³⁹⁹. En faisant référence à Robbe-Grillet, Foucault indique qu'

il ne s'agissait pas de faire la part des originalités, mais d'établir, d'une œuvre à l'autre, un rapport visible et nommable en chacun de ses éléments et qui ne soit ni de l'ordre de la ressemblance [...] ni de l'ordre du remplacement [...].⁴⁰⁰

Loin de se distinguer par leur originalité, les œuvres *in situ* prennent appui à la fois sur leur différence, leur disparité et leur simultanée et en même temps ne cessent d'en faire paraître l'autre côté selon un mouvement réversible.

Examinons maintenant un autre exemple qui montre que la micro-péréquation réside aussi dans l'apprentissage de la grammaire, de l'orthographe, du vocabulaire chez les peuples aborigènes. Daniel Everett, linguiste et anthropologue américain parti comme missionnaire en 1977 chez les *Pirahãs* d'Amazonie, découvre un peuple exceptionnel qui ne dispose, dans sa langue, de mots pour désigner les

³⁹⁸ « Ce milieu, bien sûr, fait penser au miroir – au miroir qui donne aux choses un espace hors d'elles et transplanté, qui multiplie les identités et mêle les différences en un lieu impalpable que nul ne peut dénouer ». Michel Foucault, *op. cit.*, p.302.

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.306.

chiffres et les couleurs, qui ne se préoccupe ni du lointain passé ni du futur, et n'a aucun besoin d'un Dieu. Après huit ans en compagnie des *Pirahãs*, il n'a réussi à convertir aucun représentant et découvre alors avec stupeur un langage des signes aux formes de communication tonale. Il s'agit d'un même terme désignant divers sens à la fois selon la modification du ton. Il constate que les *Pirahãs* ne parlent que de ce qu'ils ont vécu et ne font pas de projets pour assurer leur survie - faire des réserves de nourriture, construire des maisons ou de canoës, entretenir leurs outils, etc. Sans véritable mythe d'origine, de rituels religieux fixes, ni règles de parenté, ils vivent dans l'instant en constituant un mode de vie très élaboré. Fondée sur la stricte observation de la réalité et l'expérience immédiate, ce langage n'est jamais structuré avec une « grammaire universelle »⁴⁰¹ et autonome par rapport aux contextes culturels dans lequel il évolue, mais avec une « grammaire-événement » (*The Grammar of Happiness*)⁴⁰². Dépourvu de la « récursivité » - la capacité infinie d'une langue à emboîter (les subordonnées dans les principales, etc.), le *pirahã* refuse la syntaxe au nom du règne absolu de l'expérience vécue.

Il convient, en effet, de souligner l'importance que les *Pirahãs* attribuent à l'immédiateté de l'expérience, qui modèle constamment leur langage et se reflète aussi dans plusieurs valeurs de cette société. La raison en est que cette grammaire non récursive soit « née » d'un premier énoncé du présent et d'une lacune langagière, comme le murmure qui n'a jamais débuté. La seconde actuelle de la communication tonale provient de l'entre-temps, c'est-à-dire de la distance « offrant non pas les choses en leur place, mais le mouvement qui les présente et les fait passer »⁴⁰³. Elle se replie en elle tout entier et trouve en elle une lacune dans la couverture de sa constante actualité. Ainsi, Foucault écrit :

La lacune n'est pas, hors du langage, ce qu'il doit masquer, ni, en lui, ce qui le déchire irrémédiablement. Le langage, c'est ce vide, cet extérieur à l'intérieur duquel il ne cesse de parler : « L'éternel ruissellement du dehors ». ⁴⁰⁴

⁴⁰¹ La grammaire universelle défend la célèbre thèse de Noam Chomsky selon laquelle il existe une sémantique appliquée directement aux « universels linguistiques », c'est-à-dire des structures communes à toutes les langues. Cf. Noam Chomsky, *Le Langage et la pensée* (1968), Paris : Payot, 2001.

⁴⁰² Cf. Daniel L. Everett, *Le monde ignoré des Indiens Pirahãs*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Luc Fidel, Paris : Flammarion, 2010.

⁴⁰³ Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, tome 1 : 1954-1975, Manecourt : Gallimard, 2005, p.311.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.312.

Masquée par le langage de la distance où il est question de l'écart, du trajet, de la venue et du retour, l'immédiateté tente de faire venir jusqu'aux mots un jeu plus direct que la « vision du monde » et distribue ainsi selon une autre profondeur des plis intérieurs au langage. Dans cet instant lacunaire d'origine pure, la grammaire-événement est renvoyée à un ordre commandé par l'isomorphisme :

On ne déchiffre pas de signes à travers un système de différences ; on suit des isomorphismes, à travers une épaisseur d'analogies. Non pas lecture, mais plutôt recueillement de l'identique, avancée immobile vers ce qui n'a pas de différence.⁴⁰⁵

Quand le premier énoncé se hasarde dans une insignifiance des cas, c'est en le décalquant d'une zone d'indiscernabilité langagière. Au lieu de s'enchaîner par prolongement mimique du « déjà dit » ou par son reflet à l'issue d'une période de temps donné, ce murmure instantané se ré-enchaîne par-dessus une lacune répétitive du langage second et se constitue « en un réseau où ne peuvent plus jouer la vérité de la parole ni la série de l'histoire, où le seul a priori, c'est le langage »⁴⁰⁶. La fermeture de l'isomorphisme n'a pas pour but d'assurer l'homogénéité du langage commun ou de s'inscrire dans un monde de l'isolement. Au contraire, elle nous permet de dégager le flux du monologue intérieur de l'identité préalable, « car ce monde de la distance n'est aucunement celui de l'isolement, mais de l'identité buissonnante, du Même au point de sa bifurcation, ou dans la courbe de son retour »⁴⁰⁷.

Revenons maintenant au point de départ de cette digression. À la réflexion, cependant, nous pourrions retrouver cette grammaire-événement dans l'installation *Conversation* de Sapud. En effet, cet énoncé de retournement consiste, non pas à inventer un modèle projectif comme référence sous lequel on est habilité à la désincarner comme état de choses, mais à montrer comment elle passe dans un interstice formé par l'expérience immédiate qui la libère du vrai comme paradigme supposé et reconquiert une puissance immanente de dialogue. Il ne fait pas de doute, comme le remarque Regimbald, que « l'énoncé citant manifeste une conception du monde et l'énoncé cité en manifeste une autre. C'est dans l'interstice que s'établit le

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.305.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.307.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.302.

dialogue »⁴⁰⁸. Les référents changent des discours citant et cités, si bien que « la situation syntaxique du discours installé peut déformer le discours installant et inversement »⁴⁰⁹. Les fictions *représentationnelles* de l'expérimentation artistique, telles que la dissemblance, la dissymétrie et le déséquilibre, se situent dans un circuit intégré de l'interaction *dialogique* comme « le discours dans le discours, l'énonciation dans l'énonciation, mais en même temps, un discours sur le discours, une énonciation sur l'énonciation »⁴¹⁰. Dans cette instance énonciative, s'activent les rapports topologiques du dialogue autour duquel le langage se recompose.

Or il est arrivé dans l'art contemporain que la théorie des signes engendrerait un nouveau conformisme et de nouvelles soumissions. Mais quand il s'agit de l'œuvre *in situ*, nous devons au contraire partir du fait suivant : le travail qui fait lui-même partie de l'immédiateté de l'expérience est la vraie réalisation de l'inadéquation originaire du *perçu* et du *signifié*. En effet, la notion de micro-péréquation implique un renversement critique. D'une part, les éléments conjonctifs apparaissent ou se donnent comme les imprécisions à partir desquelles l'artiste apprécie les phénomènes *dialogiques*. Mais, d'autre part et plus profondément, ce sont les disparates qui supposent des points de vue dont dérive leur représentation elle-même. Par l'opposition à la grammaire universelle, l'énoncé non récursif des œuvres éphémères se retourne contre ce qui arrive, de telle façon qu'il se définit comme l'étrangeté d'un dialogue anagrammatique, voire agrammatical. Comme un écho se répondant dans une cacophonie, cette erreur interprétative veut donc dire origine ou naissance, mais aussi différence ou distance dans l'origine. Elle se dégage des simulacres qui ne leur ressemblent pas et des séries hétérogènes comme les variations d'un événement pur. Ainsi, en assurant le passage par sa répétition, l'artiste actualise sa propre grammaire-événement à la place de la récursivité chaque fois qu'il l'engage dans un état de choses, mais il le contre-effectue chaque fois qu'il l'abstrait des états de choses pour en dégager la création. En étant « un étranger dans sa propre langue

⁴⁰⁸ Manon Regimbald, « Quelques remarques sur l'énonciation. L'installation et le discours d'autrui ou lorsque dans l'installation le papier journal annonce l'énonciation » *op. cit.*, p.350.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p.351.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.346.

»⁴¹¹, il dresse, en effet, un inventaire des différences stylistiques et syntaxiques comme « l'absence du style, l'asyntaxie, l'agrammaticalité »⁴¹².

Chapitre IV. « Empreinte empruntée », l'(auto)représentation

Ce chapitre a pour but de comprendre quelle expérience rend à l'artiste Chang En-Man (1967-) dont le pseudonyme est Aman désormais utilisé dans la thèse la capacité à vivre un dépaysement culturel, si elle apprend ou désapprend au contact de ses réalisations et avec quels outils elle construit les concepts d'appartenance et envisage les expériences de non-appartenance.

4-1 Aborigène pixellisée de Chang En-Man

Née à Taitung à l'est de Taïwan, Aman⁴¹³ vit et travaille dans les localités où existent notamment les problèmes d'identité entre différentes communautés et où se pose la question de l'injuste partialité pour les peuples aborigènes. En reprenant un paradoxe culturel dans lequel la double identité de l'artiste (une femme aborigène et une identité chinoise, Han) joue un rôle de prise de conscience ; elle reconnaît la nécessité d'une réadaptation consécutive au conflit idéologique et d'une dissolution des frontières causée par la mondialisation et les mécanismes idéologiques de la culture dominante. Cette situation l'amène à entreprendre un voyage à travers l'île de Taïwan. En allant à la rencontre des tribus autochtones, elle tente de réanimer l'interconnexion complexe et transfrontalière des infrastructures aptes à lui permettre de décrire son paysage culturel. Tout au long de son déplacement à travers le pays,

⁴¹¹ Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », in : *Superpositions*(1979), éd. par Carmelo Bene et Gilles Deleuze, Lonrai : Les éditions de Minuit, 2008, p.108.

⁴¹² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-oedipe* (1972), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2012, p.158.

⁴¹³ Aussi longtemps qu'elle n'est pas désignée par son nom « Chang En Man », le pseudonyme « Aman » adopté par elle ne laisse aucun doute sur son identité.

elle va à la rencontre d'autres artistes aborigènes, avec le sentiment d'être sans défense face à « autrui » qui s'estompe rapidement avec l'usage des « tactiques de guérilla » à l'intérieur des limites marquées par la localisation et le contexte. Tout en s'engageant dans la cartographie d'une réalité reflétée par la société, elle essaie également d'élargir les possibilités de création à l'échelle de la communauté aborigène et d'explorer comment l'art peut devenir une force de transformation dans le processus identitaire.



Fig.21 Chang En-Man, *Melancholy Objects*, 2008
Vidéo : 2'53" en boucle, imprimé numérique : 1 image en 90x90cm, 6 images en 150x150cm. Installation vidéo, dimensions variables. Huashan 1914 Creative Park, Taipei. Photo © Chang En-Man

L'installation *Melancholy Objects* contient 7 photos de famille accompagnant une vidéo en boucle.

Son installation *Melancholy Objects* (2008)(fig.21) contient 7 photos de famille accompagnant une vidéo en boucle (2'53"')(fig.22). En premier lieu, Aman scanne des photos-souvenirs auxquelles elle s'associe, afin de les conserver sur un support numérique et de les transformer en images pixellisées (fig23.). Cela entraîne souvent une compression de l'image importante, car les photos anciennes en noir et blanc réalisées par la sensibilité d'une pellicule sur le support matériel deviennent volatiles et immatérielles. Dans cette configuration, les « pixels » représentent à la fois l'objet et le support de l'œuvre. En photo numérique, le terme pixel (px) désigne une unité de base permettant de mesurer la définition d'une image affichée sur le moniteur d'ordinateur. Pourtant, un défi technique se pose : dès que les images sont élargies et



Fig.22 Chang En-Man, Vue partielle de *Melancholy Objects*, 2008

Vidéo : 2'53" en boucle, imprimé numérique, 90x90cm. Installation vidéo, dimensions variables. Huashan 1914 Creative Park, Taipei. Photo © Chang En-Man

Les *Melancholy Objects* paraissent à la fois nouveaux et fort anciens.

Fig.23 Chang En-Man, Vue de détail de *Melancholy Objects*, 2008

Vidéo : 2'53" en boucle, imprimé numérique, 90x90cm. Installation vidéo, dimensions variables. Huashan 1914 Creative Park, Taipei. Photo © Chang En-Man

Les *Melancholy Objects* nous questionnent sur la mimesis sociale et notre adaptation aux règles imposées par la visibilité.

zoomées, l'intensité des pixels représentatifs est irrémédiablement réduite (fig.24). En découpant en autant de segments de blocs qu'il est nécessaire pour faire ressembler à un visage, Aman « corrige » avec sa mémoire personnelle jusqu'à obtenir une stupéfiante révélation visuelle, émotionnelle et mentale. Par cette approche intégrée, elle montre également le lien entre les signes expressifs sur le visage et les signaux numériques (px) de l'ordinateur. Comme l'appareil avec lequel elle nous présente sa vision stratégique de l'aliénation et de la distanciation, la combinaison des deux perspectives sémantiques crée une sensation de froid et de détachement. Nous verrons dans le même sens comment cette œuvre peut remettre en question le défi que constitue le besoin de favoriser la dématérialisation des supports photographiques. C'est à ce niveau-là que le problème se situe dans une ambiguïté entre la photographie personnelle et l'image numérique : À travers le regard numérisé, s'il y a encore une qualité intrinsèque dans la photographie pour nous rappeler nos souvenirs, alors, de quoi s'agit-il précisément ? Par conséquent,

comment les émotions chez le spectateur sont-elles évoquées ou intensifiées par l'image numérique représentant un visage « inconnu » ?

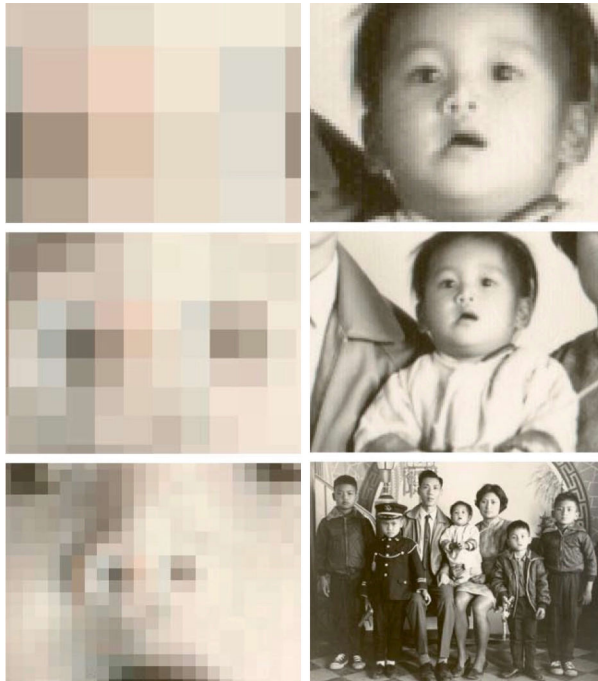


Fig.24 Chang En-Man, Images dans le vidéo *Melancholy Objects*, 2008. Vidéo, 2'53" en boucle. Photo © Chang En-Man
Il y a un hiatus entre ce qui est donné à voir et ce qui est révélé.

La recherche artistique qu'effectue Aman s'écoule dans les *Melancholy Objects* qui nous questionnent sur la *mimesis* sociale et notre adaptation aux règles imposées par la visibilité. L'artiste se trouve sur la voie de l'« art numérique », car celui-ci a toujours été au centre de son attention artistique. C'est là qu'il y a un hiatus entre ce qui est donné à voir et ce qui est révélé. Incapable d'accéder à la vérité sans l'aide de ce qui est matériel, la photographie est guidée par les jeux de lumière naturelle. En revanche, il est intéressant d'observer que les images numériques ne se présentent à nous avec un sens antithétique de réalité qu'en apparence. Elles relèvent d'une logique du camouflage et déclarent explicitement ce que la photo enferme sous une forme implicite. Selon un effet d'anamorphose sous lequel les visages ressortent, on se contente ici de décoder tous les signes qui souffrent d'un déficit de sens et de noter le lien fort que cet espace vide instaure entre le regard mutique du personnage et le nôtre. En mettant l'accent sur la délimitation des frontières entre le réel et le virtuel, Aman est également consciente du parasitage qui expose aussi bien les conditions sous-jacentes régissant le milieu où il apparaît. Le problème qu'elle soulève ici se situe précisément dans l'idée de dématérialisation chez les artistes contemporain(e)s. Selon Iliana Parvu :

Le processus de dématérialisation ne correspond pas à une élimination progressive de tout élément matériel. Ce n'est pas l'absence d'objets qui le définit, mais plutôt la mise en question de leur caractère d'œuvres d'art. Le problème qu'il pose concerne au fond la délimitation. C'est d'abord un problème de frontières. Si la dématérialisation va contre l'art, c'est dans la mesure où elle tente de le faire fusionner avec la vie.⁴¹⁴

Il s'agit de démontrer que la dématérialisation n'est pas seulement isolée de la matérialité, mais qu'il lui faut encore être inséparable d'un cas particulier de la délimitation. Loin de se trouver réduit à la dimension « physique », l'acte de dématérialisation se révèle comme la vérité cachée de la nouveauté et de son état d'exception. C'est pourquoi les images pixellisées ici ne seront ni dénotatives, ni descriptives et encore moins interprétatives.

D'après Hubert Damisch, « la représentation démontrera toute à la fois l'étendue des possibilités d'adaptation du système et l'ambivalence de ses puissances formelles »⁴¹⁵. C'est en raison de cette adaptation que la représentation est porteuse de mémoire historique, culturelle ou sociale ; et même, c'est en raison de cette ambivalence qu'elle devient porteuse d'idées nouvelles et de changement. De ce fait, il nous faut bien saisir cette représentation de façon renouvelée d'autant plus importante que nous nous trouvons en situation d'incertitude et d'indétermination. Sans autre but que de revenir sur elles-mêmes, toutes les images de *Melancholy Objects* paraissent à la fois nouvelles et fort anciennes. En songeant à l'état d'exception déclaré au sein de son œuvre *in situ* et de l'expérience d'« ici et maintenant », l'artiste estime que « ces visages sont dédiés à la création d'événements »⁴¹⁶. Ce n'est pas un tableau à contempler de loin, car l'installation des images en gros plan des visages est une manifestation de la volonté de se rendre présent « parmi nous » comme l'un de nous. Il s'agit de penser l'image dans sa mise en mouvement comme « verbe » témoignant d'une puissance d'incarnation et d'une relation « commensurable » qui permettrait de fixer les frontières de leurs significations. Pour faire face à ce « verbe », il est nécessaire de prescrire une extension du champ de références repérées lors d'une participation du public. À proprement parler, l'artiste n'a pas à transformer les spectateurs en acteurs, car tout spectateur est déjà acteur de

⁴¹⁴ Iliana Parvu éd., *Objets en Procès : Après la Dématérialisation de l'Art/ Objects in Progress : After the Dematerialisation of Art*, Genève : Métis Presses, 2012, p.12.

⁴¹⁵ Hubert Damisch, *Théorie du nuage - Pour une histoire de la peinture*, Paris : Seuil, 1972, p.254.

⁴¹⁶ Extrait de l'entretien avec Chang, En-Man du 4 mars 2016.

sa propre pensée. Le « verbe » est sémiotisé aussi bien qu'une pensée est déjà en jeu. À l'aide d'une écriture limpide, Giorgio Agamben définit ainsi : « Penser signifie se souvenir de la page blanche pendant qu'on écrit ou qu'on lit. Penser – mais lire aussi – signifie se souvenir de la matière »⁴¹⁷. Il s'agit d'une hypothèse immédiate qui surgit comme une émotion, une intuition sensible et une puissance interne à l'acte lui-même. Il semblerait que la pensée artistique soit l'état d'exception sous une forme de pathos. Cet état « penseur » s'appelle : « *insight* »⁴¹⁸ ou « abduction ».

Pour Carl Schmitt, « le juriste allemand de sinistre réputation »⁴¹⁹, seule l'exception révèle l'essence du politique qui coexiste avec la règle :

L'exception est plus intéressante que le cas normal. Le cas normal ne prouve rien, l'exception prouve tout ; elle ne fait pas que confirmer la règle : en réalité la règle ne vit que par l'exception. [...] l'exception pense le général avec l'énergie de la passion. ⁴²⁰

Dès les années 1920, la pensée de Schmitt est lue par Walter Benjamin et par des juristes de l'École de Francfort. Dans une des thèses sur le concept d'histoire, Walter Benjamin écrivait :

La tradition des opprimés nous enseigne que l'état d'exception dans lequel nous vivons est la règle. Il nous faut en venir à une conception de l'Histoire qui corresponde à cet état. Dès lors, nous constaterons que notre tâche consiste à mettre en lumière le véritable état d'exception. ⁴²¹

Durant les années 1960, en Europe, cette idée d'état d'exception permanent est utilisée notamment par le mouvement étudiant et ensuite retenue par Johannes Agnoli, qui est l'un des principaux « penseurs » du 68 allemand :

L'état d'exception était la continuation nécessaire, le couronnement de l'état providence. Cela était justifié par l'idée que les mesures d'exception étaient nécessaires pour préserver le bien-

⁴¹⁷ Giorgio Agamben, *Le Feu et le récit*, trad. par Martin Rueff, Condé-sur-Noireau : Bibliothèque Rivages, 2015, p.123.

⁴¹⁸ « *The abductive suggestion comes to us like a flash. It is an act of insight, although of extremely fallible insight* ». Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, (5.181) ; trad. Chenu 1984, p.164. [dans les références, le premier chiffre renvoie au vol., le second, au §]

⁴¹⁹ Etienne Balibar, « Le Hobbes de Schmitt, le Schmitt de Hobbes », in : Carl Schmitt, *Le Léviathan dans la doctrine de l'Etat de Thomas Hobbes*, Paris : Seuil, 2002, p 7.

⁴²⁰ Carl Schmitt, *Théologie politique – 1922, 1969*, trad. Jean-Louis Schlegel, Paris : Gallimard, 1988, p.25-26.

⁴²¹ Walter Benjamin, « Thèse sur la philosophie de l'histoire », in : *poésie et révolution*, Paris : Denoël, 1971, p.281.

être général. L'état avait donc un intérêt vital à réprimer le conflit social et devait donc étendre son règne indéfiniment.⁴²²

Aujourd'hui, en s'appropriant les fondements philosophiques de la pensée schmittienne, Giorgio Agamben cristallise l'exception permanente de Schmitt dans la conscience d'un non-savoir au sein de chaque savoir et de chaque discipline. Il écrit ainsi :

Si jadis la parole de la philosophie avait un sens, c'était seulement dans la mesure où elle s'élevait non pas à partir d'un savoir, mais de la conscience d'un non-savoir, c'est-à-dire à partir de la suspension de toute technique et de tout savoir. La philosophie n'est pas un champ disciplinaire, mais une intensité qui peut animer d'un coup toute sphère de la connaissance quelle qu'elle soit et toute sphère de la vie, en contraignant ces sphères à se heurter à leurs propres limites. La philosophie est l'état d'exception déclaré au sein de chaque savoir et de chaque discipline. Cet état d'exception s'appelle : vérité.⁴²³

Désignée comme telle par nos rêveries associées, l'analogie de visages ne se soustrait pas aux lois de l'association, mais continue de faire tourner notre regard pour combler accompagné par notre imagination ébranlée. L'un des seuls bastions de résistance au traitement numérique est le visage humain, une figure que les informaticiens ne savent pas encore calculer de façon à en déguiser, aux yeux du spectateur, les procédures qu'elle met en œuvre. De manière générale, l'expérience montre en effet qu'à un certain degré de résolution, les standards de l'industrie fixent à 12 millions de points environ par image. C'est pourquoi on ne peut plus faire la différence entre une image d'essence numérique (discrétisation plane et ordonnée) et une image-empreinte photochimique (discrétisation plane aussi, mais désordonnée). Du fait que l'image pixellisée refuse de passer par la représentation mimétique du visage pour signifier l'identité de l'artiste, le changement conceptuel est d'autant plus important qu'il affecte de plus en plus d'artistes aborigènes. Entre le véridique et le mensonger, il s'agit d'une représentation nouvelle pour Aman qui présente cependant quelques similitudes avec son *alter ego* numérique dirigé par les conditions de la culture informatique. À l'aide des logiciels de montage (comme l'interface d'« *Avid Composer* »), sa représentation traitable par ordinateur se «

⁴²² Jan-Werner Müller, *A Dangerous Mind : Carl Schmitt in Post-War European Thought*, New Haven : Yale University Press, 2003, p 174.

⁴²³ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p.78.

pixellise » et se concentre sur un entre-deux (*in between*) comme un espace interstitiel, afin d'entraîner une certaine rupture d'avec l'ordre des strictes déterminations présumées. Entrée dans son usage « méta-discursif », elle peut ainsi créer de nouvelles formes d'adaptation sociale liées au milieu identitaire : « *I belong there and I also belong here* », dans la mesure où « *we are something in between* »⁴²⁴. Selon l'ordre des phénomènes surdéterminés du mimétisme unifié par les « déguisements », « camouflages » ou « travestissements », on a affaire à un savoir dont l'identité reste en fait toujours à construire parce que le « Je » ne se construit que dans les interactions. « Je » (en tant que position du créateur) et « Nous » (en tant que personnage pixélisé), entre-deux qui tout à l'heure encore étaient les termes de référence se produisent en eux-mêmes dans une forme-image destinée à être perçus par autrui dans la contemplation. La représentation du « Je » se dispose d'elle-même en spectacle à être vu, afin de se produire en « Nous » d'une identification sur laquelle il se détacherait sans aucune adaptation. Dans une certaine mesure, Aman exprime sa fascination de l'Autre à travers le travestissement avec la « tendance non moins partagée à obtenir une invisibilité trompeuse »⁴²⁵.

Selon Raymond Ruyer : « Le tableau n'étant non pas une surface physique, mais une surface absolue, contient en lui l'équivalent à la fois d'un oeil et d'une main »⁴²⁶. Ouvrant sur la création d'un espace vide dont le décalage de la perception déborde du cadrage qui est *a priori* obsédant, les images d'Aman ne posent pas un problème de narration destiné à nous montrer le monde tel qu'il est vu par le personnage, puisque c'est un problème de pure Perception. Loin de prendre conscience de soi à travers l'histoire des personnages écrite par l'auteur, l'image qui sert à la perception se tient toujours dans l'entre-deux, afin de prendre une distance où se produit parfois un tremblement et quelque chose comme une vacillation intime. Pour Aman, il s'agit d'une transformation du visage qui a servi à la « désincorporation » du visage « naturel » en un visage glorieux de la vérité cachée sous la conscience du non-savoir. En mettant en doute la possibilité de faire une histoire continue de la narration, il y a toujours une manière de prendre ses distances par rapport à l'accent mis sur la visibilité. Et puis, on se trouve dans une espèce

⁴²⁴ Ming Turner (陳明惠), Outi Remes éd., *Crossing Borders : Transition and Nostalgia in Contemporary Art*, Taipei : Artouch Publications, 2015, p.292.

⁴²⁵ Roger Caillois, *Méduse et Cie*, Paris : Gallimard, 1960, p.57.

⁴²⁶ Raymond Ruyer, *La Genèse des formes vivantes*, Paris : Flammarion, 1958, p.137.

d'impasse et dans une opération par laquelle l'auteur va prendre conscience de soi, c'est-à-dire, va se poser elle-même, va prendre une distance à l'égard de soi-même à travers la conscience atypique de l'inactualité et de l'état d'exception. Avec un zoom numérique élevé, l'image agrandie contenue dans l'*alter ego* se décolle de sa représentation symbolique. En passant par l'esthétique du surréel, Aman vise ce genre de rupture avec le fond de son caractère physiognomique et aboutit à une revendication de l'artifice. C'est comme si l'obscur du présent rend visible (resurgit ou suscite) l'élément du passé. Cette représentation imitative dépassant son but, produit de ce fait un effet d'anachronisme et de surréalisme - une sorte d'anti-nature, étrange et inquiétante où l'*insight* prend place dans un détournement sémantique de l'aspect cryptique d'inactualité ou plus précisément d'obscurité contemporaine. Giorgio Agamben renchérit à l'occasion sur la contemporanéité, par exemple lorsqu'il écrit :

Le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité. Tous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité. Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d'écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent.⁴²⁷

D'après lui, la clarté lumineuse est moins faible que l'obscurité où le regard devient contemporain. C'est pourquoi le rapport au réel est médiatisé à un tel point qu'il est même possible de disparaître dans sa propre variation. Chez Aman, le visage « contemporain » qui se transforme en une étrange figuration de la communauté, s'écarte et se détourne de sa nature, car il est impossible d'en effectuer la vérification. En frappant par l'altération morphologique, elle présente ces instances « socialement déviantes » à l'égard de groupes ethniques, de telle sorte qu'elle privilégie un mode de représentation traité dans le cadre de ses efforts visant à mesurer les aberrations à la fois optiques et historiques.

4-2 Objet irreprésentable

⁴²⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris : Rivages poche, 2008, p.28.

À l'échelle macroscopique, les fusions des pixels se manifestent dans notre conscient par la construction d'agentivité (*agency*) pour les visuels que nous voyons comme des figures identificatoires et la construction d'objectivité pour ceux qui seront assurés par nos soins comme les images. Les objets mélancoliques (*Melancholy Objects*) d'Aman reflètent la distinction politique et hiérarchique entre les sujets et les objets. Pourtant, il y a une dépendance mutuelle comme une évolution partagée de relations symbiotiques dans le cas où il serait plus utile de co-évoluer ce qui a été naturalisé plutôt que de lui retirer toute agentivité. La nature du sujet telle que définie par Bruno Latour, se refuse à toute autonomie ou toute évaluation objective :

Être un sujet, ce n'est pas agir de façon autonome par rapport à un cadre objectif, mais partager la puissance d'agir avec d'autres sujets qui ont également perdu leur autonomie. [...] la Terre n'est plus « objective » en ce sens qu'elle ne peut plus être mise à distance [...] Impossible désormais de jouer à opposer dialectiquement les sujets et les objets.⁴²⁸

Dans cette configuration, le sujet agit soit en détruisant sa propre autonomie, soit en effaçant la division objet/sujet, passivité/agentivité, autre/moi, etc. Comme un exemple notable de cette coévolution, la formule d'« une intimité durable entre des étrangers » (*the long-lasting intimacy of strangers*⁴²⁹) utilisée par la microbiologiste américaine Lynn Margulis pour décrire sa théorie endosymbiotique, propose que les « substances » soient le résultat d'une suite d'associations symbiotiques avec différents autres groupes. Dans l'interprétation que Bruno Latour fait de l'illusion de l'objectivité à la « science occidentalisée », « Les “objets coloniaux” n'ont pas été autant décolonisés que les “sujets coloniaux” »⁴³⁰. Sous cet angle d'approche, le simple fait que l'ontologie de personnes ou d'objets est en réalité une agentivité des objets, n'émerge qu'au fil de rencontres. Pour Latour, le concept de l'être et du devenir existe non pas comme un agent inerte, mais comme agent du changement à la fois actif et doué d'affect.

En réfléchissant sur la violence coloniale, Aman tente de retrouver son visage irréprésentable et d'exposer sa faillibilité autocritique, du fait que « [toute]

⁴²⁸ Bruno Latour, « Agency at the Time of the Anthropocene », in : *New Literary History*, vol. XLV, 2014, p. 5.

⁴²⁹ « *New species evolve primarily through the long-lasting intimacy of strangers* ». Suzan Mazur, *The Altenberg 16: An Exposé of the Evolution Industry*, California : Nprth Atlantic Books, 2010, p.257.

⁴³⁰ Bruno Latour, « Waking up from 'conjecture' as well as from 'dream' — a presentation of AIME », conférence donnée à l'American Anthropology Association, à Chicago, le 21 novembre 2013, transcrite dans *Tsantsa*, n°20, 2015.

métaphysique, [toutes] les coutumes et les instances auxquelles elles renvoyaient, [toute] ontologie » est rendue « irréalisable »⁴³¹. Les *Melancholy Objects* prenant en compte l'influence du postcolonialisme ne peuvent être interprétés comme un refus d'être objectivé et d'enfermer les spectateurs dans la visibilité, en refrénant leurs désirs de reconnaissance par le biais des affects. Dans un dispositif dépendant chaque fois de la situation presque « imprévisible », une série des images émerge de façon « fantomatique ». Ces visages hétérogènes coévoluent au gré de leurs relations et de leur interdépendance. Le caractère inextricable des visages post-colonisés privilégie un échange constant entre l'autre et le moi afin de se rendre incompréhensible. Ce qui intéresse les figures décomposées, c'est l'obscurité transparente en tant que créolisation multiple. Émergeant de la fragilité de la relation entre un sujet et un autre, la notion de créolisation d'Édouard Glissant est envisagée non comme une construction monolithique du concept de métissage, mais plutôt comme « une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité »⁴³². Il n'en est pas moins que la nouvelle représentation à laquelle parvient Aman se fait davantage ressembler à un objet nostalgique qui dans sa passivité aurait une agentivité parallèle et une puissance d'agir. Il s'est produit par conséquent un déplacement de la dyade (objet/sujet, passivité/agentivité, autre/moi, homme/femme, etc) vers « une instabilité causée par la constitution du terme B en tant qu'à la fois interne et externe au terme A »⁴³³. En acceptant d'opérer à l'intérieur de ces supposées paires d'opposés, Aman bascule implicitement d'un Moi vers un Autre indépendamment de son orientation idéologique, de sa race, de sa classe ou de son genre, c'est-à-dire vers une multiplication d'ontologies nouvelles du Soi entre des étrangers. Grâce à la qualité de leur composition sérielle et par leur imagerie numérique, les *Melancholy Objects* séduisent le public au-delà de leurs contours estompés. L'intimité durable de ces objets irreprésentables dépend d'une plus grande présence des circonstances imprévisibles dont on ignore l'instabilité des frontières visible/invisible, l'effritement de la hiérarchie des valeurs socioculturelles et l'hybridité des genres variés. C'est en

⁴³¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, Paris, 1952, p. 88-89.

⁴³² « Et pourquoi la créolisation et pas le métissage ? Parce que la créolisation est imprévisible alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage. On peut calculer les effets d'un métissage de plantes par boutures ou d'animaux par croisements, on peut calculer que des pois rouges et des pois blancs mélangés par greffe vous donneront à telle génération ceci, à telle génération cela. Mais la créolisation, c'est le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité. [...] La créolisation régit l'imprévisible par rapport au métissage ». *Edouard Glissant - Une pensée archipélique* [Site officiel d'Édouard Glissant], réalisé par Loïc Céry. URL : <http://www.edouardglissant.fr/creolisation.html> [Consulté le 12 août 2017]

⁴³³ Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, Paris : Éditions Amsterdam, 2008, p.32.

usant d'un langage de contradiction formelle que Aman présente ceux qui sont associés à cette « irrémédiable instabilité ».

Ces images qui tirent profit de l'artiste nous parviennent chargées par l'histoire intime de ce dernier, afin de souligner leur « exotisation » par l'humour le plus féroce, par la subversion délibérée de leur représentation de femmes marginalisées, par un décentrement des stratégies identitaires. L'intérêt des images tient aussi du message plus large qui montre que chaque image virtuellement élargie ne représente pas un substitut ou une identité fondée sur le principe d'équivalence ($A=A$), mais plutôt une série infinie de mutations et de connexions à d'autres visages inconnus. Contrairement aux représentations de l'animisme racialisé « que l'anthropologie et la sociologie projettent souvent sur l'esprit « primitif »⁴³⁴, les visages issus de l'histoire familiale deviennent des formes variables, abstraites, inhabituelles et hybrides dans les différentes zones de confusion. Bien que le portrait soit le véhicule des fantasmes coloniaux ainsi que des désirs et des peurs de la suprématie ethnographique à tous les niveaux, il constitue aussi un aspect postcolonial d'utopie radicale et un lieu de contradiction ultime où nous pourrions trouver des fantasmes nostalgiques de nous-mêmes. Ainsi, avec son langage métaphorique lié à l'expérience personnelle, Aman tente d'offrir un miroir fragmenté et obscurci où elle peut se voir reflétée pour élaborer des opinions et un point de vue alternatifs sur sa propre identité « imprévisible ».

En rendant abstrait et en dissimulant ce qui était représentable, Aman crée une instabilité imprévisible, une altérité obscure qui s'étend et brouille les frontières du système autre/moi. Cette altérité sur le point d'advenir est soulignée tant par la perspective coévolutionnaire que par l'emploi d'un langage métaphorique débarrassé de tous ses attributs habituels. Il est évident que toutes ces images sont exploitées de manière à mettre en valeur leur résolution d'image plus en plus floue. Aman met l'accent sur l'agrandissement de ses photographies en dégradant la qualité des images et en les re-présentant. Il convient également de noter que l'effet de flou contient en lui le pouvoir de son opacité et le désir que celle-ci provoque en nous. En ce sens, le flou n'est pas un défaut, mais plutôt la source potentielle et inconnue de notre désir. Au-delà du système de valeurs du Moi-dévalué-comme Autre, le visage

⁴³⁴ Candice Lin, « Cette intimité durable entre des étrangers », in : *Ramper, Dédoubleur. Collecte coloniale et affect (Crawling Doubles)*, éd. par Mathieu Abonnenc, Lotte Arndt et Catalina Lozano, Paris : éditions B42, 2016, p.97.

le plus flou et le plus irréprésentable ressemble paradoxalement à tout le monde qui est en train de le regarder. Son hybridité opaque est en effet entremêlée à l'identité elle-même qui déstabilise ce système de valeurs dépendant des séparations et des catégories. Par conséquent, la machine abstraite de visagété⁴³⁵ crée une zone impersonnelle d'indifférence et dépasse ici la simple division autre/moi et revendique elle-même son « droit à l'opacité ». Ce qui revient à dire qu'il n'y a rien à expliquer, rien à interpréter, quand on ne l'attend pas dans cette machine abstraite. Aman n'opprime ni n'objectifie son voisin, car son identité est toujours intrinsèquement le « nous ». Comme l'explique clairement Heidegger : « *Mitsein* (être-avec ou être en commun) est toujours intrinsèquement le *Dasein* »⁴³⁶. On arrive à un point où il devient impossible de distinguer ce qui nous appartient et ce qui appartient à l'artiste. Il s'agit d'une question importante pour ce qui est capable de regarder à nouveau le fétichisme, l'objectification et l'exotisation raciale, car « rien ne ressemble ici à un visage, et pourtant les visages se distribuent dans tout le système, les traits de visagété s'organisent »⁴³⁷.

Quand nous voyons ces visages « mélancoliques », leur expression ne laisse aucun doute sur la conscience qu'ils ont de leur place en tant qu'objets précieux, dotés d'une connexion « préscientifique », ou fixant juste l'appareil photo comme des yeux grands ouverts. Leurs expressions ne nous ouvrent pas les portes d'une intériorité, mais maintiennent le spectateur à distance. Plus précisément, leurs regards mutiques exercent un attrait vers l'infini, grâce à une utilisation naturaliste de la couleur contrastée noire/blanche comme espace de projection pour la commémoration. En s'appuyant sur ce que nous tenons pour les révélations les plus intimes, les stratégies de la distanciation seraient ici plus de l'ordre de la rupture que de la séduction et visent à les repenser comme redevables des interactions et des mouvements d'autres acteurs, auxquels elle est intrinsèquement mêlée. En tant que visagété, l'agentivité vivante des *Melancholy Objects* représente plus que le fait d'accorder à des êtres refermés sur eux-mêmes, une subjectivité élargie. Elle se trouve

⁴³⁵ « Les visages concrets naissent d'une machine abstraite de visagété, qui va les produire en même temps qu'elle donne au signifiant son mur blanc, à la subjectivité son trou noir. Le système trou noir-mur blanc ne serait donc pas déjà un visage, il serait la machine abstraite qui en produit, d'après les combinaisons déformables de ses rouages. Ne nous attendons pas à ce que la machine abstraite ressemble à ce qu'elle produit, à ce qu'elle va produire ». Gilles Deleuze, *Mille Plateaux* (1980), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2009, p.207.

⁴³⁶ Françoise Dastur, « Heidegger espace, lieu, habitation », *Les Temps Modernes* 2008/4 (n° 650), p. 141.

⁴³⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p.207.

plutôt dans un état d'entrelacement, aux frontières en constante renégociation. Depuis une perspective coévolutionnaire, la représentation du Soi entre des étrangers, dépendant de notre inaptitude à le comprendre et à le maîtriser, propose un modèle pragmatique de recomposition d'une nouvelle réalité. Selon Candice Lin :

Dans une réalité coévolutive, nous baignerions dans l'altérité, de façon parfois presque imperceptible et sans que nous puissions l'envisager dans sa totalité, mais elle ne serait en rien niée ni sublimée. Dans un modèle coévolutionnaire, cette nouvelle conception de l'objet/sujet comme entité fusionnée, entremêlée, hybride, dictera et donnera forme aux directions possibles de nos décisions et de nos actions.⁴³⁸

Sur le petit écran vidéo, on pourrait ressentir un éloignement de la photo jusqu'à l'invisible. Et une bande sonore sert l'action et le sentiment par une musique nostalgique des années 1980, comme pour des souvenirs d'enfance qui demeurent aussi vifs, année après année. Ces images comme les vagues réminiscences sont impuissantes, dans la mesure où elles ne peuvent pas représenter leur valeur identifiable. Elles doivent jouer le rôle de « provocateurs », dont la tâche de l'artiste est précisément de donner faveur à celui qui a le pouvoir à l'exercer et à le mettre en acte. Comme une poétique du désœuvrement⁴³⁹, la faillibilité des images est ainsi mise en relief et gouverné par quelque chose d'intrinsèque à la représentation elle-même, de telle sorte qu'elle échappe systématiquement à notre compréhension. Ce qui est donc en question, c'est le mode d'être de la représentativité et de la puissance du « ne pas » représenter. En faisant référence à la célèbre conférence sous le titre « Qu'est-ce que l'acte de création ? » prononcée par Gilles Deleuze à la Fémis en 1987, Agamben précise que « la puissance est une suspension de l'acte. [...] [elle] existe seulement en acte »⁴⁴⁰. Cette hypothèse ne signifie pas un attrait de l'immobilisme, mais une occasion de réfléchir à ce qui est impliqué et s'ouvre grâce à une résistance aux actes dans l'acte même de la représentation. Ainsi, Agamben écrit : « La puissance est donc un être ambigu, qui veut non seulement une chose et son

⁴³⁸ Candice Lin, *op. cit.*, p.105.

⁴³⁹ Cf. Robert Bonamy, « Poétique du désœuvrement » [en ligne] - l'introduction du livre *Sbarunas Bartas ou les hautes solitudes*, 2016. URL le site du cinéma Le Café des Images : <https://cafedesimages.fr/une-poetique-du-desoeuvrement/>. [Consulté le 13 août 2017]

⁴⁴⁰ Giorgio Agamben, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », in : *Le Feu et le récit*, trad. par Martin Rueff, Condé-sur-Noireau : Bibliothèque Rivages, 2015, p.48.

contraire, mais contient en elle-même une résistance intime autant qu'irréductible
»⁴⁴¹.

Dans les *Melancholy Objects*, il y a une forme de ce qui est irréprésentable, une présence de ce qui n'est pas en acte. Il importe néanmoins d'assurer que cette résistance intime, ainsi que la faillibilité de la compréhension, semble sur le point de se transformer en quelque chose de beaucoup plus inquiétant, c'est-à-dire en possibilité de son non-exercice, en puissances-de-ne-pas. C'est de cette manière qu'Aristote répond, dans la *Métaphysique*, aux thèses des Mégariques : « *Adynamia*, impuissance, ne signifie pas ici absence de toute puissance, mais puissance de ne pas (passer à l'acte), *dynamis me energein* »⁴⁴². Aman la pousse à l'extrême, jusqu'au moment où elle souligne le paradoxe du performatif sous-tendu par la définition de *repraesentatio* : tout ce qu'il ne faut pas mettre devant les yeux, c'est « se rendre présent ». Les images déréalisantes qui peuvent produire un effet d'anesthésie émotionnelle méritent d'être lues attentivement parce qu'elles reflètent bien toute l'ambiguïté de la présence et leur ambivalence propre à la co-appartenance constitutive de la puissance d'être et de ne pas être, du pouvoir-de et du pouvoir-de-ne-pas. Une complicité doit donc naître entre création et résistance pour que la représentation, telle un champ de forces, trouve la puissance en proie à sa propre impuissance. Nous devons ainsi mettre un plus grand accent sur le fait qu'Aman exerce dans l'acte de création, non pas sa puissance de représenter, mais sa puissance-de-ne-pas représenter. Lors d'un entretien qu'elle nous a accordé sur Facebook, elle s'exprime ainsi :

Comment expliquer le sentiment intime pour mon œuvre ? Je pourrais répondre que la question ne se pose pas véritablement, du moins pour ceux qui n'y ont jamais représenté. Si je m'envoie un sentiment profond, une mélancolie par exemple, il ne servirait à rien de faire appel à sa représentation, car celle-ci garde toujours la même impression d'impuissance face à l'irréprésentable.⁴⁴³

En définitive il s'avère que cette faillibilité, inhérente à l'œuvre d'Aman, participe activement à la circulation non contrôlée de la puissance-de-ne-pas.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p.51.

⁴⁴² *Ibid.*, p.49.

⁴⁴³ Extrait de l'entretien avec Chang, En-Man du 4 mars 2016, déjà cité.

Examinons maintenant de plus près nos préoccupations au sujet de l'acte de création. Comment l'irreprésentable fonctionne-t-il ? Comment se réalise donc une puissance-de-ne-pas représenter ? Tout comme l'irreprésentable chez Aman, qui brise dans l'œuvre la prétention à se poser comme totalité, la création agit comme un rôle spécifique de stimulant à la réflexion et d'instance critique qui se fait de façon plus personnalisée et directement dirigée vers l'acte d'autoréférence. Si la création est seulement perfection formelle et représentable, l'art se réduirait à une forme achevée, parce qu'elle refoule la résistance de la puissance-de-ne-pas et la conservation de la puissance invisible liée aux activités artistiques. En un sens, ce qui est irreprésentable s'inscrit dans l'œuvre comme l'étranger intime qui nous invite dans une situation inextricable entre visible et invisible. Il repose sur une relation spécifique entre deux termes : représentable et représentatif. Que signifie « représentable » au sens strict du terme ? Il signifie ce qui est susceptible de représenter, de reproduire. L'artiste met devant les yeux son action créatrice, telle qu'affranchie des puissances qui habitent son arrière-monde représentable⁴⁴⁴. Dans l'adoption du principe de la représentation fonctionnelle (ressemblance ou similitude), la précision relative au cadre conventionnel est alors valorisée dans le sens de sincérité, de vérité. Ce qui est représentable a pour projet de rendre le monde visible dans sa totalité transparente. Comparativement, que signifie « représentatif » ? Il s'agit d'une expression compréhensive et d'une irréductibilité de l'exprimable. Ce que représente l'encadrement « distinct » et « adéquat » continue à évoluer en fonction de sa propre situation actuelle. Ce qui est représentatif ne débouche que sur une identification sans cadre, d'une transparence invisible⁴⁴⁵, « tel qu'elle a lieu, tel qu'elle est simplement ». L'œuvre représentative est en définitive conditionnelle, mais non pas au point de devenir conventionnelle, c'est-à-dire au point que l'autonomie institutionnelle de l'art puisse être menacée. Enfin, que signifie irreprésentable ? C'est un terme ou une expression équivoque dans l'énoncé performatif qui diffère en nature et ainsi n'entend point la même chose. Le terme n'appartient même pas au vocabulaire couramment utilisé pour entretenir extrinsèquement la fonction de la représentation ou représentativité, mais pour désigner intrinsèquement une entité

⁴⁴⁴ « La représentation d'un monde d'altérités mystérieuses fonctionne selon le même schéma que les arrière-mondes métaphysiques ». Laurent Fidès, *Face au discours intimidant : Essai sur le formatage des esprits à l'ère du mondialisme*, Paris : Éditions du Toucan, 2014, p.96.

⁴⁴⁵ Cf. Sémiozine, *La transparence, interview d'Ophélie Hetzel* [en ligne], 2014, URL : <http://www.semiozine.com/linterview-4-transparence-visible-invisible>. [Consulté le 25 septembre 2016]

non représentée et seulement exprimée dans le rapport de la représentation à quelque chose d'extra-représentatif⁴⁴⁶, parce que c'est une action répétitive à l'intérieur de son « usage »⁴⁴⁷ de la représentation censée « rendre présent ».

D'après Gilles Deleuze, la représentation a quatre liens avec la médiation : identité (le Même), analogie, opposition et ressemblance (le Semblable)⁴⁴⁸. C'est la raison pour laquelle un objet étant représentable par cette quadruple racine se propose de « médiatiser » la différence en la représentant, et de la représenter en la rapportant au « pouvoir-de ». Or, comme nous l'avons déjà montré, ce que l'irreprésentable rend présent est toujours un manque, un défaut de médiation qui se traduit par la « puissance-de-ne-pas ». C'est sur cette faillibilité que se fonde un être univoque qui se dit de la différence. Il ne s'agit pas ici d'une identité de la représentation à la faveur de laquelle se produit une distinction ou une spécification médiatisée ; il s'agit plutôt d'une disparate de la répétition (être ET lui-même) jalonnée d'une méthode qui lui est propre – la division qui « opère sans médiation, sans moyen terme ou raison, agit dans l'immédiat, et se réclame des inspirations de l'Idée plutôt que des exigences d'un concept en général »⁴⁴⁹. Un objet irreprésentable n'authentifie rien que lui-même, que sa propre division. À l'instar de cette division platonicienne⁴⁵⁰, il ne nous permet pas de faire de la médiation avec les formes de sa représentation prédéfinie, mais plutôt de faire la différence : « opérer dans les profondeurs de l'immédiat, la dialectique de l'immédiat, l'épreuve dangereuse, sans fil et sans filet »⁴⁵¹.

⁴⁴⁶ Gilles Deleuze, *Logique du Sens* (1969), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 1994, p.171.

⁴⁴⁷ Ainsi, comme Wittgenstein écrit : « Le sens est l'usage ». Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie », in : *Art Conceptuel, une entologie*, éd. par Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond, Fabien Vallos, Paris : Editions MIX, 2008, p. 425.

⁴⁴⁸ « L'élément de la représentation comme « raison » a quatre aspects principaux : l'identité dans la forme du concept indéterminé, l'analogie dans le rapport entre concepts déterminables ultimes, l'opposition dans le rapport des déterminations à l'intérieur du concept, la ressemblance dans l'objet déterminé du concept lui-même ». Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (1968), Millau : Presses Universitaires de France, 2014, p.44.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p.83.

⁴⁵⁰ « Avec Platon l'issue est encore douteuse ; la médiation n'a pas trouvé son mouvement tout fait. L'Idée n'est, pas encore un concept d'objet qui soumet le monde aux exigences de la représentation, mais bien plutôt une présence brute qui ne peut être évoquée dans le monde qu'en fonction de ce qui n'est pas « représentable » dans les choses ». *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*, p.84.

La pixellisation comme impuissance de la vision provoque un léger tremblement et quelque chose de fantomatique qui nous mordille de l'intérieur. Ce qui tremble dans l'image, c'est en réalité la puissance d'un « Je » inconnu. Le caractère propre de ces regards mutiques est d'être un effet immédiat de la conjoncture entre ce que les images représentent et la vision de nous-mêmes. L'immédiat signifie agir sans médiation. Cela s'explique par le fait que nous sommes en train d'être construit(e)s par ce que nous regardons. Ces photographies des « étrangers » donnent lieu à une réflexion « intime » sur la dialectique subtile entre les acteurs (les images en gros plan des visages face aux spectateurs) qui résistent obstinément au « Je » représentable et leurs personnages (ceux qui représente la famille d'Aman) qui coexistent avec eux. Ce qui joue en acteur, c'est précisément un « Je » pré-individuel qui coexiste avec le personnage interprété par l'acteur lui-même. Selon la définition donnée par Agamben, « le pré-individuel n'est pas un passé chronologique qui, arrivé à un certain point, se réaliserait pour se résoudre dans l'individu : il coexiste avec lui et lui reste irréductible »⁴⁵². De ce fait, il y a deux types de « Je » dans une formule inhabituelle : un « Je » représentable et individuel qui pousse vers la fiction réaliste du personnage et le temps d'une convention théâtrale⁴⁵³ ; un « Je » irréprésentable et pré-individuel qui se maintient dans l'hétérogénéité des acteurs et convertit son malaise d'identité « en socle de résistance »⁴⁵⁴. Le premier est largement conventionnel dans son mode de représentation - et le deuxième relativement conditionnel. Si l'image de « Je » individuel provient de la créativité et renvoie à l'acte de création, celle de « Je » pré-individuel sera sa résistance, la réticence que l'artiste oppose à l'achèvement et la contingence du sujet qui résiste avec ténacité à sa représentation. Dans cette perspective, il convient de souligner que l'image pixellisée devient un signe vide et un rapport constitutif entre le représentable et l'irreprésentable. Ainsi, dans les *Melancholy Objects*, on ne peut pas séparer le personnage (ce qui est représenté ou représentant) de son acteur (l'artiste elle-même) ; on ne peut non plus ignorer son existence (bien qu'elle soit souvent implicite), car ils interagissent l'un avec (dans) l'autre immédiatement. Vu que la faillibilité est inséparable d'une éventuelle justesse, l'irreprésentable coexiste *ad hoc*

⁴⁵² Giorgio Agamben, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *op. cit.*, p.54.

⁴⁵³ « Le théâtre, ce n'est pas la réalité, encore une fois, mais une distanciation, un décalage, un redan, une confrontation des théâtralités ordinaires qui correspondrait à la formule de Trotski : "La vérité, c'est la comparaison des mensonges" ». Michel Thévoz, *L'art comme malentendu*, Lonrai : Les Editions de Minit, 2017, p.8.

⁴⁵⁴ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris : Fayard, 1988, p. 18.

avec le représentable de même que la création interagissant avec sa résistance et agencée de façon à démontrer toute sa « puissance-de-ne-pas ». D'où le fait que cette relation se présente comme un ensemble incohérent et donne l'impression d'impuissance si fréquente chez Aman qui définit son art par une incapacité absolue à l'égard de la société, tel qu'elle l'exprime dans son film intitulé *Happy Mountain* (快樂山) (fig.25) où elle dit « *I am outsider for them, especially on this type of occasion.* (05'44'') (fig.26) [...] *Sometimes being an artiste in this society is quite useless anyway* (15'56'') (fig.27) »⁴⁵⁵.



Fig.25 Chang En-Man, Vue partielle d'*Happy Mountain*, 2015
Vidéo, 8' 25" en boucle. Installation vidéo, dimensions variables. Musée Juming, Taipei. Photo © Chang En-Man

Avec l'installation *in-situ* qui met l'accent sur la présence du public, Aman joue à la fois le rôle d'acteur et de son personnage.

Fig.26 Image acquise dans le vidéo *Happy Mountain* (2015).
« *Sometimes being an artiste in this society is quite useless anyway.* » (15'56")
Aman définit son art par une incapacité absolue à l'égard de la société.

Comment représenter l'irreprésentable ? » Cette question est le titre d'un article de Marika Moisseff qui nous permet de découvrir les formes primitives et indéfinissables d'objets culturels aborigènes (par exemple, le caractère irreprésentable de *churinga*⁴⁵⁶). Voici quelques brèves considérations sur ses perspectives d'autoréférentialité. Comme Moisseff l'écrit : « La mise en scène rituelle d'un être du Rêve obéit à une contrainte majeure, fondement même de son efficacité : elle doit

⁴⁵⁵ En-Man Chang, *Happy Mountain*(快樂山), 2015. [En ligne] URL : <http://amaan286.blogspot.fr/2015/08/happy-mountain.html#more>

⁴⁵⁶ Le *churinga* est objet culturel des Aranda (Australie). Depuis la parution des premiers recueils ethnographiques concernant ce groupe aborigène du désert central australien, le *churinga* a suscité nombre d'interprétations dans la littérature anthropologique, depuis *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, jusqu'à *La pensée sauvage*, en passant par celles de Mauss et de Roheim, pour ne citer que les plus classiques. Marika Moisseff, « Les objets culturels aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable », dans *Genèses* 17, 1994, p.10.

préservé, voire souligné, le caractère foncièrement irréprésentable de l'entité qu'elle figure »⁴⁵⁷. De même, si un objet culturel est irréprésentable, c'est parce qu'il « [...] est bien, au total, un pur signifiant [et] [...] associé à des signifiés sans signifiants concrets »⁴⁵⁸. Ainsi, pour représenter l'irréprésentable, il faut que cet objet sans signifiant concret puisse retrouver un certain dynamisme qui renvoie à lui-même et s'attache à l'effet synergique avec l'acteur (qui porte le *churinga*). Par conséquent, « c'est à lui-même que l'objet renvoie. Cette autoréférentialité de l'objet culturel - étayée par sa matérialité - sous-tend son efficacité dans les rites où il est mis en scène »⁴⁵⁹.



Fig.27 Chang En-Man, *Happy Mountain*, 2015

Image acquise dans le vidéo *Happy Mountain*

« *I am outsider for them, especially on this type of occasion.* » (05'44")

Aman point un signe vide comme son propre effacement.

Avec l'installation *in situ* qui met l'accent sur la présence du public, Aman joue à la fois le rôle d'acteur et de son personnage autoréférentiel (en tant que catalyseur). Elle s'appuie sur l'expérience actuelle en matière de suspension et exhibition des regards croisés, en manifestant ses sentiments intimes de « *outsider* » et « *useless* ». Par une telle réitération, elle insiste toujours sur le fait que sa démarche ne fait que se prouver dans toutes les choses nullement créatives, « parce qu'en réalité, je ne sais pas créer »⁴⁶⁰. L'importance relative des puissances internes à l'artiste est

⁴⁵⁷ Marika Moisseeff, « Les objets culturels aborigènes ou comment représenter l'irréprésentable », in : *Genèses* 17, 1994, p.25.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p.28.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p.10.

⁴⁶⁰ Extrait de l'entretien avec Chang, En-Man du 4 mars 2016, déjà cité.

cependant difficile à estimer en raison de l'insuffisance de ses moyens. Pouvoir ne pas créer est avant tout une suspension et une manifestation de la puissance de créer qui se retourne vers elle-même dans la mesure où Aman crée avec son impuissance à créer. C'est le manque de moyens qui fait en sorte que l'artiste se retrouve avec la création créée par elle-même « comme affirmant la différence, comme étant différence en elle-même »⁴⁶¹. Il ne faut pas seulement le proclamer, mais se donner les moyens de suspendre le passage à l'acte créatif, désactiver la puissance représentable et enfin l'exhiber comme telle. Autrement dit, il est important de re-présenter l'incapacité à créer et de chercher de nouveau à l'affirmer comme puissance de « re- ». Dans le sens où « il faut montrer la différence allant *différant* »⁴⁶², la représentation reflète son sens véritable : du préfixe latin « re- » qui signifie « encore », avec un sens plus fort, puisqu'il s'agit de dévoiler une forme conceptuelle de l'identique qui subordonne les différences, mais peut varier au cas par cas. Chaque représentation formant un plan intense de l'autoréférence, quitte le domaine de médiation afin de devenir « expérience » qui doit être déformée, déviée, arrachée à son centre. Elle se heurtera dès lors à une résistance intérieure à la puissance et une puissance de « re- » qui ne fait que mettre en exergue sa propre impuissance et l'empêcher de s'épuiser dans un effort d'action répétitive, une action « à l'état brut, non réfléchi, mais vécue comme telle »⁴⁶³. Ce qui frappe, derrière l'alternance entre « créer » et « ne pas créer », c'est le retour de la puissance sur elle-même.

Dans une certaine mesure, l'abstraction procède par code et programme destinés à remarquer la similitude et à impliquer des opérations d'homogénéisation. En ce sens, elle n'est pas suffisamment modulable tant que l'artiste l'interprète comme signifiant la cohérence des images abstraites dans l'œuvre expressive. De manière différente, l'analyse d'image pixellisée consiste à mettre en évidence des déséquilibres qui tendent à supprimer les rapports de valeur dans cette image. Il y a là « une déformation (ni transformation ni décomposition, mais lieu d'une force) »⁴⁶⁴. En passant par un état de chute qui se servent du diagramme pour constituer un

⁴⁶¹ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (1968), *op. cit.*, p.78.

⁴⁶² *Ibid.*, p.79.

⁴⁶³ Robert Marty et al. « La sémiotique phanéroscopique de Charles S. Peirce », in : *Langages*, n° 58, 1980, p.33.

⁴⁶⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* (1981), Lonrai : Seuil, 2002, p.111.

modulateur⁴⁶⁵, la pixellisation n'est pas simplement une abstraction personnifiée, mais une destruction des coordonnées figuratives sous laquelle se trouve un langage différent des Abstrait. Contrairement aux rapports forme-fond représentables du thème « moulable », elle explore des moyens d'expression peu communs : la modulation du motif. De manière à faire voir au sein de la représentation ce qui est proprement irréprésentable, cette modulation peut coexister avec d'autres usages du motif. Moduler le pixel, c'est en effet l'organiser dans un lieu de force étranger à tous lieux où Aman pointe un signe vide comme son propre effacement à travers une série des visages pixellisés.

Peut-être, cette modulation, l'opération principale chez Aman, vise à affirmer sa propre existence fragmentaire qui perd l'identité dans le double « je » : un « signe immanent » qui se situe dans la tradition réflexive du *Cogito* ; un « signe vide » qui s'opère dans et par l'instance du discours. En effet, le problème du fonctionnement sui-référentiel de l'indicateur « je » ne renvoie donc pas seulement à l'individu qui se désigne en désignant le *Cogito*, mais aussi au sujet du langage en devenir. Ainsi, Paul Ricœur porte l'enjeu exclusivement sur la description métalinguistique du « je » :

La signification je n'est formée que dans l'instant où celui qui parle s'en approprie le sens pour se désigner lui-même. [...] Hors de cette référence à un individu particulier qui se désigne lui-même en disant je, le pronom personnel est un signe vide dont n'importe qui peut s'emparer : le pronom attend là, dans ma langue, comme un instrument disponible pour convertir cette langue en discours, par l'appropriation que je fais de ce signe vide.⁴⁶⁶

D'après cette idée, le signe vide du « je » se voit défini comme acte pur qui ne sera pas l'acte de la désignation, mais la puissance pure, dans la mesure où le « je » se pense lui-même. C'est cet être de puissance qui rend possible l'autoréférence du « re- » et implique donc un vide constitutif de la désactivation du dispositif autre/moi. Ce retrait immédiat des « forces étrangères » n'est pas l'objet du sujet pensant, mais l'acte de création en train de se faire, « tout comme la formule "poésie de la poésie" signifie que la langue est exposée et suspendue dans le poème »⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ « Le diagramme, agent du langage analogique, n'agit pas comme un code, mais comme un modulateur. Le diagramme, et son ordre manuel involontaire, auront servi à briser toutes les coordonnées figuratives ; mais par là même (quand il est opératoire) il définit des possibilités de fait, en libérant les lignes pour l'armature et les couleurs pour la modulation ». *Ibid.*, p.113.

⁴⁶⁶ Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*, Paris : Ed. du Seuil, 1969, p.251.

⁴⁶⁷ Giorgio Agamben, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *op. cit.*, p.60.

En regardant les *Melancholy Objects*, on n'y voit pas l'émergence de processus de subjectivation qui installe l'immanence en face de la transcendance en tant que « je » véritable, mais le « signe vide » en tant que conflit entre les différentes interprétations. Dans la pratique artistique, il existe bien souvent un décalage entre la propre puissance d'agir et de ne pas agir. Les portraits que Aman réalise procèdent toujours d'une reconstruction mémorielle et mettent en scène un moment presque irréel de son histoire intime. Celui plus particulier est qu'elle ne cesse de revenir dans ses réflexions sur l'acte de création. Chaque visage ne signifie pas simplement, dans ce contexte, « image », mais bien ce qui définit l'être-en-acte. Bien plus, l'agrandissement élevé qui provoque une pixellisation des images consiste à désœuvrer les fonctions communicatives et informatives pour les ouvrir à un nouvel usage possible. Telle que la résistance interne au désir de persévérer dans la représentation, la déformation est un élément décisif pour conduire à une suspension interne à la création. On comprend mieux alors peut-être la fonction essentielle que Aman a assignée aux images pixellisées : la manière dont l'objet s'évade de l'interprétation est une activité en relation à la puissance (praxis) qui tourne le pouvoir d'interpréter à vide et en même temps ouvre la répétition de l'effacement au possible. En effaçant ce qui efface, la puissance de-ne-pas est le ressort de l'art qui se propose de maintenir dans un rapport constitutif avec sa propre puissance d'agir. En somme, la puissance de « re- » chez Aman reste « encore » irréprésentable et rend présent un signe vide perçu comme la faille qui ne précède pas l'œuvre, mais coexiste avec ce qui est en train de créer. Reste à élucider une autre énigme : Comment « lire ce qui n'a jamais été écrit »⁴⁶⁸ ?

⁴⁶⁸ Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », in : *Œuvres complètes*, vol. II: 1966-1973, éd. par Eric Marty, Paris : Seuil, 1993-1995, p.363.

4-3 État d'exception – un cri intempestif

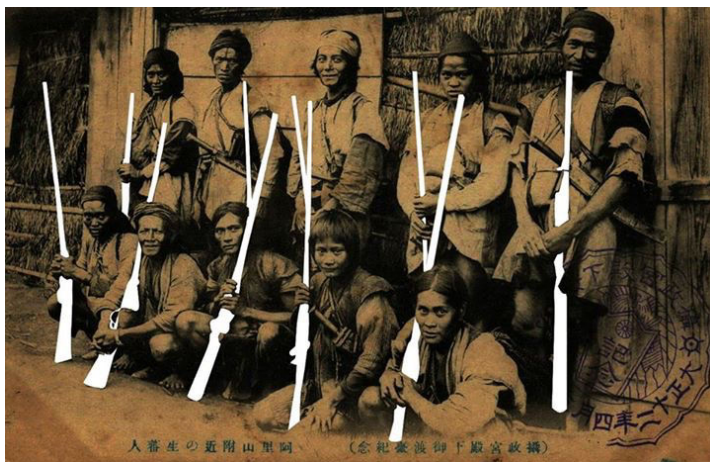
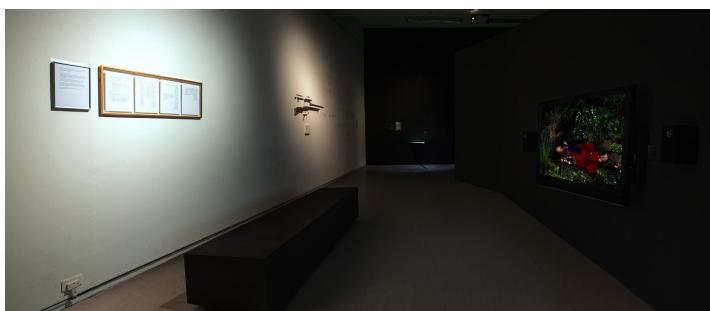


Fig.28 Chang En-Man, *Decriminalization of Taiwanese Indigenous Hunting Rifles*, 2014

Vidéo : 31' 40" en boucle, fusils de chasse, os d'animaux et documents. Installation vidéo, dimensions variables. Taipei Fine Arts Museum, Taipei. Photo © Chang En-Man



Dans une scène fictive, Aman a réalisé un documentaire consacré au sujet de « décriminalisation » des peuples aborigènes.

La pratique artistique d'Aman s'articule autour de la question concernant la possibilité de s'interroger sur la réalité à travers des sites spécifiques. Une plus grande sensibilisation aux endroits où elle rappelle la face intérieure de son identité est indispensable, pour qu'elle puisse créer un récit de voyage avec la personne rencontrée par hasard dans ce lieu spécifique. Il n'est pas indifférent de noter que les sites sont choisis dans le but de découvrir sa propre identité et la conscience de soi qui est provoquée par sa pratique. Lorsqu'elle cherche à s'interroger sur son identité, c'est parce qu'elle a l'impression de perdre leur identité ou même de se désintégrer. Cela signifie clairement que le problème d'identité d'aujourd'hui se situe en dehors de notre système symbolique de la culture, si bien qu'elle essaie de porter le regard sur le mi-chemin entre le visible et l'invisible, c'est-à-dire entre l'actualisation dans la réalité et la réalisation dans la fiction. Ainsi, à travers la peur de l'affaiblissement de l'identité des peuples aborigènes, la problématique fondée sur le retour d'expérience est plus forte que la quête obsessionnelle des origines. Afin de permettre les tâches de lecture de ses souvenirs obscurs, elle a tendance à remettre en question l'altérité et à

expliquer comment nous sommes identifiés par les méthodes conformes aux standards de qualité de classe du monde. De plus, le sens de la continuité et de la rupture, de l'identité ou de l'altérité lui permet de se projeter dans le contexte historique de mondialisation et de mutations sociales au moyen de l'excavation de la subjectivité intérieure qui est cachée au fond d'elle-même. En essayant de réaliser le court-métrage de fiction sur un objectif culturel, elle découvre que l'acte de regarder « en arrière » altère la nature de ce que nous regardons, en sorte que son point de vue culturel et social n'est ni fixe ni fixable. En se situant dans une perspective artistique, Aman met l'accent sur les pistes de réflexion cinématographique qui découlent de son souhait de mettre en place un processus en ordonnées temporelle et spatiale. Comme le film vise bien souvent à métaphoriser un retour d'expérience, l'exploration et l'expérimentation cinématographique sont censées s'inscrire un contexte plus large de la culture locale et du développement social.

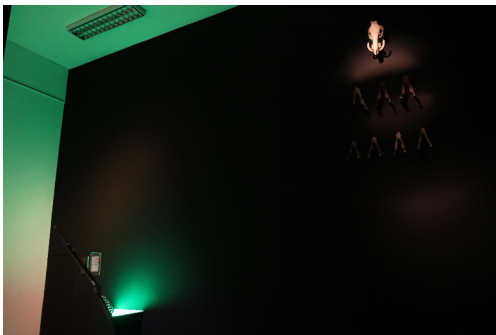
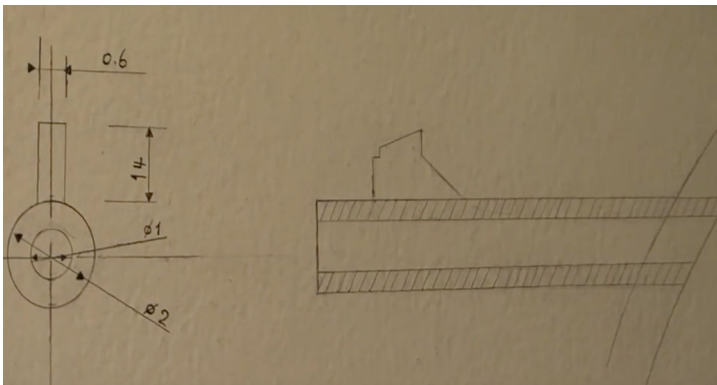


Fig.29 Chang En-Man, Vue partielle de *Decriminalization of Taiwanese Indigenous Hunting Rifles*, 2014. Vidéo : 31' 40" en boucle, fusils de chasse, os d'animaux et documents. Installation vidéo, dimensions variables. Taipei Fine Arts Museum, Taipei. Photo © Chang En-Man Aman essayait de représenter l'histoire du conflit sociopolitique par des moyens mythiques.

Amorcée en 2013, l'œuvre « *Decriminalization of Taiwanese Indigenous Hunting Rifles* » (fig.28, 29, 30) met en scène une fiction qui suggère une force créatrice et un temps mythique, alors qu'Aman est à la poursuite de ses origines. Dans cette scène fictive, elle réalise un documentaire consacré au sujet de la « décriminalisation » des peuples aborigènes qui pratiquent la chasse traditionnelle avec « leurs » fusils de chasse. L'ensemble de l'histoire qui représente une belle légende appartenant au patrimoine littéraire de la tribu *Paiwan* et témoigne d'une autre page de leur histoire,



Fig.30 Chang En-Man, Vue de détail de *Decriminalization of Taiwanese Indigenous Hunting Rifles*, 2014 . Vidéo : 31' 40" en boucle, fusils de chasse, os d'animaux et documents. Installation vidéo, dimensions variables. Taipei Fine Arts Museum, Taipei. Photo © Chang En-Man
L'œuvre d'Aman raconte implicitement une histoire de résistance identitaire par le biais de sa mi-subjectivité.



est complètement inventée et racontée dans sa langue maternelle, afin de nous offrir un caractère inconcevable d'étrangeté. Afin d'entreprendre notre analyse, il convient d'abord de préciser clairement la distinction entre le moment où le récit mythique se déroule et la partie consacrée au documentaire sociopolitique. La première section (02'40'') comme la première alternance dans le film décrit une jeune fille qui a reçu un message éclairé par un esprit ancestral dans son rêve. Ce message indique qu'elle devrait se consacrer à être une fée dans la forêt sacrée (山中精靈) afin de rassembler les tribus. Ensuite, la seconde section (06'30'') présente une histoire d'amour et une légende. Puisqu'elle vit dans des montagnes isolées, le garçon qu'elle admire le plus la suit jusqu'à la montagne. Il se transforme en un arbre auprès d'elle et le garde secrètement. Le travail de la jeune fille consiste à fabriquer constamment des couronnes de fleurs, typiques de l'ornementation indigène. Quand elle s'assoit sur un rocher, elle laisse effeuiller les pétales au vent. Le premier pétale devient miraculeusement un muntjac de Formose (山羌). Le second devient un cerf de montagne et ainsi de suite. Ce sont des animaux qui appartiennent aux tribus et assurent leur nourriture. Pour cette raison, le peuple *Paiwan* appelle cette jeune fille, « la fille de Dieu ». En troisième section (19'25''), le film raconte un changement avec l'arrivée d'un « étranger » de nature avare qui voudrait retrouver cette jeune fille

cachée dans la montagne et prendre toutes les couronnes de fleurs. Enfin, la dernière section (29'12'') présente une tragédie qui se déroule avec légèreté, comme dans un rêve ou un conte de fées. Lors de l'arrivée de l'étranger, la jeune fille tombe accidentellement dans le fond du canyon. La terre est sillonnée par les larmes du garçon (transformé en arbre) qui deviennent lentement un ruisseau pour que la fille de Dieu puisse s'y tenir à flot (fig.31). A la fin du court-métrage, un cri éclate depuis l'hors-champ. C'est le dernier moment (30'05'') de ce film où la metteuse en scène (Aman) crie à tue-tête : « Coupez ! » Ainsi, l'actrice se lève du ruisseau artificiel pour entreprendre la suite. Comme un dénouement de cette histoire fictive, la scène finale constitue une sorte d'intersection d'où jaillira la vie réelle.

Dans ce court métrage « décriminalisation », elle tente de représenter l'histoire du conflit sociopolitique par des moyens mythiques pour le reconstituer en un entrecroisement stimulant de l'imaginaire populaire qui alimente le mythe et du récit presque documentaire dans un « montage parallèle » de la culture autochtone. Dans ce contexte, de nouvelles questions se posent : Que signifie un mythe fictif dans sa création ? Pourquoi crée-t-elle une scène d'origine douteuse ? Y a-t-il des relations réelles ou possibles dans l'entrelacement entre le documentaire enregistré (en tant que citation) et le récit fabriqué ? Son œuvre à mi-chemin entre la réalité et la fiction témoigne d'une volonté du cinéaste de souligner une expérience qui éveille des résonances au plus profond du spectateur tout en contredisant l'imaginaire nourri de préjugés et de nostalgies idéologiques, si bien que la manière de composer l'image maintient la relation précaire de situation établie dans les modes de la représentation. Tout se passe comme si Aman cherchait à pousser les limites conceptuelles du récit mythologique, pour nous éviter des raccourcis idéologiques douteux. Pour cette raison, elle s'engage à ne pas répéter ce qui a déjà été dit et redit à propos d'une attribution intrinsèque de l'œuvre - la légende fabulée devient un faux si on y appose une signature apocryphe et par conséquent le « mythe » est un élément constitutif de la fiction en tant que croyance qui caractérise le dispositif institutionnel caché derrière ce que nous sommes en train de regarder. Afin d'assurer une continuité entre le monde humain et le monde surnaturel, il faut que l'artiste prenne en compte une réalité hypothétique, comme le remarque à ce propos Claude Lévi-Strauss dans son ouvrage intitulé *Nous sommes tous des cannibales* :



Fig.31 Chang En-Man, Vue de détail de *Decriminalization of Taiwanese Indigenous Hunting Rifles*, 2014
Image acquise dans le vidéo, dernière scène (29'12"). Photo © Chang En-Man

Le vrai mythe ne raconte rien sur notre réalité et ne représente ce qu'il n'a pas raconté.

C'est l'émotion esthétique ressentie devant un spectacle réussi qui valide rétrospectivement la croyance en son origine surnaturelle ; même, il faut l'admettre, dans la pensée des créateurs et des acteurs pour qui, conscients qu'ils étaient de leurs trucs, ce lien ne pouvait avoir une réalité, au mieux, qu'hypothétique : « Cela était donc vrai puisque, en dépit des difficultés que nous avons nous-mêmes accumulées, cela a tout de même réussi ». À l'inverse, un spectacle raté, mettant en évidence la supercherie, risquait de ruiner la conviction de ces peuples qu'entre le monde humain et le monde surnaturel existait une continuité.⁴⁶⁹

La réalité hypothétique fondée et instaurée comme rituel représenté nous permet d'assister à la transformation d'un motif rituel en motif esthétique. Le jeu du rituel entre culte et art est perçu dans la culture sous l'aspect imaginaire de la continuité. Tous les éléments constitutifs du culte contribuent à la socialisation en raison de laquelle le peuple commence à prendre à la fois une vision intuitive de sa culture propre et une forme de savoir structurel. Le dernier moment (30'05'') de « *décriminalisation* » fait irruption dans cette réalité hypothétique comme un imaginaire

⁴⁶⁹ Claude Lévi-Strauss, *Nous sommes tous des cannibales*, Lonrai : Seuil, 2013, p.138.

« vraisemblable »⁴⁷⁰ à l'égard du peuple aborigène. Il s'agit d'un événement articulatoire lié à la parole d'Aman (« Coupez ! ») pour franchir la frontière entre performance et représentation. Bien que l'unicité et le fantasme de l'originalité lui semblent tout aussi fantasques, la réalité hypothétique de « l'observateur » reste assez éloignée du mythe dit « apocryphe » qui opère, en effet, un basculement pour celui qui se sent encore appartenir à l'« ethnographie imaginaire »⁴⁷¹. Comme les paroles reproduites ci-dessous d'Aman, dans un entretien avec Chochun Kung (龔卓軍) : « Dans mon film ainsi que dans un rite de passage, le vrai mythe n'est jamais représentatif. Il ne raconte rien sur notre réalité et ne représente ce qu'il n'a pas raconté »⁴⁷².

Dans le récit de la *Tour de Babel*, le langage humain est d'abord unique, homogène et commun. Les hommes unissent leurs efforts pour bâtir une ville et une tour dont le sommet touche le ciel, pour se faire un nom. Alors Dieu brouille leur langue afin qu'ils ne se comprennent plus. En conséquence, la construction cesse et ils sont obligés de se disperser sur toute la surface de la Terre et de partir à la recherche de lieux de résidence éloignés les uns des autres. Selon l'interrogation schellingienne de la mythologie, il s'agit d'une angoisse d'être dispersés, d'un concept de crise et d'une implosion identitaire dans l'Un :

Les bâtisseurs se sont dit : “Bâtissons une ville forte et une tour dont le sommet atteindra le ciel, pour nous faire un nom, car nous serons peut-être dispersés sur toute la surface de la terre.” Ils se sont dit cela *avant* la confusion des langues, pressentant ce qui était imminent, la crise qui s'annonçait à eux. [...] c'est le nom qui distingue un peuple, comme un individu, des autres, qui l'en sépare, mais qui du même coup lui assure sa cohésion. Les mots “afin de nous faire un nom” ne signifient en conséquence rien d'autre qu’“afin que nous formions un peuple”, et ils en donnent la raison : ne pas être dispersés dans tous les pays.⁴⁷³

⁴⁷⁰ Écoutons ce que dit François Garde (auteur du roman *Ce qu'il advint du sauvage blanc*) concernant les Aborigènes australiens lors d'un entretien pour Chronobook : « je n'aurais pas écrit ce livre sans avoir rencontré des cultures du Pacifique et constaté [...] leur étrangeté. [...] Mes sauvages ne sont pas vrais. (Il semble en outre que la tribu en cause ait disparu) J'espère qu'ils sont vraisemblables ». URL : <http://taban.canalblog.com/archives/2012/04/27/24115010.html>, publié le 23 Avril 2012 par Stephanie Anderson. [Consulté le 1er mai 2017]

⁴⁷¹ Cf. Fritz Kramer, *Verkehrte Welten : Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*, Hamburg : Syndikat, 1995.

⁴⁷² Chochun Kung (龔卓軍), Nobuo Takamori(高森信男), Hsin Chen(陳莘) éd., *The Return of Ghosts: Hauntology in Taiwanese Contemporary Art* (鬼魂的迴返: 台灣當代藝術中的幽靈徘徊學), Taipei (Taiwan) : Chew's Culture Foundation (財團法人邱再興文教基金會), 2014, p.205.

⁴⁷³ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Introduction à la philosophie de la mythologie*, Saint-Amand : Gallimard, 1998, p.125-126.

L'humanité est en danger de se perdre et de se dissiper entièrement, si bien que la Tour de Babel doit faire obstacle à la dispersion totale. La Tour de Babel n'est jamais achevée. La ville est alors nommée Babel comme souvenir significatif qu'il renferme. Selon son origine dans l'Antiquité, Babel n'est en réalité qu'une contraction de *Balbel* qui provient d'une onomatopée. Ainsi, selon Schelling : « *Balbal* imite le ton de la parole balbutiante, qui entremêle les sonorités, et le mot s'est maintenu jusqu'à aujourd'hui dans la langue arabe et syriaque avec cette signification d'une prononciation confuse »⁴⁷⁴. Cette onomatopée décrivant le bruit produit par le βάρβαρος (barbare) s'applique à celui qui parle de manière incompréhensible. Dans la ville de Babel, le barbare c'est nous, que nul ne comprend. La Tour de Babel représente ainsi la confusion des langues. Afin de trouver la langue de la langue (*die Sprache der Sprache*), Schelling cherche à se représenter l'origine du langage et de la mythologie dans un état transitionnel comme passage, « là où le peuple n'existait pas encore d'une façon définie »⁴⁷⁵. Le peuple sans langue symboliquement instituée et, aussi et surtout sans nom, se trouve dans un autre « entre », c'est-à-dire dans un passage hors de l'état originel. Avant une complète séparation des langues les unes par rapport aux autres, ces dernières relativement différentes sont parlées pêle-mêle. En réalité, la multiplicité procède de cette confusion des langues d'avant l'histoire. Schelling, dans *Introduction à la philosophie de la mythologie*, se montre encore plus explicite quant au théâtre de la confusion Babel⁴⁷⁶ :

chaque peuple n'existe jamais comme tel qu'après s'être déterminé et décidé eu égard à sa mythologie. [...] l'origine de la mythologie coïncidera donc avec la transition, quand il n'était pas encore présent en tant que peuple déterminé.⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ « Ce qui est assez singulier, c'est que ce caractère imitatif, qui a disparu dans l'expression Babel, s'est pourtant maintenu dans un dérivé plus récent du même mot (*Balbel*), appartenant à une tout autre langue bien plus jeune ; je veux parler du grec βάρβαρος, barbare qu'on ne savait jusqu'ici dériver que du chaldéen « bar », au-dehors (extra), « baria » étranger (*extraneus*). Pourtant chez les Grecs et les Romains le mot « barbare » n'avait pas cette acception générale, mais s'appliquait à celui qui parle de manière incompréhensible [...] En outre, la dérivation à partir de bar ne tient pas compte de l'itération de la syllabe, en laquelle réside principalement le caractère d'imitation, de même que cette répétition suffirait déjà à prouver que le mot se réfère à la langue, comme l'avait déjà noté Strabon. Le grec «*barbaros*» <107> est donc formé d'après le mot oriental *balbal*, à la faveur de la substitution des consonnes r et l, qui, comme on sait, se produit si fréquemment. *Balbal* imite le ton de la parole balbutiante, qui entremêle les sonorités, et le mot s'est maintenu jusqu'à aujourd'hui dans la langue arabe et syriaque avec cette signification d'une prononciation confuse », *Ibid.*, p.116-117.

⁴⁷⁵ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Philosophie de la mythologie*, trad. par Alain Pernet, Grenoble : Jérôme Millon, 1994, p.109; 133.

⁴⁷⁶ « Il en va bien en réalité comme le dit l'ancien récit : "Son nom est Babel parce que c'est là que le Seigneur a confondu les langues du monde entier." », Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *op. cit.*, 1998, p.116.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p.119-120.

Demeurer à cet état transitionnel, c'est énoncer quelque chose d'incompréhensible. Il s'agit proprement d'une origine confondue, incompréhensible, phénoménologique et caractérisée par une altération des langages comme les « idiomes » instables, mouvants et fluents. Après la dispersion des langues, ces peuples indéterminés ou « peuplades » deviennent « étrangers » les uns aux autres dans leur langage et leur mythologie. Conformément au passage à l'état de peuple dans lequel disparaît cet état de transition,

la langue change de horde à horde, de cabane à cabane, de telle sorte que souvent seuls les membres d'une même famille se comprennent. [...] En parlant, ils remuent à peine les lèvres, et n'accompagnent leur discours d'aucun regard qui attire l'attention. ⁴⁷⁸

Il est à noter également que la « naissance des peuples, confusion des langues et polythéisme sont des concepts proches »⁴⁷⁹. Et pour cause : « elle a impliqué de manière incontournable une séparation des langues, a dû être précédée au cœur de l'homme par une crise spirituelle »⁴⁸⁰. L'intention de la Tour de Babel est d'introduire la confusion des langues comme la cause et la naissance des peuples, même si l'on ne peut ni les comprendre ni les utiliser. Car la mythologie n'est pas une invention, mais une réminiscence, une voie pour coexister avec un souvenir « effectif ». De même, Schelling précise :

Ce récit n'est pas du tout une simple invention ; il est bien plutôt une réminiscence tirée d'un souvenir effectif qui s'est d'ailleurs également conservé chez d'autres peuples au moins en partie, une réminiscence venue d'une époque certes mythique, mais renvoyant à un événement effectif. ⁴⁸¹

Selon le point de vue du narrateur, c'est un événement imprévu, incompréhensible se rapportant à une époque ou à des situations mythiques. Il est vrai que le souvenir d'une profonde et durable impression s'est maintenu jusque dans l'époque historique. Nous avons appris du parcours que l'origine de la mythologie coïncide avec la transition, et il n'est pas fortuit qu'un seul et même souvenir transparaisse entre la chose même et la manière dont elle est apparue. Dans

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p.124.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.119.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p.112.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p.113.

la réminiscence du récit, c'est cette coexistence qui nous cause toujours un instant rétabli, un ébranlement de la conscience elle-même et une crise sous une apparente impassibilité contre l'universalité de l'Un⁴⁸². Il s'agit d'une altération de la conscience, d'une confusion involontaire des langues. Comme on le voit, le peuple sans langage se perd à cause de cet événement « effectif », dans la mesure où la différence des langues est perceptible non seulement intérieurement et spirituellement, mais aussi extérieurement et dans l'espace. En référence à la mythologie schellingienne, l'origine du langage est espacée, séparée et précisément spatialisée dès le début de l'histoire du peuple. S'il est vrai que l'implosion identitaire dans l'Un ne fonde qu'un simple état transitionnel comme passage, il est aussi vrai que cette suspension de toute provenance ouvre ainsi dans la transpassibilité à l'événement, au sens de Maldiney : « Seule la transpassibilité, où s'ouvre l'horizon du hors d'attente d'où tout arrive, permet la transpossibilité d'une trans-formation, d'une métamorphose de l'ancien soi-monde en un autre *entre* radicalement nouveau »⁴⁸³.

Au vu des expériences qui n'ont pas encore été « travaillées », ce langage spatialisé se distingue du sens propre et du sens figuré. Il n'attribue pas à ce qui est nommé une signification circonscrite, mais plutôt l'indice répété de la confusion inexplicée. Ainsi, son origine demeure dans l'obscurité. À plus forte raison, la signification s'évanouirait au moment où le langage est en train de se disperser. Le signe indiciel nous assigne dans la langue un lieu où les sens ne se distinguent pas encore. Il provient d'un événement « effectif » du grand tournant de la mythologie, suivi par l'irrésistible transition, c'est-à-dire la confusion des langues et la division de l'humanité en peuples non seulement nomades, mais unifiés en États. D'où la signification du Babel comme passage au surgissement des hommes sans nom. Dans sa réflexion sur les rapports entre mouvements religieux et langue, Schelling fait remarquer qu'« une dispersion simplement spatiale ne pourrait toujours donner que des parties homogènes, mais jamais hétérogènes »⁴⁸⁴. Pourtant, « depuis le fond des temps, le langage s'entrecroise avec l'espace »⁴⁸⁵. Le langage en soi, d'après Foucault,

⁴⁸² « Pour l'antique narrateur, la naissance des peuples est un verdict, et donc, comme nous l'avons caractérisé, une crise ». *Ibid.*

⁴⁸³ Joël Boderlique, « Transpassibilité et transpossibilité », in : *Phénoménologie de l'identité humaine et schizophrénie*, Paris : Le Cercle Herméneutique, 2001. URL : http://www.henri-maldiney.org/sites/default/files/imce/transpassibilite_gestalt.pdf (Consulté le 16 avril 2017)

⁴⁸⁴ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *op. cit.*, 1998, p.108.

⁴⁸⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966), Domont : Gallimard, 2015, p.9.

désigne un espace⁴⁸⁶ à la fois utopique ou hétérotopique. En dehors de l'« explication » spéculative de la langue symboliquement instituée, nous nous demandons sans cesse comment nous écrivons dans des « idiomes » instables et fluents, et moins « artificiels ». Ces hommes sans nom qui utilisent un langage phénoménologique sont ainsi contenus dans un autre passage d'une inscription de l'hétérogénéité, dans un autre « entre » comme région « médiane »⁴⁸⁷. Si le langage est l'espace hétérotopique, il occupe une table d'opération et sert aux communications imprévues. Le cri intempestif dans le court métrage d'Aman s'élève dans un espace qui n'est plus un lieu commun et cohérent au savoir classique ou idéologique. Alors qu'en réalité, nous le percevons sur les chemins enchevêtrés de la discontinuité. C'est un milieu surchargé d'étranges sites archéologiques, pour que nous puissions entendre les secrets passages de l'épistémè. En définitive, en tant que metteuse en scène, Aman éclaire un cri primal tel qu'une voix hors-champ et hétérotopique. Avant les pensées artistiques concernant l'espace, il n'y a pas de discours et pas de langage universel, mais une hétérogénéité dans chaque langage comme une étrange figure du savoir. Il est dès lors manifeste que l'hétérogénéité est la source du langage phénoménologique, de l'état transitionnel du peuple sans nom.

En déployant les communications imprévues, la pensée incompréhensible du mythe n'ouvre qu'un espace impensable. Ce qui est impensable dans le mythe, ce n'est pas l'origine des choses ou leur structure narrative, c'est le non-lieu du langage où l'espace commun se trouve ruiné. La pensée mythique ne conduit jamais à un ensemble de relations qui apparaissent comme juxtaposées, opposées, impliquées les unes par les autres. Elle consiste au contraire à lier la discontinuité avec la pratique qui est paradoxalement impensable, si bien qu'on ne parviendra jamais à définir chacun de ces ensembles par l'explicite référence au mythe. L'expérience mythique avec la mise en œuvre de la pensée intérieure montre qu'il convient de traiter « un

⁴⁸⁶ « Le langage est espace, et on l'avait oublié, tout simplement parce que le langage fonctionne dans le temps, c'est la chaîne parlée, et qu'il fonctionne pour dire le temps. Mais la fonction du langage n'est pas son être, et l'être du langage, justement, si sa fonction est d'être temps, l'être du langage est d'être espace ». Michel Foucault, *La grande étrangère : A propos de littérature*, Lassay-les-Châteaux : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2013, p.131.

⁴⁸⁷ « Si bien que cette région «médiane», dans la mesure où elle manifeste les modes d'être de l'ordre, peut se donner comme la plus fondamentale: antérieure aux mots, aux perceptions et aux gestes qui sont censés alors la traduire avec plus ou moins d'exactitude ou de bonheur (c'est pourquoi cette expérience de l'ordre, en son être massif et premier, joue toujours un rôle critique); plus solide, plus archaïque, moins douteuse, toujours plus «vraie» que les théories qui essaient de leur donner une forme explicite, une application exhaustive, ou un fondement philosophique. Ainsi dans toute culture entre l'usage de ce qu'on pourrait appeler les codes ordinateurs et les réflexions sur l'ordre, il y a l'expérience nue de l'ordre et de ses modes d'être ». Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966), *op. cit.*, p.12.

par un » ce qu'on appelle pensée et ce qu'on appelle mythe. Envisagée de cette façon, la « pensée-mythe » qui est d'une certaine manière représentée par l'artiste, n'est qu'une sorte de configuration non structurelle, mais spatiale. Jusqu'à ce constat, par lequel on tente de préciser le sens d'« hétérotopie dans lequel une langue incongrue est pratiquée ». Bien que cet espace hétérotopique mine secrètement le langage et enchevêtre les noms communs, il peut se donner comme le plus essentiel et ouvrir sur de nouvelles et passionnantes perspectives dans la compréhension des mythes due aux discours indirects libres et non conventionnels. Par conséquent, nous nous trouvons sur la table d'opération où le mythe s'éprouve comme un réseau qui relie des points dispersés et qui entrecroise son *atopie* comme étrange figure du savoir. Ainsi, autant que nous avons pu nous en rendre compte jusqu'à présent, dans la représentation, Aman ne cherche pas une identité qui exprime toute sa ressemblance avec elle-même, mais un « point aléatoire », toujours Autre par nature. En tant que metteur en scène, elle se met dans un état de transition, afin de nous transporter jusqu'au site étrange de la pensée, et de nous placer sur le secret passage du mythe. Penser dans le mythe, c'est expérimenter ; l'expérimentation dans un récit mythique, c'est toujours ce qui est en train de se faire. Autant qu'on sache, le mythe n'a pas en lui-même de début ni de fin, mais seulement un milieu. De cette manière, la pensée mythique ne consiste pas à garder nos yeux ouverts sur ce que nous sommes comme origine supposée, mais plutôt ce que nous devenons comme événement impensable. Selon Gilles Deleuze qui explique qu'il y a toujours un étranger parlant dans notre langage : « Devenir étranger à soi-même, et à sa propre langue et nation »⁴⁸⁸. Il illustre clairement la permanence et l'importance de la notion d'appartenance à ce que nous sommes en train de devenir, c'est-à-dire à l'Autre. Le cri intempestif d'Aman est une langue à l'intérieur de sa langue, afin qu'elle devienne une étrangère dans sa propre langue et son mythe. En fin de compte, la transpassibilité à l'événement fait place à une représentation comme ab-origine, pour rendre présent cette hétérogénéité « dès » l'origine.

L'espace hétérotopique n'est pas un milieu où des formes viennent s'inscrire, car l'état transitionnel du mythe donnera un aperçu des pistes génétiques impliquées dans leur genèse comme forme « sans-forme ». En tant que quelque chose d'imprévisible, le cri prend figure d'intervalle ou d'écart entre l'action de l'artiste et

⁴⁸⁸ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la Philosophie ?* (1991), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2005, p.105.

la réaction du spectateur. Il faut qu'il y ait du passage dans le mythe pour qu'il s'ouvre. D'après Aman, la représentation mythique n'en a pas le monopole, parce qu'elle n'est pas toujours explicite. Son discours indirect libre ne permet que de se ressourcer en hétérogénéité. C'est pour cela que l'image du mythe, c'est le lieu d'une rencontre requise par le renversement de notre rapport au monde. Elle a une consistance en elle-même, un « être avec » et dépend de façon directe de la situation privilégiée du statut de l'image mi-subjective. D'autant que Deleuze explique qu'

alors semi-subjective ça rend bien compte de ceci : c'est le "devenir réciproque". L'Image subjective qui est toujours susceptible de devenir objective ; l'image objective qui est toujours susceptible de devenir subjective [...] ce n'est absolument pas un problème de narration puisque c'est un problème de pure "perception".⁴⁸⁹

Ce devenir réciproque qui, jusqu'ici paraissait un moment intervallaire dans la continuité de la narration, s'inverse et s'ouvre à l'infini dans l'image mi-subjective. Seule, la présence active de l'« être avec » ne saurait être thématifiée en objet de perception sans déchoir de son centre d'indétermination. Le vide narratif trouve ses origines dans « la conscience critique de la caméra ». Il décrit l'espace hétérotopique qui existe entre les images successives. Dans des conditions normales du cinéma, la fréquence d'images peut être définie à une fréquence de vingt-quatre images par seconde - c'est la vitesse à laquelle nous voyons une image animée. Au-delà d'un récit conventionnel, l'intervalle entre les images, c'est un vide narratif dans le contexte très spécifique de l'image mi-subjective. Il s'agirait d'une signification dont le signifié n'est pas un « quelque chose » identifié dans le thème du « ceci en tant que cela ». Selon Pasolini, « la conscience critique de la caméra » (Deleuze parle de « caméra-conscience ») va prendre conscience de soi à travers la vision subjective, c'est-à-dire, va se poser lui-même. Bien plus, la caméra agit comme conscience esthétique, réflexive, technicienne, éthique, etc., afin de se raccorder à proximité de la frontière entre la fiction et le temps réel. Au lieu de nous montrer le monde tel qu'il est vu par le personnage, Aman se met à chercher le moyen d'assurer une opération brechtienne où le personnage prend une distance à l'égard de lui-même et une contamination de court-circuit par laquelle la caméra prend conscience de soi. Ainsi, l'artiste nous confie que « je cherche à apporter un point de vue "extérieur" dans ma pratique »⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=189 [Consulté le 1er février 2017]

⁴⁹⁰ Extrait de l'entretien avec Chang, En-Man du 4 mars 2016, déjà cité.

Lorsqu'elle pénètre dans le film, son cri ne provient pas d'une résonance des sons significatifs, mais d'une vibration de la polyphonie. La caméra comme reflet total de sa volonté d'artiste dégage une puissance qui procède par une double opération qui définit l'image mi-subjective comme son discours indirect libre.

On comprend mieux alors ce qui fait de l'image mi-subjective un rapport énonçable, une contamination entre l'image perception-objective et l'image perception-subjective. Ce rapport énonçable se marque autant par la présence du court-circuit et suppose ainsi la discontinuité comme un des éléments constitutifs de sa perception. On voit par là que le phénomène intempestif ne présente pas un caractère marginal, mais peut au contraire faire l'objet de la réflexion esthétique. Il faut, pour y parvenir, éviter une fausse route dans laquelle les structuralistes sur l'image se sont souvent fourvoyés. C'est la démarche originaire ou la pré-compréhension pour assigner une origine à l'image. La notion d'origine est inspirée par une profonde conviction que l'image reste un phénomène complexe à une source simple où donner de l'origine. Ce pseudo-concept qui s'applique partout nous empêche de voir si l'image peut instaurer un état transitoire qui soit co-présent avec nous. Pour y remédier, il paraît nécessaire de spécifier une solution « technique » dans le schéma d'Aman. Il y a une espèce de double opération qui dépasse évidemment les dialogues du film et en même temps introduit un discours indirect libre dont le cinéma a besoin. Le caractère irréductiblement pluriel du cri n'est pas une réaction à l'égard de l'oreille, mais une réaction à l'égard d'un corps vibrant chez les spectateurs. À la fin du court métrage, ce qui est le stimulus adéquat de nos réactions, ce n'est pas l'aspect visuel du film, ni l'injonction (coupez!) par lequel Aman s'annonce, mais seulement la vibration qu'elle communique avec nous. Il s'agit d'une notion qui ne peut être abordée qu'en tenant compte de la perception qui la caractérise. En effet, ce qui est caractéristique du rapport énonçable, c'est la perception qui fait image comme origine incompréhensible. Dans un film, l'énoncé cinématographique se compose des trois pôles, l'image subjective dont il extrait le discours direct du personnage, l'image objective dont il extrait le discours indirect de l'auteur et l'image mi-subjective dont il extrait le discours indirect libre de l'« opérateur » comme metteur en scène, c'est-à-dire l'énoncé performatif de l'artiste. Aman ne s'impose aucune vision subjective du personnage. Au contraire, elle s'intéresse à tout ce qui ne se construit pas, mais est indispensable à l'œuvre et tout ce qui n'est pas présenté, mais fait partie de la représentation. Son cri n'est pas un son

significatif, n'existe que si l'on participe dans l'opération du Cinéma. Il ne ressort d'aucun sens en particulier et révèle quelque chose qui se passe entre l'artiste et nous sans être ni quelque chose dans le contexte de narration, ni ce qui nous donne une origine essentielle et mythologique. De plus, on perçoit bien une image mi-subjective, puisqu'on l'anticipe en même temps qu'on la reçoit. Forte de cette remarque de Gilles Deleuze,

la caméra déchaînée a opéré des « travelling en circuit fermé » (« *Le Dernier des hommes* » de Murnau), où elle ne se contente plus de suivre des personnages, mais se déplace parmi eux. C'est en fonction de ces données que Mitry proposait la notion d'image *mi-subjective* généralisée pour désigner cet « être-avec » de la caméra : elle ne se confond pas avec le personnage, elle n'est pas non plus en dehors, elle est avec lui.⁴⁹¹

Se déplacer « parmi », c'est le « devenir réciproque » dans la rencontre de l'un et de l'autre. C'est la raison pour laquelle les images ne cessent de passer du subjectif à l'objectif (et inversement) dans ce montage de la perception et l'énoncé performatif se constate en même temps qu'il nous prend, sépare et relie tout à la fois. Par conséquent, on se trouve dans une espèce d'impasse, de court-circuit qui charge l'espace d'une gravité émotionnelle. De la même manière, on comprend pourquoi Deleuze revient souvent sur cette difficulté à analyser la notion d'image-mouvement. Pour que l'image mi-subjective soit fondée et qu'il y ait un rapport énonçable entre les deux, « la caméra prend conscience de soi à travers l'histoire des personnages et les personnages prennent conscience ou prennent une distance par rapport à leur propre perception, en fonction de la Conscience Caméra »⁴⁹². En revanche, ce n'est pas parce qu'Aman va trouver un arrangement des parties dans un tout qu'elle abandonne l'idée de se représenter. Ses images ne sont pas simplement des structurations de la durée, mais elles sont attestées par les moyens techniques qui la produisent, afin que la caméra ait sa consistance propre : une tentative. Autrement dit, le cadre lui-même agirait comme conscience critique de la caméra, « tableau » ou « table d'opération », au point que le metteur en scène est considéré comme opérateur qui pilote des machines cinématographiques.

Sur la table de montage, Aman nous montre d'abord un personnage qui regarde, puis ce qu'il voit (il s'agit d'un discours direct). En référence de l'image à

⁴⁹¹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1* (1983), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2015, p.105.

⁴⁹² URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=189 [Consulté le 1er février 2017]

celui qui voit, elle exerce une des fonctions de la complémentarité « regardant-regardé ». Ensuite, elle crée une histoire avec l'ensemble des images telles qu'elles sont vues par le personnage qui fait partie de cet ensemble. Ainsi, notre perception suit « son dos » derrière lequel se cachent des enjeux stratégiques de « champ-contre-champ », afin que nous puissions participer à un événement cinématographique qui s'avère être ce que nous sommes censés voir (il s'agit d'un discours indirect). Enfin, elle émet un cri « technique » et « stylistique » à tue-tête ; d'ailleurs, il n'est pas fortuit d'apprendre très vite un point de vue anonyme de quelqu'un de non-identifié parmi les personnages. Ainsi, à travers cette image mi-subjective, l'artiste agit de façon à se prêter à l'« œil de la caméra » en fonction de toutes ces données. L'essentiel de sa présence cinématographique ne correspond ni à un discours direct ni à un discours indirect, mais à un *discours indirect libre*. Le moment où elle lance son énoncé de « cri » opère à la fois deux actes de subjectivation, l'un qui constitue un « soi » non-identifié dans le contexte narratif du film, tandis que l'autre coïncide avec sa naissance et le met en scène. Dans cette veine, on peut dire que le metteur en scène *a priori* invisible est en train de se mettre en scène. Ce « soi » non-identifié est une corrélation entre une perception troublante du spectateur et une action hésitante de l'artiste comme l'opérateur. D'après le linguiste Bakhtine, le *discours indirect libre* s'articule essentiellement autour d'un agencement d'énonciation. Ce point de vue qui nous semble repris par Pasolini est l'acte fondamental du langage cinématographique⁴⁹³. Dans le *discours indirect libre*, « il n'y a pas mélange ou moyenne entre deux sujets, dont chacun appartiendrait à un système, mais différenciation de deux sujets corrélatifs dans un système lui-même hétérogène »⁴⁹⁴. La caméra qui pense, c'est ce qui peut devenir autonome et reconnaissable d'un autre point de vue dans le sens de l'imprévisible. Elle impose une autre vision dans laquelle le point de vue du personnage se transforme et se réfléchit. Cette différenciation stylistique du cinéma, c'est ce que Pasolini appelle une « subjective indirecte libre », puisqu'elle permet d'induire une opération des deux sujets d'énonciation, un dédoublement de la vision autonome. D'où la très belle définition que Deleuze propose de cette vision : « Il s'agit de dépasser le subjectif et l'objectif

⁴⁹³ « C'est une affaire de style, de stylistique, dit Pasolini. Et Pasolini ajoute une remarque précieuse : une langue laisse d'autant plus affleurer le discours indirect libre qu'elle est riche en dialectes, ou plutôt que, au lieu de s'établir sur un « niveau moyen », elle se différencie en « langue basse et langue soutenue » (condition sociologique) ». Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1* (1983), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2015, p.107.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p.106.

vers une Forme pure qui s'érige en vision autonome du contenu »⁴⁹⁵. Opérée par le « cadrage obsédant » sur l'écran noir, la « Forme pure » sera déterminée par la conscience-caméra ou précisément le *cogito* cinématographique. Celle-ci caractérise l'écart entre une action du metteur en scène et une réaction du spectateur et l'intervalle à la faveur duquel se produit un détour linguistique. En d'autres termes, il n'est pas utile qu'elle soit un centre d'images d'où l'on pourrait partir, car le centre d'indétermination n'est pas une « métaphore » littéraire, mais un *discours indirect libre* en tant qu'il témoigne d'un système toujours hétérogène dans l'univers acentré des images. Ainsi, Aman recherche une représentation spéciale parmi les autres qui veut court-circuiter une valeur homogène de l'imitation et refuse toute métaphore. À la fin de *Décriminalisation*, le cri intempestif est entré dans un rapport « indirect libre » avec la pensée de l'artiste. Pour elle, en somme, une image mi-subjective comme celle-ci s'applique parfaitement à sa tentative de renversement de l'identité : « Je voudrais devenir une aborigène non-identifiée »⁴⁹⁶.

Restera à déterminer, en compréhension, à quelles conditions nécessaires et suffisantes une image quelconque peut être appelée image indirecte libre. Aman utilise un type d'image sonore qui est exactement l'équivalent d'un discours indirect libre et transforme le problème du rapport de l'image avec le son ou le mot. Elle trouve un statut particulier dans une conscience de soi-caméra (mi-aborigène). Sa mi-subjectivité marque ainsi une oscillation entre nous. Ceci qui revient à dire que son cri représente un cas spécial de sa proposition indirecte libre : *Coupez l'identité complète de nous-mêmes !* En effet, l'énoncé performatif d'Aman renvoie à un sujet d'énonciation qui semble avoir le pouvoir de faire commencer le discours indirect libre où la position d'artiste et celle de spectateur s'insinuent l'une dans l'autre. Suivant qu'on rapporte la mi-subjectivité à un sujet quelconque dans le mode d'un « On parle », la représentation mi-subjective ne renvoie pas à une image correspondante pour avoir l'idée de la constante intrinsèque (l'image du « Je »), mais à la phrase analysée des variables extrinsèques (celui qui dit « Je » venant remplir l'image) ». On trouve ici tout à la fois les limites et les possibilités d'une image mi-subjective. Sous la plume de Emmanuel Levinas qui exprime de manière limpide un état de dé-position, nous pourrions dire, en quelque sorte, que « le se et le soi sont la

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p.109.

⁴⁹⁶ Extrait de l'entretien avec Chang, En-Man du 4 mars 2016, déjà cité.

dé-position même du Moi – du Moi comme foyer de souveraines intentions.⁴⁹⁷ Il est à noter que le « soi » comme la dé-position du Moi dérive de l'énoncé de l'homme en perte d'identité et dénonce une tentative d'accès à une strate plus profonde du langage cinématographique, c'est-à-dire à un sujet dans l'épaisseur d'un murmure anonyme à travers son cri intempestif : « Dans mes œuvres, je diffère de moi-même »⁴⁹⁸. On se rend compte ici que le rapport énonçable du cri lie l'espace corrélatif à un sujet variable qui constitue lui-même une variable intrinsèque de l'énoncé. La variation inhérente d'un « étranger parlant » dans notre langage doit par conséquent venir du plus haut niveau énonciatif, au-delà du niveau sémantique des combinaisons de formes. Avant toute constitution en un système homogène de signes, il s'agit d'un moment d'émergence de l'image-affection. D'où le fait que notre affection suppose et entretient le refoulement de sa présence aux images « elles-mêmes » et demeure finalement, aussi peu que ce soit, attachée à l'état sensible et perceptible. Dans sa réflexion sur les rapports entre senti et sentir, Emmanuel Levinas fait remarquer que « les qualités sensibles ne sont pas seulement le senti : elles sont le sentir, comme les états affectifs »⁴⁹⁹. Il y a affection dans la mesure où nous la tenons pour la conscience originaire du temps. Tout se passe comme si l'image-affection s'en va en durée, c'est-à-dire en conscience interne du temps. Dès que le cri se déclare, une image-affection surgit dans la conscience du présent. Son pouvoir d'étonner retrouve dans le contexte de la re-présentation comme un acte d'appréhension, si bien que notre état affectif est en « déphasage de l'identité du "Présent Vivant" avec lui-même »⁵⁰⁰. Du fait que le cri procède d'un mouvement extérieur du film, son existence même pose un vrai problème : s'agit-il d'une limite propre à assurer l'identification qui existe dans un système homogène ou homogénéisé ? Quoi qu'il en soit des hypothèses, on trouve dans l'œuvre d'Aman un libre inventaire des documents et une mise en valeur des mouvements d'expression affective qui demeurent le plus souvent enfouis dans la représentation. Tout comme le cri échappe au contrôle de la parole et se fait entendre comme une expression incongrue, la tentative de se dépasser semble, à un moment donné, échapper à tout

⁴⁹⁷ Emmanuel Levinas, « Le Dit et le Dire », in : *Le nouveau commerce cahier 18-19*, Paris : Nouveau Quartier Latin, 1971, p.43.

⁴⁹⁸ Extrait de l'entretien avec Chang, En-Man du 4 mars 2016, déjà cité.

⁴⁹⁹ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p.22.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p.25.

contrôle préalable. Rien ne le montre mieux qu'un passage fondamental où Deleuze la décrit :

On l'exprime dans la formule "crier à...". Non pas crier devant..., ni de..., mais crier à la mort, etc., pour suggérer cet accouplement de forces, la force sensible du cri et la force insensible de ce qui fait crier.⁵⁰¹

Le cri intempestif de metteur en scène ne consiste pas seulement à faire entendre, mais aussi à faire vibrer l'état affectif du spectateur, de sorte qu'il déclenche une ouverture par laquelle notre affection se manifeste, se sent, se modifie, se déphase et se double. Il s'agit d'un faire et non d'un simple être impressionné, car le cri identifiant une vibration dans un présent se re-présente et indique la possibilité de faire usage d'un système hétérogène de signes. À proprement parler, ce qui est criant ne s'y « exprime » pas seulement, mais y résonne virtuellement. De plus, c'est la vibration qui résonne dans le corps du spectateur. Jusqu'à ce constat, on comprend pourquoi la représentation mi-subjective d'Aman désigne ou constitue une signification dont le signifié n'est pas un « quelque chose » identifié dans la notion d'origine dite « ceci en tant que cela ». Parler du « soi » en criant, c'est parler du substantif non-identifié en termes d'un complexe de trajets culturels entrelacés où l'artiste s'identifie. Comme l'image-affection varie dans l'identité et semble identique dans sa différence, elle ne vient pas s'ajouter aux représentations identiques que l'artiste expose comme ressemblance, mais se temporalise et s'ouvre à elle-même. Nous nous rallions entièrement aux vues de Gilles Deleuze sur ce point : « L'affection, c'est ce qui occupe l'intervalle, ce qui l'occupe sans le remplir ni le combler. Elle surgit dans le centre d'indétermination, c'est-à-dire dans le sujet, entre une perception troublante à certains égards et une action hésitante »⁵⁰². Quand on rapporte l'affection à un centre d'indétermination, elle n'est ni un attribut ni un prédicat remplissant une métaphore empruntée. Affirmer que l'affection surgit dans le centre d'indétermination, ne signifie donc pas simplement que la réalité sonore est le signe désignant un processus ou une action fondamentale qui se passerait du vide métaphorique ou symbolique. Au contraire, le « crier à » est entendu comme intervalle irréductible à la symbolisation qui nomme ou évoque. C'est pour cela qu'il ferait résonner une temporalisation du temps comme événement. Au fur et à mesure

⁵⁰¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* (1981), Lonrai : Seuil, 2002.

⁵⁰² Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1* (1983), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2015, p.96.

que l'événement sonore s'ouvre dans notre affection, on se trouve dans le « présent vivant » où il est la résonance même de l'être entendu comme être. Il n'est rien d' « objectif », sauf que le verbe désigne une action de « crier à ». Comme si ce « repos mouvement » rejoignait seulement sa fonction de verbe qui revenait au temps récupérable du déphasage de l'identique, le cri comme signe vide de sens est conçu comme le moment de constitution de la labilité de l'« aboriginalité ». Indépendamment de l'espace insonore où l'on recourt à des métaphores telles que processus ou acte d'être, le verbe énoncer s'en va en temps indéterminé et en conscience affective. Pour l'« œil qui écoute », l'image-affection se laisse désigner par le verbe qui déroule en manifestant l'étant non-identifié dans le thème de l'énoncé performatif. Si Aman s'efforce de ramener la fonction du verbe à l'« expression » des événements, c'est parce que « dans l'affection, le mouvement cesse d'être de translation pour devenir mouvement d'expression, c'est-à-dire qualité, simple tendance agitant un élément immobile »⁵⁰³. Cependant, comme nous avons pu le faire remarquer au début de cette citation, c'est que le mouvement de translation nominale (le cri) est à l'antipode de celui d'expression qui se désigne et s'exprime par des verbes (crier à). En fin de compte, l'image-affection issue de la tendance à se doubler s'entend ainsi comme fluence non-thématisable du temps qui se maintient entre la passivité du spectateur et l'activité de l'artiste, entre une phase actuelle et une continuité virtuelle.

Ce qui importe, c'est de comprendre la langue fondatrice de l'œuvre d'Aman. En s'appuyant sur l'expression particulière, elle manifeste une intention libre d'affirmer qui elle est. En s'enveloppant dans la profondeur originelle d'elle-même, l'artiste illustre particulièrement sa conception esthétique et anthropologique. De toute évidence, le simple fait qu'il y a une tendance à ce qu'elle aime s'identifier tendanciellement comme l'identité absolue, c'est-à-dire comme l'identité dans la forme du concept indéterminé. Loin de se mettre dans une identité préalable, elle se met sur une pente de l'identique qui nous fait réfléchir à propos de l'identité. Notre identité, c'est ce qui fait que nous ne sommes identiques à aucune autre personne (c'est le rapport de l'identité logique : « je = je »), mais l'important est que tous les « identiques » sont aussi identiques qu'ils soient. Faisant référence ici à la notion d'identité telle que définie par Jean-Luc Nancy qui montre qu'

⁵⁰³ *Ibid.*, p.97.

on pourrait dire : l'identité est nécessairement une franchise aux deux sens du mot (exemption, véracité). Et ce double aspect de la franchise ouvre immédiatement l'identité comme telle : c'est-à-dire dans sa différence à soi et au reste. De la distance où je me suis affranchi, je dis franchement que je m'y tiens. Ainsi peut s'ouvrir un rapport.⁵⁰⁴

Au lieu d'effectuer une identification infinie de la « mêmété », Aman lance un cri dérisoire sur l'éphémère de l'éternel retour du même. Elle demeure désormais dans son même répété, c'est-à-dire dans sa différence à soi. Il s'agit d'un infini recul différent de toute identité préalable et d'un dépassement (ou affranchissement) de son identification. Au-delà de l'identification qui exige un nom propre⁵⁰⁵ pour chacun(e), « l'identité est l'événement appropriant d'un « un » (personnel ou collectif) »⁵⁰⁶. Comme nous pouvons le constater, l'œuvre d'Aman raconte implicitement une histoire de résistance identitaire par le biais de sa mi-subjectivité, si bien que son image affective obéit à la tendance de la répétition du même toujours partiel. En tant qu'« artiste féminine et aborigène », elle se représente ainsi au milieu de sa traçabilité. (Comme on le verra dans le cinquième chapitre consacré aux principes de traçabilité.) Sur ce point-là, elle dit simplement :

Une chose est quasiment impensable, c'est que tous les "artistes aborigènes" sont identiquement "artistes aborigènes". Lorsque je me désigne par mon nom, je me retrouve souvent dans ce paradoxe entre la représentation artistique et l'identité dont je fais partie.⁵⁰⁷

Le fait est incontestable, mais tout ce qu'on peut en conclure, c'est que nous devons aussi mettre un plus grand accent sur l'intimité insondable de l'artiste aborigène qui semble en fuite dans sa propre représentation.

C'est à partir de l'image-affection du cri intempestif qu'Aman est devenue attentive à soi. La tendance de l'affranchissement indique qu'elle se laisse advenir à soi en tant que non-identifié, si bien que l'intimité insondable de sa mi-subjectivité, qui devrait se baser strictement sur le caractère du « s'attendre », peut constituer une

⁵⁰⁴ Jean-Luc Nancy, *Identité : Fragments, franchises*, Mayenne : Galilée, 2010, p.31.

⁵⁰⁵ « C'est bien pourquoi l'identité exige le nom, car le nom porte infiniment plus que ce dont l'état civil, pour sa part, le charge. L'état civil n'est que l'identification en soi de ce que le nom porte, déclare, adresse pour soi....On sait qu'un nom propre n'a pas de signification, que son sens n'est précisément que ce « propre » absolu auquel toutes les espèces de propriétés, attributs, qualités, sont extrinsèques ». *Ibid.*, p.37.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p.69. Cf. « Rien, sinon quelque un ». Cet « un » reste indubitable, mais son unité absolue s'évanouit dans le point infinitésimal de sa provenance et de sa destination. "Ignore-toi toi-même." » *Ibid.*, p.38.

⁵⁰⁷ Extrait de l'entretien du 4 mars 2016, déjà cité.

zone franche, c'est-à-dire déterminé co-originaires par la représentation et l'identité absolue. En attendant, on sait à chaque fois où nous en sommes et ce que nous nous sommes attachés à attendre et à expérimenter. C'est sans doute Martin Heidegger qui discerne, avec le plus de pénétration, le phénomène existentiel de l'attente dans son ouvrage intitulé *Être et temps* :

Le s'attendre doit déjà à chaque fois avoir ouvert l'horizon et l'orbe à partir duquel quelque chose peut être attendu. *L'attendre est un mode dérivé, fondé dans le s'attendre, de l'avenir, qui se temporalise authentiquement comme devancement.*⁵⁰⁸

En effet, Heidegger détermine l'attente à l'aide du « s'attendre » et de l'instant devancé. L'ouverture primordialement hétérogène du « soi » en criant ne se temporalise pas constamment à partir de la même chose du « moi », mais se comprend à partir d'un être propre auprès de qui il attend de nous, d'un « être présent à... » qui est tendanciellement instantané⁵⁰⁹. Pour caractériser une représentation mi-subjective et instantanée, Aman ne crie pas devant son acteur déterminé à l'égard de l'ethnologie, son identité dite « aborigène », mais crie à l'« être présent à... » aussi contemporain qu'elle-même. Dans la mesure où nous sommes capables de prévoir une variation inhérente de l'« étranger parlant » comme un déphasage de l'identité, nous essayons également de revenir au murmure anonyme du « présent vivant » avec lui-même. De ce point de vue, on peut dire que la manière affective à laquelle appartient l'infini recul de la re-présentation se dévoile peu à peu, si l'on ne se porte à chaque fois que dans sa situation correspondante. En toute rigueur, le moment où on s'attend ouvre indirectement l'horizon où rien ne peut survenir, à moins que l'on revienne primordialement à l'attente. Ainsi, Heidegger écrit : « L'attente n'est possible que sur la base d'un s'attendre [...], et non pas l'inverse »⁵¹⁰. À la mesure du monde ambiant, l'« être présent à » est en même temps un re-venir au soi-même le plus propre. Selon Gilles Deleuze :

⁵⁰⁸ Martin Heidegger, *Être et temps*, trad. Emmanuel Martineau, édition numérique hors-commerce, 1984, p.259. URL : <http://nicolas.rialland.free.fr/heidegger/> [Consulté le 1er février 2017]

⁵⁰⁹ « Formellement compris, tout présent est présentifiant, mais non pas “instantané” ». *Ibid.*, p.260.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 260.

Revenir est précisément l'être du devenir, l'un du multiple, la nécessité du hasard.[...] le revenir est la forme originale du Même. [...] Le Même ne revient pas, c'est le revenir seulement qui est le Même de ce qui devient.⁵¹¹

⁵¹¹ Gilles Deleuze, *Nietzsche* (1965), Vendôme : P.U.F, 2006, p.36.

PARTIE II : DISPOSITIFS - INSTITUTIONS

Chapitre V. Vers une esthétique post-coloniale

Dans ce chapitre, nous allons appréhender les implications générées par l'ensemble des théories post-coloniales quant à l'interprétation de l'expérience « sauvage ». Ainsi que le lecteur aura pu s'en rendre compte, la notion d'artiste aborigène, dont il est question dans ce chapitre, renvoie à la possibilité, pour les artistes, de savoir quelles fausses représentations ont pu se répandre entre l'art et les autres discours, comment les artistes aborigènes forment leurs figures en tant que traces laissées dans leur création et enfin quels sont les enjeux d'une mise en œuvre de la traçabilité. L'objet de ce chapitre est de compléter notre analyse de l'acte consistant à représenter par les questions de l'appropriation d'un objet aborigène : quel objectif vise-t-il potentiellement à intégrer dans sa création ? Quelle relation l'artiste aborigène établit-il entre l'objet culturel et sa création ? Quelles sont les conditions de l'interprétation ? Une autre interprétation peut-elle s'en dégager ?

5-1 Notion d'artiste aborigène

À Taiwan, parmi les styles des différentes régions, l'un est adopté par un groupe d'artistes qui ont reçu une éducation artistique « à l'université ». Il s'agit d'une étiquette « art aborigène » qui a été créée dans l'objectif de répondre aux préoccupations concernant les genres artistiques des pratiques culturelles et médiatiques. Du fait qu'il s'agit là d'un outil pédagogique particulièrement flexible et culturellement approprié, la pertinence et l'importance de l'éducation artistique au sein de la tribu soulignaient la nécessité de réformer et de renforcer le système scolaire, en accordant une attention particulière à la créativité culturelle et artistique.

Les artistes transmettaient leurs savoir-faire à leurs disciples « à l'atelier » afin de les aider à faire carrière et à vivre en ville. Ces artistes ont fait émerger des thèmes portant sur la situation coloniale, la discrimination et notamment l'identité culturelle. L'ensemble de ces thèmes s'inscrit dans la problématique du développement des idéologies en matière d'art et de culture auprès du peuple aborigène. Ce style critique et réflexif engendre un phénomène de dualité culturelle et propose une autre image de l'« Aboriginalité » (*aboriginality*)⁵¹² pour défendre les valeurs dont ils ont hérité et répondre avec créativité et audace aux nécessités éducatives associées au monde actuel. Cependant, il est indispensable de souligner l'influence de cette étiquette « art aborigène » sur les artistes aborigènes, parce qu'elle recouvre toutes les sortes d'œuvres d'art et s'étend du domaine de la culture à celui de la pensée esthétique. Certains commissaires d'exposition cherchent continuellement des étiquettes d'Aboriginalité, afin de classer les œuvres selon l'origine ethnique de leurs auteurs. Par exemple, l'expression biennale « Aborigènes de Taiwan », apparaissant dans le catalogue d'exposition du projet artistique *Pulima* organisé par le Musée des Beaux-Arts de Kaohsiung, risque de donner lieu à une discrimination des peuples aborigènes⁵¹³. À proprement parler, il n'a jamais été dit qu'il était nécessaire de mieux intégrer les objectifs de préservation de la diversité culturelle dans les plans de l'éducation artistique. L'un des enjeux consiste à trouver des méthodes et des moyens afin de mieux cerner le problème actuel de l'identité relative aux groupes marginalisés au sein de la société. Etant donné que les sociétés aborigènes et leurs modes de vie sont innombrables, protéiformes et surtout évolutifs, il convient de traiter avec circonspection toutes les questions cruciales concernant les artistes aborigènes.

⁵¹² « [...] for most Aboriginal people Aboriginality is a lived experience, an experience tied to culture, language, tradition and country rather than acquired or learnt through what one respondent referred to as “textbook knowledge” ». Bob Morgan Consultancy, *Aboriginality and Identity – Perspectives, Practices and Policies*, St Stanmore : NSW AECG, 2011, p.18. cf. Ya-ling Chang, « Discourse and Struggle: A study of Taiwanese Nationalist narratives of multiculturalism and aboriginality in the post-martial-law era (解嚴後台灣民族主義者多元文化與原質論述之研究) », National I-lan University, 2009. URL : [http://conference.masalu.org.tw/webadmin/upload/2-7張雅玲\(1\).pdf](http://conference.masalu.org.tw/webadmin/upload/2-7張雅玲(1).pdf)

⁵¹³ Voici quelques critères utilisés pour le projet (compétition) artistique *Pulima* :

- identifier la véritable source de l'Art aborigène
- utiliser divers moyens de création
- présenter une authenticité correspondant à la création et proposer un nouveau mode de la fabrication
- identifier les points de communication événementielle (cérémonie d'openning, journée portes ouvertes, débats, conférences, etc.)

Chao-Ying Lee (李招瑩), « Preliminary Study on Contemporary Aboriginal Art Methodology » (當代原住民藝術研究方法初探) [en ligne], Taipei : The Taiwan Society for Anthropology and Ethnology (TSAE), 2011, URL : http://www.taiwananthro.org.tw/sites/www.taiwananthro.org.tw/files/conference_papar/pdf_0.pdf [Page consultée le 20 juillet 2017]

Face à l'importance de la compréhension inter-culturelle, l'appropriation du travail d'enquête, d'observation de terrain, de rencontre avec des communautés et de production d'archives reflète tout message sémiotique destiné aux œuvres appartenant à l'art aborigène. Dès lors qu'il s'agit de penser l'art contemporain dans son contexte culturel, notons qu'il est précisé que les œuvres exposées sont collectées plutôt que créées par l'artiste, ce qui rend ainsi la notion même d'originalité soudainement incompréhensible. De ce fait, elles ne sont plus inspirées de l'idée de la similarité humaine ni déterminées par la recherche de l'unicité artistique. Une telle situation pourrait avoir un effet indirect sur l'ethnographie et comporter une dimension réflexive que porte en elle la représentation homogène de la culture aborigène. Il s'agit là d'un tournant ethnographique qui est amené à se déployer pour remettre en question le rôle central de l'« artiste » créateur. Afin de comprendre cette évolution, il faut y voir une « collection de la culture ⁵¹⁴», pour reprendre les propres termes de James Clifford, qui nous projette vers l'expérience de l'échange interculturel de signes dotés d'une valeur durable dans une nouvelle organisation. Elle peut être considérée comme une mise à l'épreuve de l'« ethnographie comme collage » qui se manifeste comme l'irruption de l'altérité. Il déclare d'ailleurs au sujet de la notion de collage que

le collage fait travailler des éléments (ici le texte ethnographique) qui ne cessent de proclamer leur étrangeté par rapport au contexte de présentation. [...] Écrire des ethnographies sur le modèle du collage reviendrait à éviter de décrire des cultures comme des ensembles organiques ou comme des mondes réalistes, unifiés, se prêtant à un discours explicatif continu. [...] L'ethnographie comme collage rendrait manifestes les procédés constructivistes du savoir ethnographique ; ce serait un assemblage contenant d'autres voix que celle de l'ethnographe, ainsi que des exemples de données « trouvées », pas totalement intégrées à l'interprétation dominante du travail.⁵¹⁵

Chez les ethnographes de même que chez les artistes, le mécanisme de collage présuppose une volonté d'être étonné, de s'ouvrir à l'altérité, de démonter les synthèses d'interprétation et de se lancer dans la production des incongruités. Dans l'objectif de faire apparaître une multiplicité de réalités potentielles, « quelque chose

⁵¹⁴ « Voir l'ethnographie comme une forme de collection de la culture [...] montre comment les expériences et les faits sont sélectionnés, réunis, détachés des circonstances temporelles d'origine et dotés d'une valeur durable dans une nouvelle organisation ». James Clifford, *Malaise dans la culture: l'ethnographie, la littérature et l'art au axe siècle*, Saint-Herblain : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1992, p.230.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p.147.

de nouveau avait lieu en présence de quelque chose d'exotique »⁵¹⁶. Il semble que les objets que les artistes ont assemblés sont des outils adaptés à certains travaux spécifiques qui peuvent avoir été construits rétrospectivement par et pour les ethnographes. À proprement parler, la réflexion sur une telle collection ne peut plus être considérée comme la dimension empirique et descriptive de l'anthropologie qui nous ramène au débat sur une affinité formelle autour de ces objets « exotiques ». Au contraire, elle représente un moyen de se les approprier et apparaît ainsi comme une pratique se caractérisant par le découpage et le collage. Grâce à cela, l'artiste aborigène se livre à des études ethnographiques en y introduisant des symboles empruntés à l'histoire dont il retrace la mémoire collective dans une mise en scène de collage hétéroclite basé sur des éléments traditionnels. Par conséquent, en tant qu'enquête ethnographique l'œuvre artistique ne renferme aucune interprétation visant à qualifier d'« autres » cultures, mais nous entraîne dans un nouveau palimpseste dont le sens est ouvert au déchiffrement des lecteurs. Et cette idée d'« ethnographie comme collage » permet à l'artiste de jouer un rôle d'analyste culturel, qui s'intéresse à la façon dont les codes et les conventions communs se font et se défont.

Introduire un cheminement de l'approche ethnographique dans les pratiques artistiques revient à entraîner un effet de dépaysement, car une pratique tout à la fois artistique et ethnographique représente un nouveau défi par rapport à la méthode qui finit par devenir une occasion de rencontres inattendues. Mais, elle permet aussi de suggérer un mouvement de « comparaison métaphorique où s'élaborent les critères pertinents de la similarité et de la différence »⁵¹⁷. Par exemple, le film de Chang En-Man (Aman), présente un panorama quasi-ethnographique évoquant l'histoire apocryphe, l'origine incompréhensible, l'altérité imaginaire et les particularités inhérentes à chaque situation culturelle, afin de s'inscrire en opposition à une logique muséale fondée sur les collections qui sont coupées de leur contexte et juxtaposées les unes sur les autres. De même Rahic est devenu ethnographe, grâce à son observation participante qui retraçait une histoire de l'ethnographie « partagée

⁵¹⁶ *Ibid.*, p.149.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p.147.

entre habiter et voyager »⁵¹⁸. Comme l'a dit James Clifford : « le travail concret de représentation d'une culture, d'une subculture ou, en fait, de tout domaine cohérent d'activité collective, est toujours stratégique et sélectif »⁵¹⁹. Après le tournant ethnographique, l'artiste s'est dit préoccupé non seulement par ce qu'il écrit ou crée, mais aussi par ce qu'il ressent. Étant donné que le monde n'est plus divisé en modes de vie distincts et textualisés, une nouvelle méfiance concernant la manière dont les frontières culturelles sont construites et traduites peut nuire à la « précompréhension » qui rend possible le développement et l'interprétation des cultures. Comme Clifford l'a remarqué, il est clair que « ce qui est hybride ou « historique », dans un sens nouveau, a été moins couramment collectionné et présenté comme un système d'authenticité »⁵²⁰. L'appropriation d'une culture implique une action chargée d'une signification « symbolique » s'inscrivant dans le cadre d'une narration historique.

Bien que les procédés ethnographiques soient rarement reconnus explicitement, ils sont toujours présents dans les travaux de l'artiste aborigène. Réunir, posséder, classer et coter, n'est certainement pas le privilège de l'ethnographe, car une dimension basée sur les méthodes ethnographiques de narration tient à son alliance avec l'« art ». En effet, la narration historique a dérivé des sujets de l'« histoire partagée » qui possède sa propre généalogie artistique et se réfère à la comparaison entre les opinions qui ne se prêtent plus à une démarche fondée sur les activités associées au « système art-culture »⁵²¹. Contrairement à l'autonomie esthétique de la modernité, la conception artistique post-moderne⁵²², qui commença à

⁵¹⁸ « En se déplaçant constamment entre les cultures, une « ethnographie » moderne de conjonctures, ne cherche pas, comme son alter ego occidental, l'« anthropologie », à couvrir tout le champ de la diversité et du développement humains. Elle est perpétuellement déstabilisée, fixée régionalement mais ouverte à la plus large comparaison, partagée entre habiter et voyager, dans un monde où ces deux expériences sont de moins en moins distinctes ». *Ibid.*, p.17.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p.229.

⁵²⁰ *Ibid.*, p.230.

⁵²¹ « J'ai déjà indiqué que les idées de culture et les idées d'art modernes fonctionnaient ensemble dans un « système art-culture ». La catégorie globale de la culture au XX^e siècle - qui ne privilégie pas la « haute » ou la « basse » culture — n'est plausible qu'à l'intérieur de ce système, car tout en admettant en principe tout comportement humain acquis, cette culture avec un petit « c » ordonne les phénomènes d'une manière qui privilégie les aspects cohérents, équilibrés et « authentiques » de la vie commune ». *Ibid.*, p.231.

⁵²² « Chez Mead, l'image presque post-moderne d'un « indigène local lisant l'index du Rameau d'or pour voir s'ils n'ont rien oublié » n'est pas une vision de l'authenticité ». *Ibid.*, p.231.

s'imposer dans le milieu taïwanais aux environs de 1990⁵²³, semble donner une altérité au profit de la manière dont l'artiste entend aborder la représentation contestée, déchirée, intertextuelle et syncrétique. Il convient de relever qu'elle s'est prononcée à l'encontre de la vision sur les aspects cohérents, équilibrés et « authentiques » de la catégorie globale qui n'est plausible qu'à l'intérieur de ce système. En tant que scène fictive où l'histoire se produit dans un « chronotope »⁵²⁴, le film d'Aman n'est pas l'évocation d'un moment historique prise dans une temporalité donnée qui privilégie la continuité et la profondeur de l'existence collective, mais une narration de l'échange dialogique dans le cadre d'une approche multidisciplinaire et comparative basée sur l'expérience de l'artiste elle-même. Dans cette perspective, l'œuvre d'art est un outil de travail de terrain qui nous fournit un moyen sensible de comprendre des enquêtes ou des études ethnographiques. L'artiste aborigène admet d'emblée qu'il est étonné d'avoir de nouvelles idées liées à la culture en question, ou encore plus précisément formule la possibilité d'une nouvelle identité « culturelle » qui ne fait pas de lui un « artiste » créateur en tant que « chaman-génie »⁵²⁵, mais le considère comme un analyste culturel qui se positionne en tant que « culturel passager ». Dans le même ordre d'idée, le concept post-moderne et post-colonial d'« artiste en ethnographe » proposé par Hal Foster est apparu comme un processus de perturbation (comme malaise), non de mise en ordre, car il s'agit d'un travail de parallaxe pour « cadrer le cadreur au moment même où il cadre l'autre »⁵²⁶. Il s'ensuit que ce concept parallèle d'art et de culture se transforme

⁵²³ cf. Manray Hsu (徐文瑞), « Faces of Time: Two Generations of Taiwan Contemporary Art », in : *Face to Face : Contemporary Art from Taiwan*, Queensland : The Arts Centre Gold Coast, 1999/9, pp.17~22. URL : < http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/107/830/en > (Consulté le 31er mai 2017) et Feng-Jung Liu (劉豐榮), « The Implications of Modern and Postmodern Perspectives of Art for Studying Taiwanese Art Theories and Artistic Production », in : *Visual Arts Forum* № 4, 2009.

⁵²⁴ « Le terme *chronotope*, tel qu'il est utilisé par Bakhtine, indique une configuration d'indicateurs spatiaux et temporels dans un cadre fictionnel où (et quand) prennent place certaines activités et certaines histoires ». James Clifford, *op. cit.*, p.234.

⁵²⁵ « Dans les années 1820, l'art désignait de plus en plus un domaine spécial de créativité, de spontanéité et de pureté, la sphère d'une sensibilité raffinée et du « génie » expressif. L'« artiste » était à l'écart de la société, souvent contre la « masse » ou la « bourgeoisie ». *Ibid.*, p.232.

⁵²⁶ « J'ai souligné que de la réflexivité est nécessaire pour se garder de toute sur-identification à l'autre (par engagement, par exotisation du soi, etc.) pouvant compromettre cette altérité. Paradoxalement, comme Benjamin l'avait indiqué autrefois, cette sur-identification peut finir par aliéner l'autre si elle ne respecte pas l'altérité déjà présente dans la représentation. Face à de tels dangers - d'une distance trop faible ou trop grande -, j'ai proposé un travail de parallaxe qui tente de cadrer le cadreur au moment même où il cadre l'autre. C'est là une manière de s'accommoder du statut contradictoire de l'altérité en ce qu'elle est à la fois donnée et construite, réelle et fantasmatique ». Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe », in : *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles : La Lettre volée, 2006, p. 246-247.

et se développe comme une opération contingente des étrangers « authentiques » et une alternative libérale aux classifications arbitraires de la diversité humaine.

Afin de mieux comprendre la relation de l'artiste à son œuvre, il nous faut examiner ici les « techniques de soi » à partir de ses doubles manifestations identitaires (l'artiste et l'ethnographe) comme deux formes principales d'expression artistique. Sous la forme de « trace » ou de « signature », le caractère stéréotypé de l'artiste aborigène est défini par ce que Clara Pacquet nomme « l'achevé en soi » qui nécessite un travail d'interprétation avant de pouvoir faire sens. Ainsi, souligne-t-elle, « l'achevé en soi est le produit d'une relation : celle qu'entretient l'artiste avec l'œuvre et son modèle, ainsi que celle qu'entretient le spectateur avec l'œuvre d'art »⁵²⁷. Le but de cet « achevé en soi » consiste pour l'artiste en la représentation formée par la conjonction de la connaissance de soi et du principe d'individuation. La connaissance de soi est celle de l'autonomie du sujet face aux modèles collectifs imposés comme l'État ou l'éducation ; et le principe d'individuation est lui-même un autre besoin fondamental non moins clair et justifié de l'autonomie de l'œuvre d'art par rapport à son sens présent et au spectateur qui s'engage à procéder à une redéfinition du rôle que joue l'artiste. De nos jours, il devient plus en plus clair que les concepts parallèles d'art et de Culture sont contrariés par les aspects stratégiques et sélectifs de l'œuvre d'art post-moderne. Loin de viser deux types d'autonomies esthétiques, la représentation de soi dans l'identitaire aborigène et l'identification conditionnelle du spectateur fonctionnent conjointement selon un sentiment inavoué du processus de perturbation qui consiste à faire parler ce qui est altéré par l'authenticité. Ainsi, comme le fait remarquer James Clifford :

La collection d'art et la collection de culture s'établissent aujourd'hui dans un champ variable de contre-discours, de syncrétismes et de réappropriations qui trouve son origine à l'extérieur et à l'intérieur de "l'Occident".⁵²⁸

Cette remarque illustre bien l'idée que les artistes et collectionneurs réagissaient à l'esthétisation de la culture en finissant par développer un sentiment de gêne à l'égard de la collection, de sorte que les perturbations allégoriques de l'altérité se sont préoccupées de réviser la notion d'« identité », ce qui a rendu

⁵²⁷ Clara Pacquet, *Signature et achevé en soi – Esthétique, psychologie et anthropologie dans l'œuvre de Karl Philipp Moritz* (1756-1793), Dijon : Les presses du réel, 2017, p.7.

⁵²⁸ James Clifford, *op. cit.*, p.234.

d'autant plus difficile la mise en ordre de l'autonomie esthétique qui est au cœur de la culture moderne.

Refuser la clarté d'une identité, comme si ce rôle ne pouvait incomber à l'artiste, revient d'abord à détruire l'immédiateté de la connexion que prétendent établir les images préétablies et les discours véhiculés par ce qui détermine nos règles de comportement et notre idéologie. Libéré du système de l'authenticité (de « l'artistiquement juste ») et du récit autobiographique (du « vrai autre »), le travail de parallaxe, dans l'espace visuel des images ou dans celui des mots, est à comprendre comme un travail d'« artiste flâneur »⁵²⁹ qui défierait toute volonté de tracer une frontière nette entre l'Art et la Culture. L'œuvre ne parle peut-être pas de l'artiste, mais d'une zone de contact dans laquelle elle s'est formée. En effet, la définition plurielle de la culture (avec un « c » minuscule et potentiellement un « s » à la fin) est apparue comme la pratique site-specific ; ce qui revient à dire qu'on doit la comprendre comme la tentative de commencer par un malaise dans sa nouvelle pluralité qui « correspond à un chevauchement sans précédent des traditions »⁵³⁰. En outre, de façon similaire au modèle de « l'auteur comme producteur » proposé par Walter Benjamin et Jean Baudrillard⁵³¹, le paradigme de « l'artiste comme ethnographe » est une réflexion primordiale du « lieu impossible »⁵³² portant sur la relation entre l'autorité artistique et la politique culturelle. Parler d'impossibilité ne signifie pas qu'elle ne se vérifie jamais, mais remet en question l'idée qu'elle puisse être toujours vraie. Étant pris dans des rapports de détermination réciproque de l'altérité, les artistes aborigènes se retrouvent constamment dans la situation de

⁵²⁹ « Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez ; mais vous serez certainement amené, pour caractériser cet artiste, à le gratifier d'une épithète que vous ne sauriez appliquer au peintre des choses éternelles, ou du moins plus durables, des choses héroïques ou religieuses. Quelquefois il est poète; plus souvent il se rapproche du romancier ou du moraliste; il est le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel ». Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in : *Œuvres complètes*, Tours : Éditions du Seuil, 1968, p.550.

⁵³⁰ James Clifford, *op. cit.*, p.17.

⁵³¹ « Des critiques du productivisme apparaissent toutefois au début des années 1970 avec Jean Baudrillard qui constate que les moyens de représentation sont devenus aussi importants que les moyens de production. Cela a conduit à un tournant situationniste dans l'intervention culturelle, suivi à son tour par un tournant ethnographique ». Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Liège : La Lettre volée, 2005, p.215.

⁵³² « On peut ici toucher du doigt où mène la conception de l'« intellectuel » en tant que type défini par ses opinions, ses convictions ou ses dispositions, mais non par sa place dans le procès de production. Il doit trouver son lieu, comme il est dit chez Döblin, à côté du prolétariat. Mais qu'est-ce que ce lieu ? Celui d'un mécène, d'un mécène idéologique. Un lieu impossible. Et nous revenons ainsi à la thèse du début : le lieu de l'intellectuel dans la lutte des classes ne peut être fixé, ou mieux, choisi, que sur la base de sa place dans le procès de production ». Walter Benjamin, « l'auteur comme producteur (1934) », trad. par Philippe Ivernel, in : *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris : La Fabrique, 2003, p.131.

décalage culturel qui consiste à vivre dans une culture tout en regardant cette culture et à provoquer une dissociation avec la modernité ethnographique. Avant de nous demander quelle est leur position à l'égard du système de l'authenticité art-culture, interrogeons-nous plutôt en ces termes : quelle est leur place dans les rapports sociaux ou des structures politiques ? Ce glissement d'un sujet défini en termes d'autonomie esthétique vers un sujet défini en termes d'identité culturelle s'opère au sein de l'identification même.

D'après Hal Foster, la complexité réelle de l'identification pourrait bien conduire l'artiste à faire l'objet d'un dangereux paternalisme idéologique :

Une aliénation supplémentaire du même type guette l'autre culturel avec l'artiste ethnographe. Le risque du paternalisme idéologique n'est certes pas moindre pour l'artiste qui s'identifie à l'autre que pour l'auteur qui s'identifie au prolétaire. Ce risque est même plus grand, car il sera peut-être demandé à l'artiste de tenir les rôles de l'indigène et de l'informateur en plus de celui de l'ethnographe.⁵³³

Il s'agit d'une idéalisation ou d'une réévaluation de l'altérité qui s'efforce de réhabiliter les définitions dominantes de la dissemblance ou de la dissimilitude. En reconnaissant l'autre en tant que négation du même avec des effets sur la politique culturelle, le danger du paternalisme idéologique présente la représentation comme une substitution qui s'opère non seulement à la faveur de diverses différences (sociale, ethnique, sexuelle, etc.), mais également de diverses positions au sein de ces mêmes divergences. La politique de représentation a pour but de soutenir un étranger vrai, même « trop vrai » (*hyperréelle*), alors qu'en réalité, « l'étranger ne peut simplement être assimilé à l'altérité »⁵³⁴. Ce constat d'évanescence de l'étranger lui-même peut paraître catastrophique et désespéré. Mais il ne l'est en fait qu'au regard de l'idéalisme qui domine le processus de la représentation. Par conséquent, tout changement de cette politique introduirait un risque d'implosion⁵³⁵ dans une sorte de nébuleuse où la définition et la conscience de l'« altérité » ne sont plus repérables. Bien que l'hypothèse d'une extériorité pure s'avère impossible, les représentations idéalisées de l'altérité visant à lutter contre une incertitude de l'implosion identitaire

⁵³³ Hal Foster, *op. cit.*, p.217.

⁵³⁴ *Ibid.*, p.220.

⁵³⁵ « Panique au ralenti, sans mobile externe. C'est la violence interne à un ensemble saturé. L'implosion ». Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris: Galilée, 1981, p.107.

ne sont que des versions remodelées des anciennes politiques de l'altérité. Par exemple, à Taïwan, l'accumulation, la redistribution ou la préservation des artefacts peuvent être perçues comme une confirmation involontaire de la culture Han dans la logique oppositionnelle à l'égard des peuples aborigènes. Une telle appropriation de l'autre-étranger persiste encore chez certains critiques d'art. Ce n'est toutefois que récemment que les artistes aborigènes ont délaissé dans leur pratique une vision binaire de l'altérité pour les modèles relationnels de la différence et une discontinuité spatiale et temporelle concernant les zones frontières mixtes. Mais ce nouveau danger n'a pas surgi de nulle part ; il est issu de l'esthétisation de la diversité. Il est important de noter que cette esthétisation tient notamment compte de toutes les différences susceptibles de survenir dans le contexte d'une fétichisation des signes iconiques et symboliques. Sous l'angle des fantasmes originaires, elle envisage également un rapprochement entre le primitif et le préhistorique pour constituer le meilleur de nous-mêmes. C'est la raison pour laquelle la diversité esthétisée dans l'art quasi anthropologique privilégie non seulement la multiplicité imaginaire, mais présuppose également une pureté préexistante. Voici pourquoi nous devons mettre davantage l'accent sur ces deux types d'écueils méthodologiques : dans l'altérité, il y a l'idéalisation, qui résulte de l'implosion identitaire ; de même, dans la diversité, figure l'esthétisation, qui résulte de la neutralisation fétichiste.

Afin de remettre en question l'activité de représentation elle-même, il paraît nécessaire de s'interroger sur les relations immanentes qui existent entre les présupposés réalistes du *vrai autre* et les fantasmes primitivistes du *meilleur de nous-mêmes*. Au lieu de remplir le « créneau sauvage »⁵³⁶, mentionné par Michel-Rolph Trouillot, les artistes en ethnographie ne peuvent plus se contenter du contenu idéaliste qu'ils apportent au local, mais approchent quelque chose de plus élémentaire, de plus contingent⁵³⁷. Ainsi, ils ne s'intéressent plus aux reproductions culturelles standards, mais aux représentations, aux idées et aux opportunités venues d'ailleurs, pour dégager une compréhension de la transformation des « indigènes » en cosmopolites. En tant que chercheurs en « études culturelles » (*Cultural Studies*), ils

⁵³⁶ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. par Françoise Bouillot, Barcelona : Payot, 2015, p.113.

⁵³⁷ « Car ce qui est réel à propos des vies ordinaires est à présent réel de diverses façons, qui vont de la pure contingence des vies individuelles et des écarts de compétence et de talent qui distinguent les personnes dans toutes les sociétés, jusqu'aux réalismes auxquels sont exposés les individus et sur lesquels ils s'appuient dans leur vie quotidienne ». *Ibid.*, p.99.

cherchent souvent à mettre en évidence les points communs entre les formes d'expression et les moyens de production, entre le « verbe » et le « monde »⁵³⁸. En faveur du local, du particulier et du contingent, ils ont besoin de trouver de nouvelles façons de représenter les liens entre l'imagination et la réalité. Cela revient à dire que les présupposés et les fantasmes sont désormais devenus des pratiques sociales et des outils essentiels à l'émergence de « communautés imaginées » (Anderson 1983) « qui génèrent de nouveaux types de politique et d'expression collective, et de nouveaux besoins de discipline et de surveillance sociale de la part des élites »⁵³⁹. Selon Arjun Appadurai, la question de la représentation ethnographique et des relations publiques consiste donc à savoir « comment le rôle de l'imagination dans la vie sociale peut être décrit par une nouvelle ethnographie qui ne soit plus aussi résolument localisante »⁵⁴⁰. Dans ce jeu de l'imagination, la stratégie conçue dans l'optique d'un discours identitaire ne peut plus être considérée comme un simple résultat du monde tel qu'il est, mais comme le compromis ironique entre ce que les gens pouvaient imaginer et les moyens que la vie sociale va leur fournir pour y parvenir. Ce que signifie rigoureusement le tournant ethnographique ne réside donc ni dans les contenus, ni dans la forme, mais dans le processus où les genres, les cadres et les règles préétablis sont brouillés. Par conséquent, en remplaçant l'altérité et la diversité par une localité contingente, l'artiste en ethnographie s'est plutôt lancé dans un court-circuit entre les pôles de tout système différentiel de « sens », de « discours » et de « texte ».

Donner une représentation ethnographique des vies imaginées, c'est ouvrir la possibilité d'interprétations divergentes sur ce qu'implique la vie sociale. Cette pratique de représentation n'élucide pas simplement les imaginaires que les médias laissent entrevoir (par exemple les images diffusées et les idées partagées). À l'inverse, elle fait partie des multiples possibilités réelles sur des trajectoires vitales qui ont pour moteur non pas l'état des choses, mais la coexistence avec une différence, afin d'engendrer une capture de code culturel où le lien entre l'imaginaire et le réel se déterritorialise. Elle doit plutôt se redéfinir elle-même comme un acte de

⁵³⁸ « Schématiquement, on pourrait dire que les cultural studies intéressent à la relation entre le verbe et le monde. Je prends ces deux termes dans leur sens le plus large, de sorte que « verbe » peut englober toutes les formes d'expression textuelle et que « monde » peut tout signifier, depuis les moyens de production et l'organisation des mondes vécus jusqu'aux relations globalisées de reproduction culturelle » *Ibid.*, p.95.

⁵³⁹ *Ibid.*, p.99.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p.100.

projection et d'imagination que renvoyer au fantasme des individualistes. Arjun Appadurai en donne une définition plus limpide : « Le fantasme peut disparaître (dans la mesure où sa logique est si souvent autotélique, mais l'imagination - et notamment l'imagination collective - peut devenir le carburant qui nous pousse à agir »⁵⁴¹. En outre, toute imagination ne revêt pas forcément une dimension globale. Elle illustre en effet les manières de représenter les petits mondes fragmentés et déterritorialisés, comme c'est le cas dans les films d'Aman, et plus particulièrement l'un d'entre eux, intitulé *Happy Mountain*(快樂山). La position de *Happy Mountain*, situé au nord-est de Taïwan, n'est pas enregistrée et n'a pas de coordonnées géographiques fiables. Tourné en 1984, En-Man parle d'un groupe d'Amis (*Pangcah*) ayant quitté leurs bourgs et leurs villages pour venir travailler à Taipei. Elle présente de longues conversations (environ 18 min) entre la narratrice (apportant un point de vue externe) et la réalisatrice en tant que personnage unique (joué par l'artiste elle-même) qui semble s'adresser directement au spectateur. La scène montre le panorama de cette montagne « invisible = illégale » du côté gauche de l'écran, et un gros plan de la réalisatrice du côté droit. Elle est enregistrée selon deux modes de prises de vue : le time-lapse (effet d'ultra accéléré) de l'image à gauche et le temps réel de l'image à droite. Les segments d'entretiens avec soi-même richement narratifs ont été joués pour les besoins du film, mais ce jeu de rôle ne fait qu'ajouter à l'étrangeté émanant de l'identité « fabriquée » par la narration cinématographique. Le film nous laisse simplement entrevoir plusieurs vies possibles pour les habitants de *Happy Mountain*. Comme bon nombre de peuples indigènes éloignés, ruraux et urbains ne pouvant plus assumer les loyers de leurs logements, sont ainsi partis s'installer en banlieue et ont commencé à cohabiter avec l'environnement naturel. En collectant des matériaux recyclés et des déchets de construction, ils étaient parvenus à construire de nombreuses petites maisons en tant qu'hébergement transitoire. Grâce aux riches ressources trouvées entre la montagne et la mer (telles que des légumes sauvages et des fruits de mer), ils ont survécu dans une atmosphère politiquement brumeuse pendant 30 années environ. Le discours du personnage montre que *Happy Mountain* est un espace utopique au sens où y règne l'autonomie à l'égard de l'État et également un terrain de rencontre où sont négociées des stratégies sur la protection et l'intégration sociale des travailleurs migrants. En essayant de retrouver une mystérieuse maison de verre abandonnée sur le point culminant de la

⁵⁴¹ *Ibid.*, p.37.

montagne, En Man se perçoit visiblement elle-même comme participant à la vie imaginée de *Happy Mountain* et se comporte exactement comme la réalisatrice du film qui est en quête d'une forme de ville natale.

Dans ce genre de scènes, il ne s'agit pas d'un fantasme fourni par les séquences de paysage que l'on trouve dans le cinéma commercial taïwanais et qui ne suffit pas à rendre compte de l'angoisse identitaire, de la dégradation du sentiment d'appartenance et de l'estime de soi. Dans les films d'En-Man, l'imagination, est tout autant une mise en œuvre de scénarios connus ou possibles qu'une mini-parabole ethnographique fondée sur une subtile complicité avec les conventions du langage descriptif et de la représentation du documentaire historique. L'idée d'improvisation, au sens de la définition formulée par Appadurai, s'avère utile à cette époque de la post-modernité où les frontières entre les disciplines tendent à s'estomper, car elle ne surgit plus au sein de la production et la distribution de la culture, « mais ne cesse de prendre son essor, nourrie à tout moment des vues imaginées qu'offrent des grands récits relayés par les médias »⁵⁴². Une telle scène improvisée qui nous pousse à agir, tient à une conscience nouvelle axée sur les problèmes de l'imitation et de l'appropriation. En Man est tout à la fois la narratrice, la réalisatrice, le personnage, l'actrice et l'artiste. À mesure que nous retournons en arrière dans ces rôles imaginés, nous nous rendons compte que son identité déterritorialisée, multiple et mobile, a donné une réponse à une question antérieure posée par elle-même : elle s'est filmée, s'est interrogée afin de répondre par elle-même à sa propre question. C'est à ce moment qu'elle est prête à se fixer sur un quelconque substrat local et culturel qui est aussi le moteur de sa traçabilité. Il est difficile de voir en elle le discours de la résistance à l'oppression politique, alors qu'elle donne l'impression de fabriquer son personnage incarné par elle-même à l'aide des langages cinématographiques et de faire de sa propre expérience une sorte de contre-culture consciente qui épouse des valeurs complètement opposées aux stéréotypes de l'imaginaire.

Il est clair, si l'on en juge par l'idée d'Arjun Appadurai, que

la culture implique bien la différence, mais les différences aujourd'hui ne sont plus taxinomiques, elles sont interactives et réfringentes [...] La culture passe donc d'une sorte de

⁵⁴² *Ibid.*, p.101.

substance locale et inerte à une forme assez volatile de différence. Comme l'a suggéré Lila Abu-Lughod, c'est l'une des principales raisons d'écrire contre la culture.⁵⁴³

Réaliser un travail de parallaxe, c'est dès lors apporter une différence à la culture, comme si l'artiste était contre la culture. En fait, le présent qui se confond avec le passé est en partie imaginé dans et à travers des différences qui sous-tendent la reproduction culturelle. Afin de traiter le présent comme un moment historique, nous avons donc besoin d'un art critique et réflexif qui soit sensible à la nature historique de ce que nous voyons aujourd'hui, au contexte multiculturel et aux contrastes prononcés entre l'imagination et la réalité. À travers ce « présent historique », nous pourrions constater que les différences demeurent parfaitement culturelles. Dans sa réflexion sur l'adjectif « culturel », Appadurai fait remarquer que

si le substantif « culture » semble entraîner des associations avec une conception ou une autre de la substance, [...] l'adjectif « culturel » nous ouvre les portes d'un royaume de différences, de contrastes et de comparaisons qui se révèlent plus utiles. La signification adjectivale du mot « culture », fondée sur le noyau de la linguistique de Saussure, c'est-à-dire sur sa sensibilité au contexte et son attention aux contrastes, m'apparaît comme l'une des vertus du structuralisme.⁵⁴⁴

L'exemple ethnographique de *Happy Mountain* montre que les complexités de la représentation culturelle peuvent commencer par être extrêmement fictives et finir par devenir très réelles. En ce qui concerne l'artiste en ethnographe, il n'est tout simplement pas évident de savoir quels types de situations permettent de détecter le travail de parallaxe dans un monde en déplacement et déterritorialisé. Face à ces changements paradigmatiques, il est important de trouver de nouvelles façons de représenter les identités nomades en déplacement et de savoir quelle est la tension entre la vie imaginée et la vie sociale.

L'œuvre « culturelle » ne présente pas seulement des représentations qui nous fourniraient des modèles artistiques propices à l'inspiration, elle les entoure d'un monde. Elle entraîne une grande diversité dans la manière dont le phénomène de projection est appliqué par les différents moyens de représentation. Le tournant ethnographique comprend la culture en tant que texte, si bien que sa projection sur

⁵⁴³ *Ibid.*, p.107.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p.44.

les autres cultures favorise une approche qui s'avère aussi bien textuelle qu'esthétisante. En considérant les cultures comme des assemblages de textes, cette représentation « contextualiste » consiste à préserver l'image et l'idée de la polyphonie en portant une attention toute particulière aux paradigmes discursifs du dialogue interdisciplinaire. Sous l'impulsion linguistique, les moyens privilégiés de représentation, d'expression et de partage de la conscience collective des peuples aborigènes sont profondément modifiés. En se focalisant sur l'art et la critique contemporains, Hal Foster remarque que l'enjeu de l'« idéologie du texte » persiste dans l'art quasi anthropologique et contribue à attiser des désirs d'ethnographie chez les artistes aborigènes aussi bien que chez les anthropologues. Comme il l'exprime clairement dans son article intitulé « Portrait de l'artiste en ethnographe » :

Là où les anthropologues voulaient appliquer le modèle linguistique à l'interprétation culturelle, ces artistes et ces critiques aspirent au travail de terrain dans lequel la théorie et la pratique semblent se réconcilier.⁵⁴⁵

Il est dès lors manifeste que le tournant ethnographique est renforcé par une approche tout à la fois contextuelle et identitaire qui se heurte à des écueils méthodologiques, comme les présupposés réalistes et les fantasmes primitivistes. Ainsi, dit-il,

l'anthropologie participe déjà des deux modèles contradictoires qui dominent l'art et la critique contemporains : d'un côté, selon l'ancienne idéologie du texte, le tournant linguistique des années 1960 qui a reconfiguré le social en un ordre symbolique et/ou en un système culturel, et qui a défendu la thèse de « la dissolution de l'homme », de « la mort de l'auteur », etc. ; et, de l'autre, suivant le récent désir de référent, le tournant contextuel et identitaire qui s'oppose à l'ancien paradigme du texte et à l'ancienne critique du sujet. En adoptant ce discours dual de l'anthropologie, artistes et critiques peuvent réconcilier magiquement ces modèles contradictoires: ils peuvent tout à la fois se faire sémiologues culturels et chercheurs de terrain contextuels, continuer et condamner la théorie critique, relativiser et réactiver le sujet.⁵⁴⁶

Ce désir de référent contextuel est partagé par de nombreux critiques « afin de reformuler les textes comme des petits bouts de culture ». En fait, il s'agit d'une forme déguisée, d'une projection qui leur est propre et qui a également occulté le

⁵⁴⁵ Hal Foster, *op. cit.*, p.227.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p.229.

champ de l'Autre. Tel est effectivement le cas s'il vient à un artiste ou à un anthropologue l'envie ethnographique de se rendre dans un théâtre de réflexions où « une pratique idéalisée pourrait bien être projetée sur le champ de l'autre, auquel il est alors demandé de la refléter comme si elle était non seulement authentiquement autochtone, mais encore politiquement novatrice »⁵⁴⁷. En revanche, elle semble être un point de départ intéressant pour cerner la manière dont le débat sur la politique de l'altérité s'est immiscé dans l'art contemporain, l'artiste aborigène n'a pour sa part pas joué un « nous » identique à toutes les époques et dans toutes les cultures, le tournant ethnographique n'est pas simplement une récupération de la raison pratique, où le social est compris en termes de culture matérielle, mais une réappropriation, une adaptation et une matérialisation d'êtres concrets dans leurs milieux immédiats. En ce sens, on pourrait dire que l'œuvre « culturelle » est le produit concret d'une multitude de forces et de causes dans une visée culturelle et plurielle.

Conduire une telle approche réflexive constitue une question de recherche au cœur de laquelle les artistes aborigènes prendront toute leur place. En se demandant « quelles fausses représentations ont pu se répandre entre l'anthropologie, l'art et les autres discours »⁵⁴⁸, ils examinent les diverses modalités de réciprocité dans la rencontre interculturelle. Il s'agit de ressourcer des concepts se concentrant sur la construction conjointe d'une rencontre interculturelle et d'une altérité irréductible. Opposé à une notion abstraite de « culture de l'Autre », l'échange dialogique dans le travail de terrain est fabriqué dans des espaces discursifs et des rencontres où ne cessent de se croiser l'énoncé performatif et illocutoire de l'artiste, le silence dissimulateur, le sentiment d'appartenance à une communauté et les histoires multicentrées et polyphoniques. Chez En-Man, un court-circuit se fait entre le personnage (joué par elle-même) qui raconte « l'Histoire », et le paysage en tant qu'elle a surpris quelque chose pour pouvoir le raconter. L'œuvre *Happy Mountain* réclame un espace de présence où l'Histoire advient à elle-même et « un monde différent où le cadreur serait également cadré, plongé dans une parallaxe qui complexifie les vieilles oppositions anthropologiques du nous-ici-et-maintenant et du

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p.230.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 225.

eux-là-et-jadis »⁵⁴⁹. Dans plusieurs de ses œuvres réalisées au cours des deux dernières décennies, elle a cherché très tôt des expériences réappropriées pour soutenir la remise en état des infrastructures culturelles. Par l'échange *dialogique* des « micro-narratives », elle réinterprète l'Histoire à son échelle tout en proposant une histoire autre qui entrelace le réel et l'imagination. Le nœud de la compréhension interculturelle s'inscrit dans le cadre d'une politique tendant à développer des stratégies et des expériences novatrices en matière d'art et de culture aborigènes. En d'autres termes, l'expression de la culture réside dans le lieu de la rencontre anthropologique – en particulier dans la refondation épistémologique du problème de l'intersubjectivité. En tant qu'interprète artistique du texte culturel, En-Man est à son tour reconfiguré en double face, acteur et auteur, afin de refléter une image de l'artiste en ethnographe qu'il est nécessaire de créer dans la conscience du spectateur et des autres publics ciblés.

La nouvelle stratégie de modestie vise à affiner l'écoute de l'altérité culturelle qui nous entoure et se nourrit de souplesse, de tolérance, de réactivité émotionnelle. Cette modestie constitue un volet important de la question des « états de fragilité » tels que le désir personnel ou la maladie, l'incommensurable ou les sans-abri, etc. Un sentiment semblable nous saisit lorsque nous prenons tout à la fois en considération le jugement esthétique, la pratique sociale, l'enjeu historique et le lien interpersonnel. Cette absence de présomption apparente semble d'une grande importance pour la pratique artistique, même si cette fragilité renferme également une attitude ambiguë, ironique et critique. L'artiste aborigène ne pouvait plus se définir comme le « vrai autre » qui se trouve énoncé ou agi par la projection de l'autre-étranger figurant comme « le meilleur de nous-mêmes ». La notion même d'artiste désigne en effet un individu social marqué par la différence (économique, ethnique, sexuelle, etc.) à partir du moment où il parvient à articuler son expérience ou à l'énoncer de manière empathique. En témoignant d'une volonté de coexistence avec les multiples possibilités réelles, il endosse un rôle d'analyste culturel en jouant pour faire jouer des relations instables en un déplacement continu de forces qui s'opère dans ses créations. Afin de nous amener à nous demander en quoi et par quoi s'instaure précisément la Relation, il remet en question les situations hypothétiques qui renvoient à la discussion portant sur le caractère substituable des conflits individuels,

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p.237.

de groupes, d'ethnies ou de civilisations. Sous cet angle d'approche, nous nous engageons dans une dialectique complexe où la différence même s'obtient par la mesure de la parallaxe « culturelle ». A l'arrière-plan, tout dépend de la position que l'on occupe. La Relation, considérée comme l'aptitude à relativiser toute légitimation extérieure, abstraite, idéologique et quasi-mythologique, se ramifie ici et maintenant, en revendiquant l'inachèvement de l'Histoire. Cette remise en question continuelle des visions du monde exclusivistes, monolithiques et téléologiques donne un côté plutôt subversif et radical à l'œuvre subtile et empathique, pour que nous puissions demeurer en lien avec la complexité vitale des réalités ethnographiques concrètes.

Par ce mouvement entropique, on se rend compte que l'œuvre « culturelle » perçue comme un récit authentique se trouve dans une appropriation dialectique favorisée par des développements théoriques (émergence du discours postcolonial avec Edward Saïd, Gayatri Spivak, Homi Bhabba et d'autres, etc.) En effet, avec l'ouverture à l'altérité, elle se réfère à des situations immédiates, concrètes et contextuelles et légitime ainsi la souveraineté des « micro-narratives », des « micro-récits » sceptiques et immunisés face aux explications idéologiques, simplificatrices et exclusivistes. Plutôt que de partager notre « savoir-faire », l'approche subtile des micro-réalités avec toutes leurs contradictions et leur complexité irréductible recherche la mise à disposition de l'incommensurabilité entre l'identité culturelle et l'usage du concept d'« hybridité ». Il est préférable de tenir compte de l'analyse de Lyotard portant sur la disparition du sujet universel et le déclin de l'idée d'universalité, dans laquelle il remet en cause une orientation clairement monumentaliste, formaliste et hiérarchique. Selon lui, il s'agit d'un savoir postmoderne qui nous appartient et doit servir un intérêt fondamental pour la contextualité et sa « relationnalité immanente ». Les petits récits représentatifs ont tendance à favoriser la participation des peuples à un simple acte de création artistique, c'est-à-dire à une perception empathique des significations et des singularités situationnelles. Ainsi, souligne-t-il,

Le savoir postmoderne n'est pas seulement l'instrument des pouvoirs : il raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable. Lui-même ne trouve pas sa raison dans l'homologie des experts, mais dans la paralogie des inventeurs.⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ Jean François Lyotard, *La condition post-moderne : Rapport sur le savoir* (1979), Lonrai : Les Édition de Minuits, 2016, p.8.

Une nouvelle esthétique sensible des « micro-narratives » révèle la multitude des rôles et responsabilités que nous avons en commun à propos de ce qu'il faut dire pour être entendu, de ce qu'il faut écouter pour pouvoir parler et notamment de ce qu'il faut jouer pour pouvoir faire l'objet d'un récit. De cette manière, les micro-réalités où se jouent les rapports de la communauté avec elle-même et avec son environnement véhiculent tout à la fois le savoir-dire, le savoir-entendre et le savoir-faire⁵⁵¹. En outre, la perception de l'incommensurable y transmet l'attitude participative initiale, concrète et non généralisable, en impliquant la reconnaissance des particularités de la « relationnalité immanente ». Celle-ci représente la force illocutoire de l'acte performatif et crée une forme de récit en tant que tel, marqué par une paralogie immanente et subtile. Ainsi, les réactions immédiates et les actes in situ ouvrent la voie à l'importance des réalités concrètes et microsociales. Dans ce cas, les structures sémantiques concrètes, les signes de communication spécifiques, les hiérarchies microsociales et les constellations culturelles inhérentes à chaque situation sont clairement déclaratives. Il en résulte que ces réalités anthropologiques immédiates sont perçues comme de véritables références sans compromis et libérées de tout risque d'implosion et de fétichisation.

Grâce au processus de parallaxe, l'artiste peut stabiliser son positionnement attentif, mettre en place des stratégies adaptées à chaque situation et prévoir des exceptions spécifiques. Afin d'y remédier, il paraît nécessaire de déterminer le savoir postmoderne selon le langage, l'éducation, la sexualité, la communication, les mythes, la religion, la relation à la nature, etc. Lorsqu'il prend en compte ce qui alimente la signification contextuelle ou situationnelle des micro-narratives, l'artiste fait appel à la sensibilité solidaire du spectateur, c'est-à-dire à la manière dont se déroule sa participation empathique aux micro-réalités. Grâce à son potentiel de recherche, il a la possibilité de ne pas se projeter dans l'art à travers des visions du monde téléologiques et déterministes. Il ne recherche plus la représentation de « grands récits », en guise de récits d'émancipation ou récits spéculatifs, parce qu'il revendique la légitimation d'explications universelles. En effet, les formes d'incertitude et d'instabilité du savoir postmoderne visent la destruction des «

⁵⁵¹ « Les actes de langage qui sont pertinents pour ce savoir ne sont donc pas seulement effectués par le locuteur, mais aussi par l'allocutaire et encore par le tiers dont il est parlé. Le savoir qui se dégage d'un tel dispositif peut paraître "compact", par opposition à celui que nous nommons "développé". Il laisse apercevoir clairement comment la tradition de récits est en même temps celle de critères qui définissent une triple compétence, savoir-dire, savoir-entendre, savoir-faire, où se jouent les rapports de la communauté avec elle-même et avec son environnement. Ce qui se transmet avec les récits, c'est le groupe de règles pragmatiques qui constitue le lien social ». *Ibid.*, p.40.

illusions référentielles » de l'Autre et sur le plan social entraînent des perturbations qui sont à la base de la nouvelle « narrative » de cette pratique artistique. Lyotard ouvre ainsi la voie à un concept de « petites narrations artistiques » où l'incommensurable de l'altérité ouverte engendre sans cesse de nouvelles perspectives de délicates interventions sur le terrain des micro-sociétés et des organisations non gouvernementales. L'approche sensible de ces petites perturbations crée un espace productif et poétiquement efficace pour continuer à transmettre des messages importants sur la complexité de la condition postmoderne. De ce fait, le travail artistique est une preuve de la richesse de la diversité, la fragilité, la subtilité et la participation empathique aux réalités de l'autre.

Au lieu de présenter des systèmes de légitimation extérieurs, généraux et déconnectés des situations réelles immédiates, l'œuvre « culturelle » permet d'approfondir la compréhension et l'appréciation de la signification des différents témoignages, informations et références conditionnées par chacun des contextes concrets. Ces significations venant de sensibilités culturelles aussi différentes sont marquées par une « paralogie immanente » et non par une homologie transcendantale. En se basant sur les expériences instantanées, l'échange *dialogique* dans le travail artistique est synonyme de partage et d'ouverture qui se réfère au lieu de la rencontre concrète et à la constellation interne et immanente des réalités spécifiques, sans passer par des explications portant sur l'origine de chaque situation qui prétend maintenir une validité universelle dans une combinatoire abstraite du « récit spéculatif ». C'est ici, dans le contexte de cette paralogie immanente, que se fabriquent les « micro-narratives » d'une œuvre ouverte et participative.

Sous prétexte d'appliquer les mots d'ordre de la « créativité » et de la « liberté de l'artiste », dans le monde de l'art prévaut un modèle du rôle de l'individu qui se caractérise par une séparation idéaliste entre la vie privée et le mode de vie politique et sociale. Aucune restriction n'est prévue dans la liberté de la créativité, ce qui sous-entend que le rôle de l'artiste disant « je ne fais que m'occuper de mon travail » rompt également ses liens avec la pratique sociale. À Taïwan, cette séparation s'est de nouveau intensifiée au début des années 80 à cause de la recrudescence du phénomène identitaire dans le contexte de la mondialisation. Certains artistes autochtones encadrent de façon « discrétionnaire » les « manifestations de liberté » en les aliénant, en l'utilisant comme une sorte de vernis de prestige du *modus vivendi* du

système du marché. Dans cette « illusion de liberté », ils échappent parfaitement à toute emprise du pouvoir et peuvent donc continuer à être des « rebelles » en devenant esclaves de la « nécessité aveugle » du cycle production-consommation. Pour cette raison, une œuvre qui bénéficie d'une forme « authentique » et « originale » ou d'une étiquette « art aborigène » peut être considérée comme occupant une position supérieure dans la hiérarchie du marché de l'art. Cette tendance a produit une forme d'art qui semblait n'avoir besoin que du *modus vivendi* dans la mesure où le « producteur » peut s'identifier avec la notion d'artiste au sens conventionnel de ce terme. Cependant, une question qui se pose à propos de cette illusion stéréotypée consiste à savoir dans quelle mesure il serait possible que nous n'ayons pas intériorisé le sentiment de dignité personnelle par rapport à ce qui se déroule sous nos yeux.

Il est indéniable que la colonisation et le patriarcat, nous ont laissé en héritage le racisme et la discrimination, legs amplifiés par la référence aux stéréotypes véhiculés par le passé. À la réflexion, l'artiste contemporain crée lui-même les conditions de son effondrement à partir du moment où les « anomalies » dans un modèle de paradigme identitaire imposent l'apparition de nouveaux paradigmes. Dans ces mouvements de paradigme, le travail de parallaxe n'est jamais achevé par ses propres contradictions internes qui contribuent à perpétuer et à stabiliser le système du marché, mais par une diversification de tous ses liens irremplaçables, concrets et subtils. Pour l'exprimer autrement : il se pourrait bien que l'identité « culturelle » dont nous disposons aujourd'hui dans le cadre de l'art aborigène soit tout simplement en déphasage avec les conditions propres au nous-ici-et-maintenant. C'est pourquoi le statut d'artiste en ethnographie peut tout à la fois être contingent (c'est-à-dire mener à des transformations) et contextuel (limité par les conditions situationnelles). En rattrapant l'instant d'origine pure, le sentiment d'inachèvement identitaire demeure hypothétique et indéterminé sans l'intervention d'autres significations. Ensuite, il se démarque profondément de sa position dans un monde « de l'identité buissonnante, du Même au point de sa bifurcation, ou dans la courbe de son retour »⁵⁵². Enfin, il se recompose en assurant le passage par sa répétition.

⁵⁵² Michel Foucault, « Distance, aspect, origine », in : *Dits et Ecrits*, tome 1 : 1954-1975, Manecourt : Gallimard, 2005, p.302.

Les cadres d'expérience auxquels nous avons recours ouvrent sur une parallaxe, comme un « fait originaire qu'on ne parle jamais à l'origine, mais dans le lointain »⁵⁵³. Afin de rendre compte d'une façon simpliste et peut-être trompeuse de la façon dont les choses ont pu en arriver là, on pourrait dire quelque chose de cet ordre : la parallaxe est un lieu impalpable où deux visions se touchent et communiquent, de sorte que l'on ne peut jamais lui assigner d'origine en tant qu'essence. En un sens, la mise en évidence de la parallaxe peut être décrite comme renversant l'ordre précis des choses, dans la mesure où l'« original » n'est jamais achevé et l'« originaire » est copié, transféré, modifié, transformé en simulacre. Par conséquent, elle ne relève point d'un fantasme du meilleur de nous-mêmes, mais d'un phantasme associé à une source de perturbation. Ainsi que le souligne Jacques Derrida dans son ouvrage intitulé *Le monolinguisme de l'autre* :

Mais il faut dire ici le phénomène comme phantasme. Référons-nous pour l'instant à l'affinité sémantique et étymologique qui associe le phantasme au phainesthai, à la phénoménalité, mais aussi à la spectralité du phénomène. Phantasma, c'est aussi le fantôme, le double ou le revenant.⁵⁵⁴

Ce double qui suggère la spatialisation du soi nous conduit à notre propre auto-destruction, à une auto-aliénation qui peut donc aussi invoquer le « je est un autre » de Rimbaud. Dans la perception de la parallaxe, il semble que nous sommes soudainement projetés dans une autre dimension temporelle d'une expérience spatiale. Héraclite qui a été le premier à s'y essayer de façon conséquente, décrit l'expérience qui en découle par un aphorisme : « On ne peut pas se baigner deux fois dans le même fleuve. Toutes choses se répandent et de nouveau se contractent, s'approchent et s'éloignent »⁵⁵⁵. De ce point de vue, il est dès lors manifeste que la situation où nous sommes maintenant est en perpétuel changement.

Si l'on introduit le concept de parallaxe, l'identité « originaire » devient un phénomène susceptible de traduction, une pluralité de métissages ethniques et une multitude de recompositions créatrices et d'hybridations culturelles. Les « stratégies du soi » se transportent en des lieux provisoires et fragiles, « interstitiels » et

⁵⁵³ *Ibid.*, p.311.

⁵⁵⁴ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris : Éditions Galilée, 1996, p.48.

⁵⁵⁵ Héraclite d'Éphèse, « Fragment 90 », Trad. par Simone Weil, in : Simone Weil, *La source grecque*, Paris : Gallimard, 1953, p. 149-158.

expérimentaux, si bien que les représentations identitaires des artistes aborigènes ne consistent plus à fournir le plaisir des sens culturels, mais à transmettre une idée de dé-définition de l'art et à se penser en tant que processus d'ex-appropriation⁵⁵⁶ qui s'affranchit du premier en confirmant une altérité et en l'intériorisant. Les artistes aborigènes sont tout à la fois flâneurs, producteurs et ethnographes en essayant de valoriser les perspectives offertes par la culture. Il est donc essentiel pour eux de faire un effort de reconnexion aux sources et de revigorer le symbole, le mythe et le rite, afin de les transformer en un autre code spécifique à la vision post-moderne et post-coloniale. Ainsi, autant que nous avons pu nous en rendre compte jusqu'à présent, les questions d'identité et d'appartenance expriment non seulement les différents points de vue du monde unique (aspect homologique), mais aussi le seul et même point de vue d'un monde complémentaire différent du premier (aspect paralogique).

Rien n'échappe au pouvoir du devenir. Dans les faits, le monde n'a pas changé, c'est la compréhension du monde qui a changé. Nous vivons une période de transition dont émergera éventuellement un savoir capable de porter la culture pendant un moment. Le problème qui se pose maintenant à nous est d'identifier « là où je suis » comme un simulacre identitaire, puisqu'aussitôt formulé l'impliqué « c'est moi, là-bas » serait déjà périmé, il n'en reste pas moins que « là où je suis » n'est pas le véritable instant présent, mais déjà le passé. Il y aurait toujours une distance qui ne pourra jamais se rapporter à l'immédiat. Symboliquement, le (mi)lieu où nous sommes maintenant représente le lieu de transition entre deux états de conscience et désigne un ensemble de processus cumulatifs qui se renforcent les uns les autres. Pour découvrir l'impliqué « je suis là », il faut donc découvrir ce qui apparaît, sans aucune médiation. Accepter ce qui est évident en soi, c'est profiter d'un présent vivant dont il n'est pas garanti qu'il restera le même indéfiniment. Il faut maintenant aller plus loin dans la structure interne de « là où je suis » afin d'en comprendre le fonctionnement. Il n'est donc pas surprenant que l'artiste aborigène, en tant que « culturel passager », ait tendance à toujours tout vouloir recommencer du début et s'interroger sur la possibilité d'une nouvelle identité « culturelle ». Ce qu'il identifie comme étant l'analyste culturel est la mise en place d'une opération plus profonde, comme une étude ethnographique qui peut avoir une réelle expérience du terrain et donc une révélation immédiate de soi à soi. Son travail de parallaxe ne signifie plus

⁵⁵⁶ Jacques Derrida, *op. cit.*, p.46.

un processus de mise en ordre qui présente une certaine stabilité à travers le changement, mais un processus de perturbation comme une opération contingente des états transitoires.

La question consiste alors à comprendre quelles « informations » peut bien nous offrir un tel processus qui ne vient pas de l'extérieur. Autrement dit, il faut démontrer que la mise en abîme de la représentation de soi et de la démarche artistique n'est pas une simple tautologie où une identité est égale à elle-même, donnée et reçue par elle-même sans aucune modification ou nouveauté. L'apparition au monde de « là où je suis » doit être accompagnée d'un changement visant à susciter un processus d'ex-appropriation. Ceci est d'ailleurs parfaitement en accord avec l'échange *dialogique* dans le travail artistique en tant que « partage sensible ». L'identité « culturelle » à la fois donation de soi à soi et réception passive continue. Cette simultanéité de l'identité préalable et de l'identité buissonnante, n'exige pas un extérieur, mais forme la structure essentielle de « l'affection de soi par soi ». Ainsi qu'Emmanuel Levinas l'écrit dans *Le temps et l'autre* : « L'identité n'est pas seulement un départ de soi ; elle est aussi un retour à soi »⁵⁵⁷. Elle peut être renvoyée à elle-même comme conscience constituante qui se dédouble en affectant et en étant affectée, si bien qu'elle est aussi une forme de mouvement se déroulant nécessairement selon un ordre temporel. La même conception de l'identité sera reprise par Merleau-Ponty qui y trouve l'état de transition à travers le temps :

Le temps est « affection de soi par soi » : celui qui affecte le temps comme poussée et passage vers un avenir ; celui qui est affecté est le temps comme série développée des présents ; l'affectant et l'affecté ne font qu'un, parce que la poussée du temps n'est rien d'autre que la transition d'un présent à un présent.⁵⁵⁸

Merleau-Ponty affirme à plusieurs reprises à travers son œuvre cette subjectivité qui s'affecte elle-même, se donne et se reçoit continuellement. Dans la mesure où elle s'éprouve elle-même, l'identité avec soi n'est plus un être qui repose sur lui-même, mais un archétype du rapport de soi à soi qui s'avère essentiel à la « la déhiscence du présent vers un avenir ». Il s'agit d'une auto-présentation, et non d'une présentation à soi. En bref, l'origine du « moi » culturel(le) n'est pas l'identité

⁵⁵⁷ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre* (1948), Paris : PUF, « Quadrige », 1983, p.36.

⁵⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1966), Mesnil-sur-l'Estrée : Les Éditions Gallimard, 2010, p. 488.

immobile avec soi, mais le produit de cette simultanéité d'une réception future et d'une donation passée, de cette identité du manifestant et du manifesté. C'est pourquoi il lui est, comme au temps, essentiel de s'ouvrir à un Autre et de sortir de lui-même, ce qui est d'ailleurs conforme au principe d'unité de Merleau-Ponty :

Nous ne sommes pas, d'une manière incompréhensible, une activité jointe à une passivité, un automatisme surmonté d'une volonté, une perception surmontée d'un jugement, mais tout actif et tout passif, parce que nous sommes le surgissement du temps.⁵⁵⁹

Un double processus particulier se développe en rapport avec une « affection de soi par soi » qui fait écho à ce qui est perçu du jugement d'autrui, rapport à soi qui n'est pas un rapport d'une chose à une autre. Il est constitué de l'auto-affectivité, du repli du sentiment sur lui-même. Sur cette base, nous réagissons, nous jugeons la valeur de ce qui est reçu par cet être de l'étant⁵⁶⁰, et nous créons ainsi un nouveau lieu de passage, de rencontre et d'échange que nous transmettons à l'instant suivant. C'est pour la même raison que Michel Henry dénonce ce qu'il nomme « l'épaisseur du sentiment » :

Ce qui se sent soi-même, de telle manière qu'il n'est pas quelque chose qui se sent, mais le fait même de se sentir ainsi soi-même, de telle manière que son « quelque chose » est constitué par cela, se sentir soi-même, s'éprouver soi-même, être affecté par soi, c'est là l'être de la possibilité du Soi.⁵⁶¹

Le retour à soi ouvre, d'une manière artistique, l'éventail des formules possibles dans un tableau synchronique des modes élémentaires d'assignation de l'identité « culturelle ». Non seulement il est synthétique en répondant à un temps qui se retient en un ensemble synchronique qui ne peut se dire de l'auto-affectivité, mais il correspond également au pluralisme « à titre provisoire » sur les plans géopolitique et géo-culturel. Au-delà de cette fonction symbolique dont la représentation de soi témoigne en l'élevant à l'auto-présentation, celui qu'on qualifie d'artiste aborigène perd son unité et se fragmente en identités plurielles, en retours réflexifs et en statuts innombrables. Le tournant ethnographique, qui émerge dans les années

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p.491.

⁵⁶⁰ « C'est l'apparaître de ce qui apparaît, c'est l'être de l'étant qui constitue la subjectivité du sujet humain ». Michel Henry, *L'essence de la manifestation*, Paris : Presses Universitaires de France, 1963, p.109.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p.581.

quatre-vingt à travers des champs très divers, exprime la juxtaposition culturelle, la simultanéité de l'Autre dans un monde global et mobile. Cette contemporanéité des différentes cultures tombe toujours au-dessous de ce que l'on peut annoncer d'elle. Ainsi, Kathrin Oester souligne, « Hal Foster considère lui aussi que la prédominance du synchronique sur le diachronique est un signe pour le tournant ethnographique »⁵⁶². À la vision synchronique du tournant ethnographique, s'oppose désormais une vision diachronique qui neutralise l'histoire : il s'agit de savoir comment se développe dans le temps une manière horizontale de travailler dans l'espace transitionnel. La synchronie que l'on pense en fait ne saurait donner lieu à rien qui apparaisse ou se montre autrement que par la dispersion. De ce fait, la conception synchronique de la notion d'« artiste aborigène » reflète une disposition à analyser le sens commun en adoptant une attention auto-critique et une disposition à se décentrer dans les actes de traduction non pas transhistoriques (ce qui signifierait précisément historiques), mais intemporels.

La culture, au sens provocateur donné à cette notion par Mario Erdheim, « est le produit du changement opéré par l'« absorption » de l'autre »⁵⁶³. En plus de l'universalisme qui désigne une diversité universelle, l'approche ethnographique peut devenir un leurre quasi-anthropologique et une réduction identitaire mutuelle. D'après Foster, la recherche sur le terrain implique à son tour un scénario quasi-anthropologique :

Presque naturellement, le projet dérive d'une collaboration vers une forme de remodelage de soi, de la prise de distance avec l'artiste en tant qu'autorité culturelle vers une reconstruction de l'autre sous un déguisement néoprimitiviste. [...] le rôle quasi-anthropologique offert à l'artiste peut contribuer autant au renforcement de l'autorité ethnographique qu'à sa remise en question, autant à l'événement qu'à l'extension de la critique institutionnelle.⁵⁶⁴

L'Aborigène est ici prisonnier non pas de sa propre sauvagerie, mais plutôt de sa propre sagesse, qui développe alors ses Aboriginalités. Ce n'est pas dans la réflexion de l'autre que se manifeste un stéréotype, c'est d'abord pour eux-mêmes

⁵⁶² Kathrin Oester, « Le tournant ethnographique - La production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique », in : *Ethnologie française* 2002/2 (Vol. 32), Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p.348.

⁵⁶³ Mario Erdheim, « Das Eigene und das Fremde : Ueber ethnische Identität », trad. de l'allemand par Clara Wubbe, in : *Psyche* 8, 1992, p.734.

⁵⁶⁴ Hal Foster, *op. cit.*, p.241.

que les peuples aborigènes sont déterminés à se vivre comme des « aborigènes ». Ils ont commencé par répéter sur le mode d'une culture oubliée et s'identifiaient nécessairement à une figure du passé historique.

Sur le plan artistique, l'association primitiviste de l'inconscient et de l'autre s'inscrit encore dans une esthétique fondée sur la recherche de formes abstraites, essentielles et ethnographiques, de sorte que l'artiste quasi-anthropologique se trouve à son tour ethnologisé : « Souvent l'artiste et la communauté sont liés par une réduction identitaire mutuelle, l'apparente authenticité de l'un étant invoquée pour garantir celle de l'autre, d'une manière qui risque de ramener le nouveau *site-specific* à une simple politique identitaire.⁵⁶⁵ » Tels sont les dangers de l'idée de collaboration hors de l'Institution. En essentialisant son identité, l'artiste ethnologisé dispose d'une reconstruction de l'autre sous sa primitivisation et son anthropologisation. Par opposition, en tant que « culturel passager », l'artiste en ethnographe est celui qui y reconnaît l'élément sans préférence, et le champ de sa liberté. Du stéréotype au décalque, il pouvait comprendre et partager le sentiment de la ressource et de l'imprévisible, au lieu d'achever une origine du « moi » et de favoriser le réemploi du *site-specific* « dans une nouvelle unité d'éléments artistiques préexistants »⁵⁶⁶. Aussi inattendu pour l'auteur que pour nous-mêmes, l'acte de traduction éveille en lui la curiosité de savoir ce qu'il trouvera. Il ne s'en tient jamais à un décalque « correct » en guise de bric-à-brac, car la citation découpée comme une traduction vise à défaire la loi de l'analogie et à rendre possible la duplicité de la représentation.

Lors d'un entretien l'aveu d'En-Man : « J'ai voulu préserver momentanément mon identité pour établir un alibi culturel et la première idée qui m'est venue c'est de devenir une artiste aborigène »⁵⁶⁷, est une allusion à cette duplicité identitaire. En choisissant à titre provisoire son identité pour alibi, elle se détourne et devine à nouveau la présence d'une force qui lui est inconnue. Le fait d'être étranger est vécu par elle-même comme un phénomène passager, comme un voyage, ayant pour but de participer à l'expérience dans laquelle le rôle de l'artiste voyageur s'est de plus en plus affirmé. C'est la raison pour laquelle son film *Happy Mountain* se contente de

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p.243.

⁵⁶⁶ Guy Debord, « Le détournement comme négation et comme prélude », in : *Internationale situationniste*, Paris : Fayard, 1997, p. 78.

⁵⁶⁷ Extrait de l'entretien avec Chang, En-Man du 4 mars 2016, déjà cité.

parodier les stéréotypes de l'Aborigène et les modes de représentation visuelle dans la mesure où elle tient compte des expériences d'une nouvelle génération qui vit dans un monde multiculturel. Non seulement elle repère un site, mais elle travaille aussi selon des topiques, des cadres, etc. Ces expérimentations ethnographiques d'« un genre nouveau » sont révélatrices de formes d'appropriation ou d'intégration diverses, voire de « métissage ».

Grâce au « montage parallèle » et synchronique, Aman a alors agi en tant qu'analyste tout à la fois autoprimitiviste et anticatégorique qui collabore avec une communauté locale, afin de pouvoir exploiter une parodie des stéréotypes populaires. Elle incarne donc son identité réorientée vers un métissage culturel, ainsi que le mariage de l'expression artistique et de la valeur culturelle. Dans ce film, deux processus dont parle Peter Crawford ont été mis au point, celui de *becoming* (devenir comme les autres) et le processus d'*othering* (se distancier), « lorsqu'il s'agit de traiter les données recueillies et de les traduire dans un métalangage scientifique »⁵⁶⁸. En effet, il est important que ces deux processus soient coordonnés et s'enrichissent mutuellement. Ils se fondent sur une prise de distance par rapport à la relativisation de la culture, afin de jouer sur l'espace donné par la « parallaxe » réciproque entre deux cultures. Ainsi, en référence avec l'expression de Claude Lévi-Strauss, Sabine du Crest déclare que « l'écart différentiel entre deux cultures ne peut être comblé, il a pu cependant, parfois, être productif »⁵⁶⁹.

« Mettre en scène l'identité, jouer le jeu de la culture, c'est être vivant dans la postmodernité »⁵⁷⁰. C'est ce qu'a affirmé James Clifford dans son article intitulé « An Ethnographer in the Field ». Cette approche post-moderne et post-coloniale a également permis d'étendre l'expérience esthétique au-delà d'une ligne de vision étroitement liée à notre culture, d'un sentiment oscillant entre le mélancolique kitsch et la nostalgie stéréotypée. Clifford a tout à fait raison d'en souligner un certain nombre de conséquences sur le système art-culture :

⁵⁶⁸ Kathrin Oester, « Le tournant ethnographique - La production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique », in : *Ethnologie française* 2002/2 (Vol. 32), Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p.351.

⁵⁶⁹ Sabine du Crest, « Des reliquaires d'un genre nouveau », in : *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris : INHA / musée du quai Branly, 2009, URL : <http://actesbranly.revues.org/98> (Consulté le 25 septembre 2016).

⁵⁷⁰ James Clifford, « An Ethnographer in the Field », in : Alex Coles, *Site-Specificity : The Ethnographic Turn*, London : Black Dog Publishing, 2000, p. 67.

Les contextualisations ethnographiques posent autant de problèmes que les contextualisations esthétiques, elles peuvent tout aussi bien être soumises à un traitement purifié, ahistorique.⁵⁷¹

Outre les messages explicitement didactiques contenus dans les catalogues ou les cartels d'exposition, la représentation qui dépend de la formation culturelle est entourée de suggestions sur la manière de la « lire ». Ce constat conduit à réinterroger l'aspect exogène de la création entre la représentation artistique et l'expérience ethnographique. Nous faisons plus particulièrement référence ici à l'approche *instrumentaliste*⁵⁷² qui, selon Stuart Minnis (sémiologue), prend idéalement le relais des deux autres approches que sont l'approche réaliste et l'approche *conventionnaliste* en les intégrant. Il s'agit là d'une méthode contextualisante pour la représentation ethnographique. L'une des questions centrales que l'approche *instrumentaliste* se pose consiste à « savoir qui représente qui, et avec quels moyens ».

Cette nouvelle stratégie de la représentation propose des contre-mémoires historiques et rappelle une histoire refoulée, afin de recouvrer des espaces culturels perdus. Du fait de l'altérité déjà présente dans la représentation juxtaposant, l'artiste voyageur prend le contrepied de la sur-identification qui peut finir par aliéner l'autre. Comme l'a constaté Hal Foster, « désormais c'est au nom de l'autre (culturel et/ou ethnique) que l'artiste engagé se bat le plus souvent »⁵⁷³. La perturbation de la culture dominante correspond à une crise identitaire menaçante, si bien que « le discours postcolonial tend maintenant à fétichiser des personnages tels que le piégeur (*trickster*) et des espaces comme l'entre-deux »⁵⁷⁴. Selon Clifford, un piégeur est défini comme une personne à disposition ethnographique, comme « un critique culturel, un défamiliarisateur et un juxtaposeur »⁵⁷⁵. À proprement parler, piéger implique de participer de manière détonnante afin de nous plonger dans un univers à la fois enchanteur et dérangeant. Avec l'observation participante de Rahic et l'altérité imaginaire d'Aman, les modes de représentation visuelle sont un excellent moyen de

⁵⁷¹ James Clifford, *Malaise dans la culture: l'ethnographie, la littérature et l'art au XXème siècle*, *op. cit.*, p.20.

⁵⁷² Cf. Stuart Minnis, « Digitalization and the instrumentalist approach to the photographic image », in : *Iris - Revue de théorie de l'image et du son (A Journal of Theory on Image and Sound)* n°25, printemps 1998 : "Film theory and the digital image" (Théorie du cinéma et image numérique), pp.49-59.

⁵⁷³ Hal Foster, *op. cit.*, p.216.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p.244.

⁵⁷⁵ James Clifford, *op. cit.*, p.55.

communication dans un monde multiculturel et multimédiatique où les références communes entre les cultures font partie du *code-switching*, c'est-à-dire de la prise de distance dans des milieux différents. Enfin, liberté est laissée à l'artiste-piégeur de s'immerger dans les non-lieux (qui désignent au sens de Marc Augé les lieux de passage et de transit anonymes empruntés, plus qu'habités ⁵⁷⁶), de s'y promener, ou au contraire de ne pas prêter la moindre attention à cet espace du voyageur. En somme, à la suite de l'*ethnographic turn* qui met l'accent sur la contemporanéité des différentes cultures, l'artiste aborigène ouvre la voie consistant à vivre dans la diaspora et créer un chemin. À l'aide d'une écriture limpide, Luis Felipe Garcia fait remarquer que « le voyageur est en même temps celui qui exécute et qui souffre le voyage »⁵⁷⁷. En tant qu'artiste-voyageur, il(elle) ne cherche plus une « genèse » mais une « différence », pour combiner son auto-subversion à des positions « anthropologiques » qui sont en contradiction avec la configuration instantanée de positions dans un monde global et mobile, autrement dit, avec la simultanéité de l'Autre dans l'état du savoir à partir d'éléments d'origine disparate.

5-2 Traçabilité – la peau d'identité

L'« artiste aborigène » est toujours au milieu de sa traçabilité, non pas parce qu'il est au centre de toutes les différences, mais parce qu'il ne cherche jamais à se situer au centre de son identité, de son origine immobile. Face à sa propre puissance de créer, l'artiste se jette dans un trouble où intervient l'envie de fuir, et d'échapper aux références identitaires et culturelles. Se pourrait-il qu'il s'agisse de mettre en œuvre une stratégie de lutte contre les stéréotypes culturels ? Ou bien de retrouver des repères identitaires cohérents ? Ou de dissimuler paradoxalement son identité avec habileté ? Notre recherche s'intéresse donc aux représentations des aborigènes et aussi aux attentes de l'artiste aborigène, en ouvrant la voie au processus d'« identité

⁵⁷⁶ « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu ». Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Évreux : Seuil, 1992, p.100.

⁵⁷⁷ Luis Felipe Garcia, « Le voyageur et le pouvoir magique – une étude de la Wissenschaftslehre », in : *Interpretationes*, Prague : Acta Universitatis Carolinae (AUC)- Studia Philosophica Europeana, 2016/1-2, p.69.

traçable ». Le fondement de notre identité culturelle devient ainsi un processus en tant que trajet qui ne préexiste pas, un état temporaire consistant à ne jamais être là où on l'attend. Cet état du milieu nous étonne et nous oblige à réorganiser nos repères, puisqu'une hybridité culturelle s'y trouve. Dans son livre intitulé *Les Lieux de la culture - une théorie postcoloniale*, Homi K. Bhabha se montre encore plus explicite quant aux questions d'identité et d'appartenance : « L'identité y devient un phénomène susceptible d'hybridations multiples et créatrices, qui se transportent en des lieux provisoires et fragiles, interstitiels »⁵⁷⁸.

Cependant, comment peut-on saisir un état qui est manifestement en train de se construire ? Par le biais de l'imitation et de l'ambivalence, l'« artiste aborigène » introduit dans ses œuvres un sentiment d'angoisse sous la forme de l'étonnement ou du dépaysement. Par conséquent, on comprend pourquoi l'altérité aurait pour effet de déplacer l'ancrage identitaire du sujet vers une dimension expérimentale. Dans ces lieux interstitiels, l'artiste ne retrouve pas sa propre identité, mais une identité qui lui est autre. Ce qui suscite son étonnement, c'est la simultanéité de l'Autre. Ainsi, à travers un sentiment d'inactualité, il a commencé à tracer son identité. On percevra alors que l'« identité traçable » en tant qu'expérience se définit d'abord par l'appartenance interstitielle, soit du fait qu'elle s'apparente à une « stratégie du soi », soit parce qu'elle trace ce qui nous échappe⁵⁷⁹.

Face à une œuvre ancrée dans les notions de culture et d'identité, on se demande souvent quelle est son origine ou celle de l'artiste. Dans le contexte post-colonial et post-medium, il existe une force multinationale qui coïncide avec l'achèvement du processus identitaire en tant que dispositif culturel, avant de s'appuyer sur le concept de « l'origine ». Le terme *ethnographic turn* (le tournant ethnographique) utilisé par Hal Foster [1996], Henrietta Moore [1999], James Clifford et Alex Coles [2000], sert à désigner l'expérience de la fragmentation spatiale concomitante avec l'accélération des mouvements migratoires. En créant ses propres productions culturelles, l'artiste aborigène cherche à abolir l'enracinement et la nostalgie de « sa culture », afin d'exprimer la juxtaposition culturelle, la simultanéité de l'Autre dans un monde global et mobile. Grâce aux nouvelles technologies de la

⁵⁷⁸ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de l'anglais par François Bouillot, Lonrai : Payot, 2011.

⁵⁷⁹ Doina Petrescu, « Tracer là ce qui nous échappe », in : *Multitudes*, 2006/1 (no 24). URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-1-page-193.htm> [Consulté le 1er septembre 2017]

communication, le tournant ethnographique met l'accent sur la contemporanéité des différentes cultures. De plus, les rencontres artistiques et les échanges culturels s'effectuent de plus en plus via le module d'« autoréflexivité »⁵⁸⁰. L'œuvre est autoreflexive, parce qu'elle n'est plus conçue comme une représentation du monde, ni une concrétisation des imaginaires. Chaque œuvre est conçue comme une projection de l'état temporaire d'artiste qui prend du recul par rapport à lui-même. Ainsi, comme nous avons pu nous en rendre compte jusqu'à présent, l'artiste aborigène se soucie de ce à quoi il « ressemble ».

Dans sa réflexion sur la distinction entre l'identité locale et l'identité traçable, Paul Virilio fait remarquer que « l'IDENTITÉ cédera la place à la TRAÇABILITÉ du particulier »⁵⁸¹. Dans un monde mobile, notre identité n'est plus liée au lieu de naissance ; afin que nous soyons tracés, notre origine ethnique ou géographique est en train de s'achever par sa propre destruction : l'individu ne devient pas sa destination, mais son trajet. C'est la raison pour laquelle la création de l'artiste n'a pas pour objectif de répondre à notre souhait de voir, mais de décrire les conditions de (re)production artistique. Afin de retourner sur les « lieux » identitaires et de maintenir ce qui est la fonction centrale d'un milieu, l'artiste se dote de réflexions approfondies sur les stratégies à adopter. En voici des exemples : l'impossible achèvement ; le dangereux achèvement second ; l'achèvement revendiqué et l'achèvement au second degré.

Impossible achèvement	Second achèvement	Achèvement revendiqué	Achèvement au second degré
« Je dois faire face à ce qui est barré par ignorance ».	« Je suis prêt pour un nouvel Indiana Jones ».	« Mon identité, c'est ce qui fait que je ne suis identique à aucune autre personne ».	« Tous les « identiques » aussi identiques qu'ils soient ».
identité = une double écriture	identité = une identité qui lui est autre	identité (composite) = une identification	(quasi-)identité = un devenir-identique
Sous-rature	Effacement	Agent	Déguisement
Guleng Kiuko	Guleng Kiuko LIN Yu-Ta	Guleng Kiuko ≠ LIN Yu-Ta	<i>idem.</i> et (re) <i>idem.</i> (ex.un(e) « un(e) »)

⁵⁸⁰ Kathrin Oester, in : *Le tournant ethnographique*, se montre encore plus explicite quant à ce module d'« autoréflexivité » : « L'auto-réflexion croissante, cette manie contemporaine de motiver et de documenter, a eu comme effet, dans une première phase, une « thérapeutisation », une « psychologisation » et « pédagogisation » sans précédent de la société [Herzog, 2000] et, dans une deuxième phase, son « ethnographisation ». Kathrin Oester, « Le tournant ethnographique », *Ethnologie française* 2/2002 (Vol. 32), p. 363.

⁵⁸¹ Paul Virilio et Raymond Depardon, *Terre natale : Ailleurs commence ici*, Paris : Actes Sud, 2009, p.68.

De ce fait, l'artiste aborigène envisage non seulement les problèmes relevant des conditions réelles et concrètes, mais aussi la prise de distance ironique par rapport à lui-même. Dans un monde d'espace-temps fragmenté, il s'intéresse déjà aux questions stratégiques :

Quel genre d'objet prétend-il utiliser afin d'évoquer un processus réversible (en tant qu'indice) ou un élément repérable (comme trace)?

Dans quel mode de création la force de revendiquer ses origines s'exerce-t-elle ?

Quelle stratégie d'exposition et quel mode de réception le commissaire propose-t-il aux spectateurs ?

D'après Stuart Hall, le « sous rature » est l'un des concepts clés de l'approche déconstructiviste⁵⁸² depuis la fin des années 1980. Sous la forme de ce qui a été appelé un nouveau processus décentré et détotalisé, sa prise en compte, par les artistes aborigènes, est allée de pair avec une révision de leurs récits historiographiques aussi bien dans le champ académique que dans les domaines curatoriaux et muséographiques. Il s'agit d'un rappel de la rupture opérée par un mouvement de décentrement culturel et de réécriture de l'histoire de l'art qui s'impose encore comme un défi pour la pensée radicale du sujet, qui est à lui-même son propre fondement. À l'interface d'une multiplicité de données conservées dans leur forme originale, l'idée de « sous rature » opère dans le cadre du paradigme « géoesthétique » dans sa propension à devenir englobant et envisage en même temps la possibilité d'avoir à faire face à son effacement.

Remontons jusqu'en 1989, année de l'emblématique exposition *Les Magiciens de la Terre* au Musée National d'Art Moderne, au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette, la distinction entre les artistes et les « non-artistes » se fondait alors sur une approche anthropologique pour l'ensemble de la stratégie globale. En postulant le primitivisme latent, Jean-Hubert Martin, commissaire d'exposition,

⁵⁸² « Contrairement aux critiques qui visent à remplacer des concepts inadéquats par des concepts « plus exacts », ou qui aspirent à produire un savoir positif, l'approche déconstructiviste entend placer les concepts clé « sous rature » ». Stuart Hall, *Identités et Cultures Politiques des « cultural studies »* (1992), Paris : Éditions Amsterdam, 2008, p.268.

faisait appel aux discours formulés de manière à permettre de trouver des réponses dans les différentes cultures et régions. Par exemple, des discours ethnographiques et certains dialogues issus de scènes extra-occidentales étaient considérés comme des outils heuristiques qui se substituaient aux histoires de l'art endogènes. L'effet-Magiciens, tel qu'on l'entend dans le propos de Joaquín Barriendos⁵⁸³, constituait en effet la base sûre d'un travail culturel et concordait avec les règles de l'art à l'échelle planétaire, alors que la même année, l'artiste et théoricien Rasheed Araeen proposait l'exposition *The Other Story* à la Hayward Gallery, à Londres et suggérait une relecture de l'histoire de l'art depuis un décentrement postcolonial. Contrairement aux hiérarchies géoesthétiques de la modernité/colonialité dans la perspective anthropologique, l'objectif de l'exposition *The Other Story* était d'exploiter la diversité artistique globale dans la perspective de ranimer le multiculturalisme et d'amoindrir dès lors le choc social dans les études culturelles (par exemple subalternes et postcoloniales). Du fait que l'expérience de la relation aux autres est nécessairement médiatisée par l'histoire, la révision des récits de l'art tient compte d'une forme d'asymétrie de la mise en relation entre nous et les autres et revêt en même temps une forme historique qui incorpore la réflexivité en tant que condition d'accès à autrui.

Cependant, nous ne pouvons oublier que les musées collaborent à l'auto-intégration des aborigènes au sein de la société en représentant la voix des cultures en diaspora. Selon Joaquín Barriendos, théoricien de l'art, une telle démarche résulte du « révisionnisme géopolitique »⁵⁸⁴ des musées progressistes qui découlait de l'appropriation instrumentale de la production artistique « non occidentale », afin de laisser les artistes aborigènes s'exprimer sur la scène internationale. Ouvrir des pistes de réflexion sur la politique « révisionniste » considérée comme une généalogie post-coloniale s'avère nécessaire afin de comprendre une matrice de pouvoir qui perpétue les asymétries historiques de la diversité. Cet enjeu identitaire relatif à la politique « révisionniste » avait par ailleurs un intérêt stratégique qui a permis à la question de

⁵⁸³ cf. Joaquín Barriendos, « Un cosmopolitisme esthétique ? De l'«effet Magiciens» et d'autres antinomies de l'hospitalité artistique globale », in : Kantuta Quirós & Aliocha Imhoff (dir.), *Géoesthétique*, Dijon : édition B42, 2014.

⁵⁸⁴ Par conséquent, l'inclusion du « non occidental » dans le discours de l'art global et dans ce que j'appelle le révisionnisme géopolitique des musées progressistes doit être comprise comme le résultat d'une fertilisation croisée impliquant trois éléments : la corporatisation transnationale du système de l'art, la correction géoesthétique du discours expositif, et l'accroissement de la visibilité des appels à l'agencement politique portés par les sujets postcoloniaux et subalternes ». Kantuta Quirós & Aliocha Imhoff, « Entretien avec Joaquín Barriendos », in : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* (Mnam) Numéro 122, 2013, p.13.

la visibilité grandissante de l'art « non occidental » de faire l'objet d'un débat public. À cet égard, il convient de rappeler que cette visibilité relève de l'agencement discursif des sujets post-coloniaux et subalternes. Bien que l'identité d'un individu soit définie par son appartenance à une communauté de culture, le concept de « sous rature » alliant politique « révisionniste » et art contemporain sous-tend la stratégie de développement des asymétries historiques dérivées des éléments supposés stables - tels que la classe ou le genre. En toute rigueur, ce qui est sous la rature signifie qu'il n'est plus utile de penser à partir de lui-même sous sa forme originale, c'est-à-dire que sa propre identité cesse d'être pertinente à l'égard du paradigme hiérarchique. Ainsi, comme Stuart Hall l'écrit :

Il n'existe pas de concepts radicalement différents à même de les remplacer, nous sommes toutefois obligés de continuer à penser à partir d'eux - mais sous une forme détotalisée et déconstruite, sans plus opérer dans le cadre du paradigme qui les a vus naître. Le courant qui les abolit leur permet ainsi paradoxalement d'être encore lus.⁵⁸⁵

Afin de mettre en évidence l'existence d'une série d'asymétries historiques dérivées de la modernité et de la colonialité, le sens dérisoire de ce qui est barré vise à comprendre comment le « nouvel esprit du capitalisme », décrit par Luc Boltanski et Eve Chiapello, devient une réalité imminente de notre société, comment s'accumule cette réalité qui constitue l'essence de la colonialité actuelle dans le monde globalisé et finalement comment l'approche « révisionniste » nous permet d'envisager les enjeux de globalisation et d'internationalisation de l'art après le tournant spatial de l'art global.

Le discours du multiculturalisme s'est avéré plutôt problématique dans la mesure où il a pour caractéristique de n'être rattaché à aucun centre géographique. À une époque marquée par la fin des théories explicatives et totalisantes du monde, le concept de « sous rature » opère cette double écriture qui questionne et réinvente un nouveau type d'identité renforcé par le système international des expositions. Considérant la relation entre la (post-) modernité et la (post-)colonialité, nous acceptons sans réserve l'idée que l'identité semble être proclamée aujourd'hui comme « achèvement » ou « repositionnement », mais nous nous interrogeons rarement sur ce que cela signifie en termes idéologiques et épistémiques. En traçant les éléments structurants qui légitiment une identité culturelle et politique, la théorie

⁵⁸⁵ Stuart Hall, *op. cit.*, p.268.

postcoloniale découle de la tentative de transposition des études multiculturelles dans le contexte est-asiatique. Il est intéressant de noter que l'identité « achevée » a simplement remplacé ce que nous qualifions autrefois d'« originelle », car un artiste autochtone d'aujourd'hui est une personne qui exerce son propre prestige et en même temps pratique un type d'art prétendant à l'intersectionnalité et à la traductibilité en tout lieu. Comparée à une référence représentative de l'origine, la forme d'asymétrie de cette identité ne se présente plus de manière hiérarchique, mais plutôt « hétéroarchique » dans le champ des possibilités ouvert par un type de conjoncture identitaire. Outre repenser le cadre national, l'artiste provenant du système « hétéroarchique » se tient à plusieurs endroits à la fois et possède différents modèles opératoires (point de vue méthodologique, dispositif descriptif et/ou prescriptif, etc.) Malgré les efforts de celles et ceux qui ont cherché à décoloniser⁵⁸⁶ la manière dont le musée façonne les idées sur la conception de l'identité et donne lieu à des rapports de pouvoir à travers l'édification de savoirs localisés, l'expression du révisionnisme géopolitique est ébauchée sur les modèles historiographiques de la modernité et de la colonialité. Il est par conséquent nécessaire de mettre en œuvre des projets artistiques dans le but clairement avoué de renverser la hiérarchie des imaginaires muséographiques et d'envisager la décolonisation des systèmes du « display » des objets et des savoirs « originels ». La réflexivité de « sous rature » revêt nécessairement une forme d'asymétrie, parce qu'elle est très fortement médiatisée par son état d'inachèvement ou d'achèvement manifestement impossible. Il ne s'agit pas de proposer des contre-modèles d'identité, mais d'y intervenir afin d'en faire une double écriture orientée vers l'auto-réflexivité des représentations identitaires.

Les critiques révisionnistes qui aspirent à produire un savoir hiérarchique présupposent que la tentative de la création se base sur la projection de l'origine, l'authenticité propre à l'objet représenté et l'analogie. Or, comme on l'a déjà montré, les ratures dénotent l'impossibilité de réaliser un achèvement de l'origine et exhibent son propre défaut comme une « erreur terminologique ». Par conséquent, l'origine

⁵⁸⁶ « Selon moi (Joaquín Barriendos), quatre points au moins sont à prendre en compte dès lors que l'on envisage cette décolonisation : 1) l'acquisition d'œuvres et d'archives dans le cadre du capitalisme cognitif (le déplacement physique ou géo-épistémologique des savoirs); 2) la gestion co-responsable du patrimoine immatériel global (s'inscrivant dans une ère nouvelle pour l'agencement social et la participation à la sphère publique); 3) la restitution historique et le dialogue inter-épistémique (offrant une plateforme déontologique de travail à la trans-modernité); 4) la transversalité hémisphérique des imaginaires muséographiques globaux (la géopolitique de la connaissance et l'édification de politiques transculturelles de représentation prenant en compte les asymétries et les interdépendances entre l'orientalisme et l'occidentalisation du monde, entre le nord et le sud globaux, entre les circuits en libre flux du capital et les circuits stratifiés séparant possédants et dépossédés) ». Kantuta Quirós & Aliocha Imhoff, *op. cit.*, p.18.

est décentrée et s'y trouve déconstruite, de même que la question de l'identité peut être présentée sous une forme détotalisée au lieu d'opérer dans le cadre du paradigme identitaire. S'éloignant de la reconnaissance d'une origine commune avec une autre personne, l'approche postcoloniale du concept « sous rature » considère l'identité comme un processus jamais achevé, toujours « en cours ».

La seconde manière de mettre en lumière l'irréductibilité du concept d'« identité » réside dans un état d'effacement. Dans un premier temps, il semble important de voir ce qui se cache derrière l'expression « identité effacée ». La phrase de Harrison Ford, acteur américain, « Je suis prêt pour un nouvel Indiana Jones »⁵⁸⁷ s'articule autour de représentations, d'images et de clichés. En choisissant de devenir un « nom propre », ce n'était pas seulement de rôle qu'il changeait, mais aussi d'identité, qui cessait d'être représentative, si bien que l'acteur n'était plus une « représentation de soi » en guise de position centrée de la pratique sociale. Comprise comme une forme de pouvoir, l'impression de ce que le personnage mythique représente efface tout ce qui « fait » le cinéma (tels que l'acteur, le metteur en scène ou l'opérateur). Au lieu de se construire, le jeu de l'acteur assume son propre effacement. Il s'agit ainsi d'une relation entre le sujet et la pratique discursive qui pose la question de l'identité. En fait, la tentative d'effacement n'est pas l'abandon ni l'abolition du « sujet » en tant que tel, mais sa position déplacée, décentrée. Effacer est non seulement synonyme d'une potentielle perte, mais aussi d'une force d'interpréter. Ainsi que le souligne Jean Baudrillard dans son ouvrage intitulé *Mots de passe* : « le signe est toujours l'effacement de la chose »⁵⁸⁸. De ce fait, l'effacement devient un témoignage et désigne en particulier une politique de la position. Contrairement à la position décentralisée des ratures, ce champ sémantique agit comme un achèvement second visant à être effacé par une identité qui lui est autre (de même qu'Indiana Jones).

De façon plus générale, l'une des fonctions de la mémoire est aussi d'oublier, de sorte que cette prise de conscience de la diversité peut également avoir pour effet

⁵⁸⁷ -« LE FIGARO. - Vous avez marqué de votre empreinte le cinéma américain avec les grandes sagas «Star Wars» et «Indiana Jones». Vous êtes une légende en même temps qu'une star ?

Harrison Ford -Non, je suis un acteur tout simplement qui se met au service d'une histoire ». Propos recueillis par Emmanuèle Frois, *LE FIGARO*, Publié le 12/09/2009. URL : <http://www.lefigaro.fr/cinema/2009/09/12/03002-20090912ARTEFIG00565-harrison-ford-je-suis-pret-pour-un-nouvel-indiana-jones-.php>

⁵⁸⁸ Jean Baudrillard, *Mots de passe*, Gava (Espagne) : Pauvert, 2010, p.12.

de diminuer notre propre être. Cependant, il y a toujours un « reste » en tant que trace de ce qui est effacé (par exemple les stigmates, les griffes et les morsures du temps sur le visage démaquillé), ou encore en tant que ressort de la « joie révolutionnaire »⁵⁸⁹ qui se propose d'effacer ce qui efface. En historicisant les discours géoesthétiques sur ce que Kurt Brereton, chercheur-créateur australien, appelle la « scène artistique d'Hyper-Taiwan »⁵⁹⁰, les artistes aborigènes à Taiwan se sentent, disent-ils, momentanément effacés, comme si leur identité semblait vouée à disparaître pour faire apparaître, à dissoudre pour recomposer autrement et à écarter pour faire voir mieux que ce que l'on écarte. Du fait que l'idée absurde de disparaître dans les œuvres qu'ils ont créées exige d'escamoter temporairement une part non négligeable d'eux-mêmes, ils sont engagés dans un combat à l'issue incertaine et s'unissent dans un effort d'effacement « qui permet de lier en un mouvement unique la contingence et “le suspens d'un acte inachevé” »⁵⁹¹. Cet inquiétant envahissement de la négativité est étroitement lié à la manière dont l'artiste s'en évade, s'absente, si bien que son caractère évasif et suspensif ne cesse de se renforcer dans la relation entre la réalité et la représentation. De la même manière, on comprend pourquoi l'angoisse esthétique resurgit à l'instar de l'angoisse culturelle. Ce qui compte dans l'identité vécue comme effacement, ce ne sont pas essentiellement ses effets mélancoliques qui menacent le champ du sens même de l'existence, mais bel et bien le mouvement iconoclaste qui répond à l'appel d'une liberté définie comme l'affirmation de l'être. Se manifestant de l'écart au ressort, l'effacement peut être interprété comme une « carte blanche ». Ainsi, Pierre-Henry Frangne précise que « seulement, pour écrire “noir sur blanc”, il fallait d'abord reconnaître le vide et le maintenir dans les interstices de l'écriture et de la fiction »⁵⁹². Afin d'explorer les modalités d'une possible réactivation de la disparition, l'artiste aborigène implique des stratégies de réflexivité révolutionnaire, de « lieu vide » de l'« inquiétante étrangeté » et de rupture de l'identification.

⁵⁸⁹ « Le rire, et pas le signifiant. Le rire-schizo ou la joie révolutionnaire, c'est ce qui sort des grands livres, au lieu des angoisses de notre petit narcissisme ou des terreurs de notre culpabilité ». Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes*, David Lapoujade (dir.), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2015, p.359.

⁵⁹⁰ cf. Kurt Brereton, *Hyper-Taiwan : Art, Design, Culture*, Taipei (Taiwan) : Art & Collection , 2005.

⁵⁹¹ Pierre-Henry Frangne, *La négation à l'œuvre - La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes : Press Universitaires de Rennes, 2005, p.270.

⁵⁹² *Ibid.*, p.273.

Lorsqu'un inconnu se présente à nous, ses premières apparitions (ou émergences) sont exposées à une double appartenance telle que son identité composite. D'une part, son « identité sociale » a toutes les chances de nous mettre en mesure de prévoir la catégorie à laquelle il appartient et les attributs qu'il possède. Rechercher une telle identité,

c'est essayer de retrouver « ce qui était déjà », le « cela même » d'une image exactement adéquate à soi ; c'est tenir pour adventices toutes les péripéties qui ont pu avoir lieu, toutes les ruses et tous les déguisements ; c'est entreprendre de lever tous les masques, pour dévoiler enfin une identité première.⁵⁹³

D'autre part, son « identité en soi » se trouve en dehors de l'application d'une loi, d'une relation contractuelle et d'une structure institutionnelle, parce qu'elle est toujours médiatisée et dissoute par une intériorité et dans une intériorité.

D'ordinaire, nous n'avons pas conscience d'avoir formulé de telles attentes normatives, ni de leurs exigences présentées à bon droit, tant que cette identité première n'en est pas activement mise en question. Cependant, le problème de la classification se pose si le système d'identification comporte encore d'autres cadres sociaux servant à répartir en catégories les personnes et les contingents d'attributs. Même si la société estime être en mesure de se retrouver chez les membres de chacune de ces catégories, ce système d'identification ne se limite évidemment pas à ceux qui figurent sur les registres officiels. C'est pourquoi au sein de notre « identité en soi » se sont produits des changements qui éveillent l'attention sur la manière dont nos statuts sociaux sont décodés. Quant aux types d'identifications, nous nous rendons ici compte que la troisième manière de dévoiler l'identité passe par des changements tels que les achèvements revendiqués par la rencontre, avec soi-même et avec les autres. Dans sa réflexion sur « la pièce d'identité », Amin Maalouf fait remarquer que

sur ce qu'il est convenu d'appeler « une pièce d'identité », on trouve nom, prénom, date et lieu de naissance, photo, énumération de certains traits physiques, signature, parfois aussi l'empreinte digitale – toute une panoplie d'indices pour démontrer, sans confusion possible,

⁵⁹³ Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in : *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris : P.U.F., p.148.

que le porteur de ce document est Untel [...] Mon identité, c'est ce qui fait que je ne suis identique à aucune autre personne.⁵⁹⁴

L'« identité en soi » est singulière et potentiellement irremplaçable, puisqu'elle repose sur ce qui nous fait face et il n'estime pas que certaines hypothèses quant à ce que devrait être l'identité d'une personne soient appropriées.

Lorsque l'inconnu est en notre présence, nous lui attribuons « d'habitude » les caractères qui composent une identité sociale virtuelle. De façon potentiellement rétrospective, cette caractérisation montre qu'il possède un attribut qui le rend différent des autres personnes. Un tel attribut constitue une « identité sociale » qui cesse de se manifester par un sentiment d'appartenance, de faire passer quelque chose qui ne soit pas des conditions de structure préalables du soi et d'être pour nous son « identité en soi ». De même que dans tout processus, l'identité se construit dans les interactions. Il ne s'agit nullement de revenir à une classification basée sur le stéréotype culturel, ni d'entreprendre la caractérisation fonctionnelle et structurale de chaque individu, mais d'être tracé par le processus d'identification. Loin de nous faire reclasser cet inconnu d'une catégorie socialement identifiable à une autre, ce processus représente donc en fait un certain type d'interaction entre nous et l'autre. Ainsi, c'est en termes de relations et non d'attributs qu'il convient de détourner les hypothèses stéréotypées que nous avons dégagées à l'égard de la question de la puissance d'agir (*agency*, agent) et de l'approche discursive de l'identification « en cours ». La remarque de Stuart Hall, dans son article « Qui a besoin de l'identité ? », relève un point essentiel : « L'identification est en définitive conditionnelle : elle se situe dans la contingence.[...] L'identification est donc un processus d'articulation, une suture, une surdétermination – et pas une subsumption »⁵⁹⁵.

Enfin, il faut s'arrêter sur un dernier point relatif à la question de l'identité en faisant ici référence à la note de Marcel Duchamp : « Tous les "identiques" [sont] aussi identiques qu'ils soient »⁵⁹⁶. Pour distinguer entre ceci et cela, Duchamp reprend une forme conceptuelle de l'identique qui se retrouve subordonné aux différences. C'est précisément l'identité qui permet que l'identique soit fait en pur

⁵⁹⁴ Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Mesnil-sur-l'Estrée : Éditions Grasset, 1999, p.18.

⁵⁹⁵ Stuart Hall, *op. cit.*, p.269.

⁵⁹⁶ Marcel Duchamp, *Notes* (1999), Malesherbes : Flammarion, 2008, p.33.

devenir - « je suis je ». En elle-même, l'identité est vide et non finalisée au gré de tel ou tel élément. Telle est l'idée émise par Jean-Luc Nancy dans son livre intitulé *Identité : Fragments, franchises* :

C'est tout au plus le rapport de l'identité logique : « je=je ». Ce qui trouble aussitôt dans cette égalité, c'est qu'elle énonce aussi bien que tous les « je » sont identiquement « je ». « Je » ne peut pas être posé comme un x qui est identique à x, parce que « je », ce mot à lui seul, a déjà engagé le procès de son identification.⁵⁹⁷

Affirmer l'existence d'une identité absolue, ce n'est que prouver sa propre absence, car « "Deviens ce que tu es !" : c'est fort bien dit, tu ne l'es pas »⁵⁹⁸. À la place d'une identité préalable, un devenir-identique a lieu « d'habitude » à travers quelque chose de différent et d'incodable qui vient du dehors. Pour se présenter, ce devenir-identique fut, tout du moins à certaines occasions, construit ou modifié pièce à pièce à partir de figures qui lui étaient étrangères. Reproduire une identité implique évidemment que l'identité ne soit pas reproduite par les mêmes moyens que ceux par lesquels elle se produit. Il s'agit même du sens du préfixe « re ». Ce qui fait la logique de « re », c'est que la représentation elle-même est détournée non pas pour interpréter en signifiés ou en signifiants, mais pour re-signifier en événements et être délimitée par rapport à l'ensemble représenté. Comme Duchamp l'a mise sur cette pente de l'identique, il ne s'agit pas d'un problème dû à l'origine, mais plutôt de trouver, d'assigner, de rejoindre sa souche, sa provenance ou son appartenance qui auraient spécialement pu échapper à la recherche de l'origine. L'attachement à la provenance l'incitait à dépasser une identification possible des ressemblances qui se trouvent derechef rapportées à l'« *idem* » et marque assurément un certain achèvement « au second degré » qui part au hasard des commencements. Ainsi, autant que nous avons pu nous en rendre compte jusqu'à présent, la notion de « devenir-identique » ne cesse d'évoluer en suivant des voies nouvelles, mais jamais en termes de chose ni d'unité de sens.

L'analyse de la provenance permet de dissocier le signifiant qui s'invente une identité avec le signifié en tant que sa cohérence et de retrouver les événements à travers lesquels (grâce auxquels, contre lesquels) les identités se sont formées. Elle ne

⁵⁹⁷ Jean-Luc Nancy, *Identité : Fragments, franchises*, Mayenne : Galilée, 2010, p.33.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p.34.

commence pas dans la limite de la loi, du contrat et de l'institution, comme si elle montrait, dès le commencement des identifications, une hétérogénéité de ce que l'on imaginait conforme à nous-mêmes et une machine de guerre contre ce que l'on percevait d'immobile. Connaître la provenance,

c'est au contraire maintenir ce qui s'est passé dans la dispersion qui lui est propre : c'est repérer les accidents, les infimes déviations - ou au contraire les retournements complets -, les erreurs, les fautes d'appréciation, les mauvais calculs qui ont donné naissance à ce qui existe et vaut pour nous ; c'est découvrir qu'à la racine de ce que nous connaissons et de ce que nous sommes il n'y a point la vérité et l'être, mais l'extériorité de l'accident.⁵⁹⁹

De ce dépassement de la ressemblance métaphysique naît l'impression que l'identité est un phénomène multiple, dispersé, sans limites bien définies, et surtout lié au devenir-identique en contact avec un pur dehors auquel s'oppose le « signifiant » avec sa machine rationnelle et en quelque sorte administrative. Ce qui est devenu identique se produit toujours dans un certain état des forces et fait preuve de franchise qui ouvre immédiatement l'identité comme telle. Être franc, c'est être libre d'affirmer qui je suis. En se demandant quelle conviction résiderait dans la provenance, l'identité sans mesure ni profondeur va retrouver des forces extérieures et révolutionnaires contre sa propre classe.

Sous la plume de Jean-Luc Nancy, « l'identité est l'événement appropriant d'un "un" (personnel ou collectif) »⁶⁰⁰. Il est important de souligner qu'il s'agit ici de faire en sorte d'apparaître comme un pareil événement à travers lequel l'on ne sent que le mouvement conceptuel du lieu sans lieu. De ce fait, la recherche de la provenance désigne plutôt le principe d'une apparition et s'intéresse aux personnes qui font l'expérience des « identiques » en parallèle à la déterritorialisation de leur identité préalable. Pour en identifier la provenance, il nous faut atteindre son émergence (*Entstehung*) qui se produit toujours dans l'interstice et rétablir un lieu de dissociation afin de créer un retour de sa quasi-identité⁶⁰¹. C'est la raison pour laquelle la mise en relation immédiate avec tous les « identiques » n'impose ni

⁵⁹⁹ Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in : *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris : P.U.F., 1971, p.152.

⁶⁰⁰ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p.69.

⁶⁰¹ « Œil dilaté, spectacle qui se multiplie à partir de lui-même, s'enveloppe à l'infini et ne se referme qu'au retour de la quasi-identité, c'est le sommet de Roussel, celui du rêve et du théâtre, de la contemplation immobile, de la mort mimée ». Michel Foucault, « La fuite des idées ; (suivi de) Les trois procédés », in : *Dossier Wolfson ou L'affaire du Schizo et les langues*, Évreux : Gallimard, 2009, p.127.

représentations d'obligations, ni représentations de droits. Ce qui importe donc, c'est de constituer de soigneuses inscriptions mobiles sur un registre de l'état civil, au moment où il faudra bien partager quelque chose hors de toute loi, de tout contrat, de toute institution⁶⁰² ; c'est-à-dire portant non sur un instrument de codage ancré dans le système de règles qui se substitueront à l'émergence « identique » de soi, mais sur la nécessité d'une relation immédiate qui ne serait ni légale, ni contractuelle, ni institutionnelle. Être quasi-identique, c'est finalement partager, mettre lentement en lumière une identification enfouie dans l'origine et brancher la pensée pour l'identité sur le lieu où elle s'exerce.

Tout en tenant compte du principe d'hétérogénéité, le devenir-identique devrait viser à créer un index du nom propre (le nom incombant tantôt à Guleng Kiuko, tantôt à Yu-Ta Lin) qui consiste à s'inscrire dans la logique de « re » et vise à aboutir à la création de plans d'immédiation disparates et fugaces. Il n'existe toutefois aucune preuve à l'appui d'une telle identité, car le « un » est attentif non à l'« origine » (*Ursprung*) mais à la « provenance » (*Herkunft*) et à l'« émergence » (*Entstehung*) de toute préoccupation identitaire. Il faut relever qu'« être moi-même auquel je suis identique » ne dit pas son propre être sans se représenter et le représenter comme « être et...», « être avec...» ou « être et non pas ». La théorie de l'« être-là » (*Dasein*), telle que Martin Heidegger l'avait mise en place dans *Être et Temps* nous permet de repenser la question de l'identité de manière métaphysique. L'idée d'« être et non pas » est exprimée pour la première fois par Heidegger dans son œuvre *Introduction à la métaphysique* :

Lorsque nous disons « être », une sorte de contrainte nous pousse à dire : être et... Le « et » ne signifie pas seulement que nous ajoutons et accrochons, à titre accessoire, quelque chose de plus ; si nous disons quelque chose en plus, c'est pour que « l'être » s'en distingue : être et non pas... Mais ces titres à allure de formule désignent en même temps quelque chose qui, en tant que différent de l'être, lui appartient aussi de quelque manière, ne fût-ce que comme son "autre".⁶⁰³

Dans ce cas, il y a « et » lorsque la distinction de l'être et du non-être n'est plus discernable. De plus, cet « autre » se présente au commencement de ce qui « est

⁶⁰² « Les grands instruments de codage, on les connaît. Les sociétés ne varient pas tellement, elles ne disposent pas tellement de moyens de codage. On en connaît trois principaux : la loi, le contrat et l'institution ». Gilles Deleuze, « Pensée nomade », in : *L'île déserte et autres textes*, David Lapoujade (dir.), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2015, p.353.

⁶⁰³ Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique* (1967), trad. par Gilbert Kahn, Domont : Gallimard, 2016, p.102.

» et consiste à questionner l'existence dirigée vers le non-être indécidable et partiel. Précisément parce que l'« est » n'est à son tour plus décidable, le « et » substitue au modèle de l'origine la puissance du faux en tant que devenir. D'après Gilles Deleuze, nous pourrions dire, en quelque sorte, que « le faux n'est pas une erreur ou une confusion, mais une puissance qui rend le vrai indécidable »⁶⁰⁴. De même, dans l'« origine » nous trouvons une manière tout à fait courante de rechercher, ce qui distingue l'être de ce qui est autre que lui, nous nous heurtons à des manières de témoigner de la prise de conscience toujours identique à soi dans la puissance du devenir. Ce faisant, contrairement à l'identification des « *idem* », le « et » qui ne cesse d'engendrer de faux raccords, n'est rien d'autre qu'un vrai indécidable. Il s'agit d'apporter une quasi-identité qui se fonde sur l'histoire effective, mais qu'est-ce que cette histoire effective ?

En référence à la généalogie de l'histoire, la pensée de Michel Foucault a montré que l'histoire effective (*wirkliche Historie*), qui se traduit par une la mise à l'index de tout discours historique non conforme, n'a pas pour finalité de retrouver les racines de notre identité, mais de s'acharner au contraire à la dissiper. Il écrit ainsi :

on trouve aussi bien la dénégation systématique du corps et “le manque de sens historique, la haine contre l'idée du devenir, l'égyptianisme”, l'entêtement à “mettre au commencement ce qui vient à la fin” et à placer “les choses dernières avant les premières”. L'histoire [...] a à être la connaissance différentielle des énergies et des défaillances, des hauteurs et des effondrements, des poisons et des contrepoisons.⁶⁰⁵

Dans ce contexte, on peut dire que notre connaissance différentielle et indécidable a une place à occuper dans un processus collectif élargi qui nous donne un sens historique. Il ne s'agit pas là d'un recommencement à l'image d'une nouvelle origine, mais d'une fin nouvelle comme la provenance. Selon Foucault, la fonction de l'histoire est inverse de celle qui voulait s'enraciner dans notre présent. En multipliant les points de vue, il nourrit un « autre usage de l'histoire : la dissociation systématique de notre identité. Car cette identité, bien faible pourtant, que nous essayons d'assurer et d'assembler sous un masque, n'est elle-même qu'une parodie

⁶⁰⁴ Gilles Deleuze, *Pourparlers* (1990), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2009, p.93.

⁶⁰⁵ Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *op. cit.*, p.163.

»⁶⁰⁶. L'examen rétrospectif d'une telle « histoire » donne la force nécessaire pour faire apparaître toutes les discontinuités qui nous traversent. En outre, la parodie du « un » opère à travers la dissociation de son identité et implique un « il y a » indéterminé. Dans cette identité repliée rétrospectivement sur elle-même, il conviendrait de mettre en œuvre un traçage des modalités de l'histoire. Il s'agit en fait d'une sorte de surdétermination toujours « trop » et d'un manque « pas assez », mais jamais d'une totalité « à l'origine ». Dans un tel cas, la traçabilité du devenir-identique joue le rôle de l'« identifiant » qui se rapporte à l'identité achevée du premier degré, parce que le chemin qu'il trace est invisible, et ne deviendra visible qu'au second degré, dans la mesure où il est recouvert et parcouru par les *dispars* qu'il induit dans la provenance, il n'a pas d'autre identité que celle à laquelle il manque : c'est-à-dire qu'il est précisément identité vacante, celui qui « manque à sa place » comme à sa propre identité. De même, Gilles Deleuze précise :

Nous appelons *dispars* le sombre précurseur, cette différence en soi, au second degré, qui met en rapport les séries hétérogènes ou disparates elles-mêmes. C'est dans chaque cas son espace de déplacement et son processus de déguisement qui détermine une grandeur relative des différences mises en rapport.⁶⁰⁷

Par conséquent, l'achèvement consacré au second degré de l'identité ne se dépasse pas vers un signifiant, mais vers une présentation de la « provenance » qui fonctionne d'une manière identique à la précédente. En tant que dehors constitutif, ce double état de la discontinuité exprime bien le perpétuel déplacement de la provenance et son déguisement dans l'« origine ». Dans ce « jeu » de la différence, nous nous déguiserons sous les masques de notre moi pour les pervertir. Tracer une identité ou précisément être libre d'affirmer qui nous sommes ne constitue ainsi ni l'étiquette essentielle du « Moi », ni une relativité en soi, mais bel et bien une histoire effective dans l'état larvaire⁶⁰⁸ du devenir-identique (en tant que Moi passif).

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p.168.

⁶⁰⁷ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (1968), Millau : Presses Universitaires de France, 2014, p.157.

⁶⁰⁸ « Les investissements, les liaisons ou intégrations sont des synthèses passives, des contemplations-contractions d'un second degré. Les pulsions ne sont rien d'autre que des excitations liées. Au niveau de chaque liaison, un moi se forme dans le Ça ; mais un moi passif, partiel, larvaire, contemplant et contractant ». *Ibid.*, p.129.

Dans cette perspective, il convient de souligner que « nous sommes nous-mêmes altéré(e)s quand nous regardons (*We are ourselves altered when we look*) »⁶⁰⁹. En portant notre regard sur le monde, notre propre identité risque de perdre irrévocablement tout son sens et de se noyer dans les méandres de l'adaptation à la vie qui nous file entre les doigts du fait que nous nous échappons de ce que nous sommes en train de regarder. En tant que processus, l'identité qui opère à travers la différence dans la vie de chacun n'est d'ailleurs pas toujours celle qui relève de la langue, de la nationalité, de la classe ou de la religion. Or, ce n'est pas par ce biais-là que Marcel Broodthaers déclare : « l'actualité invente de nouveaux synonymes »⁶¹⁰. Le problème est ainsi renversé et peut être formulé de la sorte : tracer l'identité signifie, à l'inverse, remettre en question tout ce que la similarité humaine peut avoir d'essentiel. Ainsi qu'Amin Maalouf l'a écrit dans *Les Identités meurtrières* :

Chaque personne, sans exception aucune, est dotée d'une identité composite ; il lui suffirait de se poser quelques questions pour débusquer des fractures oubliées, des ramifications insoupçonnées, et pour se découvrir complexe, unique, irremplaçable.⁶¹¹

Cette identité composite ne cesse de s'émerveiller devant l'achèvement identitaire. D'après James Clifford, il s'agit d'une « attitude surréaliste ethnographique » que l'on pourra se permettre de qualifier de culture :

Chaque attitude présuppose l'autre ; elles appartiennent toutes les deux à un processus complexe qui génère des significations et des définitions culturelles du moi et de l'autre. Ce processus—un jeu en permanence ironique entre la similarité et la différence, entre le familier et l'étrange, entre l'ici et l'ailleurs—est, comme je l'ai montré, caractéristique de la modernité globale.⁶¹²

Nous sommes impliqués dans la préparation pour achever un travail discursif car, dès le début, « le concept d'identification hérite d'un riche patrimoine sémantique »⁶¹³. Dans ce champ sémantique, le « Je » ne requiert que ce qui demeure

⁶⁰⁹ Anne Anlin Cheng, *Second Skin: Josephine Baker & the Modern Surface*, New York : Oxford University Press, 2011, p. 21.

⁶¹⁰ Jean-Philippe Antoine, *Marcel Broodthaers – Moule, Muse, Méduse*, Dijon : Les presses du réel, 2006. p.81.

⁶¹¹ Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Mesnil-sur-l'Estrée : Éditions Grasset, 1999, p.30.

⁶¹² James Clifford, *Malaise dans la culture: l'ethnographie, la littérature et l'art au 20^e siècle*, Saint-Herblain : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1992, p.146.

⁶¹³ Stuart Hall, *Identités et Cultures Politiques des « cultural studies »* (1992), Paris : Éditions Amsterdam, 2008, p.269.

ambivalent dans un processus de déguisement. Dans sa réflexion sur l'installation de Philippe Bazin, Ariette Farge fait remarquer que « 'Je' est un lieu historique à visiter »⁶¹⁴. Le « Je » se dit : « Je veux un mot vide que je puisse remplir ⁶¹⁵», non seulement pour n'être identique à personne, mais aussi pour donner la possibilité d'être seuls à ceux qui ne peuvent pas l'être. Ainsi, comme William Faluner (1897-1962, nouvelliste américain) le déclare : « J'étais n'étais pas qui n'était pas n'était pas qui »⁶¹⁶. Au lieu de s'emparer de mots et de les remplir, le « Je » est le lieu non de la reconnaissance identitaire d'un moi, mais de l'espace de dialogue en tant que surface d'inscription des événements. Il devient un lieu identitaire mais mouvant, remettant constamment en cause les codes de sa lisibilité. À l'image de la peau qui se renouvelle sans cesse, l'identité en elle-même manque à sa place où le « Je » est en état constant de devenir. Il est dès lors manifeste que la peau d'identité (qui n'a rien à voir avec la couleur de peau) est tout à la fois la représentation produite (comme l'identité dans une peau) et son processus de production (en tant que mot vide). Elle poursuit une tentative de brouiller tous les codes d'identité, car

l'identité est faite de multiples appartenances ; mais il est indispensable d'insister tout autant sur le fait qu'elle est une, et que nous la vivons comme un tout. L'identité d'une personne n'est pas une juxtaposition d'appartenances autonomes, ce n'est pas un 'patchwork', c'est un dessin sur une peau tendue ; qu'une seule appartenance soit touchée, et c'est toute la personne qui vibre. ⁶¹⁷

Comme c'est le cas pour le mythe de l'ethnie Amis, la question de la prise en compte de « l'identité » a une portée à la fois spirituelle et corporelle :

Dans des temps immémoriaux, les hommes pouvaient vivre éternellement. Quand ils étaient vieux, il leur suffisait, pour redevenir jeunes et échapper à la mort, de retirer, tel un vêtement, leur peau et de la plier soigneusement pour la ranger quelque part. Cette peau qui laissait voir en creux l'emplacement des yeux, de la bouche et des oreilles présentait toutefois un aspect effrayant et, un jour, en en découvrant par hasard, des enfants terrorisés

⁶¹⁴ Morad Montazami, « Le paradigme de l'autre dans l'art contemporain. Vers le concept d'archive figurale », in : *De(s)générations n°9, Figure/figurant*, éd. par Jean-Pierre Huguet, Saint-Etienne, 2009, p.80.

⁶¹⁵ « Tout le monde a pourtant cette capacité de s'arrêter, de ne rien faire, de se lancer dans le vide ». Voir « L'art politique est-il réactionnaire ? Entretien avec Jacques Rancière », in : *Regards* n°58 janvier 2009. [en ligne] URL : <http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/l-art-politique-est-il,3698> [Consulté le 26 septembre 2017]

⁶¹⁶ William Faluner, « Le Bruit et la Fureur », tr. fr. M.-E. Coindreau dans *Œuvres romanesques*, I, Paris, Gallimard, 1977, p. 497.

⁶¹⁷ Amin Maalouf, *op. cit.*, p.36.

éclatèrent en sanglots. Les adultes s'empressèrent alors d'enterrer ces peaux. Depuis lors, les hommes meurent et sont inhumés. Bien que les proches aient beaucoup de peine à se séparer de leurs défunts, ils s'empressent toutefois de creuser une tombe pour les y enterrer. La raison en est qu'ils ont peur que survienne un tremblement de terre. En effet, si la terre tremble, l'âme du défunt s'enfoncera au plus profond du sol ou s'enfuira dans les cieux sans y pouvoir trouver de place où demeurer. Et dans ce cas, même si un chaman veut intervenir pour envoyer l'âme du défunt rejoindre celles de ses ancêtres, il n'y parviendra pas car il ne trouvera pas cette âme défunte (plus précisément, il ne trouvera pas le "*papaorip*", cette âme qui, à l'origine se trouve sur la tête du mort).

5-3 Nature hybride des objets post-coloniaux

Comment reconnaître un objet ? Le terme « reconnaître » engendre souvent un sentiment qui conduit à témoigner que l'on se souvient d'une personne ou d'une chose. En admettant que l'artiste doive consentir à « reconnaître » son objet et à s'identifier avec sa mémoire, le spectateur est donc en quête d'une donnée « historique » enfouie, ignorée, dans la mémoire du sujet. La définition peut alors être formulée ainsi : la reconnaissance dépend d'un travail commun à l'artiste et au spectateur. Il s'agit ici de donner à l'objet un sens, sous-tendu par une volonté de poser la question à la matière sensible de la connaissance. Cette question du sens renvoie simultanément à la signification et à la direction empruntée par la création. Elle a aussi enclenché un processus d'orientation en ayant recours à l'objet. Selon Michel Henry, il s'agit de la

phénoménologie dite "matérielle" parce qu'elle découvre le moi originaire [...] en deçà de la forme [...] exigeant un retournement de la pensée peu confortable et pour certains choquant vers la matière sensible de la connaissance, recherchant le sujet originaire dans la réception du donné concret tel qu'il nous affecte dans l'immédiateté de sa donation primitive.⁶¹⁸

Ainsi la cause matérielle d'un objet nous permet de découvrir le sujet originaire, à condition qu'elle soit impliquée dans un phénomène primitif. Autrement

⁶¹⁸ Michel Henry, « Qu'entendre par 'Phénoménologie matérielle' ? », URL : <http://marianus.blog.lemonde.fr/2010/10/05/quentendre-par-phenomenologie-materielle/> (Consulté le 20 juillet 2011)

dit, nous pourrions reconnaître un objet subsumé sous la catégorie de la subjectivité, en apportant la preuve immédiate de sa matérialité (donation primitive).

Principalement désignée sous le terme de matériel et via la relation du sujet, la représentation est reliée par toute filiation subjective telle qu'elle est définie par Alain Badiou :

Nous avons, en réalité, affaire à ce qu'on pourrait appeler la matérialité d'un sujet. Matérialité parce que c'est ce qu'il y a, ce à partir de quoi l'on peut formuler des propositions, tandis que le sujet en est le point limite.⁶¹⁹

Le sujet tend précisément à éveiller le sens d'un objet, mais il ne le décrit pas. Il le fait exister sur un autre mode, il lui donne une matérialité qui n'est plus celle de l'objet, mais la matérialité du sujet par lequel est marqué le point limite que la proposition n'a aucune chance de modifier. En appliquant directement les axiomes préalables, la proposition qui reste à discuter, à préciser et à étendre, est réactualisée sur la base des constantes intrinsèques dont le sujet a fourni des références à partir de la matérialité du sujet. Pour formuler des propositions, le sujet joue un rôle important et même indispensable. Là encore, la versatilité de la notion de matérialité enchaîne ces propositions dans le raisonnement et devient l'outil (ou véhicule) de la pensée discursive. Si l'on parvient à formuler des propositions sur les enchaînements des éléments constitutifs d'une structure matérielle, on se donne les moyens d'ordonner en schèmes les significations réelles des objets.

Encore faut-il préciser le statut respectif des signes pour étudier la relation entre le sujet et l'objet ainsi qu'entre l'homme et la matière. Le cas de Charles S. Peirce⁶²⁰ s'avère significatif à cet égard, parce qu'un tel usage permet d'analyser cette relation selon trois termes : un *representamen*, un objet et un interprétant. D'une part, chez Peirce, le mot « signe » est une abréviation du « signe-action », opposée au « signe-*representamen* ». Puis, il défend l'idée que le signe est simplement un *representamen*, lorsque l'on en parle formellement. D'autre part, le signe-action est une courte synthèse visant à mettre en évidence le processus par lequel un signe-

⁶¹⁹ Alain Badiou, « L'antiphilosophie de Wittgenstein », Notes d'Aimé Thiault et transcription de François Duvert, p88. URL : <http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/93-94.htm> (Consulté le 17 juillet 2011)

⁶²⁰ Charles Sanders Peirce (1839-1914) est un sémiologue et philosophe américain, qui a inventé la triade de catégories - icône, indice et symbole, pour distinguer les différences modes de la significations.

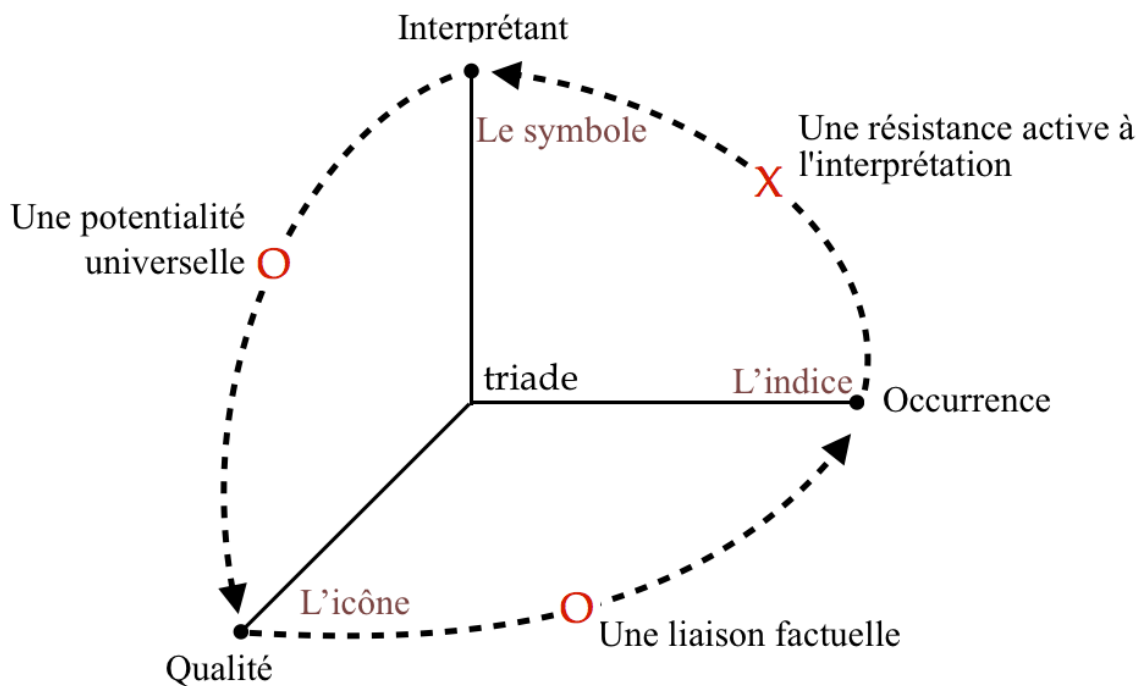
interprétant dit que tel signe-objet est l'objet de ce signe-*representamen*. De ce point de vue, ce qu'on appelle bien souvent avec présomption la signification réside dans le signe-interprétant. Il n'est pas indifférent de noter que l'interprétant n'est pas « le résultat signifié d'un signe » (*significate outcome of a sign*)⁶²¹, mais un signe qui traduit un autre signe en rapport avec l'action du signe qui l'interprète. En raison de la nature d'un interprétant, cette action se définit comme un processus de moulage, et du même coup, on comprend pourquoi tout acte de pensée d'un sujet est un signe. Ce processus peut conduire à la création d'un signe équivalent qui tient lieu de son objet, non sous tous rapports, mais en référence au fondement du *representamen*. En définitive, nous donnons à un objet le sens pour le reconnaître, ou encore précisément nous créons un signe équivalent à la place de cet objet pour l'interpréter.

Afin d'y remédier, il semble nécessaire de spécifier la représentation à travers les modes de signification (trait important de la triade inventée par Peirce), à savoir le symbole, l'indice et l'icône. Du fait qu'aucun objet du monde n'incarne exclusivement chacun de ces modes, les différents modes de signification apparaissent donc comme des dimensions étroitement reliées les unes aux autres. Le nom donné à tel ou tel objet-signe exprime une polarité, non une essence. Entre la règle en général (les habitudes collectives) et le possible (les ressemblances), ces modes agissent de façon interactive, pendant que l'on interprète un objet. Imaginons que nous ayons découvert un objet inconnu : premièrement, nous commençons immédiatement à chercher une ressemblance (en raison de son identité partielle) par rapport à la qualité de l'objet du moment où il est pensé et utilisé comme tel. En réalité pourtant, cette ressemblance n'est pas modifiée par cet objet, mais par un agent nomade qui agit comme une icône et qui ressemble à n'importe quoi. Jusqu'à présent, nous n'avons eu qu'une possibilité qualitative ; deuxièmement, tout ce qui est réellement affecté par l'objet, ne relève que d'une occurrence qui fait découvrir un indice pour quitter le domaine de la perception immédiate. Avant toute intervention de l'esprit, l'indice existe en opposition à la ressemblance de son objet, parce qu'il se caractérise par une incapacité à généraliser. Chaque indice apparaît de manière circonstancielle, c'est-à-dire dans une liaison factuelle ce qui entoure l'objet, comme une instance double - l'imposition d'un sens qualitatif et l'émergence du sens. Ensuite, il nous permet d'opérer une détection selon une contiguïté du sens. De la

⁶²¹ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris : Éditions du Seuil, 1978, p.128.

même manière, on comprend pourquoi cette détection nécessite une patience qui résiste à l'action qui définit un objet. L'indice contient une matière inerte qui suscite une résistance active à l'interprétation, afin d'assurer le maintien d'un équilibre instable. Par conséquent, provisoirement, nous restons dans le fait actuel (par exemple celui qu'il y a quelques objets devant nous). L'indice en tant que pièce à conviction, est le produit du motif et le motif est souvent répétitif, mais non identique. En dernier lieu, il me semble que nous avons tenté d'effectuer un acte de pensée. Il s'agit d'une action en référence à l'objet préalable et en vertu d'une loi, dans l'objectif de prendre sens. Tout acte de pensée est un signe en rapport avec l'action du signe qui l'interprète. Telle qu'un processus de moulage, cette action stimule un sens-orientant avec l'élément interprétant. Celui qui incite à effectuer la substitution interprétative est un interprétant, à savoir un signe-action. Une appartenance de l'objet ou un signe équivalent (symbole) vise non seulement à quitter le domaine de la particularité, mais aussi à endosser le rôle de son objet. En recherchant les « genres de choses » bâtis sur l'idée conventionnelle et la loi qui gouvernera les faits dans le futur, nous introduisons enfin un langage d'objets, une signification intentionnelle et sémantique. Bien qu'il n'y ait pas de définition absolue de chaque mode de la signification, il est nécessaire de reproduire le tableau et le schéma formel suivants :

mode	Le symbole	L'indice	L'icône
qualité	dominant	contigu	nomade
attribut	Interprétant	Occurrence	Qualité
source	les « genres de choses »	la matière inerte	la ressemblance
manière	quitter le domaine de la particularité	être modifié réellement par son objet	ne pas être modifié par son objet
conséquence	le loi qui gouvernera les faits dans le futur	le fait actuel	la possibilité qualitative positive
capacité intellectuelle	un sens-orientant avec l'élément interprétant	une incapacité à généraliser	un mouvement de glisse généralisée
production	une action(prendre sens)	une patience	un agent
emploi	Futur indéfini	Irruption du passé	Présent de la qualité
relation	une potentialité universelle	une résistance active à l'interprétation	une liaison factuelle



Ainsi, autant que nous avons pu nous en rendre compte jusqu'à présent, la signification de l'objet ne réside pas dans l'interprétation donnée par le sujet, mais dans le signe-interprétant. Plus encore, l'interprétant est un signe équivalent qui consiste, d'une part, à tenir lieu son objet et, de l'autre, à gouverner le fait actuel. Mais, nous ne nous en tiendrons pas à ce point pour le moment, parce que l'élément interprétant n'est que le sens-orientant de la signification. Le symbole n'explique pas comment nous voulons interpréter tel ou tel objet et à quelle occasion appartient la matérialité. Si nous sommes réellement affectés par l'objet, deux ou trois secondes d'hésitation seraient nécessaires avant qu'on le reconnaisse, c'est-à-dire qu'il existerait une résistance active à l'interprétation. Nous tombons dans l'inertie de l'indice qui nous permet de rester dans une contiguïté du sens. Avant toute intervention de l'esprit, à la différence du phénomène matériel, la matérialité demeure dans le fait actuel. Il faut que nous trouvions la matière inerte comme but de repérer l'occurrence de tout ce qui est réellement modifié par l'objet et de comprendre le motif de la matérialisation donnée par le sujet. Au lieu de donner le sens à l'objet, l'étonnement circonstanciel surgit de l'oubli de l'icône et fait la découverte de l'indice. Voyons maintenant un cas où appartient la matérialité du

sujet. Encore une fois, l'indice est le produit du motif et la liaison factuelle entre les objets qui authentifient l'acteur.

Au cours d'une expérience ou d'une observation concernant des faits naturels, un artefact est un objet façonné par l'homme de façon artificielle ou accidentelle. Les transformations des artefacts reflètent l'importance des effets artificiels, la cohésion sociale, l'esprit de solidarité, d'entraide et de travail collectif. Dans notre thèse, il importe peu de trouver un artefact ou une forme aborigène qui fasse penser à un objet issu d'un paysage différent. Nous souhaitons en effet examiner un objet spécifique qui va se borner à nouer une relation avec nous dans l'espace réel et à être considéré de façon globale, et non comme un élément parmi les éléments. De plus, cet espace réel correspond précisément à un territoire centré sur l'institution muséale. Malgré la fonction du discours sur le statut culturel de la muséologie, nous observons que les arguments qui circulent dans les musées d'art et les musées d'ethnographie, s'expriment difficilement en termes de création aborigène. Au lieu d'entrer dans un musée, l'objet spécifique vise à remettre en question la manière d'exposer et permet de multiplier les points de vue muséologiques. Mais de quel objet s'agit-il en fait ?

Les artefacts montrent universellement un côté œuvre d'art, sous les formes les plus diverses. En tant qu'œuvres, ils figurent dans les expositions contemporaines. Mais sont-ils bien là en tant que les œuvres qu'ils sont ? N'y sont-ils pas plutôt en tant qu'objets de l'affairement autour de la culture ? Des institutions autochtones, des critiques d'art et des connaisseurs prennent soin des artefacts et s'occupent de leur conservation, afin de les transformer en objets d'une recherche scientifique. Mais, au milieu de tout cet « affairement »⁶²², rencontrons-nous encore les œuvres ? Placées dans la collection, on les dépouille paradoxalement de leurs propres caractères que sont l'utilité et la fabrication. D'un côté, leur pouvoir d'impression a beau être imposant, la tentative de saisir l'environnement au cours de leur usage à l'aide des concepts anthropologiques a échoué. D'un autre côté, leur interprétation a beau être sûre, l'expérimentation du processus de fabrication n'est jamais accessible. Dans l'œuvre semblable à un artefact qui est ici en question, deux caractères dépassent largement et depuis longtemps celui de l'esthétique, car elle

⁶²² « Tout l'affairement autour des œuvres d'art, si poussé et désintéressé qu'il soit, n'atteint jamais les œuvres que dans leur être-objet. Mais l'être-objet n'est pas l'être-œuvre ». Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part* (1962), trad. par Wolfgang Brokmeier, Mesnil-sur-l'Estrée : Gallimard, 2011, p.43

n'est pas un produit qui serait encore pourvu d'une valeur esthétique. Même si nous nous efforçons de l'extraire de tous ses rapports avec ce qui n'est pas elle, le dilemme associé à ces œuvres peut très rapidement se poser dans toute son acuité et dégénérer en polémique ou en démonstration. Le retrait est à jamais irrévocable, si bien que les œuvres ne sont plus ce qu'elles ont été. En tant que telles, elles nous font face sous la latitude de la tradition et de la conservation. Pour cela, il nous faudrait rechercher d'abord une compréhension de l'œuvre en tant qu'avènement de la vérité par-delà son caractère de produit culturel ou esthétique, pour la laisser reposer en elle-même. Mais ceci n'est-il pas ce que vise l'artiste aborigène ?

L'œuvre veut parvenir, par le biais des mains de l'artiste à une immanence pure, comme s'il s'agissait là d'un passage incontournable pour la naissance de l'œuvre. Si l'on pose à un artiste aborigène de Taïwan des questions autour de la distinction entre l'œuvre d'art et l'artefact, sa réponse montre tout à la fois qu'il n'a pas envie de développer la notion d'art dans son travail et qu'il ne fabrique pas non plus la (re)production de l'artefact. L'un appartient à une expression artistique, l'autre est caractéristique de ce que nous appellerons les « productions culturelles ». Dans un réseau d'éléments interconnectés, il n'est vraiment pas possible de considérer le travail de l'artiste contemporain comme de l'art « ethnique », mais en même temps, il ne l'est pas non plus d'échapper à la réalité aborigène que ce travail représente. Ainsi, l'« objet aborigène » est une notion à laquelle nous aurons probablement recours. Par ailleurs, cet objet semble amorcer un tournant ethnographique dans le domaine de l'art, en favorisant le développement des transports et des médias. Il permet aux artistes de créer une alliance entre un savoir-faire ancestral et l'utilisation de techniques résolument novatrices. De ce fait, l'objet aborigène (par exemple, l'œuvre de David Hammons, *Stone with hair*, 1998) s'inscrit dans les mutations en cours du statut de l'objet (via la proposition analytique ajoutée dans le contexte de l'art) et comme la terminaison temporaire d'une chaîne infinie d'interprétations (à l'aide d'un commentaire sur l'art).

Sous une forme tangible, l'objet aborigène apparaît comme porteur des conditions de sa propre apparition correspondant à l'acte rituel à multiples faces interdépendantes. Non seulement il représente zǔ long 祖靈 (l'Âme) évoqué par le rite qui est un acte apte à générer du sens, mais il s'introduit aussi dans le rite, afin de se révéler comme une expérience totémique qui laisse s'échapper les rapports

ordinaires entre signifiants et signifiés. Dans le rite, c'est à lui-même que l'objet aborigène renvoie, afin d'empêcher toute compréhension significative. Autrement dit, en éliminant toute confusion avec un référent ordinaire, le référent idéal de l'objet est l'objet lui-même, d'où le fait que l'objet aborigène est un pur signifiant sans référent concret défini. Marika Moisseff, dans son article intitulé « Les objets culturels aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable », se montre encore plus affirmative, selon elle en effet : « En introduisant un signifiant matériel pur, sans référent concret défini, le rite bouscule les rapports ordinaires entre signifiants et signifiés »⁶²³. L'objet aborigène ne prétend pas représenter le monde tel qu'il est perçu par nous, mais une forme de la mise en abîme : une « autoréférentialité » de l'objet relationnel au moyen d'une représentation polysémique. La définition peut alors être précisée ainsi : l'objet aborigène peut être appréhendé⁶²⁴ comme une perception en soi, une présence énigmatique, mais dont la signification demeure essentiellement opaque. Dans l'œuvre d'art, l'objet aborigène est ce qui a été fabriqué par l'homme de manière industrielle ou artisanale pour effectuer une action. C'est cet objet-là qui nous intéresse et cet objet saisi par l'artiste va créer un processus que nous appelons « autoréférentialité ». L'objet aborigène a enclenché un processus d'orientation (évidemment ici, il semble que la création soit le processus de compréhension). Fort de cette remarque de Deleuze, nous pourrions dire, en quelque sorte, que « le processus, c'est un mouvement de voyage en tant que le trajet ne préexiste pas, c'est-à-dire en tant qu'il trace lui-même son propre trajet »⁶²⁵. Ce processus peut conduire à la création d'un point de repère qui fait place à son objet. En dialoguant en harmonie, la rencontre avec l'objet autoréférentiel reflète un mécanisme dynamique de dévoilement et d'incorporation de l'armature invisible du réel. Il semble consister à évoquer un état parallèle qui entraîne sans cesse une série de transformations dans l'esprit - « C'est un son archaïque »⁶²⁶.

⁶²³ Marika Moisseff, Les objets culturels aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable, in : *Genèses*, 17, 1994, p.29.

⁶²⁴ Je me prends à penser la discussion dans le cours de Gilles Deleuze : « Qu'est-ce qu'une chose préhende ? Une chose préhende, l'ensemble des actions qui s'exercent sur elles-mêmes. » URL le site de « La voix de Gilles Deleuze en ligne » : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=73 (Consulté le 30 Mars 2013)

⁶²⁵ Frédéric Astier (transcription), le cours de Gilles Deleuze intitulé « Anti-Œdipe et autres réflexions », du 27 mai 1980, sur le site de « La voix de Gilles Deleuze en ligne » : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=68 (Consulté le 30 Mars 2013)

⁶²⁶ La phrase de Joseph Beuys, cité par Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, Londres: Thames & Hudson, 1979, p.95; cité par Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1994, p.71.

L'objet aborigène est un objet de l'univers tout à la fois socio-culturel et autoréférentiel. Afin d'y parvenir, la recherche se basera sur l'écoute de l'objet, censé être capable de changer notre façon de penser plutôt que de transcrire en symboles ce que l'on peut en dire (il s'agit d'une règle d'interprétation). En effet, comment faut-il considérer l'objet aborigène qui en constitue l'essentiel : comme un artefact, renvoyant au récit dont il est un fragment ? Comme une chose, fabriquée et offerte à nos sens ? Comme un art, puisque son auteur s'est défini lui-même comme artiste ? Comme un post-medium, ancré dans un processus d'incorporation et d'appropriation ? Comme une empreinte, disposée dans un lieu vide pour explorer le mécanisme de notre temps ? Comme tout cela à la fois, parce que l'objet aborigène qui joue un rôle de passerelle est une entité indivisible et permet un décloisonnement généralisé - la remise en cause des barrières qui séparent différentes activités. Dans cet esprit, il vaudrait mieux comprendre dans quel cas se pose la question des rapports existant entre les divers aspects. Et dans les modes de réception, il existe également un état « temporaire », qui peut arriver dans la prévision et l'appellation et qui fonctionne comme un « ajustement subtil » – il s'agit de ne pas laisser s'échapper n'importe quelles particularités et de conserver la sensibilité pour que chacun ait sa place dans certains systèmes de catégories⁶²⁷. De plus, le système d'action bâti sur l'objet aborigène vise à refuser de parler de l'art en termes de significations et à mettre l'accent sur les concepts d'agentivité⁶²⁸. Après le tournant ethnographique de l'art contemporain, comme l'observait le critique d'art Hal Foster, dans un article intitulé « L'artiste en ethnographe », quelle place, se demande-t-on, faut-il réserver au module d'« autoréflexivité » ?

À l'image de nos hypothèses de recherche, notre plan conceptuel se base sur les changements successifs des caractéristiques spécifiques propres aux objets dans l'art contemporain. On trouvera ci-dessous un tableau que nous avons élaboré, à caractère historique, qui dresse l'inventaire des différents dispositifs des objets sur une période qui s'étend depuis Duchamp (1913) jusqu'à l'année 2012 et qui

⁶²⁷ Comme l'a écrit Claude Lévi-Strauss : « une “micro-péréquation” : ne laisser échapper aucun être, objet ou aspect, afin de lui assigner une place au sein d'une classe... » Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris : Plon, 1990, p.22.

⁶²⁸ D'après Alfred Gell, « L'analyse de l'art en termes d'“action” est intrinsèquement plus anthropologique que l'analyse sémiotique, parce qu'elle se préoccupe du rôle des objets comme médiateurs concrets dans les processus sociaux, et ne fait pas “comme si” les objets étaient des textes ». Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Sophie et Olivier Renaut, Belgique : Les presses du réel, 2009, p.8.

positionne le tournant ethnographique aux alentours des années 60, en insistant ainsi sur l'influence dominante sur la production de l'artiste aborigène :

-1910	Objet à notice	<i>Ready-made aided</i>	La disposition du savoir chez les spectateurs	Auto-affectivité (repli du sentiment sur lui-même)
1913	Objet sans notice	Iconoclasme	La méthode du détective	
1965	Objet spécifique	Gestalt	La situation d'apprentissage	
1967	<i>Objecthood</i> (objectité)	Intermédiaire	L'autonomie par rapport au médium	
Années 70	Exposition = <i>médium</i> (Objets de l'univers socio-culturel)	Signes à interpréter (modes de création et modes de réception)	L'incertitude cartographique	Auto-réflexivité (passage de l'auto-biographie à l'auto-ethnographie)
1973	<i>Fonction</i> de l'art	Reproduction ≠ re-production	L'interprétation culturelle	
Années 80	Tournant ethnographique	Processus d'appropriation	L'artiste comme ethnographe	
-	Appropriationnisme	Auteurs du <i>faux</i>	Le reapprentissage de la culture	
2000	<i>Post-médium</i>	Mesure pour mesure	L'intensité du neutre (musée réfléchi)	Auto-référentialité (se ré-enchaîner par-dessus une lacune)
2001	Postproduction	Inactualité et contemporanéité	Atopique et atypique (La <i>lalalangu</i> e)	
2008	Traçabilité	Forme de dépaysement	Les modes de désapprentissage (2012)	

Tableau présentant les changements des caractéristiques propres aux objets d'art / artefacts / œuvres d'art

Dans le domaine des arts plastiques, afin de déterminer le style ou l'époque de tel ou tel objet, d'envisager objectivement les problèmes relevant du contexte historique, ou simplement de procéder à une analyse qualitative du rapport intime qu'entretiennent les artistes avec leurs objets, la recherche de connaissances approfondies s'avère nécessaire. Il s'agit en effet de s'interroger sur un processus de pensée, d'analyse et de réflexion en matière de perceptions, de contextes, de légitimité et d'opinions qui donnent vie à l'art et la culture, c'est-à-dire d'examiner les modes de création et de réception dans leur milieu d'origine, sur la «vie sociale» des objets voués à disparaître. D'une part, le critique d'art tend à redessiner la carte des

systèmes spécifiques pour que l'on puisse reconnaître les objets (médiums) utilisés par l'artiste ; d'autre part, le commissaire de l'exposition se charge de sélectionner des œuvres de l'univers socio-culturel, qui vont être détournées de leur fonction initiale en étant présentées dans un contexte artistique. L'objet qui aurait pu exercer un rôle social en lien avec nous est issu d'un diaporama que l'artiste projette sur la culture et paraît jouir d'une indépendance d'action. C'est ainsi que s'exprime Nicolas Bourriaud : « La question artistique n'est plus : que faire de nouveau ? mais plutôt : que faire avec ? »⁶²⁹. Le but de notre thèse ne consistera pas à étudier la signification de l'objet en relation avec un fait précis, à réaliser une sorte d'enquête circonscrite à un sujet, ni même à produire un nouveau jugement ou de nouvelles considérations portant sur l'étude de l'objet présenté comme interprétatif. L'objet devient un mécanisme qui nous permet de divulguer la manière dont fonctionne notre monde, afin de l'analyser.

Sur le plan étymologique, le mot « objet » est apparu en français au XIV^e siècle, sous le vocable « object », emprunté au latin médiéval *objectum*, qui signifie « ce qui est placé, jeté devant ». Il ne s'agit pas de solliciter notre connaissance par rapport à un objet, mais de nous placer face à un objet situé devant nous. Ainsi avons-nous constaté que la fonction de cet objet refuse l'ensemble de la filiation historique et épistémologique à laquelle renvoie l'objet étiqueté. La fonction de l'objet gomme alors toute tentative d'explication. En effet, Bergson fait remarquer que « les choses ont été classées en vue du parti que j'en pourrai tirer.[...] nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles »⁶³⁰. Selon le concept philosophique épistémologique, les étiquettes accolées sur les choses démontrent la nécessaire existence de formes *a priori* de la sensibilité et de l'entendement. De plus, l'objet étiqueté donne lieu à la production d'un commentaire et à la possibilité, pour les regardeurs, de pratiquer certaines méthodes de validations, sans avoir à sortir l'objet de son contexte pour le vérifier.

⁶²⁹ Nicolas Bourriaud, *Postproduction – La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Monts : Les presses du réel, 2009, p.9.

⁶³⁰ Henri Bergson, *Le rire* (1940), Paris: PUF/ Quadrige, 2004, p.116-117.

L'expérience de Cartailhac⁶³¹ montre qu'il faut effectuer un acte de découverte dans un même mouvement qui perçoit l'objet et la preuve de son authenticité pour accueillir un événement exceptionnel :

L'expérience de Cartailhac est à la fois déterminée par une situation exceptionnelle et organisée selon des savoir-faire familiers ; elle prend appui sur une expérience pratique et cognitive antérieure, le déblaiement, pour accueillir un événement dont l'étrangeté est suffisamment inquiétante pour justifier un renfort de validation. L'acte de découverte qu'il tient à accomplir personnellement est à la fois une expérience perceptive et un raisonnement incarné.⁶³²

Cette expérience implique que la perception de l'objet inconnu est accentuée par une inquiétante étrangeté, que déclenche chez le spectateur un événement inattendu qui apporte un vent de fraîcheur. Cartailhac laisse apparaître une expérience produite par l'acte de découverte, consistant à mener à bien une opération de déblaiement (faire le vide) afin de percevoir cette étrangeté. L'objet transformé en œuvre d'art devant être regardé autrement, est libéré de lui-même et de son étiquette qui le définit dans son mode utilitaire, à l'instant même où on le découvre. La rencontre d'un objet inconnu⁶³³ ne se produit pas au sein d'une délectation esthétique ou d'un commentaire cognitif. Elle devient un « cas » qu'il conviendra de ranger et d'étiqueter afin de pouvoir mieux le comprendre, ou plus exactement d'en confirmer son commentaire cognitif. Par conséquent, l'objet en question n'est plus basé sur des critères de formes à respecter pour réduire l'esthétique à la décoration. En revanche, le public ne comprend pas forcément le rapprochement fortuit entre une contradiction (dans quel sens aller maintenant ?) et une réduction (de quel savoir se défaire ?).

Au XX^e siècle, le courant du primitivisme « du subconscient » à travers l'art brut ainsi que le dadaïsme et le surréalisme, qui prennent le contrepied de la

⁶³¹ Émile Cartailhac (1845-1921), est un préhistorien français qui a contribué à faire admettre l'existence d'un art pariétal paléolithique après l'avoir mis en doute.

⁶³² Béatrice Fraenkel, « L'invention de l'art pariétal préhistorique », in : *Gradhiva* 6, 2007, p.20. URL : <http://grahiva.revues.org/988>. (consulté le 8 juillet 2017)

⁶³³ Il est ici question d'un point de vue du spectateur, car comme l'a écrit Duchamp : « Ce sont les REGARDDEURS qui font les tableaux ». Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Barcelone : Editions Flammarion, 2013, p.273.

reproductivité, dévient vers le monde de l'objet. Selon Dada⁶³⁴ l'objet est la seule voie permettant de créer une véritable rupture avec toutes les formes d'art précédentes ; l'objet, en fait, fonctionne comme une prothèse⁶³⁵ (en tant que signe contemporain) qui aurait été greffée sur une statue de l'Antiquité mais dépourvue de toute trace mémorielle du passé. Dada mène une guerre absolue contre les formes de représentation. Dans le même ordre d'idée, l'artiste s'empare des objets en les détournant de leur fonction première pour renvoyer à Dada. La prothèse telle qu'elle est montrée par Derrida, se refuse à toute filiation autobiographique :

L'armure peut n'être que le corps d'un artefact réel, une sorte de prothèse technique, un corps étranger au corps spectral qu'elle habille, dissimule et protège, masquant ainsi jusqu'à son identité.⁶³⁶

C'est seulement par la négation des fantômes du passé que la prothèse se défait de l'existence de son propre corps, ce par quoi précisément l'objet de Dada s'impose comme un assemblage que l'on ne peut plus relier à la mémoire et, du même coup, tous les éléments de Dada nous ramènent au présent. L'objet de Dada devient ainsi une extension perceptive du corps déterritorialisé car la prothétisation⁶³⁷ caractérise un état « mutilé » qui précède son entrée dans une forme mécanique et établit des rapports de déchaînement d'idées que l'on associe à l'objet représenté. En tant qu'objet de spéculation la prothèse crée des univers d'exception satellisés autour du nôtre et modifie toujours les configurations instantanées de son environnement. En d'autres termes, elle produit des agencements ou des dispositifs qui gravitent sur le plan de l'imaginaire autour de notre monde. Ainsi, comme l'écrit Raoul Hausmann sur *L'esprit de notre temps*⁶³⁸ (fig.32) :

⁶³⁴ Il s'agit de Dada à Berlin : Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, George Grosz, Wieland Herzfelde, John Hartfield, Walter Mehring, Johannes Baader, etc.

⁶³⁵ « L'instant ultérieur devient une origine, mais une origine « devant derrière », comme le dit David Wills dans son interprétation de la télépathie derridienne ». David Wills, *Prothèse*, I, trad. par Catherine Malabou, Paris : Galilée, 1998, p. 189.

⁶³⁶ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris : Éditions Galilée, 1993, p.28.

⁶³⁷ Par exemple je ne peux pas faire autre chose avec mon bras pendant que je martèle, il est occupé par le manche, c'est-à-dire il est devenu, en quelque sorte, le manche lui-même.

⁶³⁸ « La petite tête de bois ressemble à n'importe qui. [...] Alors, la petite tête de bois s'échappe dans un monde où elle ne se bat que contre elle-même. Un monde où elle cherche à s'étonner en faisant preuve d'ingéniosité pour contourner les obstacles, éviter les pièges du labyrinthe et résoudre l'énigme qui précipitera le sphinx au fond de l'abîme ». Momina. « Raoul Hausmann, L'esprit de notre temps » URL : <http://mapage.noos.fr/momina/hausmann/hausmann.htm> (consulté le 13 juillet 2017)

(...) Je voulais dévoiler l'esprit de notre temps, l'esprit de chacun dans son état rudimentaire. On racontait des merveilles sur le peuple des penseurs et des poètes. Je croyais mieux les connaître. Un homme de tous les jours n'avait que les capacités que le hasard lui avait collées sur le crâne, extérieurement, le cerveau était vide. ⁶³⁹



Fig.32 Raoul Hausmann, *Tête mécanique* ou *l'Esprit de notre temps*, (*Der Geist Unserer Zeit - Mechanischer Kopf*), 1999
Marotte de coiffeur en bois et divers objets fixés dessus : gobelet télescopique, un étui en cuir, tuyau de pipe, carton blanc portant le chiffre 22, un morceau de mètre de couturière, un double décimètre, rouage de montre, un rouleau de caractère d'imprimerie. Assemblage, 32,5 x 21 x 20 cm.
© Musée d'art moderne de la ville de Paris, Centre Pompidou

Afin d'y remédier, il paraît nécessaire de spécifier le régime temporel ou la temporalité hors du temps ordinaire.

Lors de la première Foire internationale dada [*Erste internationale Dada-Messe*], à l'apogée du mouvement, qui se tient à Berlin le 5 juin 1920 à la galerie du Dr Otto Burchard (fig.33), on peut lire, dans une salle, de nombreux slogans du genre, « L'art est mort. Vive l'art des machines de Tatline » (*Die Kunst ist tot. Es lebe die neue*

⁶³⁹ « (...) Je pris alors une belle tête en bois, je la polis longuement avec du papier de verre, je la couronnais d'une timbale pliable. Je lui fixais un porte-monnaie derrière. Je pris un petit écrin à bijoux et le plaçais à la place de l'oreille droite. J'ajoutais un cylindre typographique à l'intérieur et un tuyau de pipe (...) Je fixais sur une règle en bois une pièce en bronze enlevée à un vieil appareil photographique suranné (...) Il me fallait encore ce petit carton blanc portant le chiffre 22 car évidemment l'esprit de notre temps n'avait qu'une signification numérique.» Raoul Hausmann, in : le catalogue de l'exposition *Raoul Hausmann, Moderna Museet*, Stockholm, 1967, non paginé. Serge Lemoine, *Dada*, Paris : Hazan, 2005, p. 36.

Maschinenkunst Tatlins) (fig.34) Ou encore, on peut apprécier l'importance des éléments présents à travers leur omniprésence : c'est le présent qui nous menace, avec une figure incarnée par le mannequin d'un officier allemand à tête de porc. Voyons maintenant pourquoi la temporalité, hors du temps ordinaire, ressentie comme une menace, entraîne la relation entre notre connaissance et notre présent, dans la dimension prosthétique, c'est-à-dire l'instant privilégié où l'homme se penche sur son propre drame. Une étrange temporalité se produit dans cette béance qui se présente comme la trouvaille comprise dans le sens du terme se produire. Jacques Lacan fait remarquer que « cette trouvaille, dès qu'elle se présente, est retrouvaille, et qui plus est, elle est toujours prête à se dérober à nouveau, instaurant la dimension de la perte »⁶⁴⁰. Pour le dire autrement, le mannequin, ou la prothèse, éclaire le présent qui nous menace et instaure la dimension de la perte considérable, des répulsions profondes et surtout des ruptures complètes d'équilibre dans notre conscience de nous-mêmes.



Fig.33 (Gauche) Image sur la première foire internationale Dada, le 5 juin 1920 (*Erste internationale Dada-Messe*), Photographie, Galerie du Dr. Otto Burchard, Berlin. Auteur de l'image : inconnu. C'est le présent qui nous menace.

Fig.34 (Droit) Image sur George Grosz et John Heartfield contemplant leur assemblage *Der wildgewordene Spiesser Heartfield* (*Elektro-mechan. Tatlin-Plastik*), le 5 juin 1920 Photographie, Galerie du Dr. Otto Burchard, Berlin. Auteur de l'image : inconnu « L'art est mort. Vive l'art des machines de Tatline » (*Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins*) »

⁶⁴⁰ Jacques Lacan et Jacques Alain Miller, *Le Séminaire de Jacques Lacan*, Paris: Seuil, 1973, p.27.

Comment en était-on venu à établir une distinction entre les objets de l'art et les objets d'art ? En réfléchissant, nous avons considéré que l'expression « objet d'art » était muséale et que l'objet d'art est d'abord un produit de l'esthétique. Dans la galerie d'art, rendre ce produit plus pertinent procède d'une démarche qui tendrait à officialiser sa fonction utilitaire. C'est la raison pour laquelle les objets d'art, qui sont comme des machines à fabriquer du désir, cessent d'endosser leur fonction initiale une fois enfermées dans l'espace muséal. Entre la collection et la curiosité, les amateurs des objets d'art s'interrogent plutôt sur le statut de l'objet. Dans le cas contraire, les objets quotidiens, trouvés par hasard ou choisis de façon éclectique dans le monde de l'art, sont perçus par les spectateurs dans une sorte d'indifférence visuelle et les obligent à interroger les références habituelles de ces objets.

Une première question se pose à propos de ce qui constitue le concept de l'objet d'art ; et sera souvent posée en ce qui concerne le ready-made de Marcel Duchamp telle la signature sur *Fontaine*⁶⁴¹, nom qui lui est donné en transformant un objet en un autre objet. Associé à un titre et un nom (*R. Mutt*⁶⁴²) et une date (1917), l'objet possède toutes les qualités extrinsèques d'une œuvre d'art. Dans la réflexion sur les rapports entre une approche visuelle et un auteur, Duchamp écrit : « [...] sous le nouveau titre et le nouveau point de vue, il (*R. Mutt*) a créé une nouvelle pensée pour cet objet »⁶⁴³. Ici, prend sens le corollaire de cette démarche du « nominalisme » de l'art, à savoir des interrogations, hors du temps sur l'art, sachant que ce qui caractérise l'objet c'est qu'il est dépourvu des qualités intrinsèques généralement attribuées à une œuvre d'art, à l'image de l'idée qui prévaut sur la création. La nomination « fait-accompli » transforme l'« objet à notice » en un « objet sans notice », suite à un nouveau rapport qui s'établit entre l'artiste, l'objet et les spectateurs.

Comme on le sait, en tant que proposition énoncée par Duchamp l'axiome introduit l'élément principal de la célèbre définition du ready-made diffusée par le

⁶⁴¹ L'objet en question était un urinoir ("*fountain*" en anglais) portant simplement la signature "R. Mutt 1917". C'est donc un objet déjà fabriqué (ready-made).

⁶⁴² « En parodiant le nom du propriétaire d'une grande fabrique d'équipement, Marcel Duchamp expliqua avoir acheté l'urinoir chez une compagnie sanitaire New Yorkaise appelée Mott Works, d'où provient le pseudonyme Mutt dont il altéra légèrement l'orthographe et y ajouta l'abréviation R. pour Richard (dans le sens familier de personne riche) ». Janis Mink, *Marcel Duchamp 1887- 1968*, Köln ; London ; Paris : Taschen, 2000, p.64.

⁶⁴³ Au printemps 1917, Marcel Duchamp et Henri-Pierre Roché créent la revue *The Blind Man*. Louise Norton (future Mme Edgar Varese), Beatrice Wood- Mina Lov et Man Ray y collaborent. Dans le deuxième numéro, Marcel Duchamp revient sur l'affaire R. Mutt et écrit cette phrase.

Dictionnaire abrégé du surréalisme (1938) : « Objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste »⁶⁴⁴. L'idée de génie de Duchamp consiste à développer une méthode qui permette une transformation spécifique de l'objet en le faisant apparaître sans notice. Selon Duchamp, l'objet d'art ne fournit aucune information, de ce fait n'importe quel objet tangible peut devenir un objet d'art. Marcel Duchamp est le premier artiste à avoir soulevé la question de la fonction de l'objet d'art et, plus précisément, celle de son fonctionnement dans un contexte artistique⁶⁴⁵. Le ready-made tend en effet à montrer qu'il faut ajouter une proposition analytique⁶⁴⁶ dans l'art, pour demander la mise en œuvre de l'objet. On se trouve dans le cas de figure qu'indiquait Joseph Kosuth dans un article intitulé « L'art après la philosophie », où il montrait que

Duchamp a fait de la nature de l'art, non plus une « question de morphologie » mais une question de fonction. Cette translation - en l'occurrence de « l'apparence » vers « la conception » - marque le début de l'art « moderne » et de l'art conceptuel.⁶⁴⁷

L'ensemble de sa production confirme que son œuvre fondamentale sur le « cimetière des uniformes et livrées » est bien *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même....*, Duchamp s'engage également à fournir des descriptions des objets, autant que des faits en rapport avec un écrivain, quand il déclare :

C'est Roussel qui, fondamentalement, fut responsable de mon Verre. Ce furent ses "Impressions d'Afrique" qui m'indiquèrent dans ses grandes lignes la démarche à adopter. [...] Je pensais qu'en tant que peintre, il valait mieux que je sois influencé par un écrivain plutôt que par un autre peintre. Et Roussel me montra le chemin.⁶⁴⁸

⁶⁴⁴ Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* est publié en 1938 par la Galerie des Beaux-Arts (il constitue le catalogue de l'Exposition Internationale du Surréalisme), puis par José Corti (1969). Cf. Breton André et Eluard Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris : José Corti, 1989.

⁶⁴⁵ Ainsi, comme Joseph Kosuth écrit : « Par exemple, si un collectionneur prend un tableau et lui fixe des pieds pour s'en servir comme d'une table, son acte sera sans rapport avec l'art ou l'artiste car, du point de vue de l'art, ce n'était pas l'intention de l'artiste ». Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie », in : *Art Conceptuel, une entologie*, éd. par Gauthier Herrmann, Fabrice Raymond, Fabien Vallos, Paris : Editions MIX, 2008, p.430.

⁶⁴⁶ La manière dont A. J. Ayer rend compte de la distinction de Kant entre analytique et synthétique peut nous être utile ici : « Une proposition est analytique lorsque sa validité dépend uniquement de la définition des symboles qu'elle contient et synthétique lorsque ce sont les faits empiriques qui déterminent sa validité ». *Ibid.*, p.431.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p.429.

⁶⁴⁸ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, op. cit.*, p.190.

Ce rapport indéterminable⁶⁴⁹ avec le « langage » ou le « non-langage » s'est instauré au moment où Duchamp a inscrit une courte phrase sur le ready-made, selon, dit-il un penchant personnel pour les allitérations, « ready-made aidé (*ready-made aided*) »⁶⁵⁰. Au lieu de décrire l'objet pour nous le faire comprendre, il utilise une phrase énigmatique afin de définir le ready-made. Les mots sont organisés de telle façon qu'ils vont solliciter fortement l'esprit du spectateur qui va lui-même faire des efforts pour comprendre l'énigme. De plus, les mots ont eux-mêmes besoin de l'énigme pour se fonder dans le rapport qui les constitue, parce qu'ils attendent dehors leur description destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales. Comme nous l'avons dit précédemment, les descriptions des objets sans notice constituent des procédés inventés par Duchamp et ouvrent la voie qui mène les spectateurs dans l'autre monde.

L'histoire, la résonance et la parole vont se constituer au moment où l'explication exprimée va être « reconnue » comme devant être mise dehors. Le dehors de l'œuvre⁶⁵¹ permet d'évoquer maintes délectations esthétiques et divers commentaires cognitifs, autrement dit les étiquettes collées sur l'œuvre. À la place du dehors (re)construit, le dehors de la description de l'œuvre se constitue selon un paradigme, en mettant en valeur le rapport dans lequel la parole s'accomplit. Rien ne se montre ou ne se manifeste sans « dire » quelque chose, mais l'objet d'art ne dit rien sur le monde (infirmations inquiètes), il est une présentation de l'intention de l'artiste qui crée l'événement au dehors de sa description. La description, hors de l'explication, adoptée par certains artistes, met en cause l'élaboration de l'énoncé selon les axes syntagmatique et paradigmatic. On est ici curieusement dans le cas de l'énonciation indiquée par Duchamp dans son ouvrage intitulé *Renvoi miroirique* (fig.35), qui contient trois descriptions : un titre « *Un robinet original révolutionnaire* »,

⁶⁴⁹ J'emprunte l'expression « rapport indéterminable » au Maurice Blanchot de *La Part du Feu*. Au milieu de ce livre, Blanchot émet en effet cette remarque : « Le mystère est moins dans ce non-langage que dans le rapport de la parole avec lui, rapport indéterminable, car c'est dans ce rapport que la parole s'accomplit ». Maurice Blanchot, *La Part du feu* (1949), Mayenne : Gallimard, 1984, p.64.

⁶⁵⁰ Marcel Duchamp déclarait, lors d'un discours au Museum of Modern Art de 1961 : « Une caractéristique importante : la courte phrase qu'à l'occasion j'inscrivais sur le ready-made. Cette phrase, au lieu de décrire l'objet comme l'aurait fait un titre, était destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales. Quelques fois j'ajoutais un détail graphique de présentation : j'appelais cela pour satisfaire mon penchant pour les allitérations, un ready-made aidé » (en anglais : *ready-made aided*). Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, op. cit.*, p.209.

⁶⁵¹ « [...] l'œuvre tisse des liens nombreux et complexes avec son dehors : le poids de l'histoire qui l'entoure et les énergies qui la traversent, le destin de l'individu qui l'a engendrée et la résonance qu'il trouve dans le nôtre, le silence qu'elle nous impose ou la parole qu'elle nous presse de produire. » Thierry de Duve, *Résonances du readymade : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes : Editions J. Chambon, 1989, p.7.

un sous-titre « *Renvoi miroirique?* » et une devise « Un robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas ». En impliquant un commutateur actif d'un médium artistique à l'autre, cet énoncé descriptif renforce la part d'incompréhension totale du sens pour le spectateur, parce qu'il s'engage dans le champ linguistique du calembour, figure de style qui nécessite de connaître les codes de compréhension, chargé d'explorer plus particulièrement les mécanismes de sa Fontaine. La présence d'une image à côté du texte descriptif, est un miroir qui retarde toujours le retour interne de l'image elle-même. A notre avis, l'effort de décrire un objet nous aide à distinguer entre l'idée figée sur cet objet et l'index de « ceci est... » : Le « splash » généré par Fontaine est ainsi lié à son « *Renvoi miroirique* », comme le robinet, à la fois original et révolutionnaire, qui est employé dans ce titre. Dans la réflexion sur les rapports entre la description et l'interprétation, Anne Cauquelin fait remarquer :

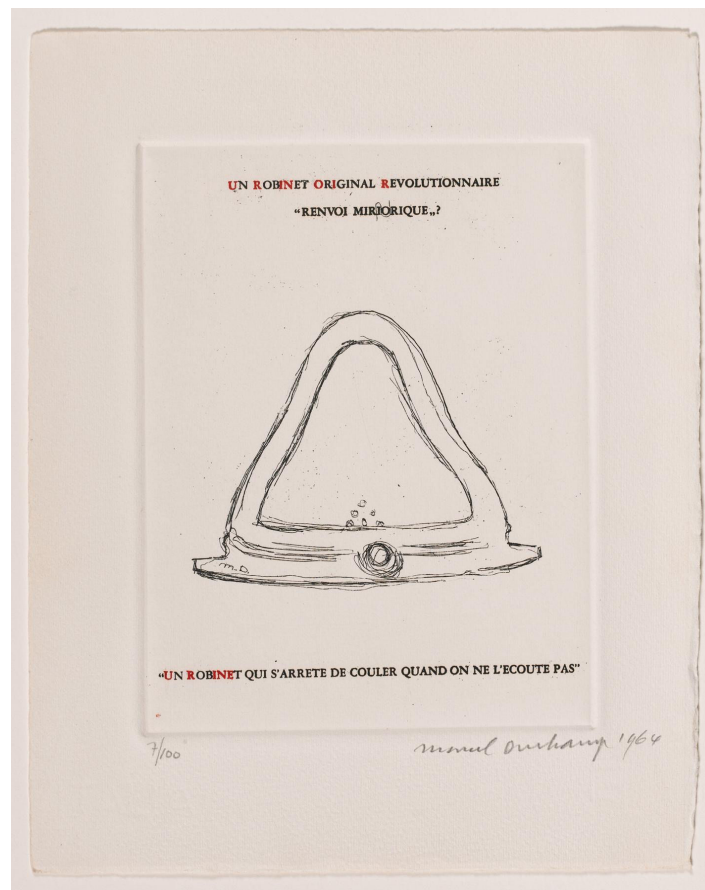


Fig.35 Marcel Duchamp, *Renvoi miroirique*, 1964
 Gravure sur cuivre, 26,5 x 19,5 cm. © Arturo Schwarz, Milan
 Une image à côté du texte descriptif, c'est un miroir qui toujours retarde le retour interne de l'image elle-même.

Or, description n'est pas interprétation, et l'interprétation, nous l'avons vu, est un des réquisits majeurs de la vulgate qui s'attend à trouver avec ses objets sans notice sa liberté d'interprétation. Ici, elle est privée de cette liberté, de sa jouissance esthétique ; elle est devant un fait, et ne sait qu'en faire.⁶⁵²

Mais, même si l'on adopte le paradigme donné par et avec le ready-made, il ne faut pas réduire l'œuvre d'art à une pure fonction technique, parce que n'est pas une simple description indicative, mais une existence des énoncés. À l'aide d'une écriture limpide, Thierry de Duve nous invite à découvrir

une fonction d'existence des signes en tant qu'ils s'énoncent et non qu'ils signifient, des phrases en tant qu'elles s'énoncent et non qu'elles sont grammaticales, des propositions en tant qu'elles s'énoncent et non qu'elles sont logiques.⁶⁵³

Cette tendance, issue de ses réflexions sur le ready-made, s'est encore accentuée sous l'influence du concept de « fonction énonciative », dans le livre de Michel Foucault intitulé *L'archéologie du savoir*. Ainsi, à travers des actes discursifs, on transpose les objets dans le paradigme énonciatif. Dans la mesure où l'on peut les considérer dans leur fonction énonciative, cela revient déjà à les traduire dans un énoncé qui est toujours monstratif. De ce fait, l'œuvre qui entretient un rapport paradigmatique est toujours du type « voici... » ou « ceci est... » De même, Thierry de Duve ajoute : « il faut un objet, un quelque chose dont on ne préjuge rien si ce n'est qu'il sert de référent à l'index ceci »⁶⁵⁴.

D'après Donald Judd dans son article intitulé « De quelques objets spécifiques », « la tridimensionnalité ne peut guère prétendre au simple rôle de contenant, comme la peinture ou la sculpture, mais elle y tend » et « les trois dimensions sont surtout un espace où l'on peut se mouvoir »⁶⁵⁵. Les objets correspondent à la nouvelle définition qui montre l'étendue d'un espace dans lequel ils se situent. Ils deviennent des « objets spécifiques » pour retrouver l'expérience propre du spectateur et pour faire disparaître la limite de ce qui se passe entre eux

⁶⁵² Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris : Seuil, 1996, p.87.

⁶⁵³ Thierry de Duve, *op. cit.*, p.13.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p.19

⁶⁵⁵ Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, HAZAN, 1997, p.891.

(*inbetween*). Robert Morris, dans *Notes on sculpture*, se montre encore plus explicite quant à l'objet spécifique :

En ce qui concerne l'art, cela rend bien compte de la situation qui prévaut pour l'observateur. Elle prévaut parce que les objets ont des parties clairement divisibles qui établissent les relations, cette situation amène à poser une autre question : pourrait-il exister une œuvre qui ait une seule propriété ? Évidemment non.⁶⁵⁶

Pour avoir une juste appréhension de la *gestalt*⁶⁵⁷, il faut que l'objet soit essentiellement « quelque chose pour... » qui se met dans une situation où se manifestent les fonctions de l'espace et du champ de vision du spectateur.

Là encore, ce que Michael Fried nomme « théâtralité » dans son article intitulé « Art et objectivité », est une étude rappelant l'importance de respecter l'échelle par rapport à la taille et de s'équiper de divers accessoires scéniques en tant qu'éléments de la situation. Face à ces changements paradigmatiques, l'art de la Seconde moitié du XX^e siècle, et plus particulièrement celui des années soixante, constitue un moyen de garantir l'existence d'une pertinence pour la situation et donc pour l'expérience en cours. Ainsi, à travers des remplacements⁶⁵⁸ opérés en fonction de l'expérience d'une autre personne comme étant sienne, chaque chose doit exister en tant qu'élément de la situation.

Après le tournant ethnographique, l'artiste ne parvient plus à maîtriser un environnement respectueux de son rythme du statut de médium moderniste. La démarche des artistes actuels est moins maîtrisable, elle s'inscrit davantage dans un processus d'incorporation et d'appropriation en vue d'élargir, voire de synthétiser les formes. Ainsi, Rosalind Krauss parle en ces termes de ce phénomène de *post-medium*⁶⁵⁹ :

⁶⁵⁶ Claude Gintz ed., *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, éditions Territoires, 1979, p.87.

⁶⁵⁷ Dans la lignée de Morris, lors de ses études de psychologie et de philosophie au Reed College, nous opérons un rapprochement de la théorie gestaltiste : « La caractéristique d'une gestalt est qu'une fois établie, toutes les informations la concernant, en tant que gestalt, sont épuisées ». *Ibid.*, p.87.

⁶⁵⁸ Le remplacement, comme Fried l'explique, se refuse à toute filiation historique ou toute culture artistique : « Il faut "plutôt le vivre", comme il vient, ou simplement tel qu'il est (seule l'expérience importe).[...] Ce qui remplace l'objet, ce qui se charge à la fois de tenir le spectateur à distance et de l'isoler, de faire de lui un sujet, ce qui revenait à l'objet dans un espace clos, est avant tout le caractère interminable ou sans objet de la voie d'accès, du défilement ou de la perspective. » Charles Harrison et Paul Wood, *op. cit.*, p.900.

⁶⁵⁹ Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium*, Londres : Condition, 2000.

La sculpture se définit en fonction [...] d'opérations logiques effectuées sur un ensemble de termes culturels » pour lesquelles « tout médium peut être utilisé: photographies, livres, lignes sur le mur, miroir, ou sculpture elle-même.⁶⁶⁰

Sous l'expression « esthétique des médias », les champs disciplinaires traditionnels s'effacent au profit de notions neutres telles que surfaces, volumes et dispositifs, qui constituent des supports pour des comportements individuels. Ainsi, à travers cet effacement, le terme *post-medium* signifie la perte d'autonomie par rapport au médium. Dans un contexte où tous les moyens de communication et les médias centrés sur l'art sont affectés par les ambitions du projet de Mc Luhan, les artistes traversent les frontières des médias artistiques et des formes technologiques en les associant à d'autres formes visuelles.

Exclusivement intégré dans l'exposition « *La Triennale - Intense proximité* » (Paris, 2012), le terme « désapprentissage » est rarement mentionné par les expositions précédentes, puisque les commissaires sont toujours tentés d'apprendre quelque chose venant d'« ailleurs ». Ce vocable est non seulement le fruit de l'exposition contemporaine, mais aussi celui de la pensée non discursive. Dans la formation d'un « apprentissage », il s'agit d'interpréter ; mot qui renverrait à un état qui « nous soulève par-delà nous-mêmes », en d'autres termes, nous construisons les corps que nous sommes (le processus d'interprétation), plutôt que nous n'« avons » un corps (l'idée reçue)⁶⁶¹. Ce corps interprétant désigne un processus d'orientation, au moment de la relation-signe. L'interprétation, à condition d'entendre ce mot non pas dans son acception courante, mais au sens donné par Nietzsche, a pour but de se rendre maître de quelque chose. Nietzsche parle d'une interprétation qui est toujours active et sélective⁶⁶². Prendre la mesure de ce que peut interpréter l'artiste exige d'abord de comprendre le fait que notre besoin de connaître vise à éliminer un sentiment de détresse face à l'inconnu ou à l'intérieur de notre langue.

Aux antipodes d'un type particulier de falsification interprétative, les stratégies de « désapprentissage », proposent aux artistes de créer un objet inconnaissable sans l'interpréter et de générer un court-circuit des interprétations.

⁶⁶⁰ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 1993, p.123.

⁶⁶¹ Martin Heidegger, *Nietzsche*, traduction de Pierre Klossowski, Gallimard, 1971, p.96.

⁶⁶² Bernard Pautrat, *Versions du soleil. Figures et système de Nietzsche*, Paris : Seuil, 1971, p.279.

Elles visent à reconnaître les efforts pour se détacher de la signification des mots inhérents au langage. Désapprendre la langue maternelle, comme le suggère Lacan, afin de se rendre à sa propre vérité, construire de nouveau par un langage, le sien (*lalalangue*⁶⁶³). Gilles Deleuze souligne que

tous les contresens sont bons, à condition toutefois qu'ils ne consistent pas en interprétations, mais qu'ils concernent l'usage du livre, qu'ils en multiplient l'usage, qu'ils fassent encore une langue à l'intérieur de sa langue. ⁶⁶⁴

L'objet aborigène développe, à l'opposé de l'interprétation univoque commune, des interprétations singulières à travers l'observation des traces à l'intérieur de son inactualité. Dans les lieux que les artistes inventent, ils cherchent à ce que le spectateur se voie contraint de se positionner, de définir son attitude, afin que le public désapprenne au contact de leurs créations. Ils créent un court-circuit des interprétations dans leurs modes de réception. L'obstacle devient problématique. Se rendre ignorant évoque un effet et une variation sur l'œuvre. Il s'ensuit que l'artiste de l'image-objet non-occidental sous la forme du dépaysement, crée un écart anachronique et une impertinente séquence démonstrative.

En période d'incertitude cartographique et parfois d'inquiétude omniprésente, l'artiste aborigène a besoin d'un court-circuit des interprétations culturelles et de visibilité d'un oubli de sa propre identité (il a en effet besoin d'oublier cet aboutissement pour l'atteindre), d'une pensée non discursive, d'une forme de dépaysement ou d'une considération inactuelle. Ce qui est inactuel, c'est l'effort produit pour restituer à sa contemporanéité (son « état d'exception ») une identité qui lui est autre (une traçabilité atypique), la tentative de s'éloigner de la vision de l'inné et de l'acquis. Dans sa réflexion sur les rapports entre l'« état d'exception » et l'histoire écrite par les vainqueurs, Giorgio Agamben fait remarquer que « celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel »⁶⁶⁵.

⁶⁶³ Voir. J. Lacan, Fonction et champ de la parole et du langage, in : *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

⁶⁶⁴ Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet* (1977), Malesherbes : Flammarion, 2014, p.11.

⁶⁶⁵ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris : Rivages poche/ Petite bibliothèque, 2008, p.24.

Trois raisons paraissent justifier le choix du terme « désapprentissage » en tant qu'objet de recherche (nous évitons à dessein le mot « définition » et surtout la pratique définitoire, qui ne nous semblent pas adaptés à cette notion, et qui ont le défaut de nommer les concepts) : on note d'abord que lorsqu'elle est élaborée dans un contexte postmoderne, la notion de « désapprentissage » est révélatrice d'un tournant ethnographique. Ensuite, considéré comme indispensable à l'amorce d'une capacité à redevenir curieux, à fonctionner davantage sur le doute que sur des certitudes, sur l'invention que sur la répétition, « Désapprendre » se propose de retenir uniquement les fondements de la connaissance dépourvue de tout mécanisme et automatisme. Enfin, on observe qu'étant entre connaissance et acquisition d'un savoir, l'idée de désapprentissage semble avoir atteint les objectifs de s'éloigner immédiatement d'une vision traditionnelle de l'inné et de l'acquis.

5-4 Modèles interprétatifs de l'expérience « sauvage »

Qu'est-ce qu'une expérience ?

S'il est courant de se pencher sur les modalités de notre existence, nous aurons tendance à éviter la plupart du temps d'apprécier notre expérience qui est une sorte d'évocation existentielle. Ce qui est évoqué, c'est un émerveillement de l'Être ou un étonnement qui reste dans notre mémoire. D'un point de vue étymologique, le mot « expérience » emprunté au latin classique *experientia* et dérivé du latin *expertus*, signifie « l'ensemble des connaissances acquises par un essai ». Un second sens proche renvoie à l'intention d'étudier un phénomène qui nous étonne à un moment donné. Dans les deux cas, le mot « expérience » signifie conscience. Revisiter une expérience, c'est ainsi demander d'où vient cet étonnement mêlé de curiosité. Ce qui nous étonne, c'est d'éveiller nos consciences afin d'ouvrir les voies à l'expérience. Voilà pourquoi nous éprouvons toujours un sentiment existentiel, lorsque nous avons l'impression (parfaitement consciente) de revivre une expérience. Dès que notre expérience est considérée comme un passé revisité, elle s'ouvre sur une évocation de notre existence dans telle ou telle situation et à tel endroit.

Dans ce processus d'évocation de notre passé, il y a deux aspects : l'aspect de perception (sémantique) et l'aspect de mémoire (sémiotique). D'un point de vue sémantique, chaque expérience renvoie à un signifié flottant (perceptible à notre conscience) qui est utilisé comme aimant pour structurer une perception en soi (ou la perception totale). Mais, pour le moment, ce signifié flottant ne produit aucun sens pour nous, parce que le sensible se contredit sans cesse et que la perception en soi ne demeure que dans une situation autoréférentielle. En observant notre expérience, nous avons constaté qu'une trace était également attachée à l'aspect de mémoire (sémiotique). Pour se rendre disponible au mode expérimental, il faut qu'il y ait une potentialité en devenir parmi d'autres mémoires possibles, alors qu'en réalité, ce mode singulier se retrouve au point de rencontre où la mémoire se met en contact avec la perception. Devant nous, chaque objet perceptible (ou expérimentable) est considéré comme une situation compréhensible grâce à notre mémoire. À cet égard, notre expérience crée un processus évolutif qui se développe en lien avec le véhicule mnésique de notre existence (d'après Joseph Beuys, ce processus est « une sorte de béquille pour le souvenir »⁶⁶⁶). Ainsi, on comprend pourquoi notre expérience se trouve incessamment dans notre mémoire et pourquoi la chose expérimentable a toujours une forme discursive à l'intérieur de notre conscience. Elle nous laisse les traces mnésiques, afin que nous puissions y reconstruire un chemin parallèle au processus perceptif et en même temps y acquérir un état d'empathie. Pour que nous puissions nous révéler cet état d'empathie, il faut que nous retrouvions tout à la fois les traces cachées dans notre perception et les traces gravées dans notre mémoire. Ainsi, deux sens affectifs et existentiels sont évoqués en présence, de l'un à l'autre, au fond d'eux-mêmes, voire de l'un par l'autre. De ce fait, nous commençons à enchaîner notre appréhension sémantique à notre compréhension sémiotique, dans la mesure où elles sont expérimentables.

Notre recherche prend appui sur les expériences qui procurent les connaissances de la culture aborigène. La première phase tentera de poser une question majeure : « comment l'objet se manifeste-t-il en tant qu'objet inconnu ? » Notre objectif est donc de rendre véritablement compte de la possibilité d'un dialogue renouvelé avec la figure sous laquelle l'artiste aborigène repense son modèle interprétatif en l'élevant au niveau culturel. Les recherches autour de ce

⁶⁶⁶ Joseph Beuys, *Multiplies*, New York: Schellmann&Kluser, 1979. [*Die Multiplies*, New York-Munich: Edition Schellmann & Schirmer/Mosel, n-301.p.249]

modèle qui « oriente » l'analyse artistique de ce que signifie créer sont devenues celles de « l'intermédiaire », soit l'examen minutieux du processus de la création : « au fond, qu'est-ce qui est en train d'arriver ? », « comment les artistes interviennent-ils ? » et « quelle relation l'artiste établit-il entre les objets qu'il intègre à son œuvre ? » Notre objectif sera de rendre véritablement compte du processus de création des artistes aborigènes, il s'agit d'examiner provisoirement l'artiste sous trois angles d'approche : la réflexion libre, la forme conventionnelle et la forme d'esprit.

En premier lieu la réflexion libre est un acteur social que nous sommes capables de situer dans le domaine de l'art quelque part dans le passé, et que nous ne sommes pas en mesure de retrouver dans ce même domaine quelque temps après. L'essentiel comme ayant quelque chose d'indescriptible en commun réside dans la nébuleuse. Ainsi, comme Robert Watts l'écrit : « L'essentiel, avec Fluxus, c'est que personne ne sait ce que c'est »⁶⁶⁷. Cela signifie s'écarter des paramètres économiques, institutionnels, sociaux et psychologiques qui créent et encadrent l'existence d'un artiste dans les sociétés. Concrètement, il s'agit d'une question liée à la liberté de pensée : si l'objet précède la pensée, qu'advient-il de l'œuvre d'art ?

En second lieu, il convient de s'interroger sur ce qui constitue le concept de la forme conventionnelle : 1. le statut de médium moderniste auto-réflexif (faisant référence ici au livre de Thomas Mc Evilly, intitulé *L'identité culturelle en crise - Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*) ; 2. les représentations de « nous-mêmes » (aborigènes) dans le paysage - comme la forme d'un texte s'affichant sur le panneau « Nous voici, c'est chez nous » ; 3. une autre expression de la « détresse de l'aborigène » et de la nostalgie, etc. La forme conventionnelle de « nous-mêmes » introduit aussi une culture de l'« autre » et nous offre une expérience « sauvage ». En fin de compte, le recours à la forme « conventionnelle » doit permettre de renouer avec la représentation constitutionnelle. Ces formes conventionnelles font apparaître qu'elles ne sont pas authentiques et que la seule authenticité possible est de faire semblant. Ainsi, l'artiste aborigène s'approprie les idées d'autrui, comme des identités prêt-à-porter ou, à défaut, telles des identités réfractaires, afin de confronter les stéréotypes identifiés et les préjugés raciaux avec la réalité.

⁶⁶⁷ Isabelle Danto, « Fluxus, un ratage fécond », in : *Esprit*, vol. décembre, no. 12, 2012, pp. 134-136.

En dernier lieu, il paraît nécessaire, lorsque nous envisageons la question consistant à savoir d'où vient l'inspiration créative des artistes, de nous éloigner immédiatement d'une vision traditionnelle de l'inné et de l'acquis. Chez les artistes aborigènes, la volonté de créer sous une forme polyphonique figure dans le projet de rechercher leur ancrage identitaire et géographique. Il s'agit d'exprimer la capacité à se ressourcer à l'intérieur d'un monde culturel et d'opérer une tentative permanente de se relier à son esprit. Sur ce point-là, nous nous demandons comment et par quel intermédiaire l'artiste aborigène « s'agence » dans le monde. Nous pourrions alors mesurer ce qui intéresse actuellement le plus l'artiste aborigène et le processus de la manipulation où nous retrouvons son inspiration. L'idée de Joseph Beuys nous fait notamment songer au processus parallèle qui cherche à éviter ce qui n'est pas compatible avec le monde et en même temps qui nous réconcilie avec ce dernier : la création serait la naissance continue de quelque chose qui lui échappe, si bien qu'elle produit sans cesse des écarts et relève un trouble ou une entrave de sens.

Ces trois caractéristiques sont interdépendantes, c'est-à-dire qu'elles s'adaptent l'une dans l'autre. Il est également indispensable de prendre en considération le problème d'identification et la volonté d'appropriation par l'artiste.

Les modes d'identification conditionnent la manière d'organiser l'expérience du monde. Pour en rendre compte, il faut faire intervenir un lieu de lutte et de négociation où l'on retrouve les différentes façons de distribuer des propriétés aux aborigènes. Le problème de l'identification est qu'il convient d'imposer un contrôle gouvernemental sur les aborigènes afin de les maintenir dans l'altérité pour qu'ils deviennent encore plus ÉTRANGERS. Le concept des « autres » en tant que simples victimes de la culture dominante enlève aux autres cultures la possibilité de remettre en question leur propre culture et de s'en libérer. Comment, par le biais de *in situ* (comme l'œuvre de Robert Smithson intitulée *Hotel Palenque*) et de l'originalité, les artistes aborigènes introduisent-ils un sentiment d'appartenance qui les affaiblit ? Sans doute est-il devenu difficile d'éviter de porter une marque distinctive, il existe cependant des possibilités d'avoir la double identité⁶⁶⁸, pour que les aborigènes puissent refuser le confort facile de l'identité imposée. Le simple fait que les aborigènes se pensent artistes - peintres ou sculpteurs - est déjà une tentative

⁶⁶⁸ Un Amis (l'une des ethnies d'aborigènes de Taïwan) m'a dit qu'il avait ressenti le besoin de posséder une botte de pluie que les Amis ne portent pas traditionnellement, afin de se sentir plus « Amis ».

d'intervention dans ce problème, puisqu'il y a toujours un gouffre entre exposer son être aborigène et être intégré dans le discours d'identification. Pour les aborigènes, le problème d'identification est retraduit par celui de leur acceptation des rôles socioculturels. Pour les références littéraires, nous prenons pour exemple éclairant l'ouvrage d'Homi K. Bhabha intitulé *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* et le livre d'Hal Foster intitulé *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*.

S'appropriier, au sens où la relation au monde fonctionne de façon dialectique, consiste à détacher une chose de sa propriété et à lui en donner une autre. Il s'agit des notions de passion d'adéquation, de personnalisation, de détournement et de subversion. Dans l'œuvre d'art, l'instrument du travail consiste à se poser une question controversée, où les points de vue émique et étique s'opposent ou divergent - « D'où je parle? ». En ce qui concerne l'artiste, il s'agit non seulement d'une alliance entre un savoir-faire ancestral dans son travail et l'utilisation de techniques qui le passionnent, mais aussi d'un aspect qui lui permet de procéder à de nouvelles adaptations à des contextes nouveaux. Il s'agit d'une composante du processus créateur. Il existe une étude sur la part significative des actes de l'appropriation que nous aurons identifiés à travers les deux sens.

En premier lieu, selon le point de vue émique, l'appropriation est une manière de s'émanciper, une pensée de l'émancipation. Prenons l'exemple de la réappropriation en tant que repli d'identité, l'artiste aborigène commence à apprendre les formes conventionnelles, les pensées, les raisonnements et les techniques, etc., afin de se mettre à communiquer avec le monde et à se développer lui-même dans la phase de la décolonisation de l'esprit⁶⁶⁹. Pourtant, une question se pose : comment l'artiste aborigène s'approprie-t-il un langage tout à fait hétérogène comme le sont les notions de spécifique objet, de théâtralité et de champ élargi ? De plus, entre l'ancrage local et la réappropriation internationale, le savoir-faire révèle à la fois l'identité culturelle et la persistance des préjugés. Ce dispositif montre que l'héritage « maternel » assure une authentification et/ou une identification fiable des personnes et que l'artiste aborigène pense s'attacher au monde artistique par les liens ambivalents entre le nationalisme et le cosmopolitisme.

⁶⁶⁹ Cf. Albert Mémmi, *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur*, Paris : Payot (Petite bibliothèque), 1973.

En second lieu, le point de vue étique postule que l'appropriation est une manière de dominer. Dans cette approche nous souhaitons nous pencher sur une « part obscure » cachée dans l'appropriation. La compréhension de l'observateur extérieur fait fonctionner un appareil producteur de pouvoir lié au système de production culturelle générale. Elle retrace une histoire prise comme une continuité d'évènements, de causes et d'effets et non de textes autorisés. L'observateur a de ce fait produit des comportements culturels et politiques nouveaux qui ont eu une influence majeure sur l'artiste aborigène. La résistance des artistes n'a servi qu'à raffiner les méthodes des observateurs, qu'à accentuer la présence de l'absence/absenté.

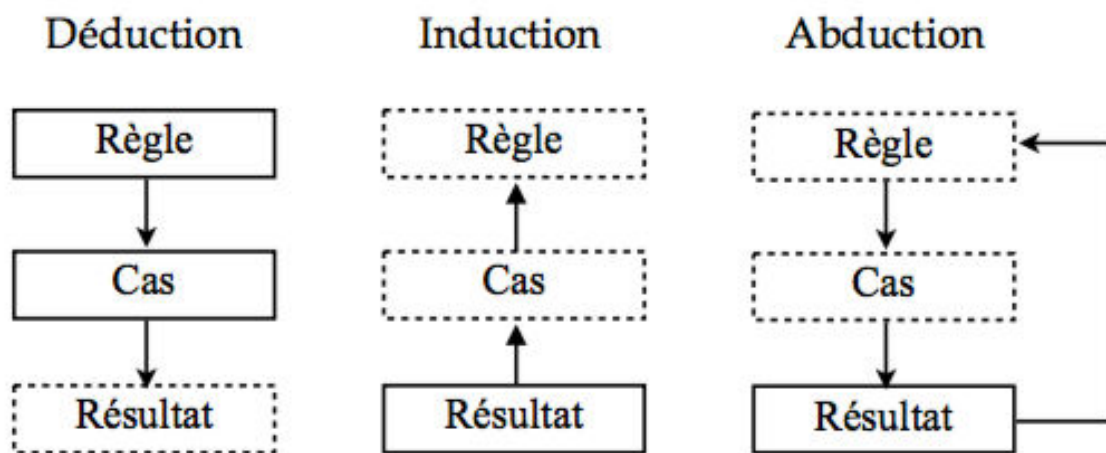
Face à un objet inconnu, on se demande comment expliquer la signification de cet objet-là. Si on ne connaissait pas son contexte et si on devait le reconstruire à travers des expériences répétées, il pourrait apparaître que le processus à développer serait de type interprétatif (déductif ou inductif). Il semble, en effet, que l'on procède à une probabilité relativisée par le biais d'une interprétation du terme linguistique comme une hypothèse créatrice développée au cours d'une démarche abductive. Cette dernière produit des idées et des concepts qu'il convient d'expliquer ou de reconnaître afin de résoudre un problème surprenant, une expérience qui met à mal une anticipation. D'après Charles Sanders Peirce⁶⁷⁰, nous pouvons dire, en quelque sorte, que l'« Abduction » désigne une forme d'inférence et permet aux lecteurs ou aux spectateurs de disposer d'un aperçu créatif (*a creative insight*) avant de replacer un événement qui s'engage dans une habitude de perception dans un contexte restitué par les descriptions d'un fait. Ainsi, souligne-t-il, « lorsque nous nous trouvons devant une situation très étrange, qu'on pourrait expliquer en faisant l'hypothèse qu'elle est un cas d'une règle générale, nous adoptons alors cette hypothèse »⁶⁷¹. Dans le même ordre d'idée, le sémioticien Umberto Eco désigne ce procédé par l'expression « méthode du détective », selon laquelle le sens pragmatique, ainsi qu'un constat singulier reposent sur des présupposés d'ordre inférentiel, si bien que le sens pragmatique est le corrélat direct de l'abduction. Dans cet esprit, il faut se référer à la description que donne Eco :

⁶⁷⁰ Charles Sanders Peirce (1839 - 1914) est un philosophe, logicien, mathématicien et physicien américain, surtout connu en France comme le fondateur de de la sémiotique et du pragmatisme (mouvement souvent associé au matérialisme, à l'empirisme, et aux noms de William James et John Dewey) et de la sémiotique (ou théorie des signes).

⁶⁷¹ Eco citant Peirce, Umberto Eco, *A Theory of Semantics* (1976), Bloomington : Indiana University Press, (fr. partielle : *La Production des signes*, Paris : Le livre de poche, 1992), p.131.

L'abduction représente le dessin, la tentative hasardée, d'un système de règles de signification à la lumière desquelles un signe acquerra son propre signifié. Et *a fortiori*, on a une abduction avec ces signes naturels que les stoïciens appelaient indicatifs, dont on soupçonne qu'ils sont des signes, sans savoir encore de quoi.⁶⁷²

À cet égard, l'abduction représente un saut dans l'inconnu, un processus de découverte puisqu'il s'agit de poser une hypothèse pour tenter d'expliquer ce qui paraît inexplicable. Si l'on veut comparer l'abduction à l'induction et à la déduction, la distinction entre la phase d'abduction (de manière probable), la phase d'induction (de manière effective) et la phase de déduction (de manière définitive), serait nettement insuffisante. Eco explique ces concepts de manière plus explicite et synthétique dans son livre intitulé *Sémiotique et philosophie du langage*⁶⁷³. Il s'interroge sur les trois processus (abductif, inductif et déductif). Tout cheminement inférentiel se fonde sur un désir de reproduire les trois schémas qui représentent les stades de l'argumentation produits par le raisonnement (règle, cas et résultat)⁶⁷⁴. La figure ci-dessous illustre ces trois schémas :



Premièrement, dans le processus déductif, nous commençons d'abord par évoquer un signe « nécessaire » d'un même phénomène (on débute par la règle). Ensuite, en déduisant une occurrence successive (le cas), le signe est régi par un simple rapport d'équivalence (le résultat). Il s'agit d'un décodage qui permet de

⁶⁷² Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage* (1988), Millau : P.U.F, 2011, p.51.

⁶⁷³ *Ibid.*, p.49-52.

⁶⁷⁴ Le règle est à la fois métalinguistique et sémiotique; le cas forme un cadre de référence; le résultat est tout ce que chacun des trois schémas (processus) nous propose.

reconnaître les équivalences des différents systèmes de signes de communication entre individus ou collectivités.

Deuxièmement, dans le processus inductif, à travers des expériences répétées (on commence par le résultat), nous examinons ensuite de quelles conséquences ce résultat est l'antécédent. C'est-à-dire qu'il s'agit de relever une co-occurrence des expériences (le cas). En se demandant de quelle règle ce résultat est le cas, on doit pouvoir reconstruire le signifié d'un signe, comme la manière quelconque pour dire (la règle). Selon une explication raisonnable, la signification impliquée dans l'induction dépend de la référence, c'est-à-dire de cet objet-là ou de cette action-là. C'est une interprétation ostensive, entre autres signes possibles, à nos expériences répétées, ou en d'autres termes une action consistant à présenter en montrant plutôt qu'en parlant.

En dernier lieu, dans le processus abductif, l'on observe un retour dans les deux sens. D'un côté, ce processus est aussi adopté dans le décodage (processus déductif), mais nous commençons d'abord par défaire la règle métalinguistique et le cadre de référence. En ce sens, tout ce que le résultat nous propose est le cas de la règle posée en tant qu'hypothèse, d'où le fait que les signes, sans que l'on sache encore comment, se transforment en figures rhétoriques, traces, symptômes ou indices. De l'autre côté, il faut mettre en place un cadre de référence, un mécanisme métasémiotique exprimé d'une manière quelconque, pour dire selon quelle règle on doit entendre le mécanisme de l'abduction. Dans ce cas, on constate effectivement que la structure du processus interprétatif produit des variables observables, afin de rendre évident l'acte d'énoncer. Par conséquent, nous en revenons aux indices circonstanciels et contextuels pour nous orienter vers l'individuation de la règle.

Grâce à la volonté de faire l'hypothèse d'une langue comme cadre de référence, il n'est pas rare de trouver un système de règles de significations dans le voisinage des signes. Le modèle interprétatif suit un processus abductif parallèle à celui de la recherche déductive et inductive pour décrire un système basé sur l'étude des inférences indicatives mais non démonstratives. Bien qu'étant un concept sémiotique et logique, l'abduction est mise au service de l'explication qui permet à l'artiste de créer une nouvelle règle empirique pour prévoir ce qui, sans elle, demeurerait mystérieux.

Plus précisément, l'abduction suivant cette nouvelle règle, donne la possibilité de tracer les limites propres à l'existence d'inférences non linguistiques, et d'intermédiaires entre les « conventions sémiotiques » et les « lois de la nature » (prenons l'exemple du vent, qui représente une figure de la liberté, mais est aussi un phénomène physique). Ainsi, naît l'idée d'Alfred Gell selon laquelle

les moyens dont on dispose communément pour se figurer les dispositions ou les intentions [*intentions*] de l'"autre" se fondent sur de nombreux raisonnements par abduction, à partir d'indices qui ne sont ni des "conventions sémiotiques", ni des "lois de la nature", mais intermédiaires entre les deux.⁶⁷⁵

Dans cette optique, les modèles interprétatifs visant à comprendre un cas particulier de l'« objet inconnu » mettent le sens pragmatique dans une situation fort délicate où les hypothèses *ad hoc* données par ce qui le regarde, en tant que signes indiciels, reproduit le mouvement d'abduction d'agentivité. Selon Alfred Gell,

les « situations d'ordre artistique » sont celles où l'« indice » matériel (la « chose » visible et physique) suscite une opération cognitive particulière que j'appelle abduction d'agentivité [*abduction of agency*].⁶⁷⁶

Faire face à un tel mouvement d'abduction, revient à enclencher un processus d'apprentissage, défini ainsi par Gilles Deleuze :

Apprendre concerne essentiellement les signes. Les signes sont l'objet d'un apprentissage temporel, non pas d'un savoir abstrait. Apprendre, c'est d'abord considérer une matière, un objet, un être comme s'ils émettaient des signes à déchiffrer, à interpréter.⁶⁷⁷

Pour trouver l'objet d'un apprentissage temporel et déchiffrer des signes, il faut reconstruire le sens pragmatique et élaborer une « méthode du détective » par rapport à l'abduction de cet objet. Selon Peirce, il existe une sorte de médiation entre le signe et l'objet : « Car le signe n'affecte pas l'objet, mais en est affecté, de sorte que l'objet doit être capable de communiquer la pensée, c'est-à-dire avoir la nature de la

⁶⁷⁵ Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Sophie et Olivier Renaut, Belgique : Les presses du réel, 2009, p.19.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p.15.

⁶⁷⁷ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (1964), Paris : P.U.F, 1998, p.10.

pensée ou d'un signe »⁶⁷⁸. Afin que l'objet puisse être directement relié à la pensée, l'artiste décrit ou crée une sorte d'abduction qui applique la « méthode du détective » et qui désigne la relation entre les objets. Au cours d'une période caractérisée par l'objet d'art en rapport avec des éléments issus de fouilles archéologiques, les artistes n'incluent aucune information, ni notice, ni signification dans leurs objets, parce qu'ils ne les interprètent pas. Ces objets font appel à des souvenirs ataviques, profonds et étrangers à notre vie actuelle, pour susciter une situation d'apprentissage chez les spectateurs⁶⁷⁹. En revanche, une question se pose à cette occasion : quelle relation l'artiste établit-il entre les objets qu'il intègre à son œuvre ? Notre recherche a commencé par se frayer un chemin autour de la représentation de l'objet inconnu en s'interrogeant sur l'abduction influencée par la pensée et par la subjectivité inhérente au métier d'artiste : l'effort de l'artiste nous amène à opérer un retour sur nous-mêmes en nous plaçant au-delà de sentiments et d'idées afin de mieux dévoiler notre expérience *ad hoc*. Il est dès lors manifeste que la compréhension « artistique » est affaire non seulement d'observation de conventions sémiotiques, mais aussi d'élaboration d'hypothèses faites à partir d'une agentivité sociale.

Il n'est pas indifférent de noter que l'abduction agit au niveau de l'expérience de l'étonnement. La tentative hasardée nous procure à la fois un sentiment d'étonnement et d'émerveillement, comme si nous voyions cet objet-là ou cette action-là pour la première fois. L'étonnement prend effet conjointement au sentiment d'admiration. C'est le début du savoir sans délire métaphysique. L'objet inconnu devient la découverte d'une machine qui nous permet de voir, pour que nous puissions nous demander pourquoi l'artiste est une machine à produire le mystère et pourquoi son œuvre déclenche le mécanisme de ce mystère. De la même façon, l'objet au sens « mystique » pourrait s'approcher davantage du caractère irrationnel et intuitif de la création. Est alors engendré par l'étonnement, le sentiment de la première fois qui met notre esprit en mouvement, en nous faisant découvrir de la sorte que les choses sont, et de plus, qu'elles sont ce qu'elles sont. Dans la mesure où

⁶⁷⁸ Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. par Gérard Deledalle, Paris : Seuil, 1978, p.216.

⁶⁷⁹ Selon Bergson, « il semble aussi qu'un appel ait été lancé en nous à des souvenirs ataviques infiniment anciens, si profonds, si étrangers à notre vie actuelle, que cette vie nous apparaît pendant quelques instants comme quelque chose d'irréel ou de convenu, dont il va falloir faire un nouvel apprentissage. » Henri Bergson, *Le rire*, Paris : P. U. F., 1992, p.123.

l'on fait l'effort de s'attacher à voir les choses comme si c'était la première fois⁶⁸⁰, l'objet inconnu est un passage de désir, autrement dit, il est à l'origine d'un désir et constitue un passage vers un monde passionnant. En tant que miracle de l'émerveillement ne cessant de s'étonner, l'abduction d'agentivité s'inscrit dans la continuité de l'apprentissage. En limitant le nombre infini d'explications, l'avantage du concept d'abduction est qu'il désigne une présence de la nature langagière qui est à l'œuvre dans la compréhension « artistique ». Ainsi, la réalité, ou le fait inouï de la réalité, et l'intention de créer un dialogue entre nous et l'objet inconnu, sont toujours indicibles, inexplicables tout en étant inépuisables.

Tout effort d'interprétation directe de son contenu s'avère, à ce titre, significatif. Une abduction n'est pas clairement ordonnée, suivant des disjonctions de rapports circonstanciés : il s'agit plutôt d'une parallaxe qui apparaît comme une « méthode du détective » présentant quantité de ressemblances trompeuses de choses et de signes. Par exemple, les collectionneurs qualifient d'« historiques » ou d'« esthétiques » les *exotica*, les objets inconnus qui semblent favoriser le contact avec des ailleurs lointains avant d'être intégrés par les érudits dans des cabinets de curiosité, considérés comme des théâtres de l'expérience cognitive et créatrice. Dans son article « Des reliquaires d'un genre nouveau », Sabine du Crest souligne que « le processus d'intégration des *exotica* dans le champ des matériaux de création dans l'Europe moderne a eu comme conséquence de susciter une fascination, un effet de *stupor* »⁶⁸¹. Avec l'incertitude, l'ambiguïté ou l'extrême fascination pour l'étrange, les collectionneurs voient les *exotica* non pas en tant que symboles, mais symptômes : « signes inéluctables de quelque chose qui n'est ni naturel ni surnaturel, mais qui tôt ou tard *adviendra* »⁶⁸². Ils ne savent plus comment expliquer aux autres la portée du signe fait de « puisque » et de « donc », mais comprennent le mécanisme « dans quel cas... » afin d'essayer de trouver une façon d'en parler, parce que ces objets, à la différence des biens de consommation, ne fonctionnent que s'ils sont accumulés et collectionnés. D'après Sabine du Crest, nous pourrions dire, en quelque sorte, que

⁶⁸⁰ « La première est une science particulière et consiste dans une description claire et exacte des maladies, telles qu'un soigneux et judicieux observateur les remarque dans leur commencement, leur augmentation, leur force, leur déclin et leur fin.» Claude Bernard, *Principes de médecine expérimentale (fragments écrits entre 1858 et 1877)*, Paris: Les Presses universitaires de France, 1947. (308 p.) L'édition électronique a été réalisée par Gemma Paquet, 2003.

⁶⁸¹ Sabine du Crest, « Des reliquaires d'un genre nouveau », in : *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009, Consulté le 11 juillet 2017. URL : <http://actesbranly.revues.org/98>

⁶⁸² Umberto Eco, *La Guerre du faux* (1985), Saint-Amand-Montrond : Le Livre de Poche, 2012, p.312.

l'exploration du monde a engendré une évolution du regard. Pour comprendre, assimiler, intégrer ces nouveaux objets, il a été nécessaire à la fois d'augmenter notre champ de vision et d'approfondir notre acuité visuelle.⁶⁸³

Auparavant, le collectionnisme a connu une interprétation tardive - les termes « collections » et « collectionneurs » ne sont pas encore en usage dans la France du XVII^e siècle⁶⁸⁴. Il existe seulement des mots tels que « curieux » ou « curiosité ». Le collectionnisme désignant des actions consistant à ramasser des objets inutiles, est qualifié par le *Petit Larousse* de « besoin pathologique d'acquérir des objets hétéroclites et inutiles »⁶⁸⁵. De même, dans le *Dictionnaire de la langue française lexis*, la définition de Jean Dubois parle d'une « tendance pathologique à accumuler des objets de toute sorte en l'absence d'un but utilitaire »⁶⁸⁶. Or, ce caractère d'« inutilité » convient-il pour l'interprétation du collectionnisme ? Les historiens de l'art dans l'Europe de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle demeurent réservés envers ces définitions. Les écoles anglaises et françaises donnent une autre explication du collectionnisme. Pierre Cabanne explique que

le collectionnisme est une maladie insidieuse, souvent transmissible, parfois héréditaire ; elle a, à plusieurs reprises, et pas toujours sans raison, été assimilée à une névrose, bien que la grande majorité des collectionneurs apparaissent comme des gens sains de corps et d'esprit.⁶⁸⁷

La notion d'« inutilité » ne figure pas dans l'idée de Cabanne. Et en même temps, la subtilité de sa description réside dans le fait qu'il s'agit d'une maladie insidieuse qui s'attaque à la subjectivité du collectionneur.

Pourtant, une question se pose : pour quelle raison les collectionneurs commencent-ils à présenter leurs collections au XVII^e siècle ? La passion qu'ils vouent à la valorisation de leurs connaissances des objets, le désir de manifester leur goût, le pouvoir d'achat pour des objets ou œuvres rares, etc. ont conduit les

⁶⁸³ Sabine du Crest, *op. cit.*

⁶⁸⁴ Cf. Antoine Schnapper, *Curieux du grand siècle, collection et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris : Flammarion, 2005, p.7.

⁶⁸⁵ Patrice Maubourguet, *Le Petit Larousse*, Paris : Larousse, 1992, p.242.

⁶⁸⁶ Jean Dubois, *Dictionnaire de la langue française : lexis*, Paris : Larousse, 1994, p.372.

⁶⁸⁷ Pierre Cabanne, *Les Collectionneurs, T.1 : du Moyen Âge au début du 19^e siècle*, Paris : Les éditions de l'Amateur, 2003, p. 11.

collectionneurs à exposer des œuvres. Ainsi, le rôle des objets a évolué. Il n'est plus destiné, comme il l'était auparavant, à faire l'objet d'un usage uniquement privé. L'évolution des collections suit la motivation des collectionneurs, parce que les collectionneurs cherchent à modifier leurs états de conscience à travers le cabinet de curiosités. En effet, le cabinet de curiosités exprime la subjectivité du collectionneur via la relation qu'il introduit entre les choses : nous recherchons des états de conscience modifiés qui sont amplifiés par des objets collectionnés, des objets trouvés, des objets souvent cassés et sans valeur apparente ou des objets conservés comme des souvenirs précieux de moments particuliers, etc. Cette démarche a, en premier lieu, interpellé ceux qui s'intéressent aux cabinets d'amateurs comportant des collections et une relation particulière entre des objets et un sujet. Faisons ici référence au livre de Gilles Thibault, intitulé *Cabinets de curiosités aux XVI^e & XVII^e siècles*, selon lequel

l'objectif des curieux n'est pas d'accumuler ou de répertorier la totalité des objets de la nature et des productions humaines comme le tenteront les encyclopédistes au XVIII^e siècle, mais plutôt de pénétrer les secrets intimes de la Nature par ce qu'elle propose de plus fantastique. [...] On s'interroge sur leur nature, s'ils sont d'origine végétale ou minérale. Ces objets semblent être dans une phase intermédiaire entre deux états et la confusion qui règne à leur sujet provoque l'intérêt.⁶⁸⁸

Comme on le voit, l'objet est devenu un lieu intermédiaire qui offre non seulement la chance de découvrir les secrets de la Nature, mais aussi celle de déceler un certain état de confusion entre le collectionneur et son objet. Qu'il y ait de bonnes raisons pour expliquer ce phénomène, cela ne fait pas de doute : en s'attachant à l'art du connaisseur « pré-scientifique », le propriétaire de la collection est le seul à avoir le droit de décider de ce que l'on doit croire à propos de ses objets, parce que « tout le monde admet qu'une réponse scientifique est en principe possible : après tout, il y a bien un peintre derrière le tableau en question »⁶⁸⁹. Il en résulte provisoirement cette définition selon laquelle ce que l'on cherche dans le Cabinet de Curiosités est un objet à notice et qui réduit l'objet à une fonction, alors que l'on perçoit la réalité à laquelle il renvoie. Par conséquent, cette réalité doit être comprise comme une modalité

⁶⁸⁸ Gilles Thibault, *Cabinets de curiosités aux XVI^e & XVII^e siècles*, livre numérique. URL : <http://pages.infinet.net/cabinet/> (consulté le 12 juillet 2017).

⁶⁸⁹ Francis Haskell, « Les compromis d'un connaisseur », in : *L'amateur d'art*, trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Librairie Générale Française, 1997, p.337.

revendiquée de l'énoncé artistique et non comme un *scanning* inconscient. Chaque état de confusion constitue un monde : « Entre le microcosme des larves et le macrocosme des étoiles il y a l'atelier qui est l'espace du moi agissant, écho et centre métrique du monde à la fois sujet et objet de représentation »⁶⁹⁰. Tout en l'assumant, Roger Caillois conduisait ce monde à une « ontologie universelle » :

une ontologie de l'identité et de la conspiration universelle [...] Or ce ne sont pas les feints grimoires de granits graphiques ni les transparentes constructions prismatiques des quartz qui nous émeuvent. Le merveilleux c'est le monde insoupçonné auquel nous introduit comme ferait une fable, cette rêverie ontologique dont ils sont le prétexte et les preuves fragiles [...]. Le seul art est celui que nous avons à interpréter la nature.⁶⁹¹

L'objet, ou plutôt des fragments d'objets réels, après avoir été la représentation de l'objet inanimé dans le monde muet des choses qualifiant un cabinet d'amateurs ou cabinet de curiosités, finissent par envahir la représentation (comme Cézanne) et favoriser une « réhabilitation » de l'art africain (Gauguin, Picasso, Matisse, etc.), avant l'avènement de l'objet quotidien manufacturé en œuvre d'art. Malgré tout, une protestation s'élève contre ce mouvement de l'objet esthétique : c'est dans une sorte de mise à jour du Ready-made de Duchamp que l'artiste étend l'esthétique de l'objet aux disciplines historiques. En d'autres termes, l'esthétique de l'objet ne peut être ressentie que si tout un processus de culture a pu être effectué sous la forme de modèles interprétatifs. C'est ce dont nous avons déjà parlé avec Duchamp, qui transforme l'objet à notice (comme l'objet esthétique) en objet qui en est dépourvu selon l'aspect du rapport : celui-ci indique précisément le lien particulier existant entre l'artiste et le « regardeur ». Ces modèles relevant d'une esthétique d'objet sont éloignés du « politiquement correct », mais se situent dans une distance esthétique inhérente à la fonction politique de l'art. A ce propos, Walter Benjamin écrit :

Avant de demander : comment une œuvre littéraire se pose-t-elle face aux rapports de production de l'époque, je voudrais demander : comment se pose-t-elle en eux ? Cette question-là vise très directement la fonction que l'œuvre assume à l'intérieur des rapports de

⁶⁹⁰ Hubert Duprat, « L'envers du paysage », entretien avec Éric Audinet, in : *Magazine*, n°2, Bordeaux : galerie Jean-François Dumont, 1986.

⁶⁹¹ Nicolas Grimaldi, *L'art ou la Feinte passion : essai sur l'expérience esthétique*, Paris : P.U.F, 1983, p.187-189.

production littéraires d'une époque. Elle vise en d'autres termes directement la technique littéraire des œuvres.⁶⁹²

Comparativement, dans sa réflexion portant sur les relations entre la production et la consommation, Karl Marx fait remarquer que la production ne fournit pas seulement un objet (un tableau, par exemple) à un sujet (l'auditeur) ; elle produit en même temps un certain mode de consommation de l'objet qu'elle impose au sujet :

l'objet d'art – comme tout autre produit – crée un public apte à comprendre l'art et à jouir de la beauté. La production ne produit donc pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet.⁶⁹³

C'est-à-dire que l'orchestre ne fournit pas seulement un objet (la musique) pour le sujet, elle a pour effet de produire un sujet (moi, en tant qu'auditeur appréciant désormais la musique) pour l'objet. En raison du développement progressif de notre concept, qui ressemble à un récipient inanimé⁶⁹⁴ ou à un récipient artificiel⁶⁹⁵, l'artiste adopte de nouveaux points de vue afin de réinterpréter sa pratique - il s'agit de déterminer l'arrière-plan contextuel nécessaire pour interpréter de façon adéquate un rôle caractéristique de nos sociétés contemporaines. Cela revient à dire que les méthodes pour refuser l'expérience esthétique consistent à pratiquer une intervention visant à rétablir la circulation des objets d'art pour des raisons sociologiques. Sur ce point-là, l'intérêt et la curiosité anthropologique envers

⁶⁹² Walter Benjamin, « l'auteur comme producteur (1934) », trad. par Philippe Ivernel, in : *Essais sur Brecht*, Mayenne : La Fabrique, 2003, p.125.

⁶⁹³ Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, trad. de l'allemand par Maurice Husson et Gilbert Badia, Paris : Éditions sociales, 1972, p.143.

⁶⁹⁴ Selon Schopenhauer, « le concept ressemble à un récipient inanimé ; ce qu'on y dépose reste bien placé dans le même ordre ; mais on n'en peut tirer (par les jugements analytiques) rien de plus que ce que l'on y a mis (par la réflexion synthétique) ; l'Idée, au contraire, révèle à celui qui l'a conçue des représentations toutes nouvelles au point de vue du concept de même nom ; elle est comme un organisme vivant, croissant et prolifique, capable en un mot de produire ce que l'on n'y a pas introduit. » Texte d'Arthur Schopenhauer, extrait de *Le monde comme volonté et comme représentation*. T. 1 (1912), trad. par A. Burdeau, Paris : Librairie Félix Alcan, 1907, p.245.

⁶⁹⁵ « Ici, en tout cas, les matériaux de notre connaissance n'ont pas été créés, ou triturés et déformés, par je ne sais quel malin génie, qui aurait ensuite jeté dans un récipient artificiel, tel que notre conscience, une poussière psychologique. Notre personne nous apparaît telle qu'elle est “ en soi ”, dès que nous nous dégageons d'habitudes contractées pour notre plus grande commodité. Mais n'en serait-il pas ainsi pour d'autres réalités, peut-être même pour toutes ? ». Henri Bergson, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Lonrai : P.U.F, 2008. p.16.

les objets d'art⁶⁹⁶ doivent être encouragés et, par conséquent, une nouvelle exigence de perspicacité analytique s'impose dans le domaine de l'art, étant donné tout ce qui se joue dans les rapports de pouvoir.

Revenons-en maintenant aux dispositifs d'exposition qui dépassent le rôle de support pour inventer des procédés narratifs et contribuent fondamentalement à proposer un point de vue sur ce qui est présenté comme un objet typiquement ethnologique. En montrant des trésors exotiques tout aussi inconnus que séduisants, l'exposition au musée ou dans un centre d'art est conçue pour les amateurs ou les spécialistes sur le modèle de visibilité culturelle dominant à Taïwan. C'est avec une curiosité investigatrice que le musée les déplace au sein de collections pour les classer de façon instructive. Un processus d'interprétation historique se déroule de façon à mettre en valeur leur charme esthétique ou leur valeur ethnographique et anthropologique. De plus, les modes de présentation permettront aux visiteurs de mieux comprendre les circonstances dans lesquelles ils ont été rassemblés, catégorisés, puis finalement placés sous vitrine. Ce qui est plus clair est que la vitre perpétue visuellement la distance exigée entre les visiteurs et ceux qui ont été collectionnés. En visant à imposer la distance sous la forme d'une « prétendue » réalité, le musée semble imposer une interprétation puissante et captivante à ces objets de culte et du quotidien. À l'aide de moyens techniques plus ou moins sophistiqués, la représentation des Aborigènes était considérée comme un outil matériel et intellectuel contrôlable. Un prototype a été construit pour illustrer les idées associées à cette visualisation à laquelle le public accorde la faculté de générer du savoir et du plaisir. C'est dans ce système autoreproducteur qui conforte lui-même le point de focalisation établi de l'étrange et de l'autre dans un régime du regard contrôlé et instauré par les codes muséaux. Certes, ceci ne modifie en rien la position d'objet intouchable que l'on observe fixement, mais propose plutôt une centralisation conceptuelle du point de vue qui présente l'artefact comme une pièce exotique et joliment étrangère. Entre le sujet prêteur de sens et l'objet porteur de sens, le regard qui régit l'univers muséal fixe ces objets étrangers, cet « autre » d'une façon unilatérale. Il ne s'agit pas d'une rénovation spirituelle, mais d'une esthétisation des conditions d'existence qui a érigé la représentation des Aborigènes et des autres

⁶⁹⁶ « Les objets d'art sont produits et circulent dans l'espace physique et social. Cette production et cette circulation sont sous-tendues par certains processus sociaux objectifs, liés à d'autres processus sociaux comme les échanges, la politique, la religion, les relations de parenté, etc ». Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Sophie et Olivier Renaut, Belgique : Les presses du réel, 2009. p.3.

groupes minoritaires en instrument politique. En effet, la question de la prise en compte du « souci de visibilité » a une portée beaucoup plus large et s'oriente davantage vers l'utilisation (la transformation) de certains instituts et institutions. Les enjeux de l'« art aborigène » dans l'institution se situent dans le fonctionnement de l'appareil de production en fonction de l'expérience « sauvage ». Sous la pression des politiques de l'année 1987⁶⁹⁷, la collecte coloniale devient de plus en plus nuancée, de plus en plus moderne et il en résulte qu'elle peut assimiler d'étonnantes quantités de thèmes aborigènes, voire les propager, sans remettre sérieusement en question ses moyens de production ni la technique qui les possède. Elle est ainsi parvenue à faire de l'évolution révolutionnaire sur le plan des convictions, en la concevant avec la fonction sociale d'arracher à la situation politique des effets sans cesse renouvelés pour divertir le public.

La tentative inhérente à l'exposition d'artistes contemporains va, en grande partie, à l'encontre d'une logique muséale fondée sur les collections de chefs-d'œuvre. Il est toutefois évident que la compréhension des structures et des modes de représentation est approfondie par l'artiste aborigène de son conditionnement social, de ses moyens techniques et de sa tâche politique. Mais l'artiste ne s'en tient pas là. Une autre astuce consiste à se distancier des dispositifs muséaux de présentation d'objets. En toute rigueur, les objets sont associés à des images, des concepts ou des symboles ; les actions, à des règles et des normes ; et les événements, à des structures. Leur modèle interprétatif, auquel sont intégrés les modes de présentation, est axé sur la présence d'un observateur. En ce sens, le regard sur soi-même est l'armature d'un système que « l'autre » incarne et rend visible. Il s'agit d'un mécanisme autoréflexif, c'est-à-dire d'un aperçu de la façon dont est présenté « l'art de penser dans la tête des autres ». En problématisant la relation entre l'invisible, d'où sont issus les objets et le visible, où ils sont présentés pour être admirés, l'artiste suit un cycle de planification, d'observation et de réflexion, pour que son œuvre puisse s'orienter vers un autre espace que celui qui témoigne de la vision classificatrice. Dans l'œuvre *Decriminalization of Taiwanese Indigenous Hunting Rifles* (fig.29, 30), Aman a recours à un « objet sensible » caractérisant les configurations du pouvoir hégémonique entre colonisateurs et colonisés. Afin de proposer une alternative au jugement criminel, elle a démonté un fusil de chasse et en a fait des sculptures autonomes accrochées au mur

⁶⁹⁷ Ce sujet concernant les politiques postérieures à 1987 à Taïwan sera traité dans le chapitre VII.

: canon lisse, crosse sculptée, platine en acier, arrêt de cartouche, disjoncteur, pontet, ascenseur de la cartouche, culasse, glissière culasse, etc. Ensuite, elle a retracé sur le mur les principales étapes du démontage dans une conception muséographique. Avec le fusil démonté, ses parties sont portées à hauteur des yeux et ainsi contraintes à se faire inspecter par le public. À cet acte consistant à rendre visible ce qui est systématiquement caché, on peut associer cet appareil mécanique jusqu'à nos jours utilisé pour représenter les acteurs d'un drame belliqueux. En outre, dans cette œuvre, l'éclairage respecte le principe de neutralité et d'équilibre dans l'exposition muséale et met en scène les parties du fusil de chasse comme des « documents ethnographiques ». Le protocole de mise en œuvre est un dispositif qui correspond, dans sa dimension symbolique, au scénario de l'exposition coloniale, dans la mesure où il est implicitement véhiculé par les formes de documentation historiques. À proprement parler, c'est leur présentation qui « produit » en premier lieu le dispositif par lequel la pratique muséale s'est emparée des objets.

Il n'est pas insignifiant de noter que l'absence de vitrines se fait ressentir à partir d'une rupture avec l'organisation coloniale du regard et les modes de représentation réalistes et naturalistes. Au premier abord, il s'agit d'une nouvelle expérience toujours aussi passionnante. Toutefois, il existe aussi la possibilité de l'appliquer à d'autres contextes grâce à cette disparition de la distance entre le visiteur et ce qu'il perçoit momentanément. Le public est censé voir, reconnaître quelque chose qui lui a néanmoins échappé, car nous sommes incapables d'associer ce fusil de chasse à un domaine bien précis (droit, criminologie, sociologie, éthique...) et de le répertorier. Ceci peut sembler contradictoire, mais ne l'est pas si l'on s'intéresse de plus près à ce qu'implique la recherche ethnographique d'Aman. En effet, elle remet en question la manière d'exhiber des objets « sensibles », au sens figuré dans les contextes postcoloniaux, à partir du moment où ils sont présentés en tant qu'objets d'art. En bref, l'installation elle-même pourrait être décrite comme la matérialisation d'une vision « décoloniale » du musée ethnologique et de ses objets historiquement incarnés de façon abstraite par la perspective centrale dans le mode de présentation. Il ne s'agit évidemment pas d'une étude ethnographique, mais de tester par le biais d'une recherche qualitative des hypothèses basées sur une topique que l'on retrouve dans la décentralisation du système autoreproducteur. Il est dès lors manifeste que *Decriminalization of Taiwanese Indigenous Hunting Rifles* se caractérise par sa visée autoréflexive, par laquelle l'auteur jette un regard critique sur

la stratégie de présentation. C'est par ce regard qu'Aman, dans plusieurs de ses travaux, prend tout à la fois en compte son expérience de la tribu et le contexte de la critique postcoloniale des musées ethnologiques. En s'inscrivant dans ce mécanisme autoréflexif, son œuvre met en évidence des transitions qui s'opèrent entre la dichotomie classique (« bien ou mal », « proche ou lointain », « moi et autre », etc) et l'agencement d'un Et⁶⁹⁸ (« Et... Et... », « non seulement, mais encore », etc).

La disparition des vitrines a ouvert de nouvelles perspectives de mécanisme autoréflexif et coïncide avec l'exposition d'une présence qui est aussi une œuvre. Elle rend en effet visible ce qui retient à peine notre attention et nous dirige non pas uniquement vers l'objet, mais également, dans une même mesure, vers la question de la présentation. Le dispositif de *Decriminalization of Taiwanese Indigenous Hunting Rifles* était né l'idée d'un musée fictif et imaginaire avec les ready-made destinés à amener l'esprit du spectateur à faire le parallèle entre l'observation ethnographique et l'interprétation archéologique, afin de se défendre « contre les images et les textes véhiculés par les médias et par la publicité qui déterminent nos règles de comportement et notre idéologie »⁶⁹⁹. De cette manière, les objets exposés refusent de se soumettre au format de la classification et de l'inventorisation et apportent momentanément dans nos consciences un « étranger » vu comme quelque chose de concevable, de possible. Tout en invitant à explorer, à l'aide des perspectives ethnographiques, sans les expliquer ni défaire leur insistance, ils affirment l'existence d'un milieu où s'encrypte la complexité des relations d'identité/non-identité entre l'observation et l'interprétation. Il convient de préciser que la pratique artistique ne se focalise en effet pas seulement sur les contours des objets, parce qu'elle est elle-même inséparable de l'affirmation de l'identité et présente également des alternatives à l'utilisation de la perspective centrale en tant que forme de contrôle de la présentation des objets.

⁶⁹⁸ « Et... Et... Et, le bégaiement. L'empirisme n'est pas autre chose. C'est chaque langue majeure, plus ou moins douée, qu'il faut casser, chacune à sa façon, pour y introduire ce ET créateur, qui fera filer la langue, et fera de nous cet étranger dans notre langue en tant qu'elle est la nôtre ». Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet* (1977), Malesherbes : Flammarion, 2014, p.73.

⁶⁹⁹ En demandant « la culture est-elle encore importante ? », Marcel Broodthaers répond que « À mon avis, oui, d'autant plus si elle incorpore la pensée dans un cadre de référence qui peut vous aider à vous défendre contre les images et les textes véhiculés par les médias et par la publicité qui déterminent nos règles de comportement et notre idéologie ». Marcel Broodthaers, « Museum fur moderne Kunst - Abteilung der Adler », *Hente Kunst*, Milan, n° 1, avril 1973, p.20-23. Traduit de l'allemand à l'exception des passages entre crochets, qui furent publiés en français dans le communiqué de presse de la *Documenta 5*, Kassel, 1972.

Ceci est d'autant plus notable que l'identification caractéristique de la phobie moderne constitue un profit esthétique de ces espaces à distance, c'est-à-dire un « vide soigné » qui montre qu'« exhiber » signifie se tenir à une bonne distance esthétique. Or, comme on l'a déjà montré, toute tentative de classification reviendrait probablement à qualifier de découverte préhistorique la collecte coloniale et à la dissocier de son contexte socioculturel. En adoptant le point de vue d'un système logique conventionnel, les musées d'anthropologie recèlent à l'heure actuelle des collections en tant qu'objets scientifiques qui reflètent la persistance de l'incarnation la plus significative de l'expansionnisme colonial. En effet, leur signification politique s'est épuisée en objets de distraction, d'amusement et leur interprétation s'est enchaînée par le refoulement identitaire afin de mieux émettre ou recevoir les communications, pour les faire circuler de manière distincte et opératoire. Mais nous ne nous en tiendrons pas à ce point pour le moment. Si effectivement cette disposition muséographique ne semble pas valoir en ce qui concerne la décentralisation du système autoreproducteur dans son ensemble, elle semble en revanche être un point de départ intéressant pour cerner la manière dont le débat sur les modes de présentation s'est immiscé dans l'art contemporain ; car le fait de retracer l'histoire de l'objet démontre bel et bien sa multiplicité et souligne la simultanéité entre les représentations et leur espace d'origine, entre les modèles interprétatifs et les processus de création. Cette attitude autoréflexive se poursuit lorsque l'attention est portée sur la partie transitoire de l'« entre-deux », c'est-à-dire l'espace tout à la fois dépendant et autonome où s'accomplit progressivement l'échange entre l'artiste et le public. Afin d'élucider une méthode de recherche ethnologique revendiquée et un mécanisme sous-jacent au fonctionnement du système muséal, l'absence de vitrines est devenue le symbole de la lutte pour l'abolition de la distance esthétique face à toute référence directe aux objets exposés. Etant donné que l'artiste aborigène crée en donnant l'impression de méditer profondément sur les conditions de l'actualité, son travail ne sera jamais une « réhabilitation » de l'art aborigène, mais un travail sur les moyens de représentation qui consiste donc en un changement de fonction de la forme institutionnelle. Il manifeste ainsi une perméabilité des frontières culturelles et une attitude critique face à la validité pratique ou théorique d'observations, d'interprétations ou de conceptualisations.

La question consiste par conséquent à savoir si le public doit se considérer lui-même comme étant constitué de simples « spectateurs », ou plutôt de « participants ». La manière dont Aman analyse les modes d'interprétation adoptés par le public s'avère assez significative de ce choix. Elle consacre en effet davantage de développements au jeu de l'acteur du dispositif muséal (tel que le contrôle sur la représentation et la présence de la diversité culturelle dans le musée) qu'à l'œuvre elle-même. Pour faire sortir la représentation de son espace institutionnel et muséal, elle a proposé un dispositif certes inhabituel mais qui n'en est pas moins interprétatif, tandis que le spectateur s'identifie à un co-acteur confronté à ce que les médias véhiculent comme informations. Encore faut-il préciser que l'œuvre peut aussi opérer une mutation culturelle et un changement en matière de représentation des objets afin d'être en mesure de transformer les regardeurs ou spectateurs en participants ou co-acteurs. Avant de s'exprimer sous des formes représentatives au sens classique de ce terme, ces co-acteurs peuvent s'appréhender mutuellement et jouer un rôle essentiel en tant que mouvement de transformation sociale et qu'apprentissage de l'action collective. Telle est l'idée émise par Walter Benjamin dans son article « l'auteur comme producteur (1934) » :

Le transformer aurait signifié abattre une de ces barrières, surmonter une de ces oppositions qui ligotent la production de l'intelligence. [...] En d'autres termes : surmonter, au sein du procès de production spirituel, ces compétences formant son ordonnancement d'après la conception bourgeoise, voilà ce qui rend cette production politiquement valable.⁷⁰⁰

Née de la créativité humaine en guise d'instrument de la liberté de la personne, la transformation peut être comprise comme un élément de liberté qui veut s'affranchir des limites portant habituellement sur la créativité elle-même. À la différence du type narratif allégorique qui commandait les esquisses préparatoires dans une dramaturgie comme bases du discours expressif, la création constitue elle-même un événement historique aux effets potentiellement transformateurs et au *redépart* les conditions d'énonciations spécifiques se trouvent transformées pour les spectateurs à propos de leur situation. Elle donne à voir un autre réel dans la visibilité que l'artiste construit, si bien que le mutisme de l'objet se retrouve lié au jeu silencieux des regards qui se tournent vers le spectateur. Ce sont ces regards interchangeables qui sont plus que jamais requis dans la participation des co-acteurs.

⁷⁰⁰ Walter Benjamin, « l'auteur comme producteur (1934) », *op. cit.*, p.134.

Dans l'intérêt de cette participation, en tant qu'intellectuel révolutionnaire l'artiste s'est replié sur les processus de refonte des représentations dont il était question et sur ceux de fusion où sont fondues de nouvelles formes. En ce qui concerne le processus de création, il s'agit principalement de présenter des états de choses avec le principe d'interruption. Comme souvent chez l'artiste, pour qui le processus de production fait partie intégrante de l'œuvre, chacune des interruptions est une déviation de deux événements inséparables. Il est cependant évident que le problème soulevé par une interruption est une source importante d'exploration de l'inconnu pour accueillir le nouveau. Sur ce point-là, l'approche benjaminienne donne une valeur critique au montage en tant que construction/déconstruction du cadre interprétatif que l'artiste a personnellement choisi. Ainsi, Benjamin a mis au point un « procédé du montage : l'élément monté interrompt l'enchaînement dans lequel il est monté »⁷⁰¹. Il reprend à son compte le travail des artistes qui contribue à façonner d'autres modalités d'appréhension du réel, et ainsi à transformer les systèmes de production et de reproduction des perspectives ethnographiques. Ainsi l'œuvre compte moins en elle-même que le rapport qui s'instaure à la manière de regarder et s'inscrit dans la problématique du montage. De même que dans toute pensée autoréflexive, la représentation se modifie avec ce rapport. À travers le procédé du montage, elle a servi à rendre le public durablement étranger à la société du savoir au sein de laquelle il vit, apprend et joue. Ce « théâtre épique ⁷⁰²», au sens de Benjamin, où nous sommes naturellement portés à nous adresser à la classe à laquelle nous appartenons, traite les représentations dans le sens d'un arrangement expérimental.

Le montage d'opérations ou de projets muséographiques se fait ressentir à partir d'un désordre de l'expérience plus perceptible de la fonction artistique de l'art à mesure que l'utilisation du système panoptique a un impact significatif sur les moyens de représentation et d'interprétation. En effet, c'est à cet agent perturbateur que se trouvent associés les affects qui caractérisent l'expérience du choc. Si l'œuvre peut contribuer à transformer la perception, c'est d'abord parce que l'artiste travaille au niveau de l'expression des affects qui peut aussi prendre en charge une valeur

⁷⁰¹ *Ibid.*, p.140.

⁷⁰² « Construire à partir des plus infimes éléments de comportements ce qui s'appelle « agir » dans la dramaturgie aristotélicienne, voilà le sens du théâtre épique. [...] Il vise moins à emplir le public de sentiments, fussent-ils ceux de la révolte, qu'à le rendre durablement étranger, par la pensée, aux états de choses dans lesquels il vit ». *Ibid.*, p.141.

émancipatrice. Non seulement l'œuvre restitue les expériences interactives grâce à la présentation autoréflexive, mais elle les découvre aussi avec étonnement. Outil d'expérimentation, elle participe pleinement au renouvellement des formes énoncées dans le principe d'interruption. Une situation exceptionnelle peut conduire à une volonté de dépassement de soi inattendue, hormis que cette situation n'a ici pas un caractère d'excitation, mais bien plutôt une fonction organisatrice. Elle immobilise l'action en cours et invite ainsi le spectateur à prendre position vis-à-vis du système qui l'entoure, et l'artiste à en faire de même vis-à-vis de son rôle. C'est la situation actuelle à laquelle se heurte le regard de l'étranger à condition de s'effectuer au moyen de l'interruption des déroulements.

En faisant interrompre les habitudes dans l'acte perceptif (en faisant disparaître les vitrines par exemple), selon Benjamin, l'artiste aborigène intervient sur le rapport à soi dans un but d'émancipation. Avec ces sentiments de la révolte, c'est non seulement le travail sur la capacité à se distinguer d'autrui qui devient possible, mais également l'étude sur la mutation de la représentation de soi. En présence d'un rapport de dissociation, émergeront des propositions pour un changement de fonction de l'art aborigène qui a fait naître de nouvelles formes de collectifs indigènes. La valeur d'exposition de l'art aborigène ne renvoie ni à la multiplicité des objets reproduits dans l'œuvre, ni à la perméabilité perçue dans des lieux qu'investissent les représentations, mais au caractère technique d'un médium qui rend possible un travail d'observation et d'analyse de la situation postcoloniale de brassage des cultures. De ce fait, le public est invité à renoncer à la valeur qui définissait les objets et donc à les ré-enchaîner par-dessus un texte caché (*hidden transcript*⁷⁰³) au sens propre du terme utilisé par James C. Scott. Vus de derrière, les artefacts servant de médiation se voient dans leurs reflets et voient ce que nous ne pouvons pas voir en les regardant. Afin d'exhiber les affects ressentis qui relie le spectateur au modèle interprétatif de sa participation, l'artiste aborigène apparaît donc comme un traître à l'égard de sa classe d'origine. C'est bien le sens de cette

⁷⁰³ James C. Scott fonde sa démarche sur la distinction entre « texte caché » et « texte public ». Il élabore à partir d'elle un modèle pour penser les relations dominants-dominés : « Tout groupe dominé produit, de par sa condition, un “texte caché” aux yeux des dominants, qui représente une critique du pouvoir. Les dominants, pour leur part, élaborent également un texte caché comprenant les pratiques et les dessous de leur pouvoir qui ne peuvent être révélés publiquement. La comparaison du texte caché des faibles et des puissants, et de ces deux textes cachés avec le texte public des relations de pouvoir permettra de renouveler les approches de la résistance à la domination ». James C. Scott, *La Domination et les arts de la résistance : Fragments du discours subalterne*, Paris : Éditions Amsterdam, 2009, p.12.

abduction de sa propre identité : déborder de créativité en se basant sur un modèle interprétatif de la représentation.

Chapitre VI. Le dispositif de la représentation

Afin de comprendre quelle place il faut réserver au module d'« autoréflexivité » après le tournant ethnographique dans l'art contemporain (tournant contextuel et identitaire), le présent chapitre prolonge certaines des réflexions de Gilles Deleuze et aborde certaines questions de présentation : par quels moyens peut-on initier des artistes aborigènes à l'art contemporain ? Comment envisagent-elles le lieu d'affrontement des discours alors que la distance entre le Moi et l'Autre (nous et eux) a disparu ? Chez les artistes, quels sont leurs modes de création ? De même, chez les spectateurs, quels sont leurs modes de réception ?

6-1 Le soleil ne ressemble pas au soleil

Ce chapitre, centré sur les stratégies de représentation, pourrait servir de référence pour examiner la question de savoir comment les artistes exprimaient leurs idées par le biais des représentations et comment ils établissaient des liens entre leur propre représentation et les moyens de représentation afin d'examiner les points de vue des autres. Avant d'entamer cette partie, il convient de procéder à une mise au point des contextes historiques. À Taïwan, les peuples aborigènes n'ont pas de système d'écriture, si bien que la façon consistant à préserver et transmettre l'histoire, la loi et la littérature de génération en génération est en soi un acte faisant apparaître à chaque fois de nouvelles variantes. Les connaissances traditionnelles ont d'abord été véhiculées oralement avant d'être fixées par écrit. Etant donné que l'écriture, en tant que récit des sources « véritables » et révélateur des faits, fait défaut, les archives conservées par le musée, en particulier les représentations figurées, visant à comprendre ces connaissances étant solidement enracinées dans cette tradition orale,

sous-tendent souvent les formules répétitives considérées comme stéréotypées. C'est ainsi qu'ils ne nous permettent pas d'appliquer une forme de représentation intermédiaire à des valorisations au sein de leur race, de leur religion, de leur idéologie ou de leur groupe social. Dans cette condition langagière, sociale et contextuelle, il existe un énorme hiatus entre les discours non-écrits et les réalités sociales, si bien que les approches historiques traditionnelles ne pourront jamais atteindre une vérité autre que partielle et contrôlée. À ce point de négation du sens des représentations, les chercheurs ont depuis longtemps pris l'habitude d'élaborer, d'éditer et de diffuser des études et des documents sur lesquels ils appuient leur démonstration. En revanche, le non-écrit s'actualisant dans une activité artistique passe le relais à la question de la présentation. Une telle approche expérimentale correspond aux analyses renvoyant à une attitude sous l'effet d'une histoire des mentalités qui leur évite quelques écueils.

En 1987, lors de l'abolition de la loi martiale, l'idée de représentation fut cependant remise en cause et le mot « représentation » a détrôné celui de « mentalité ». De ce fait, les études sur l'écriture ont ouvert de nouvelles pistes de recherche dans la mesure où l'accent y est mis, de façon plus précise, sur le contenu culturel du terme « représentation », sur la façon dont les peuples aborigènes disent et construisent pour eux-mêmes leurs identités. Par le biais de la rédaction de leurs archives, la représentation se lit de l'histoire passée à l'histoire présente, comme un acte qui se [re]présente comme social, tout en créant quelque chose qui soit susceptible de penser les identités sociales et l'expression du politique. Afin de montrer l'origine complexe et multiple des faits contenus dans une réflexion instituante et instituée, les études sur la représentation culturelle permettent de recodifier les institutions et répondent alors à un effet dialectique incitant au durcissement de la communauté. L'enjeu est plutôt de saisir comment la force des représentations collectives peut exister politiquement pour instituer la vie sociale et politique. Au lieu de classer, compter et comparer, l'artiste aborigène énonce le processus de création, qui se définit comme une mise en mouvement de la transmission du contexte conjoncturel. Il déclare d'abord partir de la place du sujet en exprimant son refus de céder à la transcendance et la mondialisation ; ensuite, il explique qu'il creuse la formule rituelle de « tournant vers le corps » en sa profondeur cachée sous les conditions d'attribution du sens dans la culture ; de plus,

il dit mettre en acte ses discours « présentistes »⁷⁰⁴ en les imposant comme une perspective de critique de l'idéologie. Enfin, l'œuvre apparaît tout autant comme un acte artistique que comme la revendication de l'appartenance de l'artiste à la représentativité et la disparité des aborigènes au musée. Par conséquent, il s'engage dans les quatre tournants importants dans la lutte pour un système artistique conventionnel : le tournant spatial (*spatial turn*), le tournant corporel (*corporal turn*), le tournant performatif (*performative turn*) et enfin le tournant ethnographique (*ethnographic turn*)⁷⁰⁵.

Pour aller plus loin dans cette argumentation, nous devons d'abord analyser ces quatre tournants (géo)politiques dans le monde de l'art global. Si nous poursuivons les exemples des représentations à la fois artistiques et culturelles, nous pouvons affirmer que toutes les sources iconiques et symboliques ont besoin d'être décodées. La démarche se construit à travers une analyse croisée des mécanismes de colonisation des imaginaires culturels et des politiques transculturelles de représentations qui façonnèrent les identités marginales du pays lointain. Prenons un cas concret, celui de l'« effet-Magiciens »⁷⁰⁶. Cette expression, proposée par le théoricien de l'art Joaquín Barriendos, associe une analyse critique de la nouvelle géographie culturelle de l'art contemporain à une autre « géoesthétique » du système international de l'art contemporain. Cette nouvelle situation géopolitique de l'art s'inscrit en tant que pôle de référence dans le débat théorique et esthétique sur le rééquilibrage culturel mineur-majeur. En offrant une réflexion sur l'exposition emblématique *Magiciens de la Terre* présentée en 1989 au Centre Georges Pompidou, Barriendos révèle la perpétuation d'asymétries et de hiérarchies qui sont générées

⁷⁰⁴ « Les rituels sont des Actions par excellence, les rituels sont selon Michael Ott, « des actions particulières à quelque titre que ce soit », ou si l'on préfère une formulation plus complexe, « des lieux présémiotiques et l'origine de l'attribution du sens dans la culture ». Gerhard Neumann, « Les tableaux-pièges de Daniel Spoerri entre art et ethnographie », trad. de l'allemand par Nicole Gabriel, in : *HERMÈS* 43, 2003, p.141.

⁷⁰⁵ L'expression d'*ethnographic turn* (le tournant ethnographique) utilisée par Hal Foster [1996], Henrietta Moore [1999], James Clifford et Alex Coles [2000], sert à désigner l'expérience de la fragmentation spatiale concomitante l'accélération des mouvements.

⁷⁰⁶ Joaquín Barriendos reprend une expression forgée dans son article « Geoesthetic Hlerarchies: Geography, Geopolitics, Global Art, and Coloniality », in James Mins, Alice Kim, and Zhivka Valiavicharska éd., *Art and Globalization*, University Park, Penn State University Press, 2011. Dans un autre article, « Un cosmopolitisme esthétique ? De l'« effet Magiciens » et d'autres antinomies de l'hospitalité artistique globale », il se montre encore plus explicite quant à l'*effet-Magiciens* : « Avec pour référence l'exposition organisée en 1989 au Centre Georges Pompidou, nous avons décrit ce tournant géographique comme l'effet-Magiciens de la pensée philosophique occidentale : une sorte de révisionnisme géo-esthétique de la géographie mondiale de la raison ». Joaquín Barriendos, « Un cosmopolitisme esthétique ? De l'« effet Magiciens » et d'autres antinomies de l'hospitalité artistique globale », in : Kantuta Quirós & Aliocha Imhoff (dir.), *Géoesthétique*, Dijon : édition B42, 2014, p.162.

dynamiquement au coeur de ce nouvel internationalisme. Sous cet effet quasi-interculturel, les artistes et « non-artistes » issus de scènes asiatiques, africaines, latino-américaines se présentaient paradoxalement comme des outils heuristiques insérés dans des discours ethnographiques et anthropologiques qui se substituaient tout autant aux histoires de l'art aborigène. D'après Barriendos, le « globocentrisme esthétique » résulterait de la vision curatoriale, car les origines ou les expériences de l'artiste ont la validité immédiate sur un concept ou sur un thème curatorial des *Magiciens de la Terre*. Défini par l'effondrement d'une distribution homocentrique entre art central et marginal, le tournant spatial est accordé à l'affranchissement des frontières chez des artistes nomades et commissaires d'exposition qui sont devenus des « radicants » post-avant-garde⁷⁰⁷, de sorte que l'avènement de la périphérie au centre de la « scène internationale » doit être décodée pour être interprétée comme un programme de reconnaissance de la différence et une gestion de la globalisation de cette différence. Il résulte du tournant spatial de l'art global, que la représentation fait partie de ce que l'on peut appeler un dialogue entre les récits personnels et les récits officiels, qui a pour but de prouver la sujétion des artistes à la souveraineté de l'« effet-Magiciens ».

Les paradoxes de cette exposition persistent aujourd'hui encore dans les débats muséologiques portant sur l'internationalisation de l'art. En tant qu'hégémonie esthétique occidentale, l'*effet-Magiciens* crée également une distance infinie entre le moi (je pense. donc je suis) et le lieu (je suis où je pense). En fait, la représentabilité esthétique de l'altérité raconte moins la vérité que le vraisemblable et permet justement au spectateur, d'analyser le contenu des représentations que donnent à voir les musées et institutions culturelles. À condition de recadrer les documents relatifs à une phase post-asymétrique, post-coloniale, post-moderne de l'art global, l'inclusion de l'Autre devient essentielle pour la répartition géographique de la colonialité du savoir. Ce processus de globalisation, de visualisation et d'internationalisation de l'altérité est tout à la fois anthropologique et sociologique. C'est ainsi qu'en suivant l'« engagement imaginaire » avec l'autre, on peut en déduire

⁷⁰⁷ « Les artistes déracinés, affirment-ils, sont devenus des « radicants » post-avant-garde : ils peuvent produire des espaces sociaux éphémères sur leur chemin, sans que leur origine ou leur identité n'ait d'importance ». *Ibid.*, p.157.

que les mirages de la tolérance culturelle⁷⁰⁸ se manifestent face à l'industrialisation de la différence et suivent ainsi le cycle même du révisionnisme cosmo-éthique (le moi) à l'intérieur duquel les sens de la compréhension s'évanouissent rapidement. Cette fausse totalité de l'être-au-monde crée une situation qui implique une hospitalité infinie et sans bornes sur le plan éthique. En fin de compte, il existe des asymétries structurelles à l'intérieur de l'imagination esthétique globale et virtuelle et l'on observe que toute notion des complexités de l'art « autre » en est, de façon générale, absente. Certes, l'attention portée aux représentations conduit à définir les valeurs de la société concernée et à comprendre comment fonctionnent les rapports sociaux au sein de la scène globale. Toutefois, dans le cas de l'exposition planétaire, le réel et sa représentation sont le plus souvent confondus avec les formes dissimulées de discrimination.

À la recherche d'un nouveau défi se développant dans un contexte de globalisation des diversités culturelles, Joaquín Barriendos explique la corrélation entre le fait de produire et celui d'occuper l'espace, en introduisant le concept philosophique de *Dasein* qui « coïncide avec la forme sociale du monde comme totalité de la même manière qu'une chaise n'est pas dans l'espace mais constitue l'espace en elle-même »⁷⁰⁹. Doté d'une capacité épistémique à être-dans-le-monde, cette appréhension/production spatio-cognitive du monde fait suite à la révélation du monde (*aletheia*) qui favorise les diasporas individuelles. En termes géo-épistémologiques, il ne s'agit pas là d'une dialectique hégélienne, mais d'une pensée analytique d'espaces qui, par définition, se situent après le domaine esthétique du *Dasein* conduit par la spatialisation multidirectionnelle de la subjectivité capitaliste. Le tournant spatial incite les artistes à l'immigration volontaire, de sorte que leur identité se construit en un mouvement d'aller-retour entre différents espaces en tant que « non-lieux », afin d'inventer de nouveaux modes d'appartenance globale. Pourtant, une question se pose : dans quelle mesure sont-ils emprisonnés dans le cadre géo-épistémique d'une stratégie globale produite par et pour le *Dasein* ? Du fait

⁷⁰⁸ « Ainsi, pour le poète et critique africain, tolérer les autres signifiait accepter la diversité des cultures comme une forme de courtoisie politique, comme une concession que l'Occident était obligé de faire au Tiers Monde pour être en phase avec le discours sur la décolonisation ainsi qu'avec celui sur la globalisation de la démocratie ». Joaquín Barriendos, « Le Système international de l'art contemporain. Universalisme, colonialité et transculturalité », trad. de l'espagnol par Marie-Laure Allain Bonilla, in : *revue* 2.0.1, mai 2010, dossier spécial Local/global. En ligne : http://www.revue-2-0-1.net/files/201_barriendos_fr.pdf

⁷⁰⁹ Joaquín Barriendos, « Un cosmopolitisme esthétique ? De l'« effet Magiciens » et d'autres antinomies de l'hospitalité artistique globale », *op. cit.*, p.160.

que le cosmopolitisme esthétique est le lieu idéal en tant que zones socialement produites, la rationalité compréhensive du *Dasein* sous-tend, au sein du monde global de l'art, l'intégration sociale et l'acte d'application d'un pouvoir discrétionnaire visant à matérialiser des espaces alternatifs à travers les pratiques artistiques. Toutefois, cette spatialisation artistique ne pourrait pas donner à penser que le *Dasein* peut accomplir la conquête du monde en tant que nouvelle pensée (géo)esthétique, car l'enthousiasme pour l'être-au-monde et la mobilité artistique globale retombent comme une forme esthétique cosmopolite moderne/coloniale qui gouverne l'espace de l'Autre et supprime son lieu d'énonciation, en négligeant toute sorte de pensée des frontières.

Quand on dit qu'il y a un sens dans l'œuvre d'art, de toute évidence, il s'agit bel et bien d'un prototype des signes ou d'une simulation qui représente immédiatement la signification dans un objet. Il ne s'agit pas seulement de la relation entre l'artiste et la matière de cet objet en tant que contenant, mais aussi de celle entre l'artiste et ses forces sensibles dans la représentation. Sans doute peut-on pencher vers le côté où l'usage des signes peut être mis en doute, lorsque la question sur la notion de la représentation est reprise par le modernisme qui a infirmé la représentation mimétique ou imaginaire et objective la surface de la toile où seules demeurent les couleurs et les taches si bien que toutes les significations viennent s'abolir dans leur propre signe ; la profusion des signes parodiant la réalité est alors introuvable. Même si l'intention de représenter se transforme en puissance pure et nie le contenu de la représentation, l'artiste représente tout de même quelque chose d'invisible dans l'intention de chercher les ressemblances significatives. Il est dès lors manifeste que « la représentation se fonde sur un signifiant refoulé »⁷¹⁰ par rapport à la négation de la représentation, pourtant ce qui est dénié, c'est le contenu de la représentation, et non la représentation elle-même. Certes, il s'avère qu'un signe ne dépend pas directement de la signification de l'objet, mais est une relation entre l'artiste et les ressemblances significatives données pour recréer en le « représentant ». Un objet serait donc en attente d'une histoire incertaine, et dans son isolement, il gagne une autonomie paradoxale en vivant des possibilités de représentation qu'il suscite chez celui qui le regarde. C'est-à-dire qu'il porte non sur une observation créatrice, mais sur une pensée par le biais de la ressemblance afin de décrire ou

⁷¹⁰ Philippe Thomas, « Question de présentation / Frage der Praesentation », in : *Sur un lieu commun et autres textes*, Genève : Presses Universitaires de Rennes, 1999, p12.

représenter la perception naturelle. Comme « une scène qui se produit en s'effaçant »⁷¹¹, la question de la représentation impliquant un refoulement est l'acte dans un processus réel, actuel et interculturel. C'est-à-dire qu'elle implique l'invention d'un processus parallèle pour déduire l'acte de langage et conduire l'action du signe. Deux phrases font écho à la théorie de Martin Heidegger selon lequel « l'homme est homme en tant qu'il est celui qui parle »⁷¹² : « " JE " c'est la personne qui dit " JE " » et « Quand dire, c'est faire »⁷¹³, il s'agit là du côté de la linguistique qui traite du langage associé à son utilisation et à sa situation implicite.

« L'analyse de la représentation et la théorie des signes se pénètrent absolument l'une l'autre ». C'est ce qu'a affirmé Michel Foucault dans son livre intitulé *Les mots et les choses*⁷¹⁴. Quand il y a des images ou des représentations, nous nous attardons un moment sur la question des signes. On procède à des reconstructions fondées sur les éléments visuels susceptibles d'être comparés et qui peuvent contribuer à restituer un prototype commun représentant immédiatement les significations. Il s'agit d'une étude des relations sociales autour des représentations qui médiatise l'intentionnalité sociale et se confond avec le contexte social des personnes et de leurs relations. Mais, on peut aussi supposer que transmettre les significations est la seule mission des signes et que la structure langagière de la connaissance acquise est interne à l'esprit humain, tandis que, selon les contextes différents, la réalité sensible ne l'est pas aussi directement. Afin de jeter un éclairage sur la représentation significative, il convient de savoir si les signes contiennent d'autres valeurs que leurs significations à travers une quelconque analyse historique.

Coincé entre ressemblance et idéalisation, le classicisme fonde une esthétique de la juste mesure. Le tableau classique raconte avec délicatesse une histoire mimétique⁷¹⁵, pour que le spectateur puisse saisir de manière conventionnelle la

⁷¹¹ *Ibid.*, p.25.

⁷¹² Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris: Gallimard, p. 13.

⁷¹³ La notion d'« acte de langage » a été proposée par John Langshaw Austin en 1962 et développée par John. R. Searle en 1969, tous deux philosophes du langage. Dans « Quand dire, c'est faire », Austin parvient ainsi à préciser le fonctionnement des énoncés performatifs.

⁷¹⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Domont : Gallimard, 2015 © 1966, p.79. (cf. aussi p.80 « [...] une représentation qui, en elle-même, et par sa représentabilité propre, est tout entière signe »)

⁷¹⁵ Cf. Louis Marin, « Comment lire un tableau », in : *Noroit*, n° 140, 1969, p. 5-9.

signification dissimulée derrière la surface de la représentation. De la même manière, la surface de la toile est *ipso facto* transparente pour raconter des histoires et introduire leur signification. Le cadre du tableau est ainsi seulement une partie de la composition picturale et les signes picturaux se manifestent principalement par les formes représentées, c'est-à-dire les référents réels. De plus, le modèle réel est toujours un « il y a », donc un « il » qui énonce qu'il « y a ». Dans le tableau, la représentation en tant qu'« il y a » ne peut être qu'une fenêtre du réel. Selon la Logique de Port-Roya⁷¹⁶, en tant qu'énoncé médiateur de l'Idée et du réel, le signe, qui tient lieu de « il » et de « il y a », ne saurait être en principe transparent pour désigner un « il » proprement référentiel. C'est la raison pour laquelle la représentation du tableau classique repose souvent sur un signifiant refoulé dans l'immédiateté du signe, c'est-à-dire sur l'oubli de médiation. Durant cet âge de représentation, le classicisme est bel et bien ici le grand renfermement dont parle Michel Foucault⁷¹⁷ : l'acte de clôture de la présentation s'oublie dans son geste, sans réfléchir le lieu ; mais c'est lui qui s'enferme, laissant dehors, avec le « refoulement du sujet », les grandes vérités de l'Imaginaire.

À l'époque de la pensée de la modernité où la réflexion esthétique portait sur les systèmes des signes, l'artiste prenait conscience de l'importance et de la complexité de la représentation. C'est ainsi que s'exprime Charles Baudelaire : « tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative »⁷¹⁸. Les représentations modernes sont en fait destinées aux spectateurs dans le but de favoriser leur « compréhension intuitive ». Les signes indéfinis sont constamment destinés à être perçus par une imagination libre, afin que le spectateur puisse rester sur la surface du tableau sans connaître sa signification symbolique. Du fait que les signes devaient être constamment perçus par le biais d'un élément variable, relatif, circonstanciel et libre, la représentation artistique était pour la première fois libérée de l'obligation mimétique et de la sujétion à un modèle réel. Contrairement aux symbolistes qui pensaient que les

⁷¹⁶ On l'appelle Logique de Port-Royal, en raison de l'abbaye du même nom auquel appartenaient les grands écrivains et les philosophes comme Arnauld, Nicole ainsi que Pascal dont leurs études ont porté sur la logique, la grammaire, la théologie et sur la traduction des textes de la religion chrétienne.

⁷¹⁷ « [...] un écroulement au milieu du XVIIe siècle qui établit le classicisme ». Sverre Raffnsøe, « Qu'est-ce qu'un dispositif? L'analytique sociale de Michel Foucault », in : *Symposium (Canadian Journal of Continental Philosophy)*, vol. 12 : 1, article 5 (2008) : 44-46.

⁷¹⁸ Charles Baudelaire, « Le Salon de 1859 - Le gouvernement de l'imagination », in : *Œuvres complètes*, Tours : Éditions du Seuil, 1968, p.399.

signes ne représentaient que la signification de la réalité⁷¹⁹, l'œuvre de l'art moderne débordait ainsi du domaine pur de l'esthétique en s'approchant de la négation de la ressemblance. En dehors de la scène de la signification, le Romantisme éclaire ce paradoxe selon lequel la négation implique une forme autoréflexive de sa propre affirmation⁷²⁰, c'est-à-dire la présence d'un signifiant. Ainsi, comme Baudelaire l'écrit : « s'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire »⁷²¹. Ce qui est éternel dans le tableau, c'est le tempérament particulier de l'auteur. L'éternel se définit comme original. L'originalité moderniste affirme le repris du « je » et la représentation (comme le cadre) devient ainsi un agencement, une chose en soi qui contribue non pas à caractériser l'immédiateté du signe (puisqu'il est indéfini), mais à comprendre celle de la circonstance.

L'usage des signes avait été mis en doute, lorsque la représentation était reprise par le modernisme qui infirme la représentation classique, mimétique. De plus, la réalité sensible n'était qu'une illusion apparente d'une réalité spirituelle supérieure en tant que chose en soi, de sorte que l'artiste devait déchiffrer les signes et les codes pour se référer aux correspondances entre les deux réalités. Toutes les significations viennent s'abolir dans leur propre signe et la profusion des signes parodie une réalité désormais introuvable, parce que le modernisme a purifié le médium en objectivant ou matérialisant la surface de la toile où seules subsistent les couleurs et les taches. C'est pourquoi le modernisme a posé l'autonomie de l'art comme l'identification à une forme propre, précisément afin de montrer que l'univers visible était caractérisé par des images fugaces, des sentiments flous, une atmosphère évocatrice, une fragrance sensuelle, une syntaxe obscure et des idées éphémères. En somme, on se rend compte ici que le tableau moderne ne permet plus de visualiser les contenus représentés, mais de sentir la puissance de la création. Ainsi que le

⁷¹⁹ Les symbolistes recherchent une impression, une sensation qui évoque un monde idéal et favorisent l'originalité d'esprit, si bien qu'ils donnent la signification de la réalité à l'objet ou au signe pour atteindre la réalité supérieure de la sensibilité. « Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. » Jean Moreas, « Manifeste du Symbolisme », paru dans *Le Supplément littéraire du Figaro* en septembre 1886.

⁷²⁰ « [...] la "théologie moderniste de l'art se constituait déjà dans l'opposition diamétrale entre une vénération quasi religieuse pour une forme plastique purement autoréflexive, en tant que négation absolue de la pensée rationnelle et empiriste, [...] » Benjamin Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », in : *L'art conceptuel, une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1991, p.33.

⁷²¹ Charles Baudelaire, « Le Salon de 1846 - Qu'est-ce que le Romantisme ? », in : *Œuvres complètes*, Tours : Éditions du Seuil, 1968, p.230.

souligne Balzac dans son ouvrage intitulé *Le chef-d'œuvre inconnu* : « Le peintre, dans sa quête incessante, acharnée, du réel, de la chair vivante du corps qu'il s'est donné pour tâche de recréer à une plus haute puissance en le "représentant", détruit la figuration du modèle, autrement dit, sa représentation »⁷²² ; d'où le fait que les artistes modernes ont connu et admiré les situations de l'homme appropriées au représentant plutôt que les caractères aristocratiques, privilégiés de la signification.

Dans le tableau moderniste, la représentation repose essentiellement sur la puissance de la création. Certes les signes étaient libérés par le modèle réel ou par la signification, mais ils étaient toujours liés à l'imagination entrant dans ce monde où la représentation est considérée comme une sorte de négation de la ressemblance et de l'immédiateté. Concernant le mythe moderniste, le tableau de René Magritte, intitulé « Ceci n'est pas une pipe » pose un vrai problème : s'agit-il d'une limite propre au « spectateur », qui s'intéresserait aux jeux de sa propre imagination ? Il suffit de démontrer qu'une négation de la négation intervient réellement dans la représentation. La représentation sous la forme de calligramme commence à faire dire au texte ce que représente le dessin. Ainsi, Michel Foucault déclare que « ce sont des mots dessinant des mots »⁷²³. En déniait le droit de « ceci », l'énoncé de « ceci n'est pas » pratique une forme commune à l'énonçable et au visible. C'est surtout le moteur de ce qui conduit à la négation des valeurs de l'originalité (comme référence), des ressemblances. La représentation du « Même », libérée du « comme si » est donc une tautologie. C'est-à-dire qu'elle est basée sur une répétition du « ceci », pour que le rapport de représentation soit posé par cette négation de la négation et par les non-rapports de la similitude. En fin de compte, la pipe a disparu dans ce tableau des mots dessinant où il y a un passage à l'acte consistant à représenter.

Pourtant, ce qui est nié est souvent nommé d'après ce qu'il représente. On appelle négation l'action de dire non, généralement nommée par soi-même et par les autres. C'est pour cela qu'un refoulement se manifeste souvent par la négation, et inversement. En niant le contenu représenté, l'intention de représenter se transforme en puissance pure et se voit désigner un médiateur conceptuel par le refoulement. La négation devient un principe de l'acte intrinsèque à l'énoncé, car ce qui est dénié ne dévoile que le contenu du refoulement (c'est-à-dire la signification), et non le

⁷²² Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Flammarion, 2008, p.20.

⁷²³ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier : Fata Morgana, 1973, p.17.

refoulement lui-même (l'acte consistant à représenter). La représentation qui est reprise par le modernisme est le refoulement insensé et insaisissable (ne pas savoir) par l'extériorité (les spectateurs). En ce qui concerne René Magritte, il l'a non seulement reprise, mais est même allé jusqu'à la renverser. La représentation de « Ceci n'est pas une pipe » ne révélait pas uniquement des contenus représentés, mais aussi le refoulement lui-même, la puissance et le pouvoir de représenter (pouvoir représentatif). Le « Ceci n'est pas une pipe » n'est donc pas un tableau visant à être compris au premier regard, mais un refoulé ou un retard à lire, comme un schéma explicatif du processus créatif. Certes, nous cherchons à donner un sens au processus créateur à l'œuvre dans le travail artistique, mais il n'y a là ni imagination ni signification. Sans lier un objet et sa représentation au système des significations symboliques ou extensives, il est important d'examiner les situations des discours et d'intervenir dans les discours concomitants des apparitions des contextes de chaque situation. Il est dès lors manifeste que « la pratique artistique se fonde sur un refoulé »⁷²⁴. De même, il s'avère qu'un signe ne change en soi ni de signification, ni d'imagination, mais est le reflet de quelque chose d'invisible, de refoulé et de renversé. Ce que la tradition représentative a désormais refoulé, dans un mécanisme invisible, inconscient et impensable, entraîne une reconfiguration des fonctions liées à la représentation. Il semble que le signe puisse être éloigné de ce qu'il signifie et que la représentation ne puisse se faire qu'au niveau d'une nouvelle machine, qui fonctionne comme un « retour du refoulé », car l'acte consistant à représenter repose sur une reprise suspendue de la dénotation des significations et un refoulement en tant qu'effet de décalage apte à nuancer le sens de la représentation.

Le modernisme a objectivé et matérialisé la surface de la toile afin de détruire la figuration du modèle, autrement dit, sa signification, si bien que le tableau vide de contenu de la représentation n'était pas un tableau au sens classique de ce terme et que le concept de tableau s'est transformé en puissance pure. Cependant, en raison d'un geste du modernisme qui repose sur l'épreuve de l'Être en tant qu'exercice du sens, on s'arrache à l'actualité dans un rapport contingent : la représentation devient une sorte de négation et accompagne souvent les sens du refoulement. Depuis les années 1960, nous avons collectivement engendré « le phénomène Duchamp » qui fut récupéré par des artistes (du pop art et du minimalisme, entre autres) et une certaine

⁷²⁴ Philippe Thomas, « Question de présentation / *Frage der Praesentation* », in : *Sur un lieu commun et autres textes*, Genève : Presses Universitaires de Rennes, 1999, p.22.

critique américaine (dont Rosalind E. Krauss) puisque Duchamp, qui représente une figure nihiliste personnifiant la rupture avec la tradition, soulève la question clé concernant le statut de l'objet d'art et le rapport entre les discours d'artiste et ses pratiques artistiques. Face à l'ampleur de ce phénomène, la représentation parvient à transcender les écueils des sens du refoulement. Il faut dès lors passer par un intermédiaire refoulé entre le contenu représenté et l'expression de ce qui le représente pour suivre le dévoilement du leurre de la représentation : la représentation, qui se présente en premier, précède toujours la présentation qui est en retard. Certes, si la représentation apparaît en premier, il y aura aussi quelque chose qui est dénié ou oublié. « La représentation précède la présentation », cette phrase ne fait qu'accentuer une réflexion désabusée : la présentation est déjà là, mais toujours en retard. Par conséquent, on se rend compte ici que la présentation est la condition de la représentation. Le mode répété de la dénégation n'a pu se faire qu'à condition d'ignorer que la présentation est en elle-même le présupposé radical. « Je ne vois pas le voyant » parce que le voyant est la condition qui lui permet d'exister. Le propos de Michel Foucault s'avère tout à fait conceptuel : ce qui est dénié est un acte, c'est-à-dire le pouvoir représentatif en tant que « représentativité de la représentation en tant qu'elle est représentable »⁷²⁵. Selon Duchamp, la proposition principale de la représentation, est la contenance acceptée par l'autorité infaillible qui ne trouve sa légitimation que dans le monde de l'art. De même que la condition qui lui permet d'exister, l'acte consistant à la représenter implique une invention du processus de *monstration*, si bien que le concept de ready-made nous conduit à désigner un concept propre à la représentation. L'artiste se joue dès lors des codes des représentations et les déplace à l'intérieur d'un discours artistique et d'une pratique complexe de signes sans ressemblance.

D'après Duchamp, l'ensemble du cheminement intellectuel du projet artistique (par exemple les gribouillis, les esquisses, les dessins, les repentirs, les modèles, les études, les conversations, etc.) avait davantage de valeur que l'objet présenté. À proprement parler, l'artiste cherchant un signe de dénégation a commencé à ouvrir une porte aux réflexions sur la manière de percevoir son environnement, la contenance de soi-même, et sa réaction à son égard. De la même manière, on comprend pourquoi ce cheminement nous conduit à découvrir un lieu

⁷²⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses*(1966), Domont : Gallimard, 2015, p.78.

de lecture relatif au contexte de l'exposition dans lequel l'artiste intervient. Non seulement en effet l'artiste se tient « à distance » des présomptions esthétiques, mais aussi le tableau en soi donne lieu à la présentation d'une intention de créer un réseau, l'œuvre d'art s'impose d'emblée comme problématique et l'artiste devrait prendre en compte davantage de questions sur la condition de la représentation. À la suite de Duchamp, le tableau pourrait être considéré comme une proposition qui désigne les objets tout-faits et sortis de leur contexte habituel, c'est-à-dire comme un ready-made, une forme de manifestation. De plus, en ce qui concerne l'aspect linguistique, le mot « tableau » peut revêtir deux significations ambiguës : l'une faisant référence aux tables en tant qu'espaces opératoires pour introduire un diagramme ou une parole ; l'autre aux peintures visant à raconter une histoire mimétique. On se rend ici compte que le tableau est défini tout à la fois comme une création picturale (tableau-peinture) et un diagramme (tableau-table) en tant que table jalonnée d'un énoncé performatif de l'artiste. En fait, l'idée de diagramme avait déjà été introduite par Gilles Deleuze, qui se demandait comment la peinture de Bacon pouvait bien représenter avec la forme non-figurative l'ensemble des éléments hétérogènes et comment il les faisait entrer dans la composition du tableau. En particulier, il montre que, en raison des forces hétérogènes, le diagramme devrait montrer quelque chose qui définisse le rapport d'un être à sa provenance. Lorsque le tableau est tendu sur le chevalet, la toile est traitée par l'artiste comme une fenêtre du réel (du point de vue du classicisme), ou encore elle est devenue une porte de l'esprit (du point de vue du romantisme). Quelle que soit leur orientation idéologique, les artistes peignent les choses en parlant le même langage issu d'une manière de mettre à jour l'essence de ce qui a été reconnu. Après *l'Action Painting*, le peintre ne cesse de se libérer du joug du chevalet, de même que le pinceau ne cesse d'agir comme autre chose qu'un instrument qui traduisait encore la subordination de la main aux exigences d'une organisation optique. En raison de la tendance à abandonner le chevalet, le diagramme (tableau-table) indique la possibilité de fait qui ne crée pas une réalité dans votre esprit, mais qui témoigne immédiatement du contexte dont il provient. Sans faire surgir une situation contingente du tableau, l'artiste n'est pas attiré par une représentation qui tende à substituer au diagramme une référence de l'originalité. Le diagramme représente une sensation qui se développe par la chute, parce qu'il implique une violence faite à l'œil, un effondrement des coordonnées esthétiques et «

une puissance de vibration et d'illocalisation »⁷²⁶. Il est dès lors manifeste que la représentation du diagramme est un travail préparatoire qui précède l'acte de peindre (acte de représenter), afin que l'artiste puisse défaire les codes visuels bâtis sur la ressemblance et peindre « entre les choses ».

Un Diagramme : c'est comme si, tout d'un coup, l'on introduisait un Sahara, une zone de Sahara, dans la tête ; c'est comme si l'on y tendait une peau de rhinocéros vue au microscope ; c'est comme si l'on écartelait deux parties de la tête avec un océan ; c'est comme si l'on changeait d'unité de mesure.⁷²⁷

C'est ce qu'a affirmé Gilles Deleuze dans son livre intitulé *Francis Bacon, logique de la sensation*, où il montre que construire un tableau ainsi que dénoncer un acte peut nous rappeler une pensée créatrice et un refus du protocole pour échapper aux entraves des significations et aux critères morphologiques (ou caractères observables⁷²⁸). Sous forme de diagramme, le pouvoir représentatif rendu possible comme tel par le réseau décentralisé constitue, en un second temps, le tableau en tant que matérialisation ou incarnation d'un point de vue particulier. Le tableau-table se trouve radicalement vidé de la signification du « il » référentiel et de l'originalité du « je », car il ne se montre pas à celui qui est en situation de voir, mais à celui qui dit « je ». Au fur et à mesure de la mise en œuvre de l'objet dans un contexte artistique, il fonctionne sur un mode d'expression qui permet d'entrevoir les intentions de l'artiste⁷²⁹. Voyons maintenant pourquoi la représentation hors du cadre référentiel relance la distinction « entre l'apparition du langage en son être et la conscience de soi en son identité »⁷³⁰. La représentation s'est représentée elle-même par l'intermédiaire de l'être du langage gris, anonyme et toujours répétitif, si bien que la forme visuelle du tableau se plie à une matérialisation de l'invisible. De plus, « cette invisibilité qu'il surmonte n'est pas celle du caché »⁷³¹, car elle provient d'une pensée

⁷²⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* (1981), Lonrai : Seuil, 2002, p.103.

⁷²⁷ *Ibid.*, p.93.

⁷²⁸ « Il semble qu'il y ait eu un lien morphologique entre l'art « moderne » et ce qui l'a précédé ». Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie » dans Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond, Fabien Vallos (éd.), *Art Conceptuel, une entologie*, Paris : Editions MIX, 2008. p.429.

⁷²⁹ On est ici curieusement dans le cas de figure qu'indiquait Joseph Kosuth : « si un collectionneur prend un tableau et lui fixe des pieds pour s'en servir comme d'une table, son acte sera sans rapport avec l'art ou l'artiste car, du point de vue de l'art, ce n'était pas l'intention de l'artiste. », *Ibid.*, p.430.

⁷³⁰ Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, tome 1 : 1954-1975, Manecourt : Gallimard, 2001, p.548.

⁷³¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses, op. cit.*, p.23.

qui se tient hors de toute subjectivité, qui se transforme et qui préside à l'existence même de tout tableau. Cependant, le fait d'affirmer ce qui demeure hors de tout regard n'irait pas à l'encontre de la visibilité, mais reposerait sur l'incompatibilité entre parler et voir. Ainsi, Michel Foucault écrit : « ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit »⁷³². Exploiter un diagramme est la même chose que regarder un tableau sans caractère pictural. Pour disloquer la simultanéité des références visuelles et la personnalité du sujet, le diagramme est l'unité de mesure qui nous permet de créer un réseau, ou encore précisément de construire une représentation asignifiante. Tout comme la représentation sort sur le tableau, elle sort du diagramme, c'est-à-dire d'un chaos-germe.

En rapprochant le mode de création, on aboutirait à une formule du travail artistique, c'est-à-dire du diagramme qui peut, dans certains cas, s'accompagner d'un acte consistant à représenter que dominera l'idée d'un signe *asignifiant*. En passant en mode de réception, on prendrait la représentation dans le sens de refoulement et dans l'idée d'un contenant où l'œuvre d'art s'y est transformée en puissance pure, c'est-à-dire en signe sans ressemblance. Afin de répondre à la question de celui qui dit « je » et de celui qui n'est pas en situation de voir, demandons-nous quelles sont les fonctions liées à la représentation. De même, il semble évident que les critères morphologiques n'ajoutent aucune connaissance nouvelle (ou bien aucun fait nouveau) à notre compréhension de la fonction de l'art. À l'époque classique, la fonction de l'art a assuré uniquement le maintien de la glorification du fait que « Dieu représenté ici-bas fait homme »⁷³³ tout en conservant la tradition idéologique de la Renaissance. Cette fonction symbolique exerça une influence pragmatique lorsqu'il s'agissait de représenter de grands personnages, afin de justifier leur pouvoir politique. Toutefois, à la suite du passage du modernisme, les artistes se recentrèrent sur une fonction performative qui nous a permis d'entrevoir la possibilité de « parler un autre langage ». Il ne faut pas ajouter le même au même, mais que dans chaque représentation quelque chose disparaisse, cependant il convient de ne pas céder à la tentation de l'anéantissement pour que chaque représentation demeure vivante. Ainsi faut-il dès à présent considérer que la fonction de l'art consiste à déclencher un événement ? Sous la plume de Joseph Kosuth, « l'événement qui a permis d'entrevoir

⁷³² *Ibid.*, p.25

⁷³³ Hervé Fischer, *Théorie de l'art sociologique* (1977), Tournai (Belgique) : Casterman, 2004, p.70.

la possibilité de « parler un autre langage » qui fasse toujours sens en art, fut le premier ready-made non-assisté de Marcel Duchamp. Avec cette intervention, l'art cessait de s'intéresser à la forme du langage pour viser le contenu même de ce qui était dit. Ce qui veut dire que Duchamp a fait de la nature de l'art, non plus une question de morphologie, mais une question de fonction »⁷³⁴. En 1913, Duchamp posa la question essentielle autour de laquelle tourne la fonction de l'activité artistique : « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas “d'art” ? »⁷³⁵. À partir du « ready-made », l'intérêt de l'art ne porte plus sur la forme du langage, mais sur « ce qui s'est dit » autour des tableau-tables. Cela signifie que le « ready-made » fit de l'art non plus une question de forme, mais de fonction. Bien des années plus tard, Nelson Goodman a déplacé en quelque sorte le problème vers une question relative aux structures de pouvoir : « Quand y a-t-il art ? »⁷³⁶. Une chose pourrait ainsi fonctionner en tant qu'œuvre d'art à certains moments et pas à d'autres, il s'agit d'une différence qui s'appuie sur un élément fondamental : le contexte. Chaque représentation a sa place dans le contenu des « événements », des « influences », des « époques », des « cultures », bien évidemment, parce qu'elle est une transformation de l'art dans son temps et aussi contre son temps.

En s'émancipant d'un pur formalisme pictural et d'une conception autoritaire de « l'art pour l'art », l'artiste essaie de masquer ses traces personnelles et délègue par ricochet son pouvoir au spectateur (*regardeur*), notamment au sujet à discrétion (comme destinataire sourd de l'œuvre⁷³⁷). On se souvient de la phrase célèbre de Marcel Duchamp : « Ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux »⁷³⁸. Lors de la mise en œuvre de la représentation opérée par celui qui regarde, nous pouvons dire que l'œuvre se trouve dans le cerveau du *regardeur* et y subsiste. Il

⁷³⁴ Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie », *op. cit.*, p.428.

⁷³⁵ Marcel Duchamp, « À l'infinitif “Boîte blanche” », in : *Duchamp du signe*, Barcelone : Editions Flammarion, 2013, p. 113.

⁷³⁶ Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? », in : *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris : « Point Essais », Seuil Editions, 1992, p.67-82.

⁷³⁷ L'artiste Philippe Thomas présenta dans l'exposition intitulée « Immatériaux » au Centre Pompidou en 1985, une œuvre, encore aujourd'hui en circulation, sous le titre de *Sujet à discrétion*. Il déléguait son autorité au signataire de l'œuvre, à son collectionneur ou à un ensemble indéfini, comme le tout venant du public, par l'intermédiaire de l'agence qui porte le nom *-les ready-made appartiennent à tout le monde*[®]. Une nouvelle approche pourrait être résumée par le slogan de cette agence qui correspond bien à l'idée de l'artiste : « Avec nous, vous trouverez toutes les facilités pour laisser définitivement votre nom associé à une œuvre qui n'aura attendu que vous, et votre signature, pour devenir réalité. (...) N'attendez pas demain pour entrer dans l'histoire ».

⁷³⁸ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Barcelone : Editions Flammarion, 2013, p.273.

s'agit d'une œuvre transitive comme spectacle-en-regard. Dans ce cas, le sens n'émerge qu'à travers le contexte en favorisant le tableau dans lequel la représentation se donne comme répétition et se substitue à la valeur des signes à l'instar des ressemblances. Dans une certaine mesure, la représentation répète sur place et se dénoue, si bien que l'on n'en voit plus de cadre référentiel. Ceci revient à dire que le REGARDEUR choisira laquelle des variétés porter jusqu'à la détermination verbale de ce que l'on voit, ou choisira de ne pas choisir, de se suspendre dans son état initial de perplexité. Si l'artiste observe la position et les implications du *regardeur*, c'est parce que celui qui voit interroge tout à la fois le statut de l'objet d'art et la figure de l'artiste. Cela implique ainsi la prise en compte de trois fonctions « regardantes » : le regard du modèle, celui du spectateur et celui du peintre. D'après Michel Foucault, « ces trois fonctions « regardantes » se confondent en un point extérieur au tableau : c'est-à-dire idéal par rapport à ce qui est représenté, mais parfaitement réel puisque c'est à partir de lui que devient possible la représentation »⁷³⁹. Ce point de la triple fonction n'appartient pas au tableau et ne peut pas ne pas être invisible, si bien que « l'invisibilité profonde de ce qu'on voit est solidaire de l'invisibilité de celui qui voit »⁷⁴⁰. Tel une proposition de pensée qui existe au titre de tâche à réaliser par le *regardeur*, l'acte consistant à représenter se dirige bien d'aplomb dans la direction du spectateur.

Au lieu de chercher une forme a priori en soi qui forme le tableau comme tel, l'artiste ne peut avancer que le terme « valeur », qu'il faut mettre soigneusement entre guillemets pour éviter d'en appeler directement au sens. Il s'agit de dénouer le lien univoque entre l'œuvre d'art et l'artiste et d'opérer un changement de point de vue. L'artiste se manifeste par la dissolution de la notion d'auteur et des points de vue esthétiques pour lesquels il s'inspirait souvent des critères morphologiques, afin de retourner les représentations aux énoncés qui permettent de faire varier les sources et les modalités de leur énonciation. La représentation fonctionnelle n'aura pas la fonction qu'il affichera dans son premier plan, à savoir l'essence conventionnelle de l'autonomie de l'art, mais comporte la particularité d'un usage conditionnel, c'est-à-dire d'une représentation redoublée - « voici la représentation ». Ce qui importe, c'est le passage obligé du retour de soi sur soi comme une

⁷³⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses, op. cit.*, p.30.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p.31.

représentation raisonnée du paradoxe où la raison se retourne contre la raison. Lorsque la perception visuelle est bouleversée par les obstacles à contourner ce que l'on voit, les regardeurs sont conviés à mettre en place un système transitoire, un acheminement vers la parole⁷⁴¹ aussi bien qu'une capacité de la représentation à incorporer des énoncés. Afin de jeter un éclairage sur cet acheminement, il convient de s'inscrire à l'encontre du paradigme empirique, notamment par le biais de la théorie des actes de langage proposés par John Langshaw Austin en 1962 et développés par John. R. Searle en 1969, pour des philosophes du langage. Plus précisément, il nous faudrait prendre en compte la différence entre l'acte constatif et celui performatif (auto-référence)⁷⁴². D'une part, l'acte constatif est une description réalisée par le biais d'un énoncé assertif qui s'emploie avec une forme affirmative et non négative (ex. Il fait beau) ; d'autre part, l'acte performatif est un acte institué avec un énonciateur investi d'un pouvoir (ex. je vous déclare mari et femme), une affirmation (ex. je prétends qu'il ment) ou une promesse (ex. je te promets de venir) qui n'est, à proprement parler, ni vrai ni faux et qui n'a pas pour but de transmettre une information ou de décrire la réalité, comme le font les énoncés « constatifs ». Dans son ouvrage intitulé *Quand dire, c'est faire*, Austin parvient ainsi à préciser le fonctionnement de ces énoncés performatifs⁷⁴³. Il montre, entre autres, que leur « réussite » (le fait qu'ils fassent vraiment quelque chose) suppose plusieurs conditions. Reprenons l'exemple du mariage : pour être efficace, l'énoncé du maire doit être prononcé en respectant la procédure du mariage (il doit venir en fin de cérémonie, et non au début), dans des circonstances appropriées (à la mairie et non dans un restaurant), par la personne habilitée (le maire, et non mon cousin). Il s'agit donc moins, pour Austin, de savoir comment le langage représente (ou pourrait représenter) la réalité que de comprendre son fonctionnement réel, en partant de son usage en situation qui est la source de l'énonciation. Ainsi, comme Jacques Derrida l'explique : « cette notion de source – dont l'enjeu est si évident – réapparaît

⁷⁴¹ Nous faisons ici référence à la phrase de Heidegger : « L'homme est homme en tant qu'il est celui qui parle. » Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris: Gallimard, 1976, p. 13.

⁷⁴² De même, nous devrions distinguer trois actes pour toute production langagière - actes locutoire, illocutoire et perlocutoire.

⁷⁴³ Le performatif de John Langshaw Austin est une figure spéciale dans le domaine de la philosophie du langage : « Les verbes, qui paraissent plus spécialement performatifs quand on les considère du point de vue du vocabulaire, visent d'abord à rendre explicite- ce qui ne signifie pas qu'ils l'affirment ou la décrivent- l'action précise effectuée par l'énonciation. Quant aux autres mots qui semblent posséder une fonction performative particulière (et qui la possèdent effectivement)- comme « Coupable! », « Hors-jeu », etc.- ils assument cette fonction dans la mesure justement où ils sont liés à la « source », avec des performatifs spéciaux et explicites tels que « promettre », « déclarer », « juger », etc ». John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris : Seuil, 1970, p. 84.

souvent par la suite et elle commande toute l'analyse dans la phase que nous examinons »⁷⁴⁴.

On pourra alors mesurer ce qui intéresse le plus l'artiste : l'énoncé performatif⁷⁴⁵ de la représentation, c'est-à-dire la particularité d'un usage en situation, ce non seulement parce que l'artiste se tient « à distance » des présomptions affirmatives (philosophiques) et étudie les usages des signes (par opposition à l'analyse de leur logique interne), mais aussi du fait que la représentation illustre de façon réversible ses pensées ou ses intentions qui ont motivé plusieurs contextes à découvrir un événement et qui ne suffisent pas à expliquer une signification. En décrivant une action représentative apte à recevoir une valeur de vérité, l'énoncé performatif bâti sur l'intention de l'artiste renvoie à une situation contingente pour démembrer les codes de communication existants et conduit à réintégrer une créativité à l'intérieur de structures qui peuvent être utilisées afin de générer de nouvelles situations (en tant que conditions). Ainsi, comme l'a écrit Victor Burgin : « *By definition, an art object is an object presented by an artist within the context of art. Therefore any object which meets these conditions may serve as an art object* »⁷⁴⁶. Il est dès lors manifeste que la représentation en attente d'être redoublée par son usage apparaîtra comme l'ambivalence objectale de l'énoncé verbal de « Voici... » et que cette doublure de « voici la représentation » cantonne l'intervention de la langue à la réalité sensible. En somme, il s'avère que tout performatif autorisé par un ensemble de conventions ou de fictions conventionnelles introduit les paroles successives et un ensemble de processus actifs qui peuvent inclure et former un réseau comme notre rapport au monde. L'objet représenté par l'artiste aborigène est un agent à la fonction symbolique et performative, de sorte que la représentation aborigène se trouve impliquée dans la relation, entièrement virtuelle, entre parler et voir. De même, l'appréhension de l'usage des représentations implique qu'un certain artiste aborigène a jeté les bases d'un travail résolument orienté vers la représentation des différents codes sociaux qui la régissent. Il ne s'agit plus d'une question de

⁷⁴⁴ Jacques Derrida, *Marges De La Philosophie*, Paris : Les Éditions De Minuit, 1972., p.390.

⁷⁴⁵ L'« énoncé performatif », expression d'Alfred Pacquement qui est apparue pour la première fois dans l'*Art Press Magazine* en 1972, fut utilisée par Victor Burgin en 1991 dans son livre intitulé *Passages*. Les « Énoncés Performatifs » de Victor Burgin reconduisent ce jeu de relations à l'intérieur d'une séquence textuelle et s'appuient sur la thèse de Lloyd James Austin (1915-1994, Australie) selon laquelle il convient de faire une distinction parmi les énoncés affirmatifs du langage.

⁷⁴⁶ Victor Burgin, « Rules of thumb », in : *Conceptual art : a critical anthology*, ed. par Alexander Alberro et Blake Stimson, London : the MIT press, 1999, p.249.

morphologie, mais de fonction qui formule ainsi un jeu de relations à l'intérieur d'une représentation contextuelle. Le mode de fonctionnement d'une représentation dévoile un langage des relations matérielles qui s'impose comme tel à l'attention artistique, avant toute reprise ou traduction dans la langue parlée ou écrite (par exemple les dessins de Sapud Kacaw, voir 3-1). L'établissement de ce langage dépend non seulement d'un travail de l'artiste, mais aussi de celui du regardeur, puisque la représentation vidée de la signification et de l'originalité est un signe vide en dehors de la situation de voir.

Le performatif exige de faire quelque chose en le disant. Quant à la représentation, comment devient-elle un énoncé performatif ? En ayant recours à une théorie des actes illocutoires, l'artiste élabore un signe vide que le visiteur, de par son propre vécu, est chargé d'intégrer. Le performatif va relayer l'inscription du regardeur dans l'interface créée par l'artiste, lui permettant ainsi de mettre en œuvre une lecture interactive, où le regard et la cognition⁷⁴⁷ collaboreront dans la compréhension des micro-mondes à saisir. Le spectateur est ainsi amené à tisser des relations de sens entre les différents paramètres proposés sous-tendant fréquemment une condamnation du modernisme et, en même temps, à saisir la concordance entre « sentir et faire »⁷⁴⁸ que l'acte consistant à représenter tout à la fois indique et manifeste. Il s'agit d'un diagramme ou d'une parole, visant à ce que l'usage des représentations puisse devenir un énoncé où l'importance du contexte est accrue. On peut ici reprendre la formule lapidaire de Martin Heidegger à propos de la parole : « La parole (*Sprache*) [...] Elle-même n'est pas une œuvre (*Ergon*), mais une activité (*Energeia*) [...] Elle est en effet le travail de l'esprit dans sa répétition éternelle en vue de rendre le son articulé apte à exprimer la pensée »⁷⁴⁹. L'énoncé de la représentation deviendrait alors une action sur une micropolitique du champ langagier et prendra soin de prévenir les effets d'intertextualité (la structure de la langue), d'activité (les

⁷⁴⁷ Notons que cette approche peut être largement contestée, comme l'a fait le neurobiologiste Jean-Didier Vincent lors des rencontres « Art et cognition » au musée d'art moderne de Toulouse en 2002 : « Tout le cerveau est en fait impliqué, car c'est l'affect qui préside à toute la construction de nos représentations du monde et à toute action créatrice ». Vincent Jean-Didier, « La création artistique sous le regard des sciences cognitives », *Le Monde*, 13.06.2002.

⁷⁴⁸ Cf. Renaud Barbaras, « Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité de l'esthétique », in : *Phénoménologie et Esthétique*, dir. par E. Escoubas, Paris : Encre Marine, 1998.

⁷⁴⁹ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brolmeier et François Fédier, Paris, Gallimard, 2006, p.233.

actes de discours), de figuration (métamorphose, matérialité⁷⁵⁰) et de fiction (imaginaire), en explorant les possibilités d'acheminement vers la parole impliquées dans son double aspect performatif et communicatif. Nous avons déjà abordé la représentation raisonnée du paradoxe comme une façon de tâtonner autour d'un environnement à la sémantique nouvelle, privilégiant l'intuition et l'interactivité aux actes performatifs du retour de soi sur soi. Comme on l'a déjà montré, l'énoncé performatif de l'artiste est une forme ouverte ou une variation du système transitoire comme le paradoxe qui ne relève pas à proprement parler du texte, c'est-à-dire de tout ce qui entoure le récit – titre, sous-titre, exergue ou dédicace. Ainsi doit-il faire preuve d'une puissance de suggestion, retirer tout le langage de la sanction du contenu et substituer le critère de validité à celui de vérité. C'est ainsi que s'exprime Jean-François Lyotard :

Un énoncé qui, probablement, est un paradoxe. [...] Voilà donc un jeu de langage, ou une partie de jeu de langage, où justement la question de la référence est une question très difficile puisque, en général, c'est le propre de ces paradoxes de faire de leur référence des espèces d'objets paradoxaux.⁷⁵¹

La cohérence et la complexité des énoncés doivent pouvoir s'articuler et entraîner une variation inhérente par laquelle nous ne sommes jamais dans un système, mais ne cessons de passer d'un système à l'autre. En tant que constructions motivées qui « font du sens »/« en le disant », les répétitions des énoncés sont différentes de l'un à l'autre et suscitent de profondes résonances et de multiples relations dans le contexte représentable.

⁷⁵⁰ Matérialité parce que c'est ce qu'il y a, ce à partir de quoi l'on peut formuler des propositions, tandis que le sujet en est le point limite. (Cf. Alain Badiou, « L'antiphilosophie de Wittgenstein »). « C'est-à-dire que tout cela constitue, pour l'énoncé, une « matérialité » ou un acte qui le (l'énoncé) rend répétitif dans un espace de rareté. [...] cette matérialité interne qui fait de la répétition même la puissance propre de l'énoncé. C'est qu'un énoncé se définit toujours par un rapport spécifique avec une autre chose de même niveau que lui, c'est-à-dire quelque chose d'autre qui le concerne lui-même (et non pas son sens ou ses éléments) ». Gilles Deleuze, *Foucault* (1986), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2004, p.20 - 21. Cf. « Devenue matériau de l'œuvre, celle-ci cesse de donner aux objets, de l'extérieur, le sens qu'ils paraissent dérober à ceux qui les appréhendent. » Jean-Philippe Antoine, *La traversée du XX^e siècle – Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Genève : les presses du réel, 2011, p.21-22.

⁷⁵¹ Jean Papineau, « De la fonction critique à la transformation - l'entretien avec Jean-François Lyotard », in : *Parachute : essais choisis 1975-1984*, dir. par Chantal Pontbriand, Bruxelles : La Lettre volée, 2004, p.47.

Dans les années 1960-1970, la science de la philosophie analytique réintroduit la question de la notion de représentation. En fait, cette notion sous-jacente dans le domaine de l'art a été traitée par la philosophie du langage au XVII^e siècle, en France, en particulier par la Logique de Port-Royal qui élaborait une théorie classique du signe et de la représentation. Il s'agit précisément d'une fondation de la représentation bâtie sur la comparaison entre l'instantanéité de la peinture et la parole successive. Selon cette conception, le signe est un dédoublement subsumant des propriétés partagées par le référent et ce qui le représente (signifiant). Il est à noter que « le signe enferme deux idées, l'une de la chose qui représente, l'autre de la chose représentée ; et sa nature consiste à exciter la première par la seconde »⁷⁵². Inspiré de la Logique de Port-Royal, Michel Foucault a relevé le paradoxe du signe qui a dans le même temps divisé le contenu et sa représentation. Dans *Les mots et les choses* où il montre que

la théorie du signe impliquait trois éléments parfaitement distincts ce qui était marqué, ce qui était marquant, et ce qui permettait de voir en ceci la marque de cela [...] N'aurait-on pas trois termes : l'idée signifiée, l'idée signifiante, à l'intérieur de celle-ci, l'idée de son rôle de représentation ? [...] le signe est une représentation dédoublée et redoublée sur elle-même.

⁷⁵³

Selon lui, la théorie du signe implique trois éléments parfaitement distincts : ce qui est marqué, ce qui est marquant, et ce qui permet de voir en ceci la marque de cela. C'est ce système unitaire et triple qui fait disparaître la « pensée par ressemblance ». Entre le signifiant et le signifié, il y a un intermédiaire et une puissance autonome : il lui est entièrement ordonné et transparent. Ces éclaircissements nous permettent enfin de comprendre le décalage inévitable de la représentation à deux termes. À l'intérieur de l'idée signifiante, il y a un pouvoir représentatif en tant que puissance autonome (idéal pour le rôle de représentation), c'est-à-dire le pouvoir propre à la représentation de se représenter elle-même. Ainsi, souligne-t-il, « la représentation est toujours perpendiculaire à elle-même : elle est à

⁷⁵² Michel Foucault, *Les mots et les choses, op. cit.*, p.78.

⁷⁵³ *Ibid.*, p.78 -p.79.

la fois indication et apparaître; rapport à un objet et manifestation de soi »⁷⁵⁴. En un sens, l'acte de représentation a un sens propre : se RE-PRESENTER à l'intérieur de l'idée qui représente. Tout comme une scène qui se produit en s'effaçant, la représentation en elle-même est ainsi représentable et performative. Comme nous l'avons montré, « la représentation précède la présentation », ce qui se présente en premier, c'est un signe (vide) qui redouble ou se dédouble, en donnant lieu à une manifestation de soi et à une représentativité où se tracent le profil et le plan d'un réseau⁷⁵⁵ comme notre rapport au monde.

Depuis le XVII^e siècle, d'après Foucault, le système ternaire des signes est réduit au système binaire signifié/signifiant par l'idée de ressemblance⁷⁵⁶ ou par l'analyse de la représentation qui touche par son bord le plus extérieur le domaine d'une opération idéologique⁷⁵⁷. En raison de cette disposition binaire du signe, la signification constitue un acte intérieur à la conscience. La relation entre le signe et l'idée cessa d'être déterminée par leur immédiate appartenance, mais par une opacité des éléments intermédiaires. Or, il y a une condition pour s'impliquer dans l'organisation binaire du signe. Puisque l'élément signifiant n'est pas signe, il faut qu'il se trouve représenté en lui et devienne un signe représentable. Ainsi, Foucault écrit « il ne le devient qu'à la condition de manifester, en outre, le rapport qui le lie à ce qu'il signifie »⁷⁵⁸. Le signe peut se manifester en allant à l'encontre de ce que devrait être l'idée d'une représentation. Etant donné que « je ne vois pas le voyant », on ne voit pas le représentant, à l'instar de la manifestation de soi qui est la condition de la représentation. Il s'agit d'une réduction de l'Être à l'étant, c'est-à-dire d'une réduction de la Représentation à sa représentabilité propre qui est la condition de sa propre apparition. Dans cette perspective, on retrouve le système ternaire des signes

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p.79.

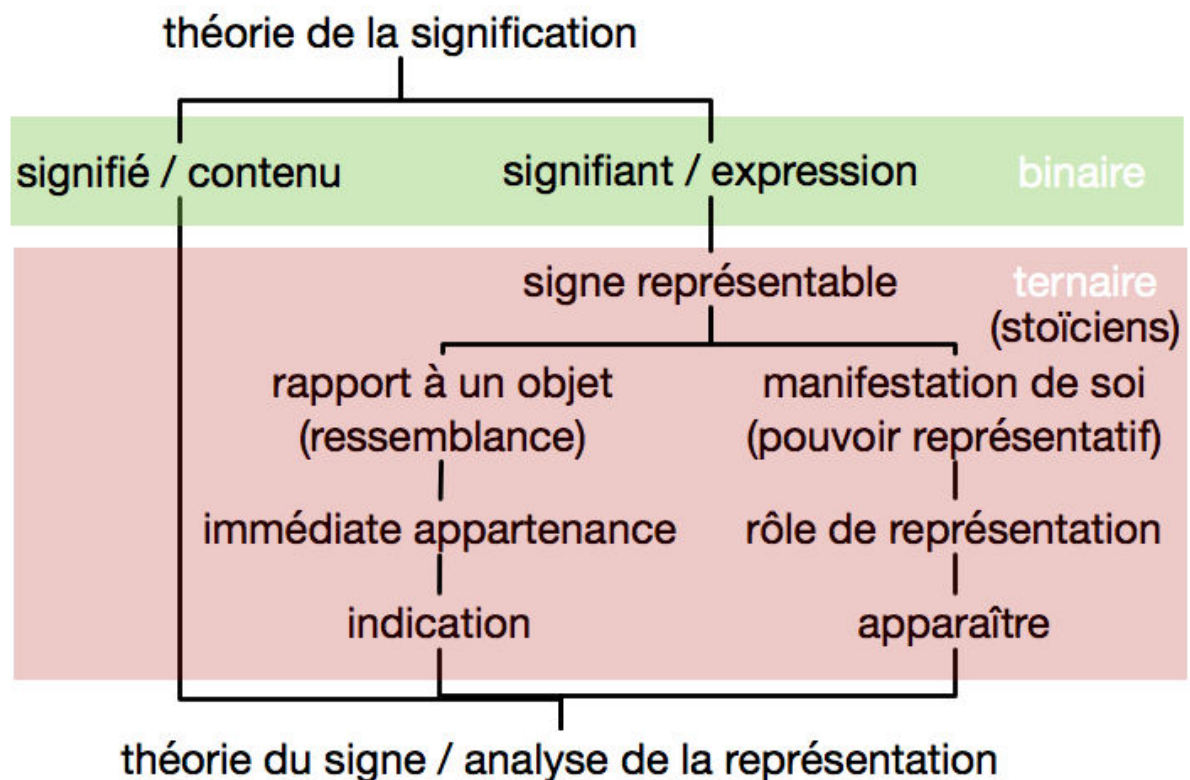
⁷⁵⁵ « Toutes les représentations sont liées entre elles comme des signes ; à elles toutes, elles forment comme un immense réseau ». *Ibid.*, p.80.

⁷⁵⁶ « C'est ce système unitaire et triple qui disparaît en même temps que la « pensée par ressemblance », et qui est remplacé par une organisation strictement binaire. [...] La disposition binaire du signe, telle qu'elle apparaît au XVII^e siècle, se substitue à une organisation qui, sur des modes différents, avait toujours été ternaire depuis les stoïciens et même depuis les premiers grammairiens grecs ». Michel Foucault, *Les mots et les choses, op. cit.*, p.78-79.

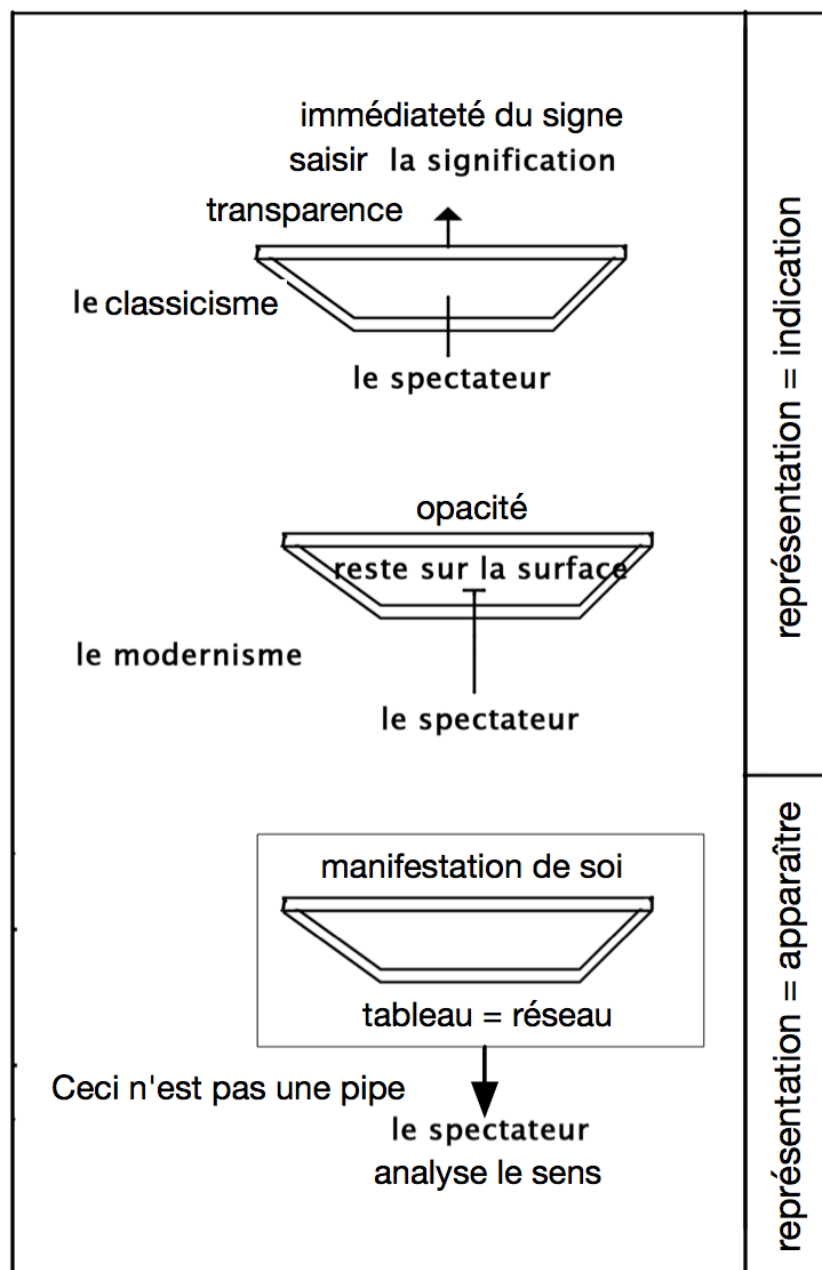
⁷⁵⁷ « L'analyse de la représentation et la théorie des signes se pénètrent absolument l'une l'autre : et le jour où l'Idéologie, à la fin du XVIII^e siècle, s'interrogera sur le primat qu'il faut donner à l'idée ou au signe [...], c'est que déjà leur immédiate appartenance commencera à se brouiller, et que l'idée et le signe cesseront d'être parfaitement transparents l'un à l'autre ». *Ibid.*, p.79.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p.78.

qui existe depuis les stoïciens, pour que nous puissions rechercher la reconnaissance des « schèmes » discursifs et des réseaux que forment les multiplicités appréhendées. Ci-dessous, le tableau désigne la différence entre le système ternaire et celui binaire et figure cependant le mécanisme de trois éléments : l'idée signifiée, l'idée signifiante, et à l'intérieur de celle-ci, l'idée de son rôle de représentation. Ce tableau de synthèse consiste d'une part à étendre une analyse de la représentation et, de l'autre, à articuler l'acte performatif consistant à représenter et son usage potentiel.



Afin de bien illustrer les différentes étapes de notre réflexion sur le signe, il est nécessaire de reproduire le schéma formel suivant qui montre clairement les éléments fondamentaux de la représentation :



En ce qui concerne la fonction de l'indication, il y a les deux aspects, suivant que, avec la réflexion sur l'âge classique (vers le XVII^e), le tableau ouvre la fenêtre du réel ou la porte de l'esprit et la question de la représentation repose sur une surface transparente, si bien que le spectateur atteint directement la signification et reconnaît l'immédiateté du signe qualifiée de transparente au sens où l'idée de ressemblance correspond à la fondation de la représentation mimétique ; et selon que, avec la réflexion sur le modernisme, le tableau est simplement le reflet dans un miroir et la question de la re-présentation reste sur la surface de la toile de sorte que le spectateur ne voit qu'un signe indéfini et qu'une opacité de la surface d'un état d'esprit où la purification des médiums se traduisant par une négation de ressemblance met

l'accent sur l'analyse de la représentation matérialisée par la reprise purifiée comme l'identification à une forme propre. Selon cette fonction de l'indication, on se rend compte que les artistes parlent tous le même langage pour exprimer une signification sémantique - soit la représentation mimétique ; soit la représentation objectivée.

En ce qui concerne la fonction de la manifestation de soi, par exemple « Ceci n'est pas une pipe », l'acte consistant à représenter contribue à une étape conceptuelle en permettant de faire apparaître et de se manifester, afin que l'usage des signes puisse se transformer en énoncé comme un paradoxe : au moment où le pouvoir représentatif est rendu possible comme tel par un réseau décentralisé, le signe vide commence à se manifester hors du cadre et en même temps est marqué par le « non-lieu »⁷⁵⁹. Ce qui apparaîtra en face de nous, n'est qu'une similitude que l'on constate comme une reprise renversée ou comme une surface trouée⁷⁶⁰ (telle que l'embrasure de la porte ou de la fenêtre), et n'exprime qu'une négation de la négation par rapport à la ressemblance. Par conséquent, le tableau se présente comme une énigme ou un miroir noir destiné à décrire l'usage en situation des représentations et amène le spectateur à entrevoir la possibilité de « parler un autre langage » et à analyser le sens de la question de la présentation comme « ceci n'est pas un voici », car construire une œuvre implique toujours l'invention d'un processus de monstration.

Découvrez un peu mieux le mécanisme de l'art contemporain et parcourez les œuvres d'art aborigène, vous observerez que le paradoxe se retrouve dans le fait que la question de la représentation précède toujours celle de la présentation au milieu où l'on regarde les choses représentées. En d'autres termes, la fonction de l'indication précède ainsi celle de la manifestation de soi. Dans la mesure où l'action consistant à se manifester/laisser apparaître est paradoxalement en retard et plutôt latente du côté de l'indication, ainsi, l'énoncé performatif de l'artiste qui semble

⁷⁵⁹ « Magritte laisse régner le vieil espace de la représentation, mais en surface seulement, car il n'est plus qu'une pierre lisse, portant des figures et des mots: au-dessous, il n'y a rien. C'est la dalle d'une tombe: les incisions qui dessinent les figures et celles qui ont marqué les lettres ne communiquent que par le vide, par ce non-lieu qui se cache sous la solidité du marbre ». Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, *op. cit.*, p.39.

⁷⁶⁰ Un visage qui est lui-même redondance apparaît dans l'embrasure de la porte. Cf. « Le visage est lui-même redondance. Et il fait lui-même redondance avec les redondances de signification ou de fréquence, comme avec celles de résonance ou de subjectivité. Le visage construit le mur dont le signifiant a besoin pour rebondir, il constitue le mur du signifiant, le cadre ou l'écran. Le visage creuse le trou dont la subjectivation a besoin pour percer, il constitue le trou noir de la subjectivité comme conscience ou passion, la caméra, le troisième œil ». Gilles Deleuze, *Mille Plateaux* (1980), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2009, p.206.

toujours relatif et non affirmatif⁷⁶¹ ne saurait se substituer à la signification de l'œuvre et à l'affirmation de l'identité. Dans ce régime de la présentation⁷⁶², ce qui est représenté est une situation et il n'y a pas de structure de ce lieu de l'illusion transcendantale⁷⁶³. Il en résulte que la représentation dénonce souvent le leurre d'une éthique consensuelle, devient par ricochet le préfixe de négation identitaire et accompagne *ipso facto* certains sens du refoulement. À travers des sens du « leurre » destiné à dérouter le spectateur, les artistes aborigènes veulent jouer sur l'idée de la survivance réelle, et élaborer des stratégies pour mettre en avant les pièges du monde iconique et en déconstruire les codes de lecture qui rendent les aborigènes plus ÉTRANGERS et plus SAUVAGES. Mais, plutôt que de procéder à développer une théorie de la pureté des cultures, ils vont puiser dans leur propre vie les moyens pour mener le spectateur à faire l'expérience des leures de la représentation. L'un des plus fameux exemples réside dans la pièce d'artefact (*The Artifact Piece*, 1987) de James Luna (fig.36).

En février 1987 au Musée de l'homme à San Diego, un homme trapu et nu recouvert d'une serviette placée stratégiquement restait immobile sur un lit de sable à l'intérieur d'une vitrine de l'exposition semblable à celles dans lesquelles on présente des objets ethnographiques. Durant plusieurs jours, James Luna, artiste et performeur d'origine amérindienne et mexicaine, exposait son propre corps dans cette boîte accompagnée de petites étiquettes. Même s'il était généralement immobile, il arrivait que l'artiste tourne la tête, ouvre les yeux, retournant le regard du public comme un miroir troublant. À peu près toutes les quatre-vingt-dix

⁷⁶¹ « Magritte noue les signes verbaux et les éléments plastiques, mais sans se donner le préalable d'une isotopie ; il esquivé le fond de discours affirmatif sur lequel reposait tranquillement la ressemblance; et il fait jouer de pures similitudes et des énoncés verbaux non affirmatifs dans l'instabilité d'un volume sans repère et d'un espace sans plan. Opération dont Ceci n'est pas une pipe donne en quelque sorte le formulaire ». Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, *op. cit.*, p.52.

⁷⁶² « L'être est ce qui (se) présente, n'étant, de ce fait, ni un (car seule la présentation elle-même est pertinente pour le compte-pour-un), ni multiple (car le multiple n'est le régime que de la présentation). [...] Que l'un, qui n'est pas, ne puisse se présenter, mais seulement opérer, fonde « en arrière » de son opération que la présentation est au régime du multiple ». Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris : éditions du Seuil, 1988, p.32-33 et aussi p.36 : « La présentation « en général » est plutôt latente du côté de la multiplicité inconsistante, laquelle laisse apparaître, dans la rétroaction du compte-pour-un, une sorte d'irréductibilité inerte, domaniale, du présenté-multiple pour lequel il y a l'opération du compte ».

⁷⁶³ « La représentation est le lieu de l'illusion transcendantale. Cette illusion a plusieurs formes, quatre formes interpénétrées, qui correspondent particulièrement à la pensée, au sensible, à l'Idée et à l'être. La pensée, en effet, se recouvre d'une « image », composée de postulats qui en dénaturent l'exercice et la genèse. Ces postulats culminent dans la position d'un sujet pensant identique, comme principe d'identité pour le concept en général ». Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (1968), Millau : Presses Universitaires de France, 2014, p.341.

minutes, on peut observer que l'artiste se levait de son étui et descendait soigneusement, afin de ne pas perturber son empreinte et les traces humaines dans le sable. Les étiquettes, comme celles qui décrivent les artefacts, expliquent les cicatrices quotidiennes sur son corps : les marques des aiguilles des seringues à insuline ; une trace sur la peau insensible à l'alliance d'un mariage manqué ; une cicatrice d'un accident sur le sourcil gauche qui était due à l'abus d'alcool⁷⁶⁴. Dans la même pièce, deux vitrines sont disposées autour de celle de la performance-installation. L'une contient des objets personnels du vingtième siècle : un album de Sex Pistols, une copie d'Alan Ginsberg's *Howl* et plusieurs « moments Kodak », etc. ; l'autre montre un sac contenant des objets de cérémonie et des sacs à franges qui semblent « traditionnellement indiens ». Au milieu de fragments de « ses » artefacts, James Luna utilise son corps pour émettre un puissant commentaire sur l'objectivation des



Fig.36 James Luna, *The Artifact Piece*, 1987
 Corps de artiste, vitrine de l'exposition, cartels d'exposition. Performance/Installation. Museum of Man, San Diego.
 (dessus) James Luna exposait son propre corps dans cette boîte accompagnée de petites étiquettes.
 (dessous) Les empreinte de James Luna et les traces humaines dans le sable.

⁷⁶⁴ Sur l'un de ces cartons, on pouvait lire : « Drunk beyond the point of being able to defend himself, he was jumped by people from another reservation. After being knocked down, he was kicked in the face and upper body. Saved by an old man, he awoke with a swollen face covered with dried blood. Thereafter, he made it a point not to be as trusting among relatives and other Indians.

The burns on the fore and upper arm were sustained during days of excessive drinking. Having passed out on a campground table, trying to walk, he fell into a campfire. Not until several days later, when the drinking ceased, was the seriousness and pain of the burn realized.

Having been married less than two years, the sharing of emotional scars from alcoholic family backgrounds (was) cause for fears of giving, communicating, and mistrust. Skin callous [sic] on ring finger remains, along with assorted painful and happy memories ». Cité par Paul Chaat Smith, in : *James Luna : Emendatio*, Washington et New York : Smithsonian's National Museum of the American Indian, 2005, p. 34.

cultures amérindiennes dans les expositions de musées et sur la tendance à bloquer dans le passé les peuples autochtones, leurs langues et leur culture, en faisant exprès de les présenter comme des artefacts plutôt que comme des membres vivants des cultures contemporaines. Ainsi dit-il :

Je veux partager la beauté de [la culture], et faire savoir aux gens qu'il y a beaucoup moins de mystère qu'ils ne le pensent. Chaque être humain a quelque chose en commun. Notre cœur est le même. [...] Si j'utilise mes propres histoires et objets, les gens auront le sentiment que je ne suis pas ce genre de connerie (*bullshitting*). [...] Les écoles nous donnent les outils dont nous avons besoin pour créer de l'art, c'est bien, mais elles nous ont aussi enseigné à faire de l'art indien. [...] Pour moi, il s'agit de récupérer mon identité d'artiste indien américain contemporain. Une partie de cette quête est de partager ce que je fais et ce que je suis, parce que ma voix représente une autre façon de parler aux questions. Voilà ce que je voudrais transmettre : faire travailler votre être-au-monde, votre histoire passée et également présente.⁷⁶⁵

En faisant référence au jeu de mots postmoderne, Gerald Vizenor, écrivain et théoricien américain, invente le néologisme « postindiens » dans son livre intitulé *Manifest Manners : Narratives on Postindian Survivance*, dans lequel il a déconstruit la langue et les images visuelles que nous utilisons afin de décrire les Amérindiens :

*The Indian was an occidental invention that became a bankable simulation; the word has no referent in tribal languages or cultures. The postindian is the absence of the invention, and the end of representation in literature; the closure of that evasive melancholy of dominance. Native stories are an imagic presence, the actual tease of human contingencies, but indians are immovable simulations, the tragic archives of dominance and victimry.*⁷⁶⁶

Par cette performance agencée de façon à dénoncer l'absence de l'invention arbitraire, l'artiste « postindienne » James Luna a subverti un discours colonial dont la saveur anthropologique rappelait les notions racistes de domination et les termes inappropriés, mais soutenus dans les archives comme des représentations « authentiques » des cultures indiennes. En utilisant une stratégie appelée «

⁷⁶⁵ Heather Steinberger, *James Luna Provokes and Entertains With His Multimedia Performance Art* [en ligne], Indian Country Today, 2012. URL : <http://indiancountrytodaymedianetwork.com/2012/12/12/james-luna-provokes-and-entertains-his-multimedia-performance-art-146244> [Consulté le 21 novembre 2016]

⁷⁶⁶ « The postindian, an urgent new word in this book, absolves by irony the simulations of the indian, waives centuries of translation and dominance, and resumes the ontic significance of native modernity. Postindiens are the new storiers of... survivance. (emphasis intact) » Gerald Vizenor, *Manifest Manners : Narratives on Postindian Survivance*, Lincoln, NE : University of Nebraska Press, 1999. (Originally published in 1994 as *Manifest Manners : Postindian Warriors of Survivance*).

herméneutique de trickster » (*trickster hermeneutics*), James Luna souhaitait amener les spectateurs à désavouer les artefacts qui faisaient perdurer la pensée coloniale en ne représentant aucun point de vue provenant des cultures amérindiennes. Voyons maintenant pourquoi *The Artifact Piece* nous amène à repenser notre rapport aux cultures amérindiennes et lutte contre le cliché qui reléguerait les cultures aborigènes au rang de curiosités de musées, reliques de l'ère coloniale, d'un lointain passé. La présence de son propre corps sur lequel repose la performativité de l'œuvre ne concerne plus l'effet d'un autre corps sur le sien, car il s'agit d'une manifestation qui a pour objet la disconvenance des rapports sociaux, culturels ou politiques. En tant que véhicule de disconvenances derrière les stéréotypes ou les clichés culturels, l'énoncé performatif de James Luna est une critique des conditions d'existence qui viennent troubler notre relation à l'altérité. Dans cette pièce, la ressemblance traditionnellement indienne consiste à réaliser une simulation escomptable (*bankable simulation*) en tant qu'invention identitaire à partir de laquelle il procède à un véritable travail de déconstruction des codes de lecture de la représentation culturelle. Cette œuvre fort connue illustre l'idée que la représentation est non seulement une imagination, mais aussi une invention. C'est ainsi que s'exprime Eleanor Le Beau à l'occasion de la 51^e biennale de Venise : « *the "Indian" is an invention* »⁷⁶⁷. Sur le mode de l'appropriation, James Luna utilisera donc le leurre et le semblant constitutifs du discours, aussi bien dans son œuvre plastique que dans ses écrits et dans la mise en place de sa performance « survivante », pour empêcher le spectateur de s'engouffrer dans de fausses brèches sociologiques. En constituant un leurre qui séduit et induit en erreur ou en obstacle, la représentation ne cesse de mettre à jour l'artificialité de ce qu'elle figure. En ne conservant que le contenant de la représentation, l'artefact de James Luna fait imploser son contenu. Il faut renverser l'idée de ressemblance et d'identification pour se poser la question : qui parle dans cette énonciation ? D'emblée, l'artiste aborigène a jeté les bases d'un travail orienté vers l'usage des représentations pour échapper aux leurre de la représentation. Il s'agit là d'une question délicate, mais il ne suffit pas que la représentation ressemble

⁷⁶⁷ Eleanor Le Beau, *Trickster Plays : James Luna Performs Post-Indian Survivance at the 51st Venice Biennale*, 2010, p.131. Disponible au format PDF sur Internet: <http://viscrit.cca.edu/wp-content/uploads/2010/08/07lebeau.pdf>

au visible ; il faut qu'elle ressemble à un invisible qui lui ressemble⁷⁶⁸, c'est-à-dire qu'elle se manifeste et se rende présente.

Il est évident, à partir de la perspective établie par la théorie de l'art conceptuel, que les conceptions « pensées » sont nécessairement étendues à tout référent nommé œuvre d'art et que ce qui fait toujours sens en art est de trouver la possibilité de « parler un autre langage ». Selon Joseph Kosuth, après avoir « dépassé » la philosophie, l'art représentatif n'est plus considéré comme le résidu matériel des idées de l'artiste, mais « vit » de l'influence qu'il exerce sur d'autres formes d'art. Le concept de « concept » utilisé comme un système autonome est simplement celui d'une représentation d'un référent donné dans son énoncé : d'une part, les propositions artistiques ne sont pas des faits empiriques, mais des caractères linguistiques portant sur « ce qui s'est dit » ; d'autre part, la notion d'« usage » s'applique à l'art et à son « langage », car « Le sens est l'Usage ⁷⁶⁹ » (*Don't look for the meaning, look for the use - Wittgenstein*). Ce qui fait toujours sens en art ne signifie pas conceptuellement en tant qu'art. Ainsi, les conditions de la représentation font place à son usage au cas par cas et aux fonctions performatives. Citons encore le texte de Ludwig Wittgenstein qui illustre tout particulièrement ce propos : « on voit en effet quelque chose qui est semblable à l'association des idées et qui lui est apparenté. On pourrait parler d'une association des usages »⁷⁷⁰. Autrement dit, il n'y a pas de proposition empirique absolument certaine, seuls les usages peuvent l'être. Cela signifie que « l'idée de l'art » (ou « l'œuvre ») est une seule chose que l'on peut considérer comme de l'art sans avoir à sortir de son contexte pour le vérifier. En effet, dans un lieu de lecture relatif au contexte de l'exposition, il n'existe qu'une représentation du « même », c'est-à-dire que des tautologies - l'art est la définition de l'art (l'art en tant qu'art n'est rien que de l'art ; l'art n'est pas ce qui n'est pas art, etc.).

⁷⁶⁸ Nous citons à ce propos un très beau passage de Michel Foucault concernant la peinture de René Magritte : « Sa peinture semble plus que toute autre attachée à l'exactitude des ressemblances au point qu'elle les multiplie volontairement comme pour les confirmer : il ne suffit pas que le dessin d'une pipe ressemble à une pipe ; il faut qu'il ressemble à une autre pipe dessinée qui elle-même ressemble à une pipe. Il ne suffit pas que l'arbre ressemble bien à un arbre, et la feuille à une feuille ; mais la feuille de l'arbre ressemblera à l'arbre lui-même, et celui-ci aura la forme de sa feuille (l'Incendie) ; le bateau sur la mer ne ressemblera pas seulement à un bateau, mais aussi à la mer, si bien que sa coque et ses voiles seront faites de mer (le Séducteur) ; et l'exacte représentation d'une paire de chaussures s'appliquera en outre à ressembler aux pieds nus qu'elle doit recouvrir ». Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, *op. cit.*, p.30.

⁷⁶⁹ Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie », *op. cit.*, p.425.

⁷⁷⁰ Ludwig Wittgenstein, Remarques sur Le Rameau d'Or de Frazer trad. par Jean Lacoste, in : *revue Agone*, no 23, 2000, p. 13-31.

Ainsi, comme Joseph Kosuth le déclare : «Il est quasi impossible de débattre de la question de l'art en termes généraux sans s'exprimer par tautologies »⁷⁷¹. Pour proposer d'autres formes d'art, si l'on en juge par la distinction de Kant entre analytique et synthétique, les œuvres d'art sont des propositions analytiques lorsque leur validité dépend uniquement de la définition des langages « privés » qui dépend non seulement du travail de l'artiste, mais aussi de celui du regardeur. Cela sous-entend que dans leur contexte, elles ne fournissent aucune autre information, quelle qu'elle soit, elles ne disent rien sur les informations massives du monde. Tel est le cas non seulement parce que l'artiste se tient « à distance » des présomptions philosophiques, mais aussi parce que l'œuvre d'art est une présentation de l'intention de l'artiste qui ne consiste pas à donner une signification, mais à créer un événement. Or, comme on l'a déjà montré, le processus de monstration est la condition de la représentation et on commence à se rendre compte ici que la « condition » de l'art reflète un état purement conceptuel. C'est ainsi que le peintre aime jouer avec des titres, avec des formules qui déroutent : pourquoi l'arc-en-ciel qui n'en « représente » pas un ? Pourquoi « brosser un tableau » ? Pourquoi « frapper les nuages du pied » ? Pourquoi de tels titres associés à ces tableaux-là, à ces accrochages ?, etc. Jusqu'à ce constat, nous observons que le titre n'est pas seulement lié au représenté par le biais d'une relation descriptive, mais aussi d'une allusion métaphysique en tant que tautologie ou par un énoncé performatif (par exemple, « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte).

Le titre de l'œuvre, correspond-il à la première interprétation de celle-ci par l'artiste ? Tout d'abord, on peut s'interroger sur la nécessité de l'interprétation capable d'assurer l'identité de l'œuvre, parce que nous avons constaté que, au profit du titre de la pièce, certains artistes déclinent leur identité, d'autant que Corinne Diserens explique que

ce mot - décline - a une particularité en français c'est celui d'avoir deux sens possibles. Un sens positif et un sens négatif. Lorsque tu passes à la douane, on te demande de décliner ton identité, tu la declines en disant qui tu es, objectivement et positivement. Tu utilises le

⁷⁷¹ Joseph Kosuth, "L'art après la philosophie", *op. cit.*, p.431.

second sens lorsque tu dis que tu déclines toute responsabilité, ce qui veut dire que tu n'as pas de responsabilité, comme dans ce cas-là je n'ai pas d'identité.⁷⁷²

Décliner notre identité, c'est donc dire qui l'on est, objectivement et positivement. Mais décliner toute responsabilité dans une affaire, c'est souligner le fait de n'avoir aucune responsabilité, c'est-à-dire renoncer à tout principe d'identité. Par dérive de sens, on peut penser aussitôt à « la distinction pragmatique entre le locuteur et le "je" qui peut être un narrateur fictif ; le "je" produit par un jeu d'écritures et le "je" empirique. Le locuteur et puis le "je" empirique, qui est moi au moment où on se parle »⁷⁷³. Afin que l'artiste puisse décliner toutes les questions autour de l'identité, il ne faut pas donner aux spectateurs les interprétations de l'œuvre en tant que son identité. Par contre, le titre de la pièce permet une véritable réflexion à propos de ce que nous sommes en train de faire ou de penser. C'est-à-dire que dès que nous l'avons lu, des connexions réelles (étant donné l'acte de langage) s'établissent. En outre, le titre de la pièce ne peut pas être un individu, puisqu'il ne cesse pas d'être en connexion avec l'œuvre indiquée. Dans ce cas, le titre de la pièce est une sorte de sous-indice ou d'*hyposème*, si l'on en juge par Peirce :

Ainsi un nom propre, un pronom personnel, démonstratif ou relatif, ou la lettre attachée à un diagramme dénote ce qu'il fait grâce à une connexion réelle avec son objet, mais aucun d'eux n'est un indice, puisqu'aucun d'eux n'est un individu.⁷⁷⁴

En définitive, il s'avère que le titre de la pièce devient un sous-indice, c'est un nom propre qui possède une connexion réelle avec son objet.

À l'instar de l'énoncé « ceci n'est pas une pipe », ce qui est représenté évoque un mélange de trois instances : le représentant refoulé de l'énonciateur, la représentation refoulante alliée à la manifestation négative de « ceci n'est pas » et le représenté déplacé de « une pipe » qui désigne les limites des objets tout faits, en les sortant de leur contexte habituel. L'artiste joue le rôle de représentant refoulé et en même temps caractérise une conjoncture présente : à peine le regardeur a-t-il établi le rapport à un objet comme le représenté (« une pipe » considérée comme l'objet parlé),

⁷⁷² Corinne Diserens, « Un mouvement de fiction », *Philippe Thomas, les ready made appartiennent à tout le monde*®, catalogue de l'exposition du même nom, Barcelone : Museu d'art contemporani de Barcelona, 2000 (versions française et catalane) p.16.

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. par Gérard Deledalle, Paris: Seuil, 1978, p.153.

que l'acte consistant à se manifester par le non-rapport de la similitude (« ceci n'est pas » subsumant du sujet parlant dans le tableau) se trouve refoulant. Pourtant, *The Artifact Piece* de James Luna DÉNONCE une triple tautologie : artiste = sujet parlant = objet parlé, c'est-à-dire la formule lapidaire : moi = moi = moi. Son corps exposé à l'instar de l'artefact ethnographique évoque tout à la fois le « moi refoulé » (représentant), le « moi refoulant » (représentation) et le « moi déplacé » (représenté). En tant que manifestation de soi-même, l'œuvre de James Luna incorpore subtilement un véritable mélange d'influences de l'Art aborigène, de l'Art conceptuel et de post-colonialisme. Les cultures ont besoin de représentations pour s'incarner, s'exprimer, exposer, dénoncer le statut d'objet des cultures aborigènes et également lutter contre le cliché. Du fait que chez James Luna la performativité est consacrée à affiner des analyses sur le contexte familial à l'actualité des aborigènes, la représentation du « moi refoulante » réside désormais dans l'effet de présence⁷⁷⁵ qui n'est plus caché par un paravent idéologique ou enregistré dans un refoulement identitaire, mais renvoyé par le miroir troublant de l'énoncé performatif. Ce qui est représenté acquiert le statut de témoin. La manifestation du « moi refoulante » qui se présente en premier est d'habitude absente de ce que l'on nomme un musée ethnographique. Elle est tout à la fois la question de la langue et celle de l'image. C'est comme si elle ne faisait que susurrer sa présence en même temps qu'elle la criait violemment. Au lieu d'être objectivée et scénographiée dans le musée, la présence de l'artiste lui-même suffit à montrer un trouble lié à la surprise du spectateur. C'est la raison pour laquelle le rapport entre eux devient réciproque. On y trouve des interrogations et des réflexions destinées à véhiculer une critique sociale, culturelle ou politique des conditions d'existence chez les aborigènes. Ce qui s'adresse à nous, c'est la représentation sur laquelle repose la performativité du « je auto-référentiel ». Dans cette veine, on pourrait dire que l'usage des représentations et sa puissance nous amènent à repenser de fond en comble notre rapport aux cultures aborigènes.

Trois instances :

Représentant refoulé	Représentation refoulante	Représenté déplacé
Ce qui était marquant	Ce qui permettait de voir	Ce qui était marqué

⁷⁷⁵ « Sa présence dérange, surprend, chamboule le regard en le retournant contre lui-même ». Jonathan Lamy, « Les performances de James Luna : effets de corps, effets de culture », in : *Pratiques performatives : Body Remix*, dir. par Josette Féral, Canada : Presses de l'Université du Québec, 2012, p.70.

Représentant refoulé	Représentation refoulante	Représenté déplacé
Signifiant	Agent - manifestation de soi	Signifié - rapport à un objet
Énonciateur	« ceci n'est pas »	« une pipe »
Le moi refoulé	Le moi refoulant	Le moi déplacé
Sujet	Sujet parlant	Objet parlé

La culture est inscrite sur sa représentation. L'œuvre d'art est capable d'engendrer la création de quelques raccourcis idéologiques, mais douteux, afin de déjouer les pièges et les clichés qui la parasitent. Il s'ensuit que l'artiste s'appuie sur une asymétrie fonctionnelle qui s'explique par la dimension des arguments identitaires. En outre, un changement de tendance, issu de cette asymétrie, s'est encore accentué sous l'influence de diverses fonctions « regardantes » qui visent à altérer la culture profondément associée à sa représentation et enracinée dans les rythmes invariables. *The Artifact Piece* nous montre les différents procédés de renouveau culturel en relation avec les concepts d'hybridité et de diversité, si bien que la représentation de James Luna qui fonctionne comme un miroir troublant témoigne tout à la fois d'une action consistant à refouler et d'une autre à « dire non ». L'artiste, sujet parlant et l'objet parlé se rejoignent dans une seule et même pièce, mais demeurent irréconciliables. Quand l'artiste fait un signe de dénégation avec sa propre représentation, on sent un processus et une mise en scène de la « question de la présentation ». La présentation est seule à l'original, elle se montre avant tout pragmatique. De fait, comme le constate Jonathan Lamy : « le travail de James Luna nous rappelle qu'être présent de corps, comme on dit être présent d'esprit, c'est aussi être présent de culture »⁷⁷⁶. Si l'artiste est corporellement présent, s'il affirme sa présence dans l'exposition par son propre corps, il est culturellement présent et sa représentation indique son appartenance culturelle autant qu'il est possible de la trahir. Loin de revêtir une grande variété de significations, la double-face des représentations (renversées) renvoie les pratiques artistiques au non-sens, à la dérive du signe vide. Bien que le locuteur soit vide à l'intérieur, il n'est jamais absent de sa représentation. L'acte de représentation est un acte de parole présente comme l'expression « jeu de langage » tirée de la définition de Wittgenstein dans le *Cahier*

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p.73.

*Bleu*⁷⁷⁷. Comparativement, cette parole présente, dans les *Carnets secrets 1914-1916*, s'avère encore plus explicite par l'intermédiaire du miroir : « En dessinant dans un miroir le carré, on remarque qu'on n'y peut parvenir qu'en se détachant complètement de l'image visuelle, et en se guidant seulement sur les sensations musculaires. [...] C'est clair : il est impossible de vouloir sans déjà accomplir l'acte volontaire. L'acte volontaire n'est pas la cause de l'action, mais l'action même. L'on ne peut vouloir sans agir »⁷⁷⁸. En misant davantage sur le cognitif que sur la séduction esthétique, on joue dans les représentations sur les effets de miroir avec un acte volontaire non dissimulé, c'est-à-dire avec un effet de présence. Ce « jeu » suit, à peu près, le développement critique que Jean-François Lyotard a donné à ce terme dans *La condition postmoderne*, au sens où une scène se produit en s'effaçant.

Prenons encore l'exemple de l'œuvre de James Luna, intitulée *Take a Picture with a Real Indian* (fig.37) et présentée pour la première fois au Whitney Museum of American Art, à New York, en 1991, lors de l'exposition collective *SITEseeing*. L'artiste développe une pratique artistique lorsqu'il tente de donner différentes incarnations à la présence culturelle du corps. Sous forme d'installation-performance, l'œuvre *Take a Picture with a Real Indian* rend un système idéal entre la présence personnelle et la représentation culturelle. Elle est composée de trois panneaux photographiques en noir et blanc représentant James Luna en grandeur réelle et s'adresse essentiellement à l'automatisme des associations d'idées formées par la répétition et l'habitude. L'homme que l'on voit sur le premier panneau qui porte un habit cérémoniel avec un plastron de perles et une coiffe de plumes semble fier de son image traditionnelle d'Amérindien ; sur le deuxième, il est simplement vêtu d'un pagne, comme c'était le cas pour la performance *The Artifact Piece* ; sur le dernier, il est habillé « en civil » avec des vêtements apparemment banals, en incarnant l'image générale de l'Américain. James Luna a invité les spectateurs à prendre un photo-souvenir aux côtés de ces trois personnages, en se plaçant selon un dispositif prévu pour cet effet de miroir. Dans l'espace de l'exposition, *Take a Picture with a Real Indian* nous invite à être présents près du corps de l'artiste, à y participer, et à poser notre corps photographié comme l'image. Les polaroids ainsi pris étaient ensuite intégrés à l'œuvre en étant exposés sur le mur du fond. Les participants avaient également la possibilité de

⁷⁷⁷ Cf. Ludwig Wittgenstein, *Le cahier bleu et le cahier brun*, trad. de l'anglais par Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris : Gallimard, 1996, p. 56.

⁷⁷⁸ Ludwig Wittgenstein, *Carnets secrets 1914-1916*, Saint-Amand : Gallimard, 1997, p.161.

prendre une seconde photographie près de l'image de leur choix, qu'ils pouvaient conserver en guise de souvenir. Cette performance s'apparentait à celles qui invitent les touristes⁷⁷⁹ à confirmer leur présence dans un endroit authentique et charmant, en prenant la photographie avec le « vrai » Amérindien (*Real Indian*). Encore une fois, le corps de James Luna est devenu l'objet de l'œuvre et il représente les diverses incarnations de la figure de l'Amérindien, symbolisant de lui-même un sujet que l'on ne connaît souvent que par le biais des médias. L'image de l'artiste se transforme en trois stéréotypes représentatifs : l'Amérindien cérémoniel (celui qui est costumé à l'image du « grand chef »), l'Amérindien sauvage (celui qui vit, presque nu, dans la



Fig.37 James Luna, *Take a Picture with a Real Indian*, 1991

Corps de artiste, panneaux d'affichage. Performance. Whitney Museum of American Art, New York. Photo © Sheldon Collins

James Luna tentait de donner différentes incarnations à la présence culturelle du corps.

nature), et l'Amérindien d'aujourd'hui (celui qui porte des vêtements « non autochtones »). Parmi ces trois façons d'être culturellement présent, l'artiste nous invite à remettre en question un cliché convenu qui représente le mieux un « vrai » Amérindien. Ce dispositif destiné à produire un effet de présence dans la représentation incite à effectuer une action de nature performative sur le spectateur, formule une critique et consiste à nier son titre, puisqu'il n'existe pas de véritable Amérindien (*Real Indian*). Il ne s'agit pas d'une abstraction qui permet à chacun de créer une histoire unique à partir d'une image identique comme l'effet de miroir, mais de multiples incarnations d'Amérindiens.

⁷⁷⁹ C'est ainsi que s'exprime James Luna : « I saw some Indian selling his red ass to sell jewelry, and I was ashamed but knew what he was doing was working. I've worked too. When this opportunity came to do a statement on tourism, I thought of the Navajo and how as Indians we have all been on the tourist line ». Cité par Jane Blocker, in : *Seeing Witness : Visuality and the Ethics of Testimony*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2009, p.28.

Il est très difficile de trouver des critères pour penser l'amérindianité en termes de vrai et faux, mais c'est souvent sur de tels critères que l'on reconnaît l'identité culturelle amérindienne. Il n'est pas insignifiant de noter que la question de la « présence » a marqué un tournant décisif dans l'œuvre de James Luna : comment être présent culturellement ou représenter sa culture de manière contemporaine ? Comme on l'a déjà montré dans *Take a Picture with a Real Indian*, trois différentes présences sont paradoxalement conservées dans le registre de la représentation. En effet, le pouvoir propre à la présence n'est pas séparable d'une représentation du pouvoir dans un contexte préexistant (comme dans l'œuvre de James Luna), même s'il s'agit d'une représentation critique. Ceci revient à dire que l'artiste utilise non seulement les stéréotypes (comme les représentations référentielles), mais les met également en scène ou remet en situation. Être culturellement présent, c'est d'abord exposer les œuvres comme des espaces opératoires (tableaux = tables) et ensuite se montrer performatif dans la manière d'affirmer et de mettre en scène sa présence. Voyons maintenant pourquoi la performativité à l'œuvre chez James Luna va à la rencontre de son public, cherche à partager une présence. C'est au niveau de la situation réelle que l'œuvre est libérée parce qu'elle n'a plus pour tâche de représenter quelque chose ; elle devient à ce moment-là le signe d'une présence. La présence intrinsèque à la représentation ou la circonstance empirique est effectuée par l'usage de la représentation. Il y a des choses dont la présence provoque la performativité qui les fera tourner et nous étonne par sa vivacité. L'œuvre de James Luna est un bon exemple de détour capté pour une auto-représentation qui cesse d'être « représentation ». Ce qui nous fait détourner et être tourné, ce n'est pas un stéréotype représentatif, mais une synthèse sub-représentative, « comme un passé pur qui révèle enfin sa double irréductibilité au présent qu'il a été »⁷⁸⁰. La présence au présent témoigne d'une situation de l'agir, d'une rencontre avec l'autre. Ou, pour reprendre la formule lapidaire de Fernand Deligny à propos de l'agir : « C'est que, de l'agir, il n'y a rien à en faire »⁷⁸¹. La présence d'une synthèse sub-représentative a continué à se situer dans un espace où le détour s'éluide spontanément, où l'agir peut avoir lieu. C'est un lieu qui est déjà évacué et vidé pour se présenter sous l'aspect

⁷⁸⁰ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (1968), Millau : Presses Universitaires de France, 2014, p.114.

⁷⁸¹ Fernand Deligny, *Les détours de l'agir ou le moindre geste*, Paris : Hachette, 1979, p.10.

performatif. De même, Jonathan Lamy précise : « Ce qui est présent l'est au présent. La présence est performative au sens où elle traverse quelque chose chez l'autre »⁷⁸².

Représenter, ce n'est pas seulement « faire » une expérience signifiante, mais aussi « agir » sur elle ou précisément la rendre présente. Il s'agit donc ici, certainement, de deux actes tout à fait distincts. L'un se rapporte à l'aspect visuel du monde, l'autre à l'aspect performatif lié aux sensations ; l'un émane du désir ou de la volonté, l'autre relève des détours sans fin liés aux sensations musculaires. Il en résulte que l'acte désiré ou l'acte volontaire porte atteinte à une représentation de l'expérience ; et en même temps, que l'acte lui-même donne lieu à la représentation elle-même en action, c'est-à-dire à l'arrivée de sa présence effective (comme le sens de *l'alèthéia*, de *l'ereignis* ou du *punctum*). L'énoncé performatif dans l'œuvre agit comme un déclencheur parmi d'autres d'une présence dont il incarnait la représentation refoulante. (Par exemple, grâce à cet effet de présence, *The Artifact Piece* est maintenu dans un statut particulier par rapport à d'autres types d'artefacts.) C'est à travers un regard culturel sur les questions de la représentation et de la construction du sens que l'artiste aborigène tenterait d'identifier un « vouloir-dire », en tant que valeur de la présence de l'artiste lui-même, présence de l'objet, présence du sens à la conscience, présence à soi dans la parole quasi inaudible, et dans la conscience de soi. Ainsi que le souligne François Soulages à l'occasion d'un dialogue avec Jacques Derrida : « le sujet regardant l'image ou l'écrit est sujet d'images et de mots, de mots-images et d'images-mots »⁷⁸³. La fonction de représentation y était déjà en place, comme telle, et reliée à la structure irréductible du « différer » dans ses rapports à la conscience, à l'effet de présence et au refoulement/retardement de l'origine. De même, la synthèse sub-représentative doit être réalisée afin d'évoquer l'expérience d'un détour en tant que présence proche de l'usage de la représentation et pour s'accommoder de la présence repérable de tout ce à quoi la multiplicité discursive et non-discursive donnera accès. Il s'agit d'une lutte, d'une bataille entre l'énoncé et la visibilité. Telle est l'idée émise par Gilles Deleuze à l'occasion de son cours du 10 décembre 1985 portant sur Michel Foucault :

⁷⁸² Jonathan Lamy, « Les performances de James Luna : effets de corps, effets de culture », *op. cit.*, p.76.

⁷⁸³ Jacques Derrida, « Trace et archive, image et art », à l'occasion du dialogue avec François Soulages, Collège iconique, INA, 25/06/2002.

Et l'énoncé continue à hurler « ceci n'est pas une pipe » en étreignant la pipe. Et la pipe ne cesse pas de se dérober à l'étreinte de l'énoncé. [...] Ces mutuelles captures avec déroboade... chacun tire sur la cible de l'autre et l'autre déplace sa cible, etc. C'est une lutte, une bataille.

784

En bref, représenter, c'est entremêler « voir » et « parler ».

6-3 Autrui dans l'épaisseur du miroir

L'usage de la représentation se conjugue au présent et ne quitte jamais la présence d'un présent « inaccessible ». Qu'est-ce qui devient public dans ce passage raturé par l'effet de présence ? En faisant référence à la notion de miroir chez Marcel Duchamp, la question s'articule ainsi : « pourquoi les yeux "accommodent"-ils dans un miroir? »⁷⁸⁵. Dans un miroir, il est frappant de constater que l'on s'enveloppe d'un regard incomparable à celui par lequel on le découvre. Paradoxalement, il ne s'agit pas d'un effet retardé de miroir, mais de l'effet immédiat de présence dans un miroir. Ce qui est vu par Marcel Duchamp, c'est une image non pas représentative, mais sub-représentative. Tel est particulièrement le cas où Foucault parlait du fait qu'un « miroir ne dit rien de ce qui a été déjà dit » et « traverse tout le champ de la représentation »⁷⁸⁶. Ce regard presque aveugle témoigne d'une réciprocité entre « le miroir regardant et regardé »⁷⁸⁷. Il s'agit là d'une autre raison pour laquelle la présence d'une image de soi est à la fois énonçable et visuelle. En effet, la représentation en action peut renvoyer à un état simplement physique et aussi faire intervenir des considérations sur l'état mental du sujet. Une seule et double présence n'est pas descriptible, mais perçue comme un signe d'aveuglement. Voici un nouvel oxymore : la « présence absente » comme un état parmi des propositions variées d'apparitions et de disparitions. Dans sa réflexion portant sur les rapports entre la

⁷⁸⁴ Cours du 10 Décembre 1985 Gilles Deleuze - Sur Foucault Les formations historiques. URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=430

⁷⁸⁵ Marcel Duchamp, *Notes*, Paris : Flammarion , 1999, p.36.

⁷⁸⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966), *op. cit.*, p.23.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p.29.

vision et le mémoire, Jacques Derrida fait remarquer que le point aveugle est l'image même de la vision, de la vision se voyant voir, car c'est au moment même où la vision se voit regarder qu'elle s'aveugle⁷⁸⁸. En sortant de l'espace optique, des nappes multiples constituent l'état de présence. De plus, la trouvaille sublime chez l'artiste consiste à composer un tableau en train de se faire, précisément parce qu'il garde une maîtrise du diagramme dans l'espace aveugle où se déchaînent tous les moyens représentatifs. Nous venons de nous intéresser à l'acte de représenter, c'est-à-dire à la représentation à l'égard d'elle-même ou au second aspect d'elle-même. Ce n'est pas un aspect second ou secondaire dans la mesure où la sub-représentabilité est tout à la fois une tautologie et un oxymoron. Reprenons brièvement l'argument développé jusqu'ici. La transition caractérisée par l'effet de présence s'effectue seulement après l'abandon de toute souveraineté visuelle, et même de tout contrôle visuel, puisque sa cécité s'inscrit dans une tendance hors du cadre représentatif.

Il y a un sentir originaire qui n'ouvre sur aucun senti autre que lui-même dans la mesure où celui-ci n'est pas posé par une conscience constituante, mais se pose lui-même. Il s'agit d'une hypostase du moi dans l'instant et c'est dans son affectivité que réside l'apparaître ou la donation de l'intentionnalité. Par l'intermédiaire de l'œuvre très singulière de René Magritte, l'art va se détacher de la tyrannie de la représentation⁷⁸⁹, afin que l'on puisse y répondre par une parole ou par un silence, par une présence vivante de nous-mêmes entre l'action effectuée et l'effet qu'elle produit. C'est dans cette perspective que s'inscrit la problématique de la représentation. Au lieu de restituer l'identité dans une *mimésis* ou dans un Art de la sensation « rétinienne »⁷⁹⁰ qui dissimule les temporalités fort hétérogènes, l'artiste met effectivement en œuvre un mouvement de recul vers le point de départ de tout accueil, pour que la représentation se donne elle-même à elle-même et donne seulement le maintenant à lui-même. D'après Havelange Cari, nous pourrions dire,

⁷⁸⁸ « A se regarder voir, il se voit aussi bien disparaître au moment où le dessin tente désespérément de le ressaisir. [...] Voyant du voyant et non du visible, il ne voit rien. Ce voyant se voit aveugle ». Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle - L'autportrait et autres ruines*, Paris : Éd. de Réunion des musées nationaux, 1990, p. 61.

⁷⁸⁹ Marcel Duchamp à Alice Bellony, [4 et 5 mai 1963], *Marcel Duchamp, Greenwich Village, 10e rue*, Paris : L'Échoppe, 2001, p. 14-15.

⁷⁹⁰ Selon l'expression de Marcel Duchamp, il s'agit d'un art qui voue un culte à ce que l'œil seul perçoit, sa satisfaction esthétique devant la beauté des formes et des couleurs. Cf. Marcel Duchamp dépasse « la bêtise rétinienne », tranche avec élégance et franchit même le cap de la sensualité : PRIERE DE TOUCHER. Clément Thomas, "International Bleu Marine" (1988) URL : <http://www.lesabattoirs.org/blog/des-histoires-dœuvres/clement-thomas-international-bleu-marine-1988> (Page consultée le 6 décembre 2016)

en quelque sorte, que « la vision n'est pas exactement la même chose que le regard, parce que les modèles d'explication scientifique des mécanismes de la vision ne révèlent pas tout, dans un contexte culturel donné, des mystères ou de la présence du regard »⁷⁹¹. En se voyant voir, notre regard est ainsi invisible et aperspectif. C'est la raison pour laquelle l'on ne se réfléchit pas et ne se « pense » pas sur le mode spéculaire ou spéculatif de l'œuvre privilégié par René Magritte. Pourtant, une question se pose : n'est-ce pas l'expérience même de la distanciation inhérente à la représentation rétinienne ? Ce n'est pas de cette expérience qu'il va être question ici. Nous souhaitons en effet montrer que l'œuvre ne se joue ni avec la distanciation représentative, ni avec l'imitation identificatrice, mais dans un lien direct entre l'artiste et les spectateurs. Si ce lien est explicité par ces « autres », l'on percevra, à l'avance, une entrevue en tant que chiasme de la vision dont parle M. Merleau-Ponty : « L'homme est miroir pour l'homme. Quant au miroir, il est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, et les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi »⁷⁹². L'hypostase du moi dans l'instant se présente toujours comme une altérité, une *aura* de Walter Benjamin, c'est-à-dire comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être ». Il part de soi et peut se lire comme un repli sur soi. Ainsi, comme Emmanuel Levinas l'écrit : « l'identité n'est pas seulement un départ de soi ; elle est aussi un retour à soi »⁷⁹³.

Dans cette recherche que nous entendons partager, nous souhaitons nous pencher sur la question : comment la représentation devient-elle un acte de réappropriation ? La question de ce qui constitue les représentations de soi sera souvent posée en ce qui concerne les artistes aborigènes. Cependant, peindre devant un miroir ne fonctionne pas de la même façon que dessiner dans un miroir, ou plus précisément dans l'épaisseur du miroir. Il s'agit de parler un langage d'avant le langage, un récit du récit qui donne la possibilité d'aménager un espace en toute liberté par le biais d'un système de redoublement. Dans l'autoreprésentation, on retrouve une présence de la parole répétée, comme un murmure qui se redouble sans fin. On marquera ensuite la profondeur d'emboîtement dans un espace purement virtuel où la notion d'identité se développe à partir de l'épaississement d'autrui. Les

⁷⁹¹ Havelange Cari, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris : Fayard, 1998, p.18.

⁷⁹² Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et L'esprit*, Paris : Gallimard, 1964, p.35.

⁷⁹³ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre* (1948), Paris : PUF, « Quadrige », 1983, p.36.

images représentatives sont maintenant attendues sans appropriation possible, mais associées à une réappropriation. La représentation ne s'établit dans aucune identité idéale, mais en un point aveugle qui se situe toujours dans l'entrevue⁷⁹⁴. En ce qui concerne l'*aperspective*, Yvonne Neyrat, dans *L'art et l'autre : Le miroir dans la peinture occidentale*, se montre encore plus explicite quant à la fonction de représentation à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle : « Le visible ne sera plus l'élément essentiel de la connaissance puisque c'est une identité non visible immédiatement qui va donner accès au savoir. C'est alors « l'identité du rapport entre les éléments et la fonction qu'ils assurent » qui délivrera un savoir sur le monde »⁷⁹⁵. Cette identité non visible exprime en quelque sorte un savoir sur le monde qui se réfléchit dans la pensée, autrement dit dans l'épaisseur du miroir. Cependant, il existe, en réalité, une différence implicite entre le « je » auto-affectif et le « je » auto-référentiel. Le caractère auto-affectif désigne la notion d'un être dont l'avènement même est une affection par soi, exclusive de toute transcendance, tandis que l'on prête le caractère auto-référentiel aux énoncés performatifs (ce que l'on fait en le disant : je jure, je promets. j'ordonne...). Jusqu'à un certain point, en ce qui concerne la personne qui dit « je », il s'agit précisément de la similitude du « je » auto-référentiel, non de la ressemblance du « il » référentiel, ni de l'étrangeté du « je » auto-affectif. Je, c'est toujours la personne qui dit « je » qui doit accorder une attention particulière à l'aspect auto-référentiel. À partir de la « fonction du simulacre » qui ne relève pas immédiatement de la vue⁷⁹⁶, « l'homme est miroir pour l'homme », comme le déclare M. Foucault.

De toute évidence, il y a des similitudes entre les choses et moi. Paul Claudel qui a été le premier à s'y essayer de façon conséquente, décrit l'expérience qui en

⁷⁹⁴ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle - L'autoportrait et autres ruines*, *op. cit.*, p. 61

⁷⁹⁵ Yvonne Neyrat, *L'art et l'autre : Le miroir dans la peinture occidentale*, Bonchamp-les-laval : L'Harmattan, 1999, p.170.

⁷⁹⁶ « Revenons à ce dessin de la pipe qui ressemble si fort à une pipe ; à ce texte écrit qui ressemble si exactement au dessin d'un texte écrit. En fait, lancés les uns contre les autres, ou même simplement juxtaposés, ces éléments annulent la ressemblance intrinsèque qu'ils paraissent porter en eux et peu à peu s'esquisse un réseau ouvert de similitudes. Ouvert, non pas sur la pipe « réelle », absente de tous ces dessins et de tous ces mots, mais ouvert sur tous les autres éléments similaires (y compris toutes les pipes « réelles », de terre, d'écume, de bois, etc.) qui une fois pris dans ce réseau auraient place et fonction de simulacre. Et chacun des éléments de « Ceci n'est pas une pipe » pourrait bien tenir un discours en apparence négatif, car il s'agit de nier avec la ressemblance l'assertion de réalité qu'elle comporte, mais au fond affirmatif : affirmation du simulacre, affirmation de l'élément dans le réseau du similaire ». Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, *op. cit.*, p.46.

découle par un aphorisme : « Toute connaissance est une co-naissance »⁷⁹⁷. Cette phrase simple résume cependant très bien le thème d'Aristote et celui de Saint-Thomas. Toutefois, « Magritte dénonce la représentation en insistant sur le non-rapport (M. Foucault) de l'image et du mot. L'une et l'autre ne sont pas les choses, ils n'en sont que la représentation, désertée de toute prétention ontologique »⁷⁹⁸ se prend-on à penser. C'est un renversement de la conformité (nature-esprit, homme-monde, chose-concept) que Magritte nous annonce. C'est l'Œuvre pensée qui est adoptée dans la bataille entre « voir » et « parler » et dans l'écart entre l'image et le signe, afin de se manifester par le non-rapport de la similitude et de briser le miroir du rapport spéculaire entre les mots et les choses. La mettre en rapport avec ce avec quoi elle n'a pas de rapport, c'est se laisser encoder par une réalité à reconstituer, représenter, s'y plier ou traduire. La ressemblance mimétique de notre intentionnalité est brisée par ce mode de non-rapport sur la surface philosophique du discours que l'on tient sur les choses⁷⁹⁹. Ou bien le simulacre avec lequel l'artiste souhaite nouer un rapport est un renvoi, et il n'est alors pas lui-même. Le non-rapport au signe est avant tout destiné à l'usage pervers du signifiant et du devenir semblable. Pour cela, Magritte est conscient de la nécessité de créer un « réseau de ceci n'est pas », comme l'a écrit M. Foucault, étrangement ressemblant. Ses œuvres théorisent l'énoncé non affirmatif et la déconstruction de la connaissance sensible à l'aide du jeu d'analogies avec les fragments de l'image. Il s'agit d'une traversée du miroir⁸⁰⁰ ou d'une embrasure de la porte. L'artiste passe de l'autre côté du miroir pour découvrir l'essence manifestée qui n'était pas perceptible dans le contexte initial, l'invisibilité profonde de ce que l'on voit. L'évidence hors de la ressemblance rend aveugle, puisqu'elle ne donne rien à voir. Le miroir délivre néanmoins un sens qui ne suppose

⁷⁹⁷ « Toute sensation est une naissance. Toute naissance est co-naissance. L'être animé connaît le semblable en connaissant semblable. Je nais semblable aux choses qui peuplent le monde, aux autres vivants qui peuplent le monde. Naissant dès lors je co-naïs, co-naissant, je connais le semblable ». Cité par Gilles Deleuze pour son cours universitaire de cinéma / pensée. URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=371

⁷⁹⁸ Yvonne Neyrat, *op. cit.*, p.172.

⁷⁹⁹ « Toute intentionnalité s'écroule dans la béance entre les deux monades, ou dans le « non-rapport » entre voir et parler. C'est la conversion majeure de Foucault : convertir la phénoménologie en épistémologie. Car voir et parler, c'est savoir, mais on ne voit pas ce dont on parle, et l'on ne parle pas de ce qu'on voit ; et, lorsqu'on voit une pipe, on ne cessera pas de dire (de plusieurs façons) « ceci n'est pas une pipe... », comme si l'intentionnalité se niait elle-même, s'effondrait elle-même ». Gilles Deleuze, *Foucault* (1986), Lonrai : Les Éditions de Minit, 2004, p.116.

⁸⁰⁰ D'après Magritte, nous pourrions dire, en quelque sorte, que le miroir devient infidèle, « le regard du peintre, c'est-à-dire le regard venu du corps, venu des profondeurs du sensible est un Faux miroir. L'œil du peintre trahit ce qu'il contemple, c'est un miroir qui ajoute aux choses le mystère qu'elles dissimulent, mystère qui certes est toujours là, mais que par elles-mêmes, sans l'intervention de l'art et de l'esprit, les choses ne sauraient révéler ». Michel Paquet, *Magritte 1898-1967, la pensée visible*, Bonn : Taschen, 1992, p. 26.

pas le réel en tant que référent, mais qu'« indice ». C'est une dissemblance, une différence qui a pour vocation de se constituer en énigme et d'habiter les choses.

Afin d'y remédier, il paraît nécessaire de replacer l'image dans un rapport métaphorique qui la libère du visible. Le simulacre n'est pas une simple imitation, mais un repli en soi qui se réfugie non seulement dans l'invisibilité, mais se trouve également dans le réseau du similaire. Si effectivement cette définition ne semble pas valoir en ce qui concerne le simulacre dans son ensemble, elle paraît en revanche être un point de départ intéressant pour cerner la manière dont la réflexion sur la puissance de « Re » s'est immiscée dans l'art contemporain. Ainsi, comme Gilles Deleuze l'explique :

Le préfixe « Re »- dans le mot représentation signifie cette forme conceptuelle de l'identique qui se subordonne les différences. Ce n'est, donc pas en multipliant les représentations et les points de vue, qu'on atteint à l'immédiat défini comme « sub-représentatif ». Au contraire, c'est déjà chaque représentation composante qui doit être déformée, déviée, arrachée à son centre.⁸⁰¹

Dans l'épaisseur du miroir, l'effet immédiat de la re-présentation se présente sous la forme de constructions bigarrées, déformées. Ainsi, à travers l'aspect performatif de l'agir, ce « Re » « importe dans le terme non plus une valeur de substitution, mais celle d'une intensité »⁸⁰². Il s'avère que la représentation en action ou en énigme existe dans les détours autant que les retours, car le « voici la représentation » est une scène qui se produit en s'effaçant. Il s'agit alors d'un devenir-supprimé qui conditionne l'intervalle entre ce qui apparaît en image et ce qui fait apparaître en image. Cette expérience de l'incomplétude ou de la non-finitude éprouve également l'artiste face à une infinité de (re)commencements. Dans cette veine, on pourrait dire que le préfixe « Re » ne nous indique aucun principe de la reconnaissance, de la répartition, de la reproduction et de la ressemblance en tant qu'elles aliènent le préfixe RE dans les simples généralités de la représentation. Il fonctionne au contraire sur le principe de la répétition, de la réparation, et la réappropriation. En effet, le « voici la représentation » est une scène qui ne peut donner à penser que dans son effacement. Il est le non-sens comme un échec en vérité. Il se cache et se fonde sur un refoulé. Le préfixe « re- » du mot « représentation

⁸⁰¹ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (1968), *op. cit.*, p.79.

⁸⁰² Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Gloses, Paris : Seuil, 1993, p.12.

» signifie tout à la fois la reprise purifiée et la reprise renversée. L'idée de « re- » nous indique la question de la représentation, de la re-présentation et également de la présentation, même si elle continue à reposer sur un devenir-supprimé, c'est-à-dire un paradoxe inhérent à la représentation qui réside dans la conjonction entre la négation de l'indication (« Ceci n'est pas...») et la manifestation de soi-même (« Voici...»), afin de s'énoncer « Ceci n'est pas un "voici" » par l'artiste. En somme, c'est ce que l'on appelle le paradoxe de la représentation, de « Ceci n'est pas un "voici" ». C'est-à-dire qu'il caractérise tout à la fois « Ceci n'est pas...» comme la négation de l'indication et la manifestation de « Voici...».

Gardons toujours à l'esprit la réserve émise par Henri Maldiney en ces termes : « Le réel, c'est toujours ce qu'on n'attendait pas. Mais quand l'inattendu se produit, on le découvre comme toujours déjà là »⁸⁰³. Contrairement à ce que nous avons pu entendre dans le champ de l'énoncé prescriptif, nous ne pouvons réellement parler de l'énoncé performatif sans reconnaître sa constitution propre. Afin d'ouvrir aux aléas du présent, cette reconnaissance de la fugacité, de l'ordre du « co-naître », a lieu dans un site instable, mais constitutif, c'est-à-dire le site insituable d'où elle provient. C'est comme assister à la naissance d'une pensée se faisant, surgissant, qui nous fait nous y reconnaître, mais la prise de connaissance ne peut atteindre cet événement de pensée. Par rapport à la parole parlée réduite à ses effets sur l'aspect performatif de l'œuvre, le parlant se trouve actuellement en situation, parce qu'il ne vise pas des signes-déjà-là. De même, Maldiney précise : « En réalité, quelqu'un ne prend vraiment la parole, une parole parlante, qu'à partir de possibilités inédites, à partir d'un "à-dire" qu'il anticipe ou pressent sans l'articuler, même en pensée »⁸⁰⁴. Dans l'œuvre de l'artiste aborigène (comme James Luna), il est possible d'« étaler à la vitrine » de la représentation les thèmes iconographiques auxquels on croit toujours pouvoir réduire une pensée, mais c'est au prix d'une fuite hors de ce qui est en question que l'on s'autorise à le faire. S'il y a un aspect que l'artiste s'efforce toutefois de créer, ce n'est pas de nous adresser un dit censé avoir le dernier mot en tant que parole parlée, mais une parole parlante comme un « à-dire » sans l'articuler, pour que nous nous exercions à essayer d'en frayer de nouveaux. En ce qui concerne l'artiste aborigène, l'acte consistant à représenter permet un

⁸⁰³ Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, Millau : Les Editions du Cerf, 2012, p.143.

⁸⁰⁴ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble : Jérôme Millon, 1991, p.29.

surgissement du sens de la présence par lequel on a su aborder la réalité et se laisser enseigner par l'œuvre représentée dans l'épreuve de la rencontre, « visage à visage ». Avec une vivacité de la parole débarrassée de tous les *a priori* des savoirs prédéterminés, la représentation auto-référentielle de James Luna ne repose pas sur l'« autre » aborigène, mais sur Autrui fasciné par un visage de miroir. Finalement, le sens d'une œuvre renvoie au sensible qu'elle incarne d'abord en un message « à-dire » et à « co-naître » immanent à la création comme la chorégraphie du visible.

Dans la mesure où la représentation se présente comme à travers un miroir, l'effet de présence naît d'une réactivité des choses ou aux choses – planifiée, organisée par l'artiste. Ce qui est en face de nous, c'est justement une présence d'Autrui en nous-mêmes en tant qu'Œuvre. Emmanuel Levinas, dans *Totalité et Infini*, se montre encore plus explicite quant à cette présence :

Autrui me mesure d'un regard incomparable à celui par lequel je le découvre. [...] Le rapport avec Autrui ne se mue pas, comme la connaissance, en jouissance et possession, en liberté. Autrui s'impose comme une exigence qui domine cette liberté et, dès lors, comme plus originelle que tout ce qui se passe en moi. [...] La présence d'Autrui – hétéronomie privilégiée – ne heurte pas la liberté, mais l'investit.⁸⁰⁵

Et là le rapport avec Autrui devient métaphysique s'il s'agit de nous plier à une exigence plus originelle que tout ce qui se passe en nous. Autrui, c'est d'abord l'existence d'un monde possible⁸⁰⁶. Autrui est toujours perçu comme un autre, mais dans son concept il est le repli sur soi pour les autres comme pour nous, c'est-à-dire une non-référence à autre chose qu'à elle-même. Voilà donc un concept d'autrui qui ne présuppose rien d'autre que la condition de notre perception. Dans le concept d'autrui, le monde possible n'existe pas en dehors du visage qui l'exprime, car « un exprimé n'existe que dans son expression »⁸⁰⁷ ; et le visage est à son tour la proximité des paroles parlantes, répétées par la co-création avec un autre : par exemple,

⁸⁰⁵ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, La Haye : Martinus Nijhoff, 1980, p. 59-60.

⁸⁰⁶ « Autrui n'apparaît ici ni comme un sujet ni comme un objet, mais, ce qui est très différent, comme un monde possible, comme la possibilité d'un monde effrayant. Ce monde possible n'est pas réel, ou ne l'est pas encore, et pourtant n'en existe pas moins : c'est un exprimé qui n'existe que dans son expression, le visage ou un équivalent de visage. [...] Autrui, c'est un monde possible, tel qu'il existe dans un visage qui l'exprime, et s'effectue dans un langage qui lui donne une réalité. En ce sens, c'est un concept à trois composantes inséparables monde possible, visage existant, langage réel ou parole ». Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la Philosophie ?* (1991), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2005, p.22.

⁸⁰⁷ *Ibid.*

l'aborigène qui est Aborigène devient lui-même autre chose, car il devient aborigène chez l'autre qui ne l'est pas ; et s'il s'identifie à un autre sujet, c'est lui-même qui est autrui tel que sa représentation lui apparaît. Dans « La Trace de l'autre » (1963) Lévinas écrit :

L'Œuvre pensée radicalement est en effet un mouvement du Même vers l'Autre qui ne retourne jamais au Même. [...] L'Œuvre pensée jusqu'au bout exige une générosité radicale du Même qui dans l'Œuvre va vers l'Autre. Elle exige par conséquent une ingratitude de l'Autre. La gratitude serait précisément le retour du mouvement à son origine.⁸⁰⁸

En définitive, la présence d'Autrui est purement auto-référentielle, elle se pose elle-même et pose son objet, en même temps qu'elle est créée.

Autrui fait passer le monde, car sa structure ne désigne plus seulement un monde passé (en tant que proposition synthétique), mais aussi un monde possible (comme proposition analytique). En quoi consiste la position d'autrui dans la représentation culturelle ? Si le concept d'Autrui ne fonctionnait pas dans la représentation ou précisément dans le champ perceptif, les transitions et les variations de l'Autre deviendraient incompréhensibles, le monde possible ayant disparu. En revanche, comme on l'a déjà montré, la présentation est la condition de la représentation, le concept auto-référentiel d'Autrui est *ipso facto* susceptible de s'appliquer à la condition de la représentation culturelle sous laquelle se redistribuent non seulement l'objet et le sujet, mais également l'Autre et le Moi. C'est ainsi que, dans la représentation, on passe du Moi à l'Autre par une sorte de pont, c'est-à-dire par la création d'un concept d'Autrui. Un tel passage pourrait être possible avec un énoncé performatif, c'est-à-dire une parole parlante ; encore une fois, « Autrui comme expression d'un monde possible »⁸⁰⁹. C'est lui, le représentant, qui continue et continuera à se scinder entre le Je et un autre Je⁸¹⁰. Au lieu de voir et d'être vu, il porte un masque de miroir - et il est sans cesse à la recherche d'un refuge dans l'invisibilité. En effet, il ne convient pas vraiment de s'expliquer avec autrui, pour que nous puissions maintenir ses valeurs implicites et nous faire douter de lui

⁸⁰⁸ Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris : Ed. Vrin., 1967, p.191. Cf. aussi J. Derrida, « En ce moment même dans cet ouvrage me voici », in : *Textes pour Emmanuel Lévinas*, Paris : Éd. Jean-Michel Place, 1980 p.48-53.

⁸⁰⁹ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la Philosophie ?* (1991), *op. cit.*, p.24.

⁸¹⁰ « Car ce n'est pas autrui qui est un autre Je, mais le Je, un autre, un Je fêlé ». Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (1968), Millau : Presses Universitaires de France, 2014, p.335.

et de nous-mêmes. Autrui s'annonce également marqué par une « manifestation malade ». Telle est l'idée émise par Maurice Merleau-Ponty dans le livre bien connu intitulé *Sens et non-sens*⁸¹¹. Face à un inconnu qui porte un masque-miroir, nous nous trouvons dans un tel état de trouble provoqué par une fuite dans les habitudes. À travers ce masque-miroir nous redécouvrons nous-mêmes, le nez, les oreilles, la bouche, les orbites et les épaules, sur un même plan vertical, d'un étranger attentif et suspect. Ce qui revient à dire que l'aborigène au visage de miroir se plie à ses désirs de ressembler à tout le monde et en même temps de chercher un refuge dans ce qui est invisible. Autant qu'on le sache, ce qu'il représente en délimitant ne lui appartient pas, et la représentation de l'aborigène consiste en effet à nous faire douter de ce qui est en train de se manifester ici et maintenant.

Entre la peur de l'oubli et celle de l'inconnu à venir, l'artiste aborigène s'affaire à « réparer » les brèches que les causes historiques peuvent ouvrir dans une situation symboliquement marginale. Il ne se cache pas sous le masque représentatif qui le rend en effet plus étranger; mais sub-représentatif, comme un masque-miroir qui le rend présent. Tout artiste qui tente de reconstituer son masque sub-représentatif reconnaît diversement le souci de savoir s'il ne pourrait jamais parvenir à réparer ce qui s'impose à présent. Ainsi, James Luna fait remarquer que « mon corps et ma culture appartiennent au temps présent. Il ne peut en être autrement »⁸¹². Partager notre propre culture avec les autres suppose l'existence d'un sentiment d'appartenance au présent et requiert des connaissances théoriques et fonctionnelles en systèmes culturels et en expérimentation spécifique. En se reconstruisant autrement, « la reprise devient pour lui la seconde puissance de sa conscience »⁸¹³. Représenter, c'est aussi l'acte de réparer. Le désir mimétique des artistes se manifeste dans leurs relations sociales, dans leurs jeux, dans leur attitude et dans leur regard : « comment vivre ensemble avec nos différences et nos blessures »⁸¹⁴. Ce qui intéresse les artistes contemporains, c'est de montrer ce moment de passage, cet entre-deux. Ce

⁸¹¹ « Zola, qui était l'ami de Cézanne depuis l'enfance, a été le premier à lui trouver du génie, et le premier à parler de lui comme d'un « génie avorté ». Un spectateur de la vie de Cézanne, comme était Zola, plus attentif à son caractère qu'au sens de sa peinture, pouvait bien la traiter comme une manifestation malade ». Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris : Les Éditions Nagel, 1966, p.16.

⁸¹² Jonathan Lamy, « Les performances de James Luna : effets de corps, effets de culture », *op. cit.*, p.76.

⁸¹³ Søren Kierkegaard, *La Reprise Un Essai de Psychologie: Expériences (Gjentagelsen Et Forsøg I Den Experimenterende Psychologi)*, trad. par Nelly Viallaneix, Copenhague : Flammarion, 1843, p.93.

⁸¹⁴ Mathieu K Abonnenc, Jean-Michel Alberola, « Leiris contemporain », in : *revue Artpress* n° 421, 2015.

concept de réparation est développé et approfondi par l'artiste Kader Attia. Lors de la dernière dOCUMENTA (13), en 2012, il a exposé une installation intitulée *La réparation, de l'Occident aux cultures extra-occidentales* (fig.38). La scénographie qu'il a



Fig.38 Kader Attia, *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, 2012
 Diaporamas de photos et de vidéos et artefacts d'Afrique. Installation, dimensions variables. dOCUMENTA13, Kassel. Photo © Heimo Aga
 Kader Attia s'interroge sur ce qui a été fait et ce qui continue d'être fait aujourd'hui pour réparer l'Histoire.

réalisée rappelle celle des musées ethnographiques et s'exhibe comme un cabinet de curiosités, qui est en même temps un laboratoire orné de vitrines anciennes. Le visiteur y pénètre et passe un long moment à feuilleter les ouvrages portant tout à la fois sur la période coloniale et sur la guerre 14-18. Divers objets hybrides, non considérés comme authentiques, sont fortement impliqués dans la tentative de réhabilitation de ces artefacts. Kader Attia s'interroge sur ce qui a été fait et ce qui continue à être fait aujourd'hui pour réparer l'Histoire. Il remet en question l'histoire coloniale et postcoloniale et explique ainsi : « J'ai réalisé quelque chose de fondamental : la réappropriation est un processus de réparation. Je comprends réparation comme une reconstruction dans un sens large, une sorte d'outil qui peut être appliqué à des thématiques politiques, culturelles et scientifiques pour examiner leurs diverses interactions »⁸¹⁵. Ce repli sur soi qui se compose d'éléments émanant de diverses ressources est basé sur leurs rapports avec leurs sociétés. Nos études postcoloniales ont donc à l'origine pour vocation de décrire et d'analyser les

⁸¹⁵ Adeline Blanchard, « Kader Attia : L'Art peut-il réparer l'Histoire ? », in : *Hors d'œuvre- le journal de l'art contemporain* n°32, oct. 2013 – mai 2014.

phénomènes de représentation issus d'une hybridation, d'un métissage, ou d'une contestation multiforme des modes de pensée. En proposant une histoire différente, les représentations, en tant que masques miroirs, créent une mise en abîme du spectateur à travers son reflet fragmenté sur un masque aborigène. Ce qui est ici en cause c'est le statut du visible, de la réalité, mais aussi de l'invisible, du repli par rapport à sa représentation. En dessinant dans un miroir, on nous représente comme un instantané d'un être. Aptes à se rendre présents, les miroirs, depuis longtemps présents dans le travail des artistes aborigènes, sont recousus après s'être brisés en deux. Ils semblent être autant d'allégories des tentatives de réinterpréter l'histoire, de la « réparer ». Ce qui est réparé ne produit pas de rapport à un objet symbolique de « ceci », mais se traduit par une manifestation ou un lien invisible de « ceci n'est pas ». Ainsi, à travers le concept de réparation, Kader Attia développe une activité de couture créative comme sa seconde puissance, lorsqu'il déclare : « Je cherche à resserrer le lien qui nous sépare des cultures et modes de représentation de l'Afrique traditionnelle, à rendre à ces objets leur rôle dans l'histoire »⁸¹⁶.



Fig.39 Adrian Paci, *Per Speculum*, 2006

Image acquise dans le vidéo *Per Speculum*. Vidéo : 35".
Installation vidéo, dimensions variables. Galerie Peter
Kilchmann, Zurich / Kaufmann Repetto, Milan
Le "chez soi", c'est quelque chose qui nous manque toujours.

⁸¹⁶ Mathieu K Abonnenc, Jean-Michel Alberola, *op. cit.*



Fig.40 Adrian Paci, *Per Speculum*, 2006
 Images acquises dans le vidéo *Per Speculum*. Vidéo : 35". Installation vidéo, dimensions variables. Galerie Peter Kilchmann, Zurich / Kaufmann Repetto, Milan

Les enfants réapproprient ces fragments du miroir brisé comme leurs modes de représentation.

Pour conclure ce chapitre, nous faisons référence à l'œuvre d'Adrian Paci intitulée *Per Speculum* (2006) (fig.39, 40). Il s'agit d'un film de 35mm sur une durée de 6 min 53. Dans un décor pictural souligné, la délicatesse du type pastoral, la caméra se déplace lentement et l'on découvre progressivement des visages d'enfants en gros plan. Elle s'attarde sur l'image de tous les enfants réunis qui est en réalité une image réfléchie dans un grand miroir qui démultiplie autant qu'il inverse le cadre. Ce miroir est situé au beau milieu du paysage où trône un arbre majestueux (un sycomore) comme dans les contes. Ainsi, leur calme devient insoutenable. Environ une minute après le commencement du film, l'un d'entre eux lance une pierre sur le miroir qui leur fait face avec son lance-pierre en direction du spectateur. Un évènement inattendu agit en guise d'élément déclencheur. Ensuite, ils courent en débandade. Peu de temps après, ils restent assis et perchés sur les branches de l'arbre. À la fin, chacun d'entre eux nous renvoie une part de soleil réfléchi par les éclats du miroir brisé. *La clef des champs* de René Magritte est une œuvre à laquelle se

réfère Adrian Paci dans cette vidéo. Le miroir une fois brisé révèle la virtualité de l'image et les enfants se réapproprient ces fragments du miroir brisé comme leurs modes de représentation ou comme leurs paroles parlantes. Le film finit par dévoiler deux temporalités fusionnées par la lumière. En renvoyant la lumière du projecteur qui est pourtant dans la pièce de cette installation vidéo, le fragment de miroir brisé est un masque-miroir qui, comme une étrange découpe de ce qu'il en reste délimite le champ du contre-champ. Il est dès lors manifeste que l'énoncé performatif d'Adrian Paci est présenté de manière claire et concise : le soleil ne ressemble pas au soleil, car il nous éclaire d'une lumière de projecteur. La notion de représentation est ici interrogée et sa virtualité est ainsi devenue sub-représentative. À travers le miroir, son épaisseur devient présente. Ce repli de soi nous fait douter, en parlant d'une étrangeté inhérente à l'usage des représentations. Ce qui est sub-représentatif est la représentation elle-même, ou, pour reprendre la phrase lapidaire d'Adrian Paci à propos du champ du contre-champ : « Le "chez soi", c'est quelque chose qui nous manque toujours »⁸¹⁷.

Dans le contexte du primitivisme de type post-colonial (ou tout aussi bien de l'esthétique taïwanaise d'après-guerre), toute espèce de référence aux artistes autochtones eût été une subtile mise en abîme de la question de la représentation. À proprement parler, ils se cachent derrière leur représentation en tant que masque-miroir apte à redécouvrir leur identité, renouveler et clarifier pour eux-mêmes la forme de vie à laquelle ils sont appelés. Ce masque-miroir n'introduit aucun thème symbolique qui rende la représentation plus sauvage en faveur du droit de « ceci ». Bien au contraire, il constitue celle-ci en motif allégorique qui ne s'identifie à aucun stéréotype représentatif, car il se détermine toujours par rapport à un réseau de « ceci n'est pas » et à une pure exigence de devenir présent. L'établissement des motifs conditionne donc l'usage des représentations *ad hoc* qui les définit comme telles, dont il découle leur appartenance de fait au réel, et de droit à la signification. Ainsi il doit être possible de faire passer entre la question du sens et celle de l'usage une représentation qui ne se définit pas par ce que l'artiste veut dire, mais par ce qu'il fait et ce que l'on en fait. Grâce à cet usage de la représentation comme la puissance de « Re », l'artiste s'engage à modifier ses identités, ses co-naissances de manière à

⁸¹⁷ Marie-Ève Charron, Les rites de passage d'Adrian Paci – L'artiste albanais fait escale au MAC pour sa première exposition en solo d'envergure au Québec, in : *Le Devoir* [en ligne], 1 février 2014. URL : <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/398669/les-rites-de-passage-d-adrian-paci>. [Consulté le 16 décembre 2016]

resserrer le lien qui nous sépare des cultures et modes de représentation. De ce fait, chaque regardeur est un *usager* ou une *usagère* qui se montrera sensible à l'inimportance du « qu'est-ce que ça veut dire »⁸¹⁸. Pourtant, ce masque sub-représentatif n'est pas encore absent de notre pensée, c'est-à-dire impensable, puisque le signe vide du miroir est toujours pensable. En profondeur de la représentation dite *ad hoc*, il y a le rapport à un objet comme une migration dans les éléments qui va rendre l'aborigène plus étranger par rapport au critère de ressemblance ; de même, il y a la manifestation de soi qui se déroule sous l'effet de la présence.

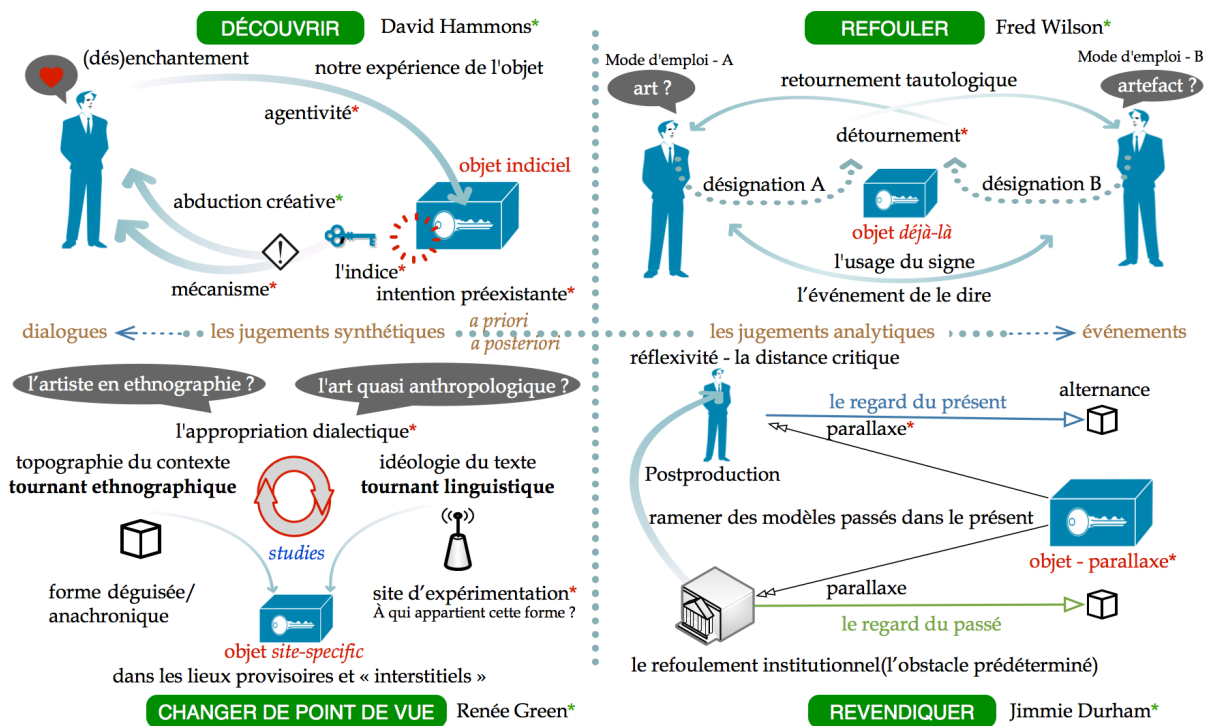
6-4 Typologie des représentations

En faisant référence à la conception leibnizienne de l'événement, Gilles Deleuze propose pour sa part une bonne entrée en matière à travers ce qu'il appelle une « typologie des inclusions ». Le choix de cette typologie s'impose non pas parce qu'elle réaliserait mieux qu'une autre le propre des inclusions d'existence dans la raison, mais du fait qu'elle est une parfaite synthèse de l'ensemble des caractères internes des représentants sensibles depuis les prémices du Baroque. Dans son livre intitulé *Le pli*, Deleuze distingue quatre « types d'inclusions » (« Il y a quatre inclusions, comme il y a quatre infinis. ⁸¹⁹») : l'auto-inclusion ; l'inclusion réciproque ; l'inclusion unilatérale localisable et l'inclusion unilatérale illocalisable. Il est bien connu aussi que Deleuze apporte une nouvelle conception du concept leibnizien, par laquelle il transforme la philosophie ; mais il conviendra d'amender cette typologie marquée par le « *conchetto* » baroque et d'expliquer en quoi consiste cette nouvelle conception afin de l'adapter au contexte actuel et de la prolonger. Dans notre étude, nous fondons notre propos sur la « méthode du détective » intégrant une analyse des données qualitatives et sur quatre principes d'inclusion qui permettent la réforme des quatre modes de réception correspondant aux quatre types de représentations :

⁸¹⁸ Gilles Deleuze, *L'anti-oedipe* (1972), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2012, p.212.

⁸¹⁹ Gilles Deleuze, *Le pli* (1988), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2014, p.69.

l'action de découvrir, l'action de refouler, l'action de changer de point de vue et celle de revendiquer figurées dans ce schéma :



Quand une œuvre attire notre attention parce qu'elle semble liée à l'une de ces catégories, elle pose également nécessairement la question de ses relations avec les trois autres, d'où l'évidente complexité qu'il y a à réaliser ce genre de typologie. La typologie mise en œuvre par Deleuze n'a donc pas la valeur d'une règle absolue, mais demeure un précieux outil de conception et d'analyse très performant.

Signal identique à soi	Signe combinatoire	Signe caractéristique	Signe imperceptible
Auto-inclusion	Inclusion réciproque	Inclusion unilatérale localisable	Inclusion unilatérale illocalisable
Identité	Extensité	Intensité	Individualité
Contradiction	Similitude	Raison suffisante	Simulacre indiscernable
Méta-représentatif	Représentatif	Auto-représentatif	Sub-représentatif
Agent autoréférentiel	Retournement discursif	Dispositif communicatif	Parallaxe
Action de découvrir	- refouler	- changer de point de vue	- revendiquer
Objet indiciel	Objet déjà-là	Objet site-specific	Objet parallaxique

En premier lieu, l'auto-inclusion peut se manifester en allant à l'encontre de ce qui devrait être « implicite ou virtuel » à indéfini. Selon Deleuze, « ce sont des

Identiques à l'état pur, dont chacun s'inclut lui-même et n'inclut que lui-même, chacun ne pouvant être qu'identique à soi »⁸²⁰. Il s'agit des identités comme d'une manière de traiter l'ensemble infini des formes primitives selon le principe de contradiction. Cette marque de l'identité indéfinissable en soi correspond à un agent autoréférentiel. Si les représentations nous paraissent être des indices, c'est parce que chacun signale la présence d'une agentivité, qui pousse elle-même l'indice et se fait reconnaître à cet indice. Dans ce mode de réception, l'objet présenté, c'est l'intention préexistante de l'artiste, afin que l'on puisse découvrir un mécanisme de notre perception ou notre expérience et reconstruire une « règle » de notre (dés)enchantement. Autrement dit, un objet peut être vu comme ayant un agent de conservation et de transmission culturelle, soit parce qu'il paraît animé du même type d'intentionnalité, soit parce que, en représentant un rôle social conçu par analogie, il paraît accorder une indépendance d'action aux spectateurs. L'objet opère comme un indice autorisant une abduction d'agent, c'est-à-dire un signal identique à soi et par là-même méta-représentatif. Il s'agit de la capacité à se ressourcer à l'intérieur d'un monde culturel et d'une auto-inclusion permanente à l'être relié à quelque chose. Sur ce point, nous demandons la mise en place d'une action consistant à découvrir qui permettrait de savoir par quel intermédiaire l'artiste « s'agence » dans la représentation. Afin d'accueillir l'étrangeté d'un objet inconnu, notre interprétation consiste d'une part, à étendre l'analyse des indices à un processus parallèle mené par l'artiste et, de l'autre, à articuler l'abduction créative de la compréhensibilité des jugements synthétiques chez les spectateurs.

On retrouve ce type de représentation dans l'œuvre intitulée *Stone with Hair* de David Hammons (fig.41). Formé par la perspective d'une pratique dada du collage et des masques africains intégrant des restes humains (cheveux de l'artiste), une fois figé sur son socle industriel, cet assemblage prend l'aspect d'un objet de curiosité ethnographique, renvoyant le spectateur à ses propres codes symboliques. En tant que méthode sémio-anthropologique au service de la sociologie de la connaissance et des représentations, l'abduction créative serait la naissance continue de quelque chose qui nous échappe, si bien qu'elle produit sans cesse des écarts et relève un trouble (entrave) de sens. En toute rigueur, il n'y a pas de définition absolue de l'objet indicial, car nous n'avons pas la possibilité d'annuler l'action

⁸²⁰ *Ibid.*, p.58.

consistant à découvrir un objet autoréférentiel dans la mesure où la référence renvoie à l'agentivité qui nous permet de mettre en évidence un phénomène d'auto-inclusion dans la représentation.



Fig.41 David Hammons, *Untitled*, 1998 (*Rock Head*) Pierre, cheveux, boîtes de cirages, 34.3 x 24.1 x 17.1 cm. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Cet assemblage, une fois figé sur son socle industriel, prend l'aspect d'un objet de curiosité ethnographique.

La deuxième catégorie décrite par Deleuze, à savoir l'inclusion réciproque, peut être définie comme une chaîne de définitions : « Il y a substitution possible de la définition au défini, et cette substitution constitue l'inclusion réciproque : par exemple, je définis 3 par 2 et 1 »⁸²¹. Il s'agit des extensités vues comme des séries infinies sans limites des grandeurs selon le principe de similitude. Dans ce registre, on remarque l'existence d'un cheminement parallèle et parfois conjoint entre deux modes d'emploi. Du fait de sa double désignation, il convient de mettre en rapport l'inclusion réciproque avec les questionnements d'ordre esthétique comme les définitions courantes de l'expression artistique (en tant qu'art/artefact). Elle reste assez conventionnelle dans les signes combinatoires et représentatifs qui vont ainsi des Identiques aux Définissables. Dès lors, il ne s'agit plus d'une rencontre entre des œuvres et leur état pur à laquelle elles appartiennent prétendument, mais davantage d'une confrontation d'individu (l'artiste) à individus (les spectateurs). Dans cet enchaînement d'inclusions réciproques, la représentation s'en prend directement à un

⁸²¹ *Ibid.*, p.57.

retournement discursif et tautologique de situation où l'usage du signe se concentre sur l'objet déjà-là. En se faisant refouler au cours d'un événement consistant à le dire, elle est détournée par les artistes et par ses spectateurs.

Nous avons fait référence à l'œuvre *Mining the Museum* de Fred Wilson (fig. 42), qui tend à montrer qu'il faut ajouter une proposition analytique⁸²² dans l'art, afin de garantir la liberté d'interpréter et de réinterpréter ou de retranscrire un objet déjà-là. Dans les années 60-70, la philosophie analytique réintroduit la question de la représentation déjà traitée par la Philosophie du langage au XVII^e siècle. La Logique de Port-Royal⁸²³ élaborait une théorie classique du signe et de la représentation. Le signe est un dédoublement englobant des propriétés partagées par l'objet et son signe : « le signe enferme deux idées, l'une de la chose qui représente, l'autre de la chose représentée ; et sa nature consiste à exciter la première par la seconde »⁸²⁴. Cette question sera posée par Foucault : « N'aurait-on pas trois termes : l'idée signifiée, l'idée signifiante, à l'intérieur de celle-ci, l'idée de son rôle de représentation ? »⁸²⁵. Selon lui, la théorie du signe implique trois éléments parfaitement distincts : ce qui est marqué, ce qui est marquant, et ce qui permet de voir en ceci la marque de cela. C'est ce système unitaire et triple qui fait disparaître la « pensée par ressemblance ». Entre le signifiant et le signifié, il y a un intermédiaire et une puissance autonome : il lui est entièrement ordonné et transparent. Dans le système de la représentation, il y a quelque chose qui est dénié, oublié et refoulé. La proposition analytique a le mérite de faire ressortir le troisième élément, c'est-à-dire de dénoncer l'acte dans un processus réel (ou actuel). Nous pouvons conclure que la théorie du signe implique trois éléments : le signifié, le signifiant et l'acte qui est une intermédiaire entre le signifié et le signifiant afin de favoriser l'usage du signe. Dans ce mode de réception, l'acte consistant à représenter est un événement qui consiste à dire quels modes de désignation (art ou artefact) sont affectés à un objet qui est capable de conserver la

⁸²² La manière dont A. J. Ayer rend compte de la distinction de Kant entre analytique et synthétique peut nous être utile ici : « Une proposition est analytique lorsque sa validité dépend uniquement de la définition des symboles qu'elle contient et synthétique lorsque ce sont les faits empiriques qui déterminent sa validité ». Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie », in : *Art Conceptuel, une entologie*, éd. par Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond, Fabien Vallos, Paris : Editions MIX, 2008, p.431.

⁸²³ Les grands écrivains et philosophes comme Blaise Pascal, leurs études sur la logique, la grammaire, la théologie et la traduction des textes de religion chrétienne.

⁸²⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966), Domont : Gallimard, 2015, p.53.

⁸²⁵ *Ibid.*, p.78.

fonction de l'art. Il va provoquer tout à la fois un retournement tautologique (art = art et artefact = artefact) et un Mode d'emploi du détournement qui se présente comme une sorte d'*addendum* théorique au ready-made et qui annonce l'appropriationnisme de Fred Wilson.



Fig.42 Fred Wilson, *Modes of Transport 1770-1910*, 1992-1993 dans l'exposition personnelle *Mining The Museum*. Installation, dimensions variables. Contemporary Museum, Baltimore. © The Maryland Historical Society (dessus) Fred Wilson tend à ajouter une *proposition analytique* dans le musée pour lui réappropriier un *objet déjà-là*.

La troisième catégorie, l'inclusion unilatérale localisable, est un caractère mis en série. Suivant ce schéma, l'ensemble des prédicats deviendrait le rapport entre les limites de ces séries. Deleuze résume ainsi le réel dans la matière pratiquant ce genre d'inclusion qui a des caractères internes : « Non plus de Combinatoire, mais de Caractéristique. Non plus de matière, mais de quelque chose de « réel » dans la matière et qui remplit l'extension (bien entendu, une réalité « possible ») »⁸²⁶. Deleuze attire notre attention sur la difficulté qu'il y a à manier ce type de représentation, puisqu'il s'agit des intensités en tant que séries infinies aux limites intrinsèques des choses selon le principe de la raison suffisante (à la place du principe de similitude). Par exemple, on peut observer une forme de symétrie entre la topographie du contexte et l'idéologie du texte dans les lieux provisoires et « interstitiels » qui questionnent justement le rapport entre l'œuvre d'art et son exposition, entre la forme déguisée et le site d'expérimentation. Si le signe caractéristique de la représentation se distingue de son signe combinatoire, c'est parce qu'il s'agit d'une véritable tendance à changer de point de vue. Il s'agit de séries qui n'ont toujours pas de dernier terme, mais sont convergentes et tendent vers un signe auto-représentatif et

⁸²⁶ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p.63.

une mise en place d'un dispositif qui pourrait se réaliser à travers la création communicative d'un système de dialogue (tel que le développement des théories institutionnelles de l'art).



Fig.43 Renée Green, *This Was Now Then* dans l'exposition personnelle *Taste Venue*, 1994 Performance/Installation. Pat Hearn Gallery, New York
Photo © Courtesy the artist & Free Agent Media

Renée Green exprime ses idées en termes d'archives, de généalogie, zones de contact, translation, glissement, site et situation, réseau d'opérabilité, mobilité participative.

Dans la rétrospective (1989-2009) *Ongoing Becomings* consacrée à l'œuvre de Renée Green (fig.43), nous nous demandons qui détient l'histoire, qui peut représenter sa complexité et à qui appartient cet objet doté d'une forme déguisée ou anachronique (reconstruction de l'autre sous un déguisement néoprimitiviste). La méthodologie de l'artiste s'exprime en termes « d'archives, de généalogie, zones de contact, translation, glissement, site et situation, réseau d'opérabilité, mobilité participative »⁸²⁷. Il s'agit ici d'une recherche (*studie*) ou d'une œuvre en tant qu'objet *site-specific* qui nous permet d'interroger la projection d'une pratique idéalisée comme l'idéologie positiviste technocratique et de réfléchir au potentiel transgressif de l'inconscient avec l'altérité radicale de l'autre culturel. En raison de cette réflexion, l'artiste en ethnographie se demande encore quelle situation il faut réserver aux spectateurs, afin qu'ils puissent changer leurs points de vue. Ainsi, l'artiste souhaite connaître le monde de l'art en tant que site anthropologique dans la critique institutionnelle, si bien qu'il excelle dans l'invention de sites archéologiques et de civilisations anthropologiques. Autrement dit, l'artiste invente un site d'expérimentation. C'est la raison pour laquelle l'objet *site-specific* se situe dans des lieux provisoires, « interstitiels ». De plus, cet objet favorise une appropriation dialectique entre l'envie ethnographique chez les artistes et l'envie artistique dans l'analyse rhétorique chez les anthropologues (il s'agit là d'une idéalisation du soi de l'anthropologue réinventé en tant qu'interprète artistique du texte culturel). Il est

⁸²⁷ Renée Green, *Ongoing Becomings - Retrospective 1989-2009*, Lausanne : Musée cantonal des Beaux-Arts, 2009, p. 89.

manifeste que l'objet site-specific se trouve à la charnière du tournant ethnographique dans l'art contemporain (tournant contextuel et identitaire) et de celui linguistique des années 60 dans l'anthropologie interprétative (tournant descriptiviste). Il est chargé de dresser une « topographie du contexte » et de mettre en œuvre une pratique sous forme de discours que sous-tend l'« idéologie du texte » dans l'anthropologie de même que dans l'art quasi anthropologique. En un mot, les objets site-specific doivent opérer à l'intérieur du site d'expérimentation pour le mesurer et le but de l'exposition vise à les mettre en contact avec les publics et à multiplier les points de vue.

La quatrième et dernière catégorie, l'inclusion unilatérale illocalisable, est la plus ardue à soutenir des quatre. La difficulté qu'évoque Deleuze réside dans le fait qu'elle n'est plus localisable à la limite, puisqu'elle repose sur une proposition non réciproque et purement virtuelle. Ainsi, elle est en grande partie liée au caractère non localisable de ce type d'inclusion :

Que l'inclusion soit virtuelle dans les propositions d'existence signifie seulement que rien n'est inclus dans un existant sans que le monde entier ne le soit, et que le monde n'existe actuellement que dans les existants qui l'incluent : là encore « virtuel » désigne le caractère non localisable de l'inclusion actuelle.⁸²⁸

Il s'agit des individualités comme séries infinies ayant une limite extrinsèque, qui redonnent un ensemble infini selon le principe des indiscernables. Si Deleuze attache autant d'importance à la question de la monade leibnizienne, c'est parce qu'il a su y diagnostiquer le rapport interne de l'existant, qui cherche à saisir les signes imperceptibles de ce qui peut « s'ensuivre »⁸²⁹. Tel que le passage incessant ou en train de se faire, le signe imperceptible devient l'un des caractères principaux de ce type d'inclusion sub-représentatif. En prenant des mesures de parallaxe inhérente aux jugements analytiques, l'œuvre en tant que postproduction, court le risque de s'exposer à la censure préalable ou à l'indifférence en raison de sa réflexivité transgressive. En revanche, si l'œuvre prend en compte la possibilité de sa censure imposée sur tout critère esthétique, elle court alors le risque de pratiquer ce que l'on a coutume d'appeler l'« alternance » du regard du passé et du présent. Etant donné

⁸²⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p.69.

⁸²⁹ *Ibid.*, p.72.

qu'il est difficile, voire impossible pour l'artiste de s'engager dans une posture « non esthétique » et un rapport de résistance face au refoulement institutionnel avec lequel il partage un regard critique, l'action consistant à revendiquer s'avère d'autant plus périlleuse dès lors qu'il s'agit de ramener des modèles passés dans le présent. Dans ces cas, ce n'est ni l'artiste ni l'œuvre qui semble être au cœur de la posture revendicatrice, mais bel et bien l'institution qui a choisi de présenter ces œuvres et de produire un discours autour des thématiques de son choix. En reformulant et en renversant l'obstacle prédéterminé par le pouvoir constitutionnel, la revendication expose notre attachement à la spontanéité des manières qui libérerait donc considérablement sa portée historique tout à la fois dans son énonciation, mais aussi dans son mode de fonctionnement.



Fig.44 Jimmie Durham, *A Stone from Metternich's House in Bohemia*, 1996
Action pendant l'exposition *Der Verführer und der steinerne Gast* (*The Libertine and the Stone Guest*). Wittgenstein House, Vienna
Photo © Marco Fedele di Catrano

Jimmie Durham agit avec son propre corps qu'il met en mouvement (lancer une pierre) pour détruire l'objet moderne.

En suivant cette argumentation, on pourrait mettre sur le même plan les œuvres réalisées par Jimmie Durham (fig.44), qui revendique une posture proche de

l'art primitif. Son travail existe en opposition au symbole en référence à l'objet, c'est-à-dire qu'il n'implique pas une quelconque autoréférence ésotérique (contrairement à l'objet indiciel). L'artiste agit avec son propre corps qu'il met en mouvement (lancer une pierre, donner un coup de poing) afin de détruire l'objet moderne (par exemple, *Encore tranquillité*, 2008, fig.45). On se rend alors compte que les matériaux utilisés ne sont pas « artistiques », et qu'ils sont détournés de leur usage. Les cadres d'expérience que nous façonnons pour établir la distinction entre les différentes formes d'art sont « brisés ». Ensuite, Jimmie Durham parodie les primitivismes populaires pour les renvoyer à leur public de manière détonnante. Ce dépaysement entraîne une perturbation de la culture dominante. Dans ce mode de réception, il existe une volonté de recadrer les codages institutionnels de l'art. Pour ramener des modèles passés dans le présent, l'artiste est plongé dans une parallaxe qui complexifie les oppositions anthropologiques du nous-ici-et-maintenant et du eux-là-et-jadis. Avec le passé et le présent en parallaxe, l'interrogation de l'artiste porte sur la réflexivité de l'art contemporain, ou encore précisément sur l'identification à l'autre. La seule manière d'observer une parallaxe, consiste à le regarder quand on n'est pas en train de le regarder. Il s'agit là d'un travail de parallaxe qui tente de cadrer l'artiste au moment même où il cadre l'autre, afin de s'accommoder du statut contradictoire de l'altérité. Il sert à conserver une certaine distance critique ou à renforcer une certaine dynamique de création. L'artiste prend en compte la position déconstructive à l'intérieur du musée pour susciter une confrontation situationnelle, puis pour revendiquer les risques de refoulement institutionnel en tant qu'obstacle prédéterminé. L'objet parallactique est basé sur une alternance entre le regard du passé et le regard du présent. En faisant référence ici à la notion de postproduction définie par Nicolas Bourriaud, l'artiste tend à construire un récit qui prolongerait et réinterpréterait les récits précédents et à pratiquer « une langue à l'intérieur de sa langue »⁸³⁰.

⁸³⁰ Nicolas Bourriaud, *Postproduction – La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Monts : Les presses du réel, 2009, p.65. Voici le texte original écrit par Deleuze : « tous les contresens sont bons, à condition toutefois qu'ils ne consistent pas en interprétations, mais qu'ils concernent l'usage du livre, qu'ils en multiplient l'usage, qu'ils fassent encore une langue à l'intérieur de sa langue ». Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet* (1977), Malesherbes : Flammarion, 2014, p.11.



Fig.45 Jimmie Durham, *Encore tranquillité*, 2008
Avion et gros pierre, 150 x 860 x 806 cm. National Gallery of
Canada, Ottawa. Photo © Jimmie Durham

Jimmie Durham parodie les primitivismes populaires pour les renvoyer à leur public de manière détonnante.

Chapitre VII. Le circuit institutionnel

L'objet de ce chapitre consiste à interroger dans quelle mesure les logiques d'expositions parviennent à former les « artistes aborigènes » de Taïwan, quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication, quelles attitudes sont adoptées par les artistes lorsqu'ils s'expriment dans leurs expositions et quelle logique conduit à l'exposition au musée comme lieu de déploiement d'une identité.

7-1 Représentations des aborigènes à Taïwan pendant la période coloniale

Le musée peut être considéré comme un espace public dédié aux échanges culturels et se prêter à une méditation sur les représentations sociales. Il est un site puissant où le public peut rechercher le principe explicatif des réalités culturelles.

L'institution peut être à l'écoute pour appréhender en « quoi » consistent les critères muséaux de l'organisation taxinomique et « comment » les principes de la conservation contribuent à tisser une approche fondée sur le symbolisme. C'est la raison pour laquelle les musées pourraient essayer de tenir compte des conséquences sociales et politiques. De plus, le principe de regroupement non seulement concerne les questions de propriété, mais également porte une fonction subtile qui prend sens par rapport aux contextes culturels, c'est-à-dire suivant les lieux et les emplacements originaux. En assurant cette fonction importante de contextualisation, le musée se présente comme sorte de lieu ouvert, où l'ordre des choses se renouvelle selon les rassemblements et les rencontres. De la même manière, les contextes rappellent les choses elles-mêmes. Les qualités esthétiques des artefacts deviennent secondaires, car ils sont là avant tout comme « outils visuels ». Le musée est aussi caractérisé par le phénomène lié à une inscription des artefacts dans les usages culturels. Le dialogue des civilisations se double d'un dialogue des œuvres, pour que les représentations ne soient pas déterminées d'avance par un programme imposé. D'après André Malraux, le musée s'élabore dans

le monde où chaque chef-d'œuvre a pour témoins tous les autres, et devient un chef-d'œuvre d'un art universel dont l'assemblée des œuvres est en train de créer des valeurs inconnues.

831

D'après la métaphore du musée comme « zone de contact » filée par James Clifford (Clifford 1997 : 188-219), les musées ne sont pas seulement les endroits pour exposer des artefacts ou des objets culturels, mais aussi des espaces libres pour les objets et les gens de différentes cultures. Selon James Clifford,

ils commencent plutôt à fonctionner - consciemment et parfois de façon auto-critique - au cours des contacts historiques, qu'à simplement accueillir ou éduquer le public.⁸³²

Cette zone de contact est un instrument adéquat pour explorer les stratégies de la « culture-collecte », et pour reconnaître les questions portant sur les conditions politiques, telles que l'histoire de la domination, la hiérarchie et la résistance, etc. Le

⁸³¹ André Malraux, *Le Musée imaginaire* (1965), Paris : Gallimard, 1996, p. 253.

⁸³² Le texte origine est en anglais : « [...] rather than simply educating or edifying a public, they begin to operate – consciously and at times self-critically – in contact histories ». James Clifford « Museums as Contact Zone », in : *Representing the Nation: A Reader Histories, Heritage and Museums*, ed. Boswell, D. et Evans, J. , London : Routledge, 1999, p.204.

musée a créé un lieu où les gens de différents milieux peuvent négocier leurs problèmes culturels ou politiques, où les commissaires et les experts travaillent ensemble à la préparation d'une exposition concernant les cultures aborigènes, et surtout où les aborigènes peuvent proposer des perspectives différentes par rapport aux descriptions explicatives des livres. En outre, les objets tribaux qui sont collectionnés par les musées pour des raisons différentes (par exemple à l'intention des experts) représentent une valeur symbolique pour les communautés. Ce sont les ressources précieuses dédiées qui doivent être analysées et interprétées ; en ce qui concerne les aborigènes ou les populations tribales, les objets conservés au musée sont considérés comme des archives ou des documents. En référence à leurs situations passées ou actuelles, ces archives documentaires permettent aux aborigènes d'aider à raconter leurs histoires et leurs souvenirs. D'une part, les objets exposés aux musées peuvent être considérés comme représentant les intérêts des groupes dominants pour soutenir les collaborations entre les communautés aborigènes et les acteurs de musée. D'autre part, ces collections significatives sont habiles à masquer les insuffisances des groupes sociaux « gagnants », tels que les négligences, les ignorances, les incompréhensions et les stigmatisations, par exemple⁸³³.

Dans sa réflexion sur les rapports entre le « musée de soi » et le « musée des Autres », Benoît de L'Estoile fait remarquer que

toute création d'institution s'accompagne d'un discours inaugural, qui insiste sur l'effet de rupture, tout en revendiquant une généalogie. [...] Loin d'une vaine polémique, je voudrais ici suggérer que cette rhétorique de la rupture, si elle correspond à des inflexions significatives, masque aussi des continuités. ⁸³⁴

Cette double rupture « est symboliquement une façon de tourner la page, rejetant à la fois un passé colonial devenu encombrant et une définition disciplinaire du musée. ⁸³⁵» Il est particulièrement inquiétant de constater que les collections exposées dans les musées nationaux sont utilisées pour propager certaines

⁸³³ Cf. Daniel Miller, « Artefacts and the meaning of things », in : *Museums in the material world*, Abingdon : Routledge, 2007, pp.396-419.

⁸³⁴ Benoît de L'Estoile, « Du Musée de l'Homme au quai Branly : les transformations des musées des Autres en France », in : *France and its Others : New Museums, New Identities/ La France et ses Autres: Nouveaux Musées, Nouvelles Identities*, Paris : Chicago Center in Paris, 2006, p.1-2.

⁸³⁵ *Ibid.*, p.2.

considérations politiques. En effet, la façon dont les musées construisent et mettent en scène les identités à Taiwan ne tient pas suffisamment compte de la volonté des populations aborigènes. Par exemple, dans le Musée National de la Préhistoire à Taitung, certaines idéologies politiques (colonialistes, nationalistes, etc.) peuvent sortir renforcées de l'exposition des « autres » et des cultures matérielles de communautés marginalisées. Les aborigènes sont considérés comme « autres ». Les images de ces « Autres » sont affichées partout dans la ville sous prétexte de diversité culturelle et d'hybridités sociales. Il s'agit d'un point de vue primitiviste qui s'est constitué dans le renforcement des relations du gouvernement actuel avec les populations aborigènes. Ainsi, ce que manifeste le musée national de la préhistoire, c'est que l'Aborigène devient à la fois objet de politique et objet de connaissance. Il convient également de noter que la création des musées apparaît comme un projet à la fois de relativisation qui repose sur les Autres et d'affirmation qui renvoie à un Nous incarné. Ainsi, Benoît de L'Estoile écrit : « Le chatolement de la diversité des cultures, à travers les objets et les œuvres d'art est la métonymie d'un empire unissant harmonieusement les diverses civilisations »⁸³⁶. Néanmoins, les réalités des collections muséales se cachent systématiquement derrière les actualités politiques ainsi que les situations sociales déplaisantes, les déséquilibres du pouvoir et les inégalités socio-économiques⁸³⁷. Le souci de manifester tout à la fois la grandeur du pays et la prise en compte des différences se traduit d'une façon discrète dans l'établissement indispensable pour l'étude du « goût des Autres ».

Afin d'examiner les relations entre les aborigènes et les musées à Taiwan, nous devons revenir brièvement à l'histoire. Il convient tout d'abord d'examiner les représentations des aborigènes au cours de la période coloniale japonaise (1895-1945). Ensuite, nous aborderons les changements politiques intervenus après 1980, car, lorsque la loi martiale a été invalidée en 1987, les représentations des aborigènes sont devenues importantes dans les discours culturels.

Après avoir introduit l'idée de la représentation dans le musée, le gouvernement japonais a désiré avoir une idée claire sur la façon dont les aborigènes se comportaient pour identifier leurs rôles et leurs positions dans la société

⁸³⁶ *Ibid.*, p.6.

⁸³⁷ Cf. Bella Dicks, *Culture on display : The production of contemporary visibility*, Maidenhead ; Berkshire ; England : Open University Press, 2003.

taiwanaise. Il s'est aussi intéressé aux difficiles relations entre les musées principaux et centres culturels régionaux. Les musées lient à l'état ou à des organismes ayant reçu une délégation de pouvoirs. Étant donné les changements politiques à Taiwan, le gouvernement décide ensuite de mettre l'accent sur la diversité culturelle et d'adopter une politique forte dans la lutte contre la discrimination. Les musées commencent alors à reconsidérer leurs positions et les moyens de représenter les aborigènes. Cependant, en raison de la complication du système institutionnel, par exemple le statut officiel des musées ou les cultures professionnelles particulières, en raison aussi des déséquilibres de la répartition des ressources entre les musées, ces derniers ne sont pas toujours disponibles pour appliquer ces nouveaux dispositifs ainsi que les nouvelles stratégies de communication⁸³⁸.

Dans les premiers régimes coloniaux du 20ème siècle, comment les aborigènes étaient représentés dans les musées ? Le gouvernement colonial japonais a exercé un contrôle systématique et complet, puisque l'objectif ultime du gouvernement colonial japonais visait à assimiler les aborigènes dans la société japonaise. Dès la première année de la domination japonaise, le gouvernement colonial a entrepris des missions ethnographiques pour étudier les aborigènes. C'était un geste fort qui visait non seulement à classer, localiser les peuples aborigènes, mais aussi à les « civiliser ». À cet égard, les efforts déployés en vue de pratiquer le contrôle administratif sur les territoires et les ressources naturelles ont renforcé un système politique totalitaire⁸³⁹. Sous prétexte de prendre acte de l'évolution sociale, les aborigènes sont catalogués par les Japonais comme des conquêtes à travers une profusion d'informations contenues dans des tableaux statistiques, des magazines, des articles de journaux, et des albums photo, par exemple⁸⁴⁰. Le système d'évaluation et l'acte de catalogage des aborigènes proposent alors un système qui place les aborigènes à un niveau inférieur de l'échelle de l'évolution, par rapport aux peuples Han et Japonais.

⁸³⁸ Cf. Shih-Yu Chen, « Re-thinking Representation : Shifting relations between Museums and the Indigenous Peoples of Taiwan », in : *International Journal of the Inclusive Museum* 2017, Vol. 10 Issue 3, p13-22.

⁸³⁹ Cf. Michio Suenari, « A Century of Japanese Anthropological Studies on Taiwan Aborigines », in : *History, Culture and Ethnicity: Selected Papers from the International Conference on the Formosan Indigenous Peoples*, Taipei : SMC Publishing, 2006, pp.6-8.

⁸⁴⁰ Kyoko Matsuda, « Ino Kanori's 'History' of Taiwan: Colonial ethnology, the civilizing mission and struggles for survival in East Asia », in : *History and Anthropology*, 14 (2), 2003, pp. 179–96.



Fig.46 Affiche du film *The tale of Goho* (吳鳳), 1962

Film 35" (réalisateur BU Wan-Cang 卜萬蒼). © Taiwan Film Institute

L'« histoire de Goho » est changée et fixée pour but de mettre en évidence et de désamorcer les relations hostiles entre les Chinois Han et les aborigènes.

En premier lieu, la puissance coloniale promeut une idéologie, qui mène à la suppression programmée des droits civiques et au renforcement d'une éducation civique autoritaire. Ensuite, le gouvernement colonial dresse un programme de regroupement forcé des aborigènes et instaure un régime d'oppression pour demander aux aborigènes d'assimiler les coutumes, ainsi que les moeurs japonaises. Certains aborigènes dissimulent alors leur sentiment d'appartenance, en respectant l'identité japonaise⁸⁴¹. Par exemple, afin d'empêcher les pratiques des chasseurs de têtes (*headhunting*), le gouvernement japonais interprète et utilise l'« histoire de Goho » (*The tale of Goho*)⁸⁴²(fig.46), qui était reconnu comme étant un homme respecté par les aborigènes, se sacrifiant pour « civiliser » les aborigènes sauvages. Ce personnage conduit les aborigènes à renoncer à leurs coutumes et leurs traditions dites «

⁸⁴¹ Lung-chih Chang (張隆志), « Re-imagining Community from Different Shores: Nationalism, Post-colonialism and Colonial Modernity in Taiwanese Historiography », in : *Contested Views of a Common Past : Revisions of History in Contemporary East Asia*, éd. par Steffi Richter, New York : Campus Verlag, 2008, pp. 139-155.

⁸⁴² Gijin Goho, sous le nom chinois de Wu Fong 義人吳鳳.

vicieuses »⁸⁴³. Par rapport à la version antérieure chinoise, l'histoire est réécrite et modifiée par le le gouvernement japonais qui omet les éléments surnaturels originaux pour se concentrer sur la personnalité de Goho. Aux yeux de l'opinion publique, Goho est désormais un officier compétent et respecté par le peuple japonais en raison de son sacrifice pour abolir la tradition de chasse aux têtes. La nouvelle version de l'histoire de Goho⁸⁴⁴ a été créée à la base de la propagande japonaise, afin de gouverner une région aborigène en éliminant toutes les superstitions et les croyances anciennes. Selon la recherche de Leo T. S. Ching, l'idéologie de ce récit est alors modifiée et on lui fixe le but de mettre en évidence les relations hostiles entre les Chinois Han et les aborigènes. Comme l'a écrit Leo T. S. Ching : « les tentatives rituelles et sociales de la tradition de chasse aux têtes sont entièrement effacées et ignorées »⁸⁴⁵. On voit ici comment les représentations des aborigènes de Taiwan sont progressivement changées par les clichés japonais. Prenons un autre exemple de l'« histoire de Sayon » (*Sayon's Bell*, 莎韻之鐘)(fig.47). Il s'agit d'une jeune fille de dix-sept ans, Sayon Hayun (莎韻·哈勇), qui a disparu lors d'une tempête en 1938. Peu de temps après, le peuple a présumé qu'elle s'était noyée en voulant aider à transporter les bagages du professeur Masaki Takata à la montagne. Elle s'est sacrifiée pour son professeur de l'école. En 1941, le gouverneur provincial de l'empire japonais a donné une cloche au village de Sayon, pour que les aborigènes puissent garder en souvenir son sacrifice patriotique au service de

⁸⁴³ Leo T. S. Ching, *Becoming "Japanese": Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation* (2001), trad. par Cheng Li-hsuan, Taipei : Rye Field, 2006, p.93-95. (荊子馨著, «成為「日本人」——殖民地台灣與認同政治», 鄭力軒譯, 臺北: 麥田出版, 2006年。)

⁸⁴⁴ Cette version japonaise intègre les stéréotypes et les clichés, on pourrait la trouver dans les manuels des écoles primaires, même dans le cinéma. Suite à l'événement du 31 décembre 1988 (qui a entraîné un endommagement de la statue de Wu Fong), cette version fautive est enfin supprimée à la fin de l'année 1989. Voici, c'est le récit de Goho : « À l'époque Ching (1644-1911), Wu Fong envoyé à la tribu native du Zou où les aborigènes pratiquent encore les chasses de têtes (headhunting). En essayant d'abolir la tradition, il a négocié avec le chef du village. Il lui a proposé de conserver leur collection de têtes des saisons précédentes (environ 40 têtes), et de poursuivre leur tradition à la manière de sacrifier une tête (en tant qu'offrande rituelle) par année. L'accord a été maintenu jusqu'à ce qu'une épidémie à travers le village. Elle a aussi menacé le fils du chef. Cependant, Wu Fong a tenté de supprimer complètement la tradition de chasse de têtes et a inventé un rite de purification pour le village et pour sauver la vie du fils malade en utilisant la médecine moderne. Après quarante années de paix, une famine sévère a descendu dans le village et les conventions ont été dénoncées. Cette fois, les peuples de la tribu Zou ont insisté sur le fait que la seule solution est de reprendre leur coutume tribale une fois de plus. Wu Fong était d'accord, mais il a fourni une condition. Il leur a dit : « le sacrifice est un homme qui porte un manteau rouge. En chevauchant un cheval blanc, il sera passé à proximité de la montagne le lendemain ». Quand les aborigènes attaqué à la lance cet homme, il ont vu que le cadavre était celui de Wu Fong lui-même. Depuis ce jour, la tribu Zou a renoncé sa tradition de chasse de têtes ».

⁸⁴⁵ Leo T. S. Ching, *op. cit.*, p. 806.

l'empire japonais. Ce récit a été utilisé pour réveiller le patriotisme des aborigènes en les transformant en peuples fidèles à l'Empire (*kōminka* 皇民化)⁸⁴⁶.



Fig.47 Scène du film *Sayon's Bell* (サヨンの鐘, 莎韻之鐘), 1943

Film 35" (réalisateur Shimizu Hiroshi). © Manchukuo Film Association Ltd. (株式会社滿洲映畫協會)

L'« histoire de Sayon » a été utilisé pour réveiller le patriotisme des aborigènes en les transformant en peuples impériaux fidèles (*kōminka* 皇民化).

D'après David Spurr (professeur honoraire de littérature anglaise à l'Université de Genève), l'idée de l'« autre culturel ⁸⁴⁷ » à travers la représentation matérielle joue un rôle essentiel dans la colonisation (japonaise). Les objets culturels en particulier les archives deviennent des preuves incontestables de la position subordonnée des aborigènes. En raison de la résistance des aborigènes, le gouvernement japonais développe des stratégies plus efficaces pour gérer les menaces potentielles et régner sur eux. En remettant en question la fonction des créations artistiques, Pierre Bourdieu a également fait valoir que

⁸⁴⁶ *Ibid.*

⁸⁴⁷ Cf. David Spurr, *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*, Durham : Duke University Press, 1993.

l'idéologie de l'œuvre d'art inépuisable, ou de la "lecture" comme re-création, masque, par le quasi-dévoilement qui s'observe souvent dans les choses de la foi, que l'œuvre est bien faite non pas deux fois, mais cent fois, mille fois, par tous ceux qui s'y intéressent, qui trouvent un intérêt matériel ou symbolique à la lire, la classer, la déchiffrer, la commenter, la reproduire, la critiquer, la combattre, la connaître, la posséder.⁸⁴⁸



Fig.48 Couverture 臺灣島蕃族 du Journal of the Association of Aboriginal Affairs Studies(蕃情研究會誌), 1898. © National Taiwan University Library. Provenance : Kanori Inō (伊能嘉矩) éd., Journal of the Association of Aboriginal Affairs Studies (蕃情研究會誌) n.01, Taiwan : Association of Aboriginal Affairs Studies (蕃情研究會), 1898. (110 p.)

Les peuples aborigènes y étaient représentés afin de montrer le pouvoir étatique du gouvernement colonial japonais sur la société aborigène.

Pour promouvoir les intérêts et valeurs du Japon face aux peuples aborigènes, le gouvernement colonial commence à recueillir des artefacts aborigènes au cours de la seconde période de la colonisation (1915-1945). En général, ces objets ont été considérés comme la démonstration de la place des aborigènes dans une classification ou l'exemple de leur « primitivité ». Ces collections ont été exposées dans divers contextes : Par exemple, dans l'exposition du vingtième anniversaire de la Colonisation en 1916 et dans l'exposition du quarantième anniversaire de la Colonisation en 1935. Les artefacts aborigènes y étaient représentés afin de montrer le pouvoir de l'état représenté par le gouvernement colonial japonais sur la société aborigène. En outre, ils ont également été exposés au Japon, pendant la cinquième exposition de l'industrie domestique (*the Fifth Domestic Industrial Exhibition*),

⁸⁴⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art - structure et genèse du champ littéraire, le marché des biens symboliques*, Paris : Seuil, 1992, p.241.

présentée à Osaka en 1903⁸⁴⁹ (fig.48 et 49). Le projet de cette dernière était de chercher un consentement universel à la politique de gestion des colonies, afin que le public japonais se sent supérieur aux Taïwanais colonisés⁸⁵⁰. Dans ces expositions en vue de définir de nouvelles formes de colonialisme culturel, le gouvernement japonais situé au « centre de calcul »⁸⁵¹ représente le peuple taïwanais et les aborigènes comme des entités « incompetentes culturellement, moralement suspectes, en quelque sorte fictives et dissociables du bon sens »⁸⁵². La culture aborigène de Taiwan a également été montrée dans certaines scènes internationales dans les pays occidentaux, tels que l'*Exposition internationale* de Paris en 1900⁸⁵³ (fig.50), et la *Louisiana Purchase Exposition* à St. Louis en 1904⁸⁵⁴. Relativement aux situations très problématiques qui ont été créées pour montrer leur puissance coloniale, le but de participation à des expositions internationales visait à présenter les images concernant la puissance politique et économique, ainsi que d'affirmer une disposition à une entente culturelle à mondiale. Dans ces expositions à l'échelle internationale, le gouvernement japonais a présenté à la fois les traditions orientales héritées de la culture aborigène et les progrès acquis grâce à la modernisation japonaise.

⁸⁴⁹ « L'exposition de 1903 fut l'occasion d'exposer l'altérité, médiatisée par le regard de l'anthropologie ». Arnaud Nanta, « Expositions coloniales et hiérarchie des peuples dans le Japon moderne », in : *Ebisu* n°37, Printemps-Été 2007, p.7.

⁸⁵⁰ Hu, Chia-yu (胡家瑜). "Taiwanese Aboriginal Art and Artifacts: Entangled Images of Colonization and Modernization." dans *Refracted Modernity: Visual Culture in Colonial Taiwan*, éd. par Yuko Kikuchi. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007. p.193- 216.

⁸⁵¹ « Dès qu'une inscription profite des avantages de l'inscrit, du calculé, du plat, du dépliant, du superposable, de ce que l'on peut inspecter du regard, elle devient commensurable avec toutes les autres, venues de domaines de la réalité jusque-là complètement étrangers ». Bruno Latour, « Ces réseaux que la raison ignore - laboratoires, bibliothèques, collections », in : *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*, sous la direction de Christian Jacob et Marc Baratin, Albin Michel, 1996, p.31 ; « More precisely we should be able to explain, with the concept and empirical knowledge of these centers of calculation, how insignificant people working only with papers and signs become the most powerful of all ». Bruno Latour, « Visualisation and Cognition : Drawing Things Together », in : *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present* n.06, H. Kuklick éd., 1986, p.30.

⁸⁵² Nicholas Thomas, *Entangled Objects. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*, Cambridge : Harvard Univ. Press, 1991, p.205.

⁸⁵³ Cf. Ichitarô Hitomi, (人見 一太郎) délégué spécial du Gouvernement de Formose à l'Exposition universelle de 1900), *Daï-Nippon. Le Japon : essai sur les moeurs et les institutions*, Paris : L. Larose, 1900. (306 p.)

⁸⁵⁴ *Ibid.*

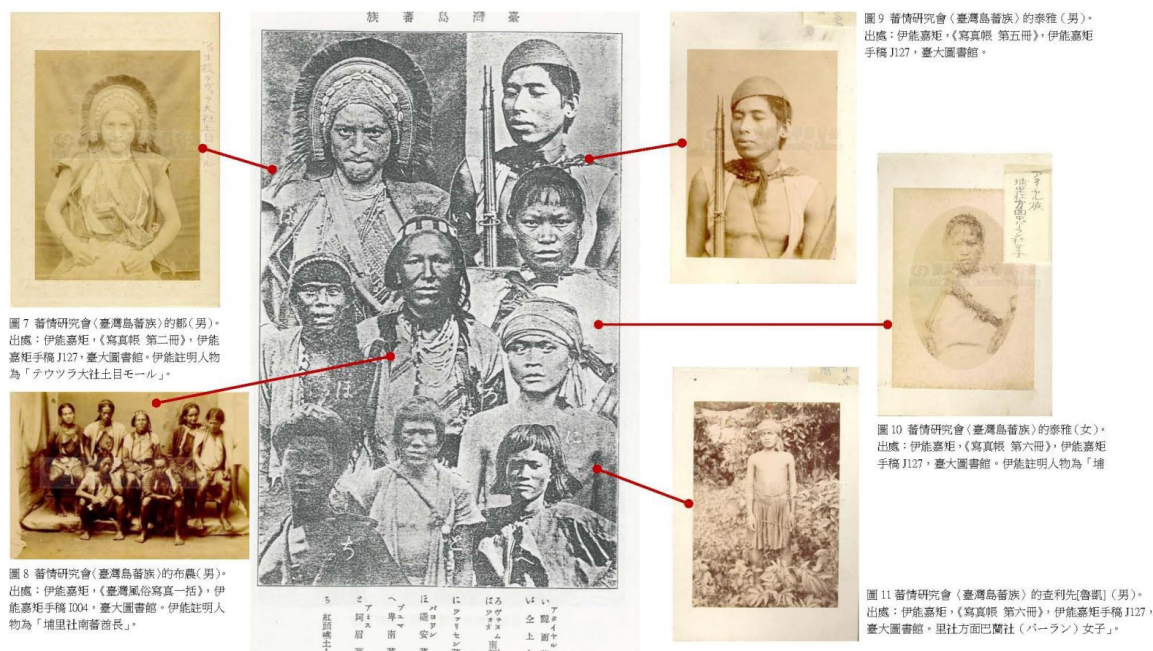


Fig.49 Montage de la Couverture, 2017

Provenance : Wei-chi Chen (陳偉智), « Photography as Ethnographic Method: The Anthropological Photographic Archives in Japanese Colonial Taiwan (攝影作為民族誌方法：日治台灣殖民地人類學的寫真檔案) », dans *Journal of Taipei Fine Arts Museum* (現代美術學報) n.033, Taipei : Taipei Fine Arts Museum, 2017, p.24-25.

La représentation aborigène de Taiwan a été définie comme de nouvelles formes de colonialisme culturel.



Fig.50 Affiche 台灣島蕃族圖解 pour l'Exposition internationale de Paris en 1900. Provenance : Chia-yu Hu (胡家瑜), « 博覽會與臺灣原住民：殖民時期的展示政治與「他者」意象 », dans *Journal of Archaeology and Anthropology* (國立臺灣大學考古人類學刊) n.062, Taipei : National Taiwan University, 2005, p.17.

L' exposition est l'occasion d'exposer l'altérité, médiatisée par le regard de l'anthropologie.

Dans ces expositions organisées par le gouvernement japonais, en dépit des intentions politiques, les artefacts aborigènes ont été présentés sous les formes plutôt romancées. Dans le même esprit, les collections aborigènes du musée d'ethnographie ont été exposées pour leur beauté exotique et sauvage. Au cours de la période colonisée, quoique de nombreuses traditions, par exemple le tatouage, aient été interrompues à cause de leurs motivations considérées comme douteuses, les aborigènes ont été encouragés à maintenir certaines de leurs traditions telles que l'habillement et les coutumes, car celles ne sont pas alors considérés comme préjudiciables à la société japonaise. Pendant la période coloniale, même si le gouvernement japonais pense que les aborigènes devraient être modernisés et civilisés, les pratiques culturelles qui s'ont considérées comme socialement acceptables ont été maintenues par le gouvernement. Il est dès lors manifeste que la représentation aborigène conformément au programme de socialisation politique devrait se trouver dans l'esprit des aborigènes, afin qu'ils soient moins tentés de quitter le lieu d'origine et de renverser l'ordre établi.

7-2 Politiques après 1987s

Les orientations fondamentales de la politique nationale pour la culture aborigène

855 :

Année	Politique	Particularité des orientations
1951	Normes en matière de gouvernance des régions de montagne	L'article 15 souligne les principaux objectifs pour améliorer les concepts économiques de autochtone et la capacité de production
1953	Programme administratif de construction dans les régions de montagne	L'objectif est de améliorer la vie économique des aborigènes
1956	Conseils de l'« artisanat de montagne »	L'objectif est de encourager les aborigènes à travailler dans l'atelier et le centre d'artisanat.

⁸⁵⁵ Cf. Lu Meifen (盧梅芬), *Before Dawn: The Development of Contemporary Indigenous Art in Taiwan* (天還未亮：台灣當代原住民藝術發展), Taipei (Taiwan) : Artist Publishing Co. (藝術家出版社), 2007, p.19.

Année	Politique	Particularité des orientations
1963	Programme d'amélioration administrative des régions de montagne	Formation adéquate du personnel et amélioration de la capacité administrative dans les projets de développement économique. L'objectif est de reconnaître et de développer les compétences des aborigènes en vue de leur reclassement dans des emplois productifs.
1966	Principes de fonctionnement de l'atelier d'artisanat dans l'école de montagne	Cours de formation national sur la gestion des ateliers d'artisanat, y compris les conditions d'application de la « section de l'artisanat d'art » et de la « section de l'art ménagère » dans l'école aborigène
1988-2000	Cadre stratégique pour les programmes de développement social destinés aux Aborigènes	Promotion de l'artisanat local des régions montagneuses de Taiwan dans le cadre du sous-programme «développement économique»
1991-1993	Programme d'éducation aux arts ménagers / Département des Peuples Indigènes (原住民族行政局)	La transmission culturelle, l'augmentation des revenus et l'amélioration du statut social
1994-1998	Promotion d'éducation aux arts ménagers / Département des Peuples Indigènes (原住民族行政局)	
1995	Concept de réseaux sociaux, de communauté, de collaboration avec l'industrie culturelle / Conseil culturel du gouvernement taïwanais (文建會)	L'objectif est de développer chez les aborigènes la passion pour la communauté, d'éveiller la conscience de soi et s'engager dans collaboration culturelle.
1999-2001	Projet d'assistance de l'industrie traditionnelle et de l'investissement du travail des femmes aborigènes / Conseil des Peuples Indigènes (原民會)	
2002-2003	Projet d'assistance du développement de l'artisanat dans les zones autochtones / Conseil des Peuples Indigènes (原民會)	
2002	Industrie créative/ Conseil culturel du gouvernement taïwanais (文建會)	Focus sur la compétitivité internationale, la créativité originaire, la conception novatrice, et le lancement de marques commerciale
2005	Initiative de Télévision indigène de Taiwan (Taiwan Indigenous Television, TITV 原民台)	Autonomie propre des médias aborigènes
2006	Administration des parcs culturels des peuples indigènes au sein de la branche exécutive du gouvernement taïwanais	Organisation de concours et d'expositions, ainsi qu'à la production de publications
-	Comité des affaires aborigènes du gouvernement municipal à Taipei	Concours « The Splendid Representation » 「原藝之美」
2007	Fondation culturelle des Peuples Indigènes (Indigenous Peoples Cultural Foundation 原文會)	Concours « The Rebirth of Aboriginal Legends In Taiwan » 「原光再現—文化創意設計展」

Année	Politique	Particularité des orientations
2012		Organisation du Grand Prix « Pulima » (2012, 2014, 2016 -)

Après la Seconde Guerre mondiale, le gouvernement de la République de Chine (ROC) a mis fin à l'Empire du Japon, afin de reprendre les droits ou « concessions » qui ont été cédés pour une période de 50 ans (1895-1945). Ensuite, la démocratie de Taiwan a mis des décennies à s'installer et à progresser. Ce gouvernement nationaliste qui exila à l'île représente implicitement le statut politique actuel de Taïwan. Nous constatons que l'histoire politique de Taiwan se décompose en deux parties : de 1937 à 1987 et de 1987 jusqu'au présent. La raison pour laquelle l'on divise la période en deux parties, c'est parce que la société taïwanaise avait beaucoup changé après l'abolition de la loi martiale en 1987. Il s'agit d'un moment historique en particulier dans le cadre de l'égalité des droits de l'homme pour les minorités, telles que les aborigènes. L'année 1987 est considérée comme un grand changement pour les Taïwanais, puisque la société est enfin entrée totalement dans l'ère démocratique. Dans cette nouvelle vague de la démocratie, le ROC commence à créer un musée « national » afin d'engager le peuple taïwanais à une recherche complexe de l'identité nationale. L'exposition organisée par le musée national correspond souvent à un besoin d'affirmer l'identité taïwanaise, bien que l'on puisse y retrouver des échos de la période coloniale japonaise et des héritages de la domination de chinois (Han). Ensuite, la volonté du gouvernement se traduit par une expansion du nombre de musées régionaux et par celle des expositions locales. Jusqu'au 31 mars 1997, il y a 99 musées nationaux et 50 musées privés autour de l'île de Taiwan. Cependant, certains d'entre eux sont abandonnés, car aucun moyen ni ressource ne permet de résoudre aisément un dilemme entre les instabilités politiques et les changements sociaux. Il est notamment nécessaire de développer des partenariats entre les secteurs de musée et les communautés aborigènes. C'est pour cela que les musées sont devenus les « zones de contact » pour faciliter et renforcer les coopérations régionales.

Année	Nombre de musée	Nombre de musée national	Nombre de musée privée
~1945	11	11	0
1946 ~ 1950	1	1	0
1951 ~ 1960	5	1	0

Année	Nombre de musée	Nombre de musée national	Nombre de musée privée
1961 ~ 1970	12	9	3
1971 ~ 1980	20	16	4
1981 ~ 1985	33	28	5
1986 ~ 1990	25	12	13
1991 ~ 1995	30	9	21
1996 ~ 1997	11	7	4
Total	149	99	50

© Chinese Association of Museums (中華民國博物館學會) - Site officiel : <http://www.cam.org.tw>

En étudiant l'Histoire de Taiwan, il peut sembler évident de constater que les aborigènes ont été considérés comme des victimes du colonialisme. On pourrait trouver des preuves non seulement dans les rapports à la politique japonaise qui leur sont liés, mais aussi dans leurs représentations construites. Comme l'a suggéré Chia-Yu Hu, « l'ensemble des objets collectés est devenu un symbole qui signifie la position subordonnée des aborigènes »⁸⁵⁶. Dans un contexte d'après-guerre à Taiwan, la culture aborigène a été représentée le plus souvent par les symboles politiques de la dictature. Les représentations imaginaires des aborigènes comme des groupes étrangers de la société dominante pourraient encore être retrouvées jusqu'à 1980. Lorsque le concept de « conscience taïwanaise » (台灣意識) a été développé, le musée intégrait dans les représentations des aborigènes les nouvelles possibilités d'adaptations et d'imagination susceptibles de former les cadres d'une culture. Le respect des cultures aborigènes est devenu une marque politique de la démocratie afin de souligner l'indépendance de Taiwan vis-à-vis de la Chine. C'est pourquoi une œuvre d'art peut avoir un effet sur les consciences identitaires. Non seulement parce que les cultures aborigènes de l'île de Taiwan sont nettement différentes que celles du continent de la Chine, mais aussi parce que la reconnaissance des droits des aborigènes révèle les différences idéologiques entre deux pays. Ainsi, le musée amène les aborigènes à revendiquer leurs identités, et la culture aborigène devient un élément essentiel de l'identité taïwanaise par opposition à celle de la Chine continentale. Bon nombre de peuples taïwanais se considèrent comme les Taïwanais

⁸⁵⁶ Chia-Yu Hu, « Taiwanese Aboriginal Art and Artifacts: Entangled Images of Colonization and Modernization », in : *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*, éd. par Y. Kikuchi, Honolulu : University of Hawaii Press, 2007, p.203.

plutôt que les Chinois, le concept de « conscience taïwanaise » provoque une mise au point de la société pour reconstituer une identité taïwanaise. L'art contemporain se fraye un chemin difficile et aléatoire parmi d'innombrables possibles, si bien que l'œuvre aborigène est toujours complexe et généralement contradictoire.

La conscience collective lorsqu'elle se met elle-même en mouvement, conduit à découvrir et à élaborer de nouvelles formes d'organisation et de conduite de la vie. Et bien que ces formes ne soient pas neuves, nous (en tant qu'artiste aborigène) les découvrons toutefois par nous-mêmes. Comme l'a dit Michael F. Brown (2009: 151) :

Les commissaires d'exposition et les critiques culturels qui se considèrent comme des « progressistes » inscrivent les changements identitaires dans une sorte de démocratisation inhérente : en accordant à la tradition orale et au sentiment communautaire la même considération qu'à expertise professionnelle, les aborigènes parviennent à atteindre quelque chose comme l'égalité culturelle.⁸⁵⁷(Traduction de l'auteur)

De la même façon, les artefacts conservés et présentés dans le musée deviennent un moyen de contribuer à créer une société démocratique et multiculturelle. En 2002, le Conseil taïwanais des affaires culturelles a élaboré le « projet de développement des musées dédiés à la culture locale » (*Local Cultural Museums Development Scheme* 地方文化館發展計畫) pour préconiser une approche centrée sur des questions locales et « sur la culture ». Les musées se définissent alors comme des lieux essentiels pour construire l'identité culturelle (taïwanaise), car chaque exposition considérée comme un événement donne aux musées de nouvelles possibilités de réinterpréter l'Histoire de Taïwan. Il est dès lors manifeste que l'histoire des minorités ethniques, en particulier l'Histoire des aborigènes ne sera plus exclue de l'histoire officielle. Les aborigènes commencent à obtenir une place historiquement plus importante dans la société taïwanaise. Dans le projet de développement, les types de musées se distinguent en deux catégories principales : l'une regroupe les musées rénovés qui intègrent la culture indigène dans les récits nationaux, l'autre comprend les centres culturels des populations locales qui

⁸⁵⁷ La citation originelle est en anglais : « *curators and cultural critics who think of themselves as progressives see these shifts as inherently democratizing : by putting oral tradition and community sentiment on the same footing as professional expertise, indigenous peoples achieve something like cultural equality* » Michael F. Brown, « Exhibiting Indigenous Heritage in the Age of Cultural Property », in : *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate over Antiquities*, éd. par J. Cuno, Princeton, NJ and Woodstock, Oxfordshire: Princeton University Press, 2009, p.151.

contribuent au pluralisme de la société et représentent nouvellement la culture aborigène avec leurs propres termes.

Au moment où se réécrit l'histoire de Taiwan, l'identité des aborigènes devient un outil pour distinguer l'identité taïwanaise de la Chine. D'une part, la nécessité de représenter les cultures aborigènes découle de raisons de justice sociale, ce qui inscrit l'histoire des aborigènes dans une perspective un but politique. D'autre part, de nombreux musées à Taiwan tiennent compte des changements de la société taïwanaise en montrant les diversités sociales et culturelles des groupes aborigènes. Dans l'intention de retracer l'Histoire locale et de refléter l'environnement social de Taiwan, certains artefacts sont jugés sur leur authenticité, leur originalité et leur valeur en terme de créativité culturelle. Le phénomène pourrait être décrit comme « hybride » comme nous indique Homi K. Bhabha⁸⁵⁸. L'hybridité interculturelle est le résultat de la dissémination continue des connaissances utiles pour retourner les situations de colonisé. En ce qui concerne les aborigènes, l'hybridité des œuvres met en évidence le problème des inégalités lié aux autorités coloniales. À la limite, l'histoire des opprimés pourrait se transformer peu à peu et ils pourraient finir par se réapproprier leurs identités et changer leurs positions dans la société contemporaine.

Représenter les aborigènes dans le musée renvoie à une version particulière des récits nationaux. Au fil du temps, un tel changement dans la manière d'évaluer la place et la position sociale des aborigènes a été considéré comme un progrès en vue de devenir un pays démocratique. Cependant, diverses controverses ont vu le jour, suscitées par les négociation locales et par les compromis entre les parties. Les questions sur la propriété des objets et la propriété de biens culturels sont posées en permanence lors de l'exposition de la culture aborigène, car le musée les présente comme des produits commerciaux ou des souvenirs touristiques. Ce réseau est bien organisés en plusieurs endroits où les cultures immatérielles des aborigènes (telles que la musique, la danse, la performance, etc.) sont présentées sur place et même pratiquées de manière cyclique. Prenons l'exemple du parc à thème *Formosa Aboriginal Culture Village* (九族文化村), on y trouve des concerts avec des musiciens aborigènes, danses rituelles et des expositions où l'on pourrait reconnaître ou expérimenter leurs styles de vie tels que la confection de vêtements traditionnels, la démonstration fictive de la chasse, la construction d'une maison forestière, etc. Il

⁸⁵⁸ Cf. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, New York: Routledge, 1994.

existe encore une autre occasion où les cultures immatérielles des aborigènes seraient présentées sur place, c'est celle de visiter les ateliers des artistes aborigènes dans certains villages dans le cadre de l'industrie touristique. Toutefois, il n'est pas rare que les représentations comme productions soient critiquées pour leur inauthenticité. Leur sens original est inévitablement détourné, lorsque les gestes rituels sont pratiqués dans les expositions ouvertes aux touristes et non dans les rituels tribaux⁸⁵⁹. Lorsque les signes indigènes deviennent des symboles nationaux, les membres du groupe aborigène semblent non seulement perdre peu à peu leurs repères identitaires, mais aussi renoncer à leur propre identité au profit d'une identité liée à la culture commerciale. Rien ne le montre mieux qu'une question la plus délicate posée par Loretta Todd : « y a-t-il des cas d'appropriation qui sont non-intentionnels ? ⁸⁶⁰» Afin de ne pas sombrer par la vérité, la représentation ne « sert » ainsi à protéger du vrai qu'en le désignant et en l'explorant. S'elle est exact, qu'aujourd'hui, nous sommes sans arrêt à la recherche d'idées pour l'appropriation, c'est aussi pour délivrer la nudité d'une partie différenciée de nous-mêmes.

7-3 Austronésien ≠ Han

À Taiwan, la représentation des aborigènes dans le musée est un phénomène relativement récent. Après l'abolition de la loi martiale en 1987 et le mouvement de démocratisation, les années 1990 sont considérées comme un tournant de la création artistique à Taïwan et la quête permanente d'identité taïwanaise se trouvent intensifiées. Par conséquent, les réformes engagées par le gouvernement portaient une recherche plus approfondie sur la question de savoir qui est le(la) « vrai(e) » Taïwanais(e) et qu'est-ce que la culture taïwanaise. Cela donne une possibilité aux aborigènes de jouer un rôle prépondérant dans le discours culturel. Alors qu'en réalité, cette initiative commune se trouve dans une perspective nationaliste qui n'est pas nécessairement celle des aborigènes. En vue de susciter un changement de

⁸⁵⁹ Li, C. Y., Li, H. J., and Chen, Y. C. 2014. Chang posts on Facebook: Aboriginal Festival is not for tourists, UDN, 2nd July 2014.

⁸⁶⁰ Loretta Todd : « Are there instances of appropriation that are unintentional ? », « Notes on appropriation », *Parallogramme* 16/1 (summer 1990), pp. 29-33.

paradigme dominant, une collectivité métisse doit avoir développé une prise de conscience collective des enjeux sociaux. Désormais, la question de l'identité culturelle et de sa propriété est devenue un élément essentiel de tout programme portant sur les changements significatifs chez les aborigènes. Durant cette période, plusieurs musées ont été établis, tout en mettant l'accent sur la redécouverte et la revitalisation de la culture aborigène. Ces équipements recueillent et présentent l'histoire des aborigènes formosans à travers différentes approches, qu'elles soient centrées sur les formes d'expression artistiques ou sur les structures sociales.

Parmi ces musées, le *Shung Ye Museum of Formosan Aborigines*(順益博物館) fondé en 1994 par Safe Lin [林清富], le président du groupe Shung Ye, est considéré comme un musée d'histoire culturelle fondé par une entreprise privée. Situé dans le quartier de Waishuangxi à Taipei, il est l'un des rares musées privés à Taiwan à s'intéresser aux cultures aborigènes. Pas seulement socialement, mais également symboliquement, le bâtiment Shung Ye se trouve diagonalement opposé du Musée national du palais (*National Palace Museum*) qui recèle des trésors culturels et des symboles nationaux censés explorer l'histoire d'une délégation des pouvoirs constitutionnels entre la Chine et Taiwan. L'édifice culturel est une véritablement zone de contact. La façade du Musée présente un canoë traditionnel tao et une stèle gravée paiwan, afin d'illustrer la diversité des groupes de populations aborigènes à Taiwan. Ce bâtiment moderne est composé de quatre étages. La collection permanente du musée présente les modes de vie traditionnels, la culture matérielle, les croyances sociales et religieuses et l'histoire des tribus aborigènes de Taiwan. Les expositions du sous-sol sont regroupées sous le thème « Le monde et les dieux » et mettent l'accent sur les croyances religieuses, les rituels et les coutumes aborigènes. Au premier étage, ce sont « Le monde et les hommes » qui sont à l'honneur, avec des poteries et des outils traditionnels employés pour la chasse et la pêche notamment. « Le monde des femmes » occupe le second étage, avec principalement des exemples de techniques de tissage et des vêtements. En outre, le commissaire d'exposition de musée collabore avec un groupe aborigène ou une organisation régionale pour monter des expositions spéciales sur les thèmes actuels qui mettent en valeur la culture du village. Le musée accueille un événement intitulé « Ensemble avec les tribus » lors duquel des aborigènes partagent leur histoire personnelle. Les stratégies de communication pour faciliter le partage des connaissances pourront améliorer la

représentation des aborigènes. Dans la plupart des musées, les cartels accompagnant chaque œuvre sont rédigés par des universitaires ou des spécialistes de l'histoire de l'art, alors qu'ici, les feuillets et les panneaux explicatifs ont été écrits par des aborigènes eux-mêmes. Au lieu d'interpréter leur culture, le musée donne la parole aux habitants (en particulier aux anciens) et entend avec ferveur ceux dont la vie quotidienne est irriguée par les cultures et qui sont familiers de leurs traditions. Ainsi, le mode d'échange met en œuvre un procès d'auto-façonnement ethnographique.

En 1980, lors de la construction de la gare de Beinan desservie par la nouvelle ligne de chemin de fer du Sud (aujourd'hui rebaptisée gare de Taitung, une ville de province sur la côte sud-est de Taiwan), des ouvriers firent une découverte archéologique importante. En 1990, l'État a annoncé qu'un musée serait construit à proximité du site de la découverte afin d'abriter ces fragiles trésors. En 2002, le Musée National de la Préhistoire (NMP) a été officiellement ouvert à Taitung. Il vise à créer une plate-forme multimédia et accessible, dédiée à la préhistoire de l'île de Taiwan, à son histoire naturelle et aux cultures aborigènes. En explorant les rites, les structures sociales et les outils des aborigènes formosans, l'exposition permet au visiteur d'examiner la préhistoire des sociétés à travers des poteries et des restes des cultures mégalithiques de l'île. Ce musée possède une collection archéologique et des objets présentant la vie politique et culturelle de Payuan et Drekey. Ses vestiges découverts lors de travaux d'inventaire archéologique comprennent des collections variées : des bijoux, des talismans (collier, chaîne, boîte à amulette), de l'argenterie, des médailles, des tableaux, des sculptures, des accessoires vestimentaires, des objets du quotidien (poterie, carreaux de faïence, ciseaux), etc. La pièce majeure de la collection de NMP est une boucle d'oreille en jade zoo-anthropomorphique (人獸形玉玦). De la taille d'une main d'adulte, ce bijou représente deux figures en relief des humains avec un animal perché sur leur tête. Cette découverte archéologique offre une représentation de la croyance ancienne des peuples autochtones en leur capacité à communiquer avec des animaux sacrés. Selon Agilasay Pakawyan, le directeur adjoint du NMP, ces collections d'objets aborigènes sont destinées à retracer l'évolution non seulement des cultures aborigènes de Taiwan, mais analyser les liens des cultures austronésiennes avec l'extérieur de l'île. La perspective globale de l'« au-delà de l'île » relève directement de la problématique interculturelle. Cependant, le

message implicite ainsi porté trouve difficilement sa place dans l'imaginaire de l'ensemble de la société taïwanaise ⁸⁶¹.

Dans le climat politique de la révélation d'une « conscience taiwanaise », l'histoire locale de la communauté a occupé une place très importante dans les années 1990. Il y a beaucoup de musées locaux créés dans l'intention de présenter une société multiculturelle⁸⁶². Pour s'adapter au changement social, la thématique de recherche des aborigènes retient plus l'attention. Le travail avec les communautés aborigènes et le développement des zones locales deviennent une priorité stratégique nationale. En conséquence, le nombre de musées locaux et de centres culturels augmente fortement dans la période 1990-2000. En dehors des musées et des centres culturels construits par le gouvernement, il y a aussi des centres d'accueil aborigènes qui sont construits par les communautés locales. Depuis 1999, le Conseil des populations aborigènes (*Council of Indigenous Peoples*, CIP 原委會) a mis en place le « plan de revitalisation des cultures aborigènes pour six ans », par la création continue de centres culturels aborigènes. En 2007, le développement de centres culturels régionaux des aborigènes (原住民族地方文化館) s'est avéré indispensable et il est apparu essentiel d'entreprendre la construction de réseaux locaux, de soutenir les artistes aborigènes et de promouvoir le tourisme. Aujourd'hui, il existe 28 centres culturels autour de l'île. Beaucoup de centres culturels sont utilisés comme les lieux de rassemblement afin que les populations tribales puissent y organiser leurs réunions mensuelles. En effet, certains de ces centres culturels ont fonctionné comme des lieux de rencontre pour les membres. Ils ont en outre pour objectif de favoriser les développements régionaux. Leur programme riche et régulier comprend les expositions, les conférences, les activités pédagogiques, les ateliers de travail, etc. Les boutiques de souvenirs ou les cafés sont aussi mis en place pour offrir des emplois aux populations locales. Cette stratégie de diversification des cultures vise à soutenir les artistes locaux et construire leurs propres représentations. Grâce à la mise en place

⁸⁶¹ Edward Vickers, « Re-writing Museums in Taiwan », in : *Re-writing Culture in Taiwan*, éd. par Fang-long Shih, Stuart Thompson et Paul-Francois Tremlett, Routledge, Oxon, 2009, p. 92.

⁸⁶² Concernant cette période, nous avons fait référence aux trois articles : Chang, B. 2004. 'From Taiwanisation to De-sinicification: Culture Construction in Taiwan Since the 1990s', *China Perspectives*, 56. Online. Available at: <http://chinaperspectives.revues.org/document438.html>. ; Chen, C. L. 2002. 'The Museum in Transition: Community Involvement in North East Museum', *Museological Review*, 8, 37-50. ; Wang, H. 2004 'National Culture and Its Discontents: The Politics of Heritage and Language in Taiwan, 1949-2003', *Comparative Studies in Society and History*, 46(4), 786-815.

des centres, les aborigènes peuvent valoriser leurs identités de manière autonome et ainsi soutenir leurs communautés.

En 2008, le CIP a lancé un projet « *Big Museums Lead Small Museums* » (大館帶小館). En réunissant plusieurs grands musées dans le réseau, le CIP souhaite que les petits centres culturels puissent bénéficier des ressources culturelles en collaboration avec les grands musées. Il y a plusieurs démarches collaboratives, y compris la formation du système muséal, la construction des réseaux entre les musées. Programmer une exposition en coopération entre deux parties est plus efficace que de l'organiser seul. Par exemple, l'exposition « *Aborigines and shells' stories* » co-opéré par le musée national de Taïwan, le centre culturel de Tainan et le centre culturel de *I-Lan Atayal*. Nous avons constaté que dans les représentations antérieures, les aborigènes ont souvent été considérés comme des interviewés, des responsables des artefacts ou des fournisseurs de matériaux. En revanche, dans les expositions collaboratives, les aborigènes jouent parfois les rôles d'artistes, de commissaires d'exposition et de critiques d'art. De plus, grâce aux centres culturels régionaux, les aborigènes ont commencé à travailler dans tous les secteurs et même à introduire une possibilité de briser la hiérarchie traditionnelle des entreprises, des administrations et des autres entités. Autrefois, les aborigènes pourraient se montrer habiles à faire des objets traditionnels, mais ils n'ont pas expliqué de quelle façon on pourrait utiliser / représenter ces objets. Grâce aux coopérations entre les musées, les aborigènes ont été impliqués en tant que partenaires. En pratique, cela signifie qu'ils pourraient non seulement offrir leurs connaissances traditionnelles, mais également avoir les compétences professionnelles et artistiques dans le secteur muséal.

L'exemple du centre culturel Bunun (布農文化中心) nous aidera à appréhender comment le projet bénéficie aux petits musées à l'échelle locale. Le centre culturel Bunun est situé dans la ville Haiduan, à Taitung. Autrefois, il fonctionnait plutôt comme une salle de stockage d'objets aborigènes. Faute de connaissances professionnelles, le centre culturel a décidé d'imiter ce que les gravures historiques, publicités et affiches anciennes ont montré et de mettre leurs collections en ordre aléatoire sans expliquer leur contexte. Pendant l'inauguration, l'exposition a été interprétée de façons différentes. Le public a eu des expériences très variées. Pour les personnes familières de la culture Bunun, les contextes plus

profonds ont été restitués ou recréés par eux-mêmes ; pour ceux qui ne connaissent pas la culture Bunun, il était difficile à comprendre les rapports entre les objets présentés. En 2008, en raison du projet du CIP, le centre culturel Bunun a commencé à travailler avec le Musée National de Préhistoire. À cette occasion, les connaissances nécessaires en muséologie ainsi que techniques professionnelles de communication et de médiation ont été transmises aux aborigènes, même si les clichés liés à la communauté aborigène ont également été partagés par les membres du musée national qui sont habitués à regarder ces objets comme des étrangers. « Ce n'est pas naturel » est précisément le mot-clef de leurs échanges. Cette phrase montre ainsi la compréhension idéologique des distinctions des sens et aussi « la différence d'essence entre deux natures, une nature naturellement cultivée et une nature naturellement naturelle »⁸⁶³. Le projet du CIP a fonctionné dans les deux sens opposés, mais la collaboration interdisciplinaire a été marquée pour une sorte de méconnaissance réciproque. L'artiste semble d'emblée sentir qu'il existe un gouffre entre exposer son être aborigène et être intégré dans le discours d'identification. D'un côté, les clichés exprimés au sujet de l'exotisme s'inscrivent dans une logique de valorisation sociale et touristique. De l'autre côté, dans le projet de coopération, les aborigènes avaient beaucoup plus d'autonomie afin de créer leur propre récit, de parler pour eux-mêmes. Linda Tuhiwai Smith⁸⁶⁴ considère à cet égard que, lorsque les aborigènes deviennent les chercheurs, ils développent leurs propres points de vue et commencent à parler pour eux-mêmes et à faire la vérité et la clarté sur leur vie. Leurs recherches portent souvent sur la démocratie libérale et l'intégration des sociétés à une époque marquée par le pluralisme des valeurs et la diversité culturelle. Dans leurs propres représentations, les sentiments, les voix et les préoccupations des aborigènes seraient exprimés, plutôt que d'être examinés comme « autres »⁸⁶⁵.

En dépit du fait que le travail avec les musées municipaux pourrait combler le manque de connaissances professionnelles et l'insuffisance d'expertise manifeste, les clichés hérités de l'époque coloniale demeurent. Du fait, la condition coloniale

⁸⁶³ Pierre Bourdieu et Alain Darbel ; avec Dominique Schnapper, *L'Amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris : Éditions de Minuit, 1969 (2e éd. revue et augmentée), p.165.

⁸⁶⁴ Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies*, London and Dunedin : Zed Books and University of Otago Press, 1999.

⁸⁶⁵ Sung-En Lin (林頌恩), Cooperation between Museums and Indigenous Communities in Knowledge Production from the Perspective of Decolonization: An Example of the Publication by the Paylujus Tribal Community (從去殖民角度看博物館與原住民社群合作知識生產之道), in : *Journal of Museum & Culture* 4, 2012, pp.31- 68.

persiste et empire dans le contexte post-colonial. Pour aider les centres culturels autochtones à améliorer leur gestion, les critères classiques d'évaluation sont mis en place : qualité de la contribution à l'augmentation du savoir, rigueur méthodologique et conceptuelle du discours, et qualité des publications et des expositions. En réalité, la façon dont les collections sont utilisées ne ressemble pas à un acte de collaboration culturelle qui exige un respect mutuel des deux partenaires. Comme il existe une relation hiérarchique entre les plus grands musées et les centres culturels régionaux, les centres culturels sont toujours dans une position déséquilibrée et relativement passive. Afin d'améliorer les choses, les grands musées adoptent souvent une stratégie utile et facilitent les prêts de leurs collections aux (petits) centres culturels pour organiser une exposition temporaire. Au lieu de travailler avec les autochtones, le « territoire » du grand musée s'étend alors sur celui du centre culturel. Cependant, le peuple autochtone commence à s'inquiéter des conséquences de ce déséquilibre. Les projets des centres culturels dépendent désormais des décisions des grands musées. La conséquence est qu'il devient de plus en plus difficile de gérer les ressources de manière durable après la fin du projet « *Big Museums Lead Small Museums* »⁸⁶⁶. Par ailleurs, la collaboration avec les centres culturels régionaux soulève un problème nouveau lié à la gestion des musées traditionnels. Ces derniers recrutent généralement des collaborateurs en les « fidélisant ». Or, les centres culturels régionaux sont plus proches de leurs communautés, si bien qu'on peut observer des influences politiques ou sociales liées aux affaires locales. Avant d'effectuer une collaboration muséale, diverses dimensions doivent donc être prises en compte. Le projet culturel met en lumière les positions stratégiques des communautés autochtones.

Dans la majorité des centres culturels, bien que les représentations sont construites et modifiées par les communautés autochtones, leur propre autonomie risque également d'être contestée au moment où le récit transmis est considéré comme une question délicate et politiquement sensible. Les études culturelles nous aident moins à fournir les bonnes réponses qu'à poser les bonnes questions. Prenons l'exemple de la tribu Torako (太魯閣) qui demeure dans le territoire sous influence de

⁸⁶⁶ Cf. Lu, Meng-Fan (呂孟璠), The Innovation of 'Large Museum Leading Small Museum' Exhibition Model – The Collaboration of Exhibition Planning between NTM and Shihtzu Township Museum in Pingtung County (「大館帶小館」策展模式的再提升- 記臺博館與屏東縣獅子鄉文物陳列館的合作策展), in : *Taiwan Natural Science*, 33 (3), 2014, pp.58- 67.

l'institution du parc national. Avant l'inauguration de l'exposition, le directeur du parc a demandé au commissaire de retirer la date et nom de l'exposition référence au parc national de panneau d'affichage, puisque ce dernier y était désigné comme une autre « puissance coloniale ». Le directeur a expliqué que « le panneau risquait de provoquer un "conflit ethnique" »⁸⁶⁷. (Traduction de l'auteur) En fait, le soi-disant « règlement » des conflits ne résout rien, puisqu'il ne fait qu'imposer les conceptions de l'une des institutions à l'autre. Cela ne fait pas progresser les choses par rapport à l'un des plus grands défis et opportunités qui se présentent : savoir comment représenter l'irréductibilité du singulier et des particularités de chaque culture.

Les représentations des aborigènes à Taïwan ont été modifiées de manière significative sur une courte période de temps. Elles ont permis aux aborigènes d'acquérir leur autonomie et de s'engager dans la défense de leurs droits fondamentaux. Depuis que les aborigènes ont subi la colonisation, au cours de la période japonaise, ils ont été souvent présentés comme « autres ». À force de s'identifier aux autres, les aborigènes se sentent inférieurs alors que l'autorité du gouvernement continuait de reposer sur l'expression libre de la volonté du peuple aborigène. Les aborigènes avaient très peu de pouvoir sur eux-mêmes, de sorte qu'il était ainsi très difficile pour eux de revendiquer leurs droits. En raison de la prise de conscience des droits de l'homme, les aborigènes ont ainsi pu mieux saisir un phénomène générateur de nouvelles identités et de nouveaux modes de solidarité. Désormais, la culture aborigène devient une culture identitaire et critique pour la société taïwanaise. L'aborigène devient le symbole du développement de « nouveaux Taïwanais ». Nous avons défini le sens du mot « aborigène », dans l'introduction et le chapitre V- le mot « aborigène » signifie une personne dont l'appartenance est tirée de son origine mobile. Pourtant, dans le contexte de « nouveaux Taïwanais », le mot « aborigène » désigne paradoxalement un membre d'un des peuples qui habitaient le Taïwan à l'origine. L'aborigène demeure ainsi autochtone et taïwanais. Les institutions comme les musées deviennent des espaces importants qui témoignent de ces changements profonds qui ont marqué notre société. De plus, la culture aborigène dans les musées contemporains devient un moyen de contribuer à renforcer l'application de la politique et l'impression démocratique d'égalité. Bien que les

⁸⁶⁷ Cf. Scott Simon, « Paths to autonomy: aboriginality and the nation in Taiwan », in : *The Margins of Becoming: Identity and Culture in Taiwan*, Wiesbaden : Harrassowitz, 2007, pp.221-240. Voir aussi : Scott Simon, « Writing indigeneity in Taiwan », in : *Re-writing Culture in Taiwan, op. cit.*

musées et leurs collections aient un rôle important à jouer dans cette nouvelle configuration, la participation des peuples locaux reste encore limitée par les déséquilibres et les clichés⁸⁶⁸. Il y a encore des questions concernant les limites du professionnalisme, l'accès aux ressources d'une société, les luttes de pouvoir, et la coordination étroite entre la geste étatique et la volonté du peuple aborigène.

La présence des artistes aborigènes dans les musées relève davantage d'une démarche individuelle que collective et leur représentation au sein d'expositions est conçue comme une projection de l'état temporaire qui marque une stratégie de lutte contre la classification hiérarchique. Jusqu'à aujourd'hui, l'exposition archéologique consacrée à la culture aborigène permet un regroupement d'activités muséologiques et d'interprétations convaincantes. Les chercheurs et les experts continuent à concilier les intérêts du public et des aborigènes qui continuent à s'identifier aux « autres ». C'est la raison pour laquelle le musée met dans la mesure du possible les représentations de l'Autre ethnographique et ce qui sont les « nôtres » sur le même plan, car un système d'« esthétisation » est paradoxalement défendu par les administrations nationales. En 1986, le musée d'art contemporain, the *Taipei Fine Arts Museum* (TFAM), présentait pour la première fois dans le titre de l'exposition les artefacts culturels, comme des outils qui illustrent des scènes de la vie chez les aborigènes⁸⁶⁹. Dans le contexte mondial, l'année 80 marque une étape décisive du point de vue de la réception de la création non occidentale. L'exemple incontestable est celui de l'exposition *Primitivism in 20th century art*, qui résume bien la manière dans laquelle le commissariat de William Rubin a introduit un changement dans la manière d'apprécier les arts « d'ailleurs »⁸⁷⁰. Il ressort de ce constat que l'idée d'« autre » a donné naissance à celle d'« ailleurs » pour introduire une esthétisation du politique. En 1996, dans le TFAM, le commissaire d'exposition de la première Biennale de Taipei a invité deux artistes aborigènes à participer à cette manifestation très significative intitulée « Identité artistique de Taiwan » (*Quest for Identity*, 台灣藝術主體性), afin de présenter un processus symbolique de la quête identitaire à travers

⁸⁶⁸ Cf. Marzia Varutti, « Towards social inclusion in Taiwan: museums, equality and indigenous groups », in : *Museums, Equality and Social Justice*, éd. par Richard Sandell et Eithne Nightingale, Abingdon ; New York : Routledge, 2012, chapter 17.

⁸⁶⁹ Mei-Chen Tseng, « The Great Journey: In Pursuit of the Ancestral Realm », in : *Art in the Contemporary Pacific*, Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2010, p 22.

⁸⁷⁰ Le titre original de l'exposition est *Primitivism in 20th century art (Affinity of the tribal and the modern)* William Rubin éd., Le primitivisme dans l'art du 20ème siècle, Paris : Flammarion, 1987.

des expériences esthétiques. Ce fut la première exposition à présenter des artistes autochtones contemporains au musée d'art contemporain. Trois ans après (1999), au même musée, l'exposition intitulée l'« art contemporain autochtone à Taïwan et en Canada » (*Aboriginal Contemporary Art in Taiwan and Canada*) a réuni des œuvres des artistes taïwanais(e)s et celles des artistes de la Première Nation. C'était un geste très significatif par le biais d'un plan stratégique en faveur de l'identité nationale. De plus, Tseng Mei-chen a fait remarquer que le mot de « contemporain » et celui d'« autochtone » étaient regroupés pour la première fois dans le contexte taïwanais⁸⁷¹. Le musée TFAM a pour vocation de servir de plate-forme pour initier le grand public à l'univers des arts contemporains. Les deux expositions visent à présenter les œuvres méconnues de l'art autochtone afin de démontrer un engagement continu des recherches, des représentations actuelles et des acquisitions à l'égard de l'art autochtone contemporain. Auteur du premier livre consacré à l'art autochtone contemporain et commissaire d'exposition au musée national de la préhistoire à Taitung, Lu Mei-fen (盧梅芬) précise que chez le public la connaissance de la culture autochtone soit encore extrêmement limitée non seulement à cause du manque d'études, de l'absence de politique cohérente dans le domaine culturel, mais encore à cause des stéréotypes portant des préjugés prédominants⁸⁷².

Il est aujourd'hui reconnu que le musée joue un rôle important dans la formation de l'identité nationale. De même, l'exposition au musée a un potentiel d'engendrer le sentiment de conscience nationale, de fierté et d'appartenance pour mettre au point l'interprétation des œuvres exposées aux différentes catégories de visiteurs. Dans l'article intitulé « Civilizing Rituals », Carol Duncan soutient que l'expérience muséale s'organise à travers l'ensemble de conventions extrêmement structurées, mais aussi à travers la contradiction au cœur même de l'idée de la « modernité ». Le récit dominant de l'art moderne s'affirme comme une nouvelle branche de recherche culturelle, si bien que la fonction principale des musées consiste derechef dans la constitution de l'identité culturelle. Ensuite, dans l'autre article intitulé « *Art Museums and the Ritual of Citizenship* », Duncan examine encore le rôle idéologique et culturel joué par le musée, notamment la formation d'identités

⁸⁷¹ *Ibid.*, p.22.

⁸⁷² Mei-fen Lu (盧梅芬), *Before Dawn: The Development of Contemporary Indigenous Art in Taiwan* (天還未亮：台灣當代原住民藝術發展), Taipei : édition Artist, 2007.

nationales et celle de valeurs politiques (*political usefulness*⁸⁷³). De même, Duncan précise : il est généralement admis que ces valeurs culturelles et politiques définissent « qui nous sommes comme peuple ». Ainsi dit-elle, « le fait de régir le musée signifie précisément d'avoir le contrôle sur les représentations de la communauté par rapport à leurs valeurs et leurs situations réelles »⁸⁷⁴. (Traduction de l'auteur) En conséquence, maintenir la relation entre l'état et le musée d'art est au cœur de l'action politique pour renforcer les représentations de « nationalité » ou celles de citoyenneté. Cette nouvelle stratégie du musée met l'accent sur la politique⁸⁷⁵ entourant les questions de la représentation muséologique de l'art contemporain à Taïwan. La recherche artistique qui suit « le chemin narratif structuré à l'intérieur ⁸⁷⁶» (Traduction de l'auteur) continue d'être soutenue par le musée, afin que les artistes aborigènes puissent préserver, renoncer et re-engager avec leur tradition. Contrairement à l'exposition *Quest for Identity* (台灣藝術主體性) qui a mis en vedette des artistes aborigènes, la nouvelle stratégie est employée dans l'exposition présentée par le musée des Beaux-Arts de Kaohsiung (KMFA) intitulé *The Great Journey : In Pursuit of the Realm Ancestrale* (蒲伏靈境：山海子民的追尋之路).

En 2009, au Musée des Beaux-Arts de Kaohsiung (KMFA), *The Great Journey* a été conçu comme une exposition d'art contemporain, bien que le slogan de l'exposition « la diversité ethno-culturelle de l'Australonésie » sur des affiches ait contribué à solliciter notre imagination ethnographique. Cette exposition était la troisième d'une série du « projet de développement de l'art australonésien contemporain (2007-2009) » initié par le KMFA. Ce programme comprend une base de données des artistes, un programme d'acquisition, des séminaires, des activités artistiques et culturelles (événements, festivals, résidences d'artistes, etc). Ces activités artistiques marquent clairement un grand moment historique, social et intellectuel. Par ce projet, l'artiste aborigène a été intégré dans le cadre du musée

⁸⁷³ Carol Duncan, « Art Museums and the Ritual of Citizenship », in : *Exhibiting Cultures*, éd. par Ivan Karp and Steven D. Lavine, Washington & London: Smithsonian Institution, 1991, p101.

⁸⁷⁴ Carol Duncan, « The Art Museum as Ritual », in : *The Art of Art History: A Critical Anthology*, dir. par Donald Preziosi, Oxford : Oxford University Press, 1998, p.475.

⁸⁷⁵ « La politique précisément commence là où l'on cesse d'équilibrer des profits et des pertes, où l'on s'occupe de répartir les parts du commun, d'harmoniser selon la proportion géométrique les parts de communauté et les titres à obtenir ces parts, les axiâ qui donnent droit à communauté ». Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris: Galilée, 1995, p.24.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p478

d'art contemporain et a acquis une nouvelle identité collective, à savoir un(e) « artiste austronésienne ». Cette transition implique deux concepts clés : « langue austronésienne » et « peuple aborigène ». Cette identité nouvelle est définie par des liens politiques et culturels et non par l'identité biologique. Avant cette exposition, le terme « langue austronésienne » a été employé pour établir une « identité austronésienne » qui s'enchevêtre avec l'identité nationale. Le terme « peuple aborigène » implique les collectivités territoriales, les structures culturelles et les collectifs artistiques. Il s'avère dès lors nécessaire d'examiner plus à fond les effets de la politique identitaire (認同政治) dans les musées afin de remettre en cause l'interprétation de l'art aborigène. Toutes les activités connexes avec la région austronésienne y sont liées directement ou indirectement. Il était le premier programme de recherche mettant l'accent sur l'art aborigène et les artistes austronésienne. Les œuvres des artistes aborigènes « locaux » (taïwanais) ont été exposées aux côtés celles d'autres artistes du Pacifique, y compris de Nouvelle-Zélande, de Papouasie-Nouvelle-Guinée et de Samoa. L'exposition est co-organisée par Tseng Mei-chen, Nita Lo de KMFA et Jim Viveare⁸⁷⁷. L'objectif de cette exposition était d'établir les dialogues culturels et les échanges interculturels entre les artistes de la région austronésienne et les artistes taïwanais. Pour y parvenir, les commissaires d'exposition cherchaient les moyens d'aider les artistes à exprimer leurs identités, pour tenter un dépassement des antagonismes ethniques et pour créer une nouvelle relation commune. Le dialogue entre les cultures nous permet d'admirer les œuvres de façon esthétique et interculturelle. Cette exposition a inclus des œuvres variées, y compris des installations, des photographies, des sculptures sur bois et des textiles. À cette occasion, le musée KMFA a effectué une analyse rigoureuse d'une série de questions contemporaines afin de cerner les tendances et les nouveaux enjeux d'intérêt local et mondial.

Année	Nom d'exposition	Durée d'exposition
2007	Across Oceans and Time: Art in the Contemporary Pacific	2007.10.20~2008.3.30
2008	Le Folauga—the past coming forward: Contemporary Pacific Art from Aotearoa New Zealand	2008.12.13~2009.4.5
2009	Art in the Contemporary Pacific: The Great Journey In Pursuit of the Ancestral Realm	2009.9.26~2010.1.10

⁸⁷⁷ James Earnest (Jim) Vivieaere (1947–2011) est commissaire indépendant et artiste de la Nouvelle-Zélande. Mais malheureusement, il a décédé en 2011.

Bien que les œuvres contemporaines soient toujours en quête d'idées nouvelles en matière d'exposition, ils ont inévitablement été encadrés dans un contexte anthropologique et historique de manière à renforcer les relations ancestrales entre l'île de Taiwan et les îles de l'Austronésie. Cela sous-entend que les œuvres aborigènes devraient normalement être encadrées avant d'être contemplées. Les thèmes de discussion proposés pour l'exposition *The Great Journey* se sont progressivement imposés : se livrer à une exploration de la « matrice culturelle » dans les œuvres « représentatives » des artistes austronésiennes afin de « témoigner » de l'histoire de la migration et du lieu de l'ancrage interculturel⁸⁷⁸. En entrant dans les salles d'exposition, le spectateur se trouve devant une carte à grande échelle qui représente une partie de la région austronésienne. En tant que dispositif visuel, cette carte stratégique offre un large éventail de possibilités pour « cadrer » l'exposition dans le paradigme identitaire de la culture austronésienne. À l'aide des artistes et de leurs œuvres, l'identité de l'artiste aborigène devient emblématique de l'identité austronésienne.

Les participants d'outre-mer qui ont assisté à l'inauguration à Taiwan étaient perplexes ou intrigués par le stéréotype concernant Austronesia et par l'idée fixe de se manifester dans les relations ancestrales. Lisa Reihana, artiste néo-zélandaise, a fait remarquer : « avant cette exposition, je n'ai jamais entendu parler d'un concept de Austronesia. L'intention de présenter nos œuvres sous cette bannière était vraiment étrange pour moi »⁸⁷⁹. (Traduction de l'auteur) Le photographe néo-zélandais, Greg Semu, en résidence au KMFA lors de l'exposition, a également exprimé son inquiétude. Il ne pouvait pas comprendre pourquoi cette exposition destinée à clarifier la situation des œuvres d'art « contemporain » était si préoccupée par les concepts d'ethnicité⁸⁸⁰. Étant donné l'importance du dialogue interculturel, les participants ont aussi demandé pourquoi les œuvres des artistes d'outre-mer étaient physiquement séparées celles des artistes aborigènes de Taiwan. Toutes les œuvres

⁸⁷⁸ Cf. Tseng Mei-chen, « Art in the Contemporary Pacific – The Great Journey : In Pursuit of the Ancestral Realm » (南島當代藝術：蒲伏靈境—山海子民的追尋之路), dans le document publicitaire de l'exposition, Kaohsiung (Taiwan) : Kaohsiung Museum of Fine Arts (高雄市立美術館), 2010. (194 p.)

⁸⁷⁹ Lisa Reihana en conversation avec Sophie McIntyre, Canberra 2011. Sophie McIntyre, « The politics and museological representation of contemporary aboriginal art in Taiwan » (政治和台灣當代原住民藝術之博物館學再現), in : *A research for Representation of Primitivity - Symposium on Taiwan Contemporary Aboriginal Art*, Taipei : National Taiwan Normal University College of Arts, 2013.

⁸⁸⁰ Greg Semu en conversation avec Sophie McIntyre, Kaohsiung, 2009.

des artistes aborigènes ont été présentées dans une autre pièce. Les participants ressentent un sentiment d'impuissance que provoquaient inmanquablement leurs silences. Cependant ce sentiment a été partagé non seulement dans cette exposition, mais aussi dans d'autres expositions d'art aborigène à Taiwan. En toute rigueur, les travaux des artistes ont été politisés plutôt que simplement présentés au musée d'art contemporain. Rahic Talif avait refusé d'y participer, du fait qu'il ne voulait pas que son œuvre soit encadrée sur le plan ethnographique du musée qui présente l'art aborigène comme l'art « exotique » et « figé dans temps »⁸⁸¹.

Les études sur ces expositions et les remarques des artistes révèlent que les artistes aborigènes de Taiwan cherchent encore à briser les stéréotypes et les dichotomies culturelles entre les traditionnels/les tendances modernes et l'art aborigène/ l'art contemporain. Melissa Brown affirme que la relation entre le passé et le présent est cruciale en vue d'assurer une identité taïwanaise⁸⁸². De ce fait, les aspects « traditionnels » et historiques de l'art aborigène continuent de préoccuper du musée d'art dont le rôle essentiel est de comprendre et de partager le sentiment d'identité nationale. À l'ère contemporaine, l'artiste aborigène met l'accent sur les différents modèles de coopération institutionnelle Austronésien/Han, les systèmes opérationnels avec leur idéologie politique et les réformes structurelles au sein des collections comme des moteurs de la promotion sociale. Par conséquent, les questions se posent : comment les œuvres des artistes aborigènes ont-elles été « encadrées » dans un discours de l'identité nationale ? Comment les artistes aborigènes répondent-ils(elles) à ces représentations ? Et comment contestent-ils(elles) les interprétations muséologiques ? Les artistes trouvent les réponses dans leurs propres œuvres, parce que ce qui se passe dans l'œuvre de l'artiste aborigène représente réciproquement ce qui se fait dans les institutions. De toute évidence, l'artiste aborigène est à la fois un aborigène et un artiste. La volonté d'affirmer son identité multiple sur la scène artistique a donc été intimement liée à la nécessité d'offrir un regard critique sur la situation complexe et changeante de l'art aborigène contemporain à Taiwan. Ce faisant, l'artiste aborigène trace la voie vers une société sans musée. L'aspect le plus important de la muséologie qu'il développe aujourd'hui au musée ne réside pas seulement dans le fait qu'elle repose sur une autocensure des

⁸⁸¹ La citation est tirée d'une interview du 6 janvier 2017 avec Rahic Talif, à Taipei.

⁸⁸² Cf. Melissa J. Brown, *Is Taiwan Chinese?: The impact of Culture, Power, and Migration on Changing Identities*, Berkeley : University of California Press, 2004.

narrations historiques ou des discours expositifs, mais aussi dans ce que signifie clairement pour lui de construire des identités ethniques à partir de collections et d'archives. Cela suppose également de repenser le lieu épistémique des archives dans la infrastructure du musée et les lignes de force au sein des collections. Sous la plume de Itzhak Goldberg,

le musée reste, même de nos jours, à l'instar du temple ou du coffrefort, un édifice imposant qui protège ses trésors. Inflexible, il renonce difficilement à ses privilèges – ceux de contrôler la disposition des œuvres et leur organisation dans l'espace.⁸⁸³

Notamment dans les domaines de l'art contemporain, certains artistes ont réaffirmé le besoin d'une nouvelle institutionnalité, d'une nouvelle stratégie visant à la polysémie du récit curatorial et encore d'une nouvelle « Société sans musée » pour éviter non seulement d'éloigner ces archives de leur environnement naturel, mais aussi de les fétichiser en les intégrant à la collection du musée.

« Le sens d'un musée n'est pas défini seulement par le projet de ses concepteurs ou par son architecture, mais aussi par ce qu'en font ses visiteurs, ses usagers »⁸⁸⁴.

C'est ce qu'a affirmé Benoît de L'Estoile dans sa réflexion sur le thème d'universalisme. Alors que la diversité culturelle est valorisée dans la perspective de l'internationalisation de l'art, les processus de construction de l'altérité sont au contraire considérés comme des obstacles à une intégration qui reprend les traits essentiels de l'assimilation. De ce fait, les nécessités de la mise en relation entre nous et les autres exigent non seulement de savoir ce qui est possible, mais aussi de savoir ce qui peut changer une fois que les imaginaires muséographiques de l'altérité ont intégré dans le discours curatorial du musée. Avec un héritage contradictoire du double matrice de pouvoir mis en place dans les années 1990, l'universalisme assimilationniste défini par Benoît de L'Estoile s'exprime à travers l'idée que les populations autochtones doivent se conformer à une « identité nationale » qui apparaît à la fois la continuité et la transformation du rapport entre l'autorité du musée et ses stratégies géo-culturels. Si l'on observe la collection d'un musée, il est aisé de constater que la révélation d'une « conscience taïwanaise » offre un exemple paradigmatique de ce refus concomitant du « multiculturalisme ». La philosophie du

⁸⁸³ Itzhak Goldberg, *Installations*, Paris : CNRS, 2014, p.77.

⁸⁸⁴ Benoît de L'Estoile, *op. cit.*, p.13.

musée reposait sur une appropriation instrumentale de la subalternité et sa validation sociale s'appuyait sur l'appel à laisser les minorités s'exprimer sur la scène nationale. Il importe néanmoins d'observer que nombre d'œuvres d'art autrefois emblématiques du « non accepté » en tant qu'œuvres normatives commencent à être intégrées en tant qu'œuvres qui questionnent et réinventent la norme. À l'instar du globalisme, l'universalisme muséal aspire ainsi à corriger épistémologiquement et à compléter géopolitiquement la modernité et la colonialité en les spatialisant et en les globalisant jusqu'à la faire coïncider avec l'émergence d'un nouveau lieu d'énonciation. Quoique le musée soit une sorte de conteneur de savoirs qui se transformerait en outil de création de nouvelles communautés de sens, une histoire discontinue de minorités ethniques a marqué sa différence avec d'autres grandes expositions pensées depuis une perspective nationale. C'est en effet sous l'effet d'un retournement spatial de l'histoire (pour citer l'historien de l'art polonais Piotr Piotrowski⁸⁸⁵) que l'artiste aborigène s'est réclamée de narrations polyphoniques, sémantiques, disjonctives et d'historiographies horizontales et non plus verticales, hiérarchisées. Au-delà d'une relecture « parallèle » de ces scènes artistiques, ce retournement culturel et artistique se trouve en rupture avec la narration linéaire de la modernité à travers les matrices historiographiques et conceptuelles de l'exposition. Par conséquent, la Société sans musée en tant que rupture de la linéarité donne lieu à un type de discursivité plus polyphonique et moins historiciste. Comme les paroles reproduites ci-dessous de Joaquín Barriendos, dans un entretien paru dans *Les Cahiers du Mnam avec Kantuta Quirós & Aliocha Imhoff*,

une exposition peut être explicitement rhizomique dans sa forme et profondément normative dans ses contenus et ses postulats. Un pluralisme poussé à l'extrême peut aisément déboucher sur de nouveaux déterminismes.⁸⁸⁶

Soutenir que l'aborigénéité (*aboriginality*) est « notre origine » ne relève que de la spéculation idéologique et de la construction de ce « nous » à partir duquel s'édifient les antinomies de la réalité. Cependant, défendre une condition post-coloniale de l'art de nos jours revient ni plus ni moins à interroger de façon critique les processus de construction de l'altérité dans le passé et aujourd'hui. Comme

⁸⁸⁵ Cf. Piotr Piotrowski, « Du retournement spatial » (*On the spatial turn or Horizontal Art History*, 2008), trad. du polonais par K.Cohen, in : *Les Promesses du Passé*, cat. d'expo., Paris, Éditions du Centre Pompidou, p. 212-215.

⁸⁸⁶ Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff, « Entretien avec Joaquín Barriendos », in : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* (Mnam) Numéro 122, 2013. p.19.

stratégie de réforme du système de l'art, la pensée critique de « sans musée » incite non pas à fonder un musée des Autres, ni un musée de Nous, mais à créer un réseau interconnecté pour réfléchir aux politiques de représentation des musées. En élargissant le service public et en réinventant son institutionnalité, le musée a désormais mis en jeu des politiques d'archivage accordées à la création et à l'exploitation d'une plateforme internationale de travail dont fait partie les universitaires, les artistes et les activistes issus de diverses régions.

C'est ce réseau interconnecté qui est le plus souvent cité comme le catalyseur dans la compréhension entre les œuvres d'art et les artefacts ethnographiques. Afin d'intégrer les connaissances de l'histoire à la gestion des ressources culturelles, la mise en place d'un processus d'identification avec l'art aborigène s'apparente à un travail ethnographique sur la sensibilité artistique en représentant un concept universel. Alors qu'en réalité, le principe d'universalité qui pèse sur les artistes aborigènes n'a pu que susciter leur réticence et la conscience qu'ils pouvaient retrouver le regard vierge d'un sauvage et d'un enfant. C'est ce que veut dire Sally Price dans son ouvrage paru en 1995, *Arts primitifs : Regards civilisés*, quand il s'interroge :

L'affirmation que l'art est un « langage universel » qui exprime les joies et les soucis communs à l'humanité tout entière est fermement ancrée dans l'idée que la créativité artistique prend sa source dans les tréfonds de l'âme de l'artiste. Si on adopte cette hypothèse, la réaction aux œuvres d'art consiste de la part des spectateurs à rechercher les réalités psychologiques qu'ils partagent, en tant qu'êtres humains, avec l'artiste.⁸⁸⁷

Montrer le parallèle entre ce que l'Aborigène met librement dans son art et ce qui est enfoui au plus profond de notre innocence, signifie reconnaître émotionnellement dans le contenu de l'art aborigène un contact renouvelé avec nos instincts recouverts sous les conventions « civilisées ». Mais ce parallèle implicite va au-delà : les Chefs-d'œuvre primitifs sont admirés comme étant « aussi bon que » les pulsions fondamentales, essentielles, profondes de la vie. Par leur seul pouvoir d'émotion esthétique, le « vernis civilisé » de ces œuvres nous permet de redécouvrir notre compréhension de nous-mêmes et de notre rapport à l'art. Si nous adoptons cette idée comme hypothèse de travail, ne serait-il pas intéressant de savoir comment réagissent les sociétés aborigènes dans leur participation à des expériences

⁸⁸⁷ Sally Price, *Arts primitifs : Regards civilisés*, Paris : ENSB-a, 1995, p.57.

esthétiques supra-culturelles comme les nôtres ? Il nous semble que cette universalité de l'émotion esthétique repose sur un sentiment inné plutôt que sur des processus analytiques conscients. Ainsi, souligne-t-il,

quand les connaissances et les perspectives culturelles sont implicites et non explicites, les jugements esthétiques prennent une *aura* d'autorité qui paraît éternelle, inconditionnelle et libre d'arbitraire.⁸⁸⁸

Pour cette raison, vouloir opérer un principe d'universalité est une idée proprement « irréaliste ». Cette idée de « bon sens » s'appuie sur les jugements esthétiques ; elle obéit, là encore, à ses conventions propres et résulte d'une focalisation sur nous-mêmes plutôt que sur des mécanismes acquis par un sujet percevant.

Le caractère unilatéral de cette façon de voir révèle une complication inhérente qui est le corollaire d'une autonomie croissante des institutions. C'est le cas de dire que l'art conçu comme propagande est pratiquement subtil au niveau politique. Tout comme l'art d'appropriation des années 1980 est devenu un genre esthétique, l'universalité de l'émotion esthétique semble souvent faire l'objet d'événements muséaux où toute tentative pour renforcer l'identification de l'art ne tolère plus aucun compromis et exige le système d'art *site-specific* pour comprendre les topographies ethnographiques et pour les représenter de façon appropriée dans la poursuite des commandes publiques. De façon pragmatique, à l'intérieur de ce système complexe, les artistes aborigènes disposent de mécanismes de « *display* » qui nous permettent d'approfondir le débat sur le refoulement institutionnel (comme l'exposition personnelle *Mining the Museum* de Fred Wilson) et sa sublimation (comme *Aren't They Lovely?* d'Andrea Fraser). À proprement parler, cette position à l'intérieur du musée est peut-être nécessaire pour le recadrer et pour reconfigurer les stratégies d'acquisition aux modèles d'interprétation. Le fait de comparer des cadres institutionnels avec les réseaux discursifs permet de démontrer que nous sommes en déplacement par rapport aux lieux de l'art. Suivant Hal Foster, nous pourrions dire, en quelque sorte, que

ces développements ont également provoqué une série de déplacements dans les lieux de l'art – de la surface du médium vers l'espace du musée, des cadres institutionnels vers les

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p.144.

réseaux discursifs. [...] la topographie dans l'art récent s'est orientée vers le sociologique et l'anthropologique à tel point que la topographie ethnographique d'une institution ou d'une communauté est devenue aujourd'hui une forme majeure d'art *site-specific*.⁸⁸⁹

La topographie ethnographique d'une institution à laquelle ces mécanismes de « display » réfèrent change constamment, de sorte qu'il est impossible de les considérer indépendamment du dispositif ethnographique qui permet habituellement aux artistes de fournir eux-mêmes de l'information sur leur mode de création et de retrouver leur légitimité esthétique. « Comme Brecht l'a fait observer, nous avons coutume de juger un travail à la façon dont il convient à l'appareil. Peut-être est-il temps de juger l'appareil à la façon dont il convient au travail »⁸⁹⁰. Ce qui semble probable, ce n'est pas tant que la nouvelle exposition d'art aborigène doive entraîner la mise en déroute des modèles ethnographiques, mais plutôt qu'elle parviendra à exhiber les œuvres sans les classer, c'est-à-dire à établir une relation fondée sur l'hypothèse que l'art aborigène se justifie en tant qu'activité réflexive et non pas simplement comme un moyen de jouer sur les limites entre les collections et les archives.

CONCLUSION

L'étude de la représentation des aborigènes revoie à un espace partagé où l'adaptation d'une culture étrangère s'inscrit dans un continuum historique. Nous avons cherché à reconnaître certains structures internes de représentation qui font émerger des questions de l'identité et de la diversité culturelle. Nos recherches questionnent la possibilité de représenter et de repenser les œuvres des créateurs aborigènes. Elles veulent dépasser la confusion dans les causes et les origines dans un mouvement de dévoilement, questionner la possibilité de prendre à revers de l'aboriginalité, saisir expérience vécue d'un être ab-origène et créer un processus dialogique, une réversibilité de l'identité, un ajustement subtil de la pensée nomade. La première partie de la recherche a permis de décrire l'importance de l'origine

⁸⁸⁹ Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Liège : La Lettre volée, 2005, p.233.

⁸⁹⁰ Victor Burin, « Esthétique Situationnelle », *op. cit.*, p.963.

mobile et du repositionnement stratégique des représentations aborigènes. En usant d'un collage de citations, doté d'un langage métaphorique, métonymique et dispersé, les artistes aborigènes ont proposé les formes du dialogue et du passage de l'« ici et maintenant » qui n'existait jusqu'alors qu'en acte (qui est reconnaissable dans le sens du pré-réfléchi), comme un caillou jeté dans les profondeurs qui n'existent pas à l'origine. Mais, afin que cette convention puisse avoir un quelconque succès, il faut que les artistes aient véritablement opéré une présentification de son état temporaire et qu'ils suspendent sa manière de faire habituelle. Grâce à cet état d'exception, lorsque nous sommes dans l'errance des pensées, les échanges dialogiques qu'ils désireraient entretenir restent durablement dans les traces de l'ab-originalité. Nous découvrons comment ils se rencontrent dans la nature des interfaces réciproquement actives par la nécessité de s'appliquer sur la culture aborigène.

Cette thèse avance l'aspect performatif de l'art aborigène comme une fonction représentative et une puissance post-coloniale. Elle s'inscrit dans une zone transitoire, où l'interactivité de l'analyse des représentations offre des possibilités énonciatives au lecteur/spectateur. Dans sa réflexion sur l'écriture fragmentaire de Whitman, Gilles Deleuze fait remarquer que « la Nature n'est pas forme, mais processus de mise en relation »⁸⁹¹. Nous avons attaché une attention particulière aux regards interchangeables de la représentativité, car l'acte de représenter pose le dispositif interactif au sein d'une logique de sub-représentatif. Nous souhaitons en effet distinguer clairement la « nature naturée », considérée comme une ressemblance pour trouver l'ensemble des modes tel qu'ils sont créés, de la « nature naturante »⁸⁹² par rapport à l'idée qu'on retraduit une représentation en action telle qu'elle se produit. La puissance de « re- » n'existe pas dans la nature naturée qui ne traite pas de la question de l'accès au « non-savoir » et sur laquelle l'on n'interroge que la similitude telle qu'elle est créée ; mais il existe dans la nature naturante. Il s'agit en effet de la capacité de se ressourcer à l'intérieur d'un entre-monde culturel et d'un recommencement permanent à l'artiste relié à son auto-réflexivité. Sur ce point-là, nous voulons comprendre comment l'artiste aborigène s'agence dans la société taïwanaise et par quel intermédiaire il peut établir un contact direct avec sa propre identité.

⁸⁹¹ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* (1993), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2013, p.79.

⁸⁹² « La durée est comme une nature naturante, et la matière, une nature naturée ». Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme* (1966), Vendôme : P.U.F, 2007.

Pour accueillir l'étrangeté d'une dissemblance culturelle et artistique, notre contribution consiste d'une part à étendre l'analyse de la mosaïque culturelle à un processus parallèle du sujet « aborigène » et, d'autre part, à articuler l'abduction de l'agentivité. Toutefois, cette question de la différence est à la fois politique et symbolique dans le cadre du processus parallèle que nous souhaitons mettre en place et qui cherche à éviter ce qui n'est pas compatible avec la « nature naturée », mais il nous réconcilie avec la « nature naturante ». Elle serait la naissance continue de quelque chose qui échappe à ce qui la reproduit, si bien qu'elle produit sans cesse les écarts et relève un trouble (entrave) de sens. Il semblerait que l'abduction de l'agentivité peut favoriser l'exploration, l'expression et l'application des connaissances aborigènes dans leur propre contexte, en en faisant la traduction vers d'autres contextes dans un processus parallèle. Au demeurant, le concept de la « nature naturante » qui désigne le processus qui mène à une représentation sans interprétation est utilisé pour nous aider à comprendre pourquoi les codes esthétiques ne suffisent pas à décrire l'expérience mentionnée par les artistes, ou en détail, les caractéristiques du sujet vécu à son étranger. Ainsi, les formes, les techniques et les méthodes de la création ont été placés en référence des plus importantes tout au long de la thèse. Ce qui intéresse le plus l'artiste aborigène, c'est les actions exerçant une influence réciproque l'une sur l'autre et le processus de la création d'une situation où le *spectActeur* retrouve ses inspirations créatrices et la transversalité caractéristique de l'approche sociale des problèmes d'identité. Gardons toujours à l'esprit cette remarque de Merleau-Ponty : « Ce qu'on appelle inspiration devrait être pris à la lettre »⁸⁹³.

Quelque chose se fait à travers quelque chose qui se défait, c'est complètement un changement, ou une redistribution, dans tous les éléments de l'art. La représentation obtient aussi quelque chose d'irreprésentable, lorsque son *regardeur* peut inscrire sa présence *ad hoc* sur lui d'une façon éphémère. Dans notre recherche, nous avons montré que la représentation est en effet un lieu vide ou un entre-deux (*in-between*) dans un instant opportun où elle permet la rencontre de l'artiste et de la spectatrice ou du spectateur, plutôt qu'une reconstruction effectuée par l'auteur qui est conscience de ce qu'il entend voir. Nous pouvons nous emparer de la complexité de la représentation aborigène : elle consiste à percevoir cet instant unique que les

⁸⁹³ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1964, p.31.

Grecs appellent le «Καιρός», non pas parce que c'est essayer de maintenir son existence dans le monde possible ou imaginaire, mais parce que c'est le moment d'agir pour changer le cours des événements culturels. Premièrement, à l'aide de la fonction énonciative de l'assemblage ou du montage relative à l'agentivité, l'artiste aborigène recherche l'objet sans notice comme « signe vide » et s'engage dans une fouille quasi archéologique dont dérive l'abduction du sens ; en second lieu, l'artiste donne au public un « lieu vide », c'est-à-dire une transition inachevée, sans cesse à construire, où tout ce qu'il raconte là ne signifie rien d'autre qu'un énoncé ; en troisième lieu, nous avons précisé que le sens primitif se trouve dans un état « temporaire » de modulation de l'attention de l'artiste. La création rend plus intime la pénétration mutuelle des esprits afin de saisir le rôle de représentation destinée à être démantelée, à peine formée, et de chercher une dématérialisation. Il nous semble que le temps pour soi en tant que rythme et durée où l'artiste comme acteur trouve son identité et sa particularité d'être passager, flâneur, randonneur, producteur et ethnographe. Par conséquent, il contient toutes les traces et les souvenirs, pour trouver une sorte de vie potentiellement génératrice d'erreurs et de transmutations.

Ou bien, si nous observons un cas sémantique : comment pouvons-nous faire prolonger la sensation inexplicable dans la représentation ?

Prendre connaissance d'une représentation, c'est comme s'aventurer sur une route inconnue et y apercevoir soudain un cairn. Afin de retrouver la pensée associée à l'élaboration d'une représentation, nous avons entrepris une remémoration faisant porter l'attention sur les faits, ainsi qu'une introspection focalisée sur les états subjectifs qui les ont accompagnés. Elle raconte une histoire et nous renvoie des expressions qui se produisent lors que nous le regardons. La représentation s'est prolongée grâce aux diverses lectures et apparaît ainsi comme intrinsèquement narrative, en tant que perception extraordinaire du sujet qui s'élabore à partir de l'« alinguisticité » de l'histoire. Cette conception s'est transformée au cours de la recherche. Il se peut que, tant dans la lecture de la représentation que dans la rencontre du cairn, il soit nécessaire de s'appuyer à la sensation corporelle de l'observateur et que ce ne soit qu'à ce prix que puissent être appréhendés les indices cachés. Si la pensée ne peut être transmise que par le biais de la perception intuitive, elle résiste alors fréquemment à la possibilité de se transformer en symbole ; à ce moment, l'activité réflexive devient résistance active à l'interprétation. Nous avons

étudié différents modèles interprétatifs en confrontant les œuvres des artistes aborigènes. Cette « déficience interprétative », qui se manifeste dans le champ de la perception sensorielle et dans le système de représentation, souvent n'est inhérente qu'aux mouvements de projection incessants du binôme « pensée-signification ». Ce sont aussi les obstacles et syncope qui surgissent dans notre quête d'un système d'articulation sémantique permettant l'élaboration de l'œuvre. Face aux installations perçues dans leur spatialité, que la réflexion soit menée via la représentation, on s'aperçoit que c'est précisément l'obstacle sémantique qui renvoie le visiteur vers son propre processus de perception et l'amène à s'interroger sur ce mode perceptif qui représente en fait un système sémantique parallèle. Comme dans la sensation ne se trouvent que des « indices », ces « indices » n'ont aucune capacité interprétative. On peut sans doute l'expliquer par le fait que lorsque nous projetons d'aborder la représentation ou que nous nous arrêtons devant un cairn, nous sommes toujours comme enfermés dans une sorte de « poche d'air » constitué par le langage. L'exposition consacrée à l'art aborigène a, entre autres ambitions, celle de rendre sensible et expérimentable pour le visiteur l'interrogation « Existe-t-il dans le processus de la création artistique un quelconque mode pensée-sensation? » de telle sorte que l'installation dans son ancrage spatial puisse restaurer sa faculté première de transmission sensorielle et de donner un point d'accès « tangible » à l'activité réflexive égarée dans la « poche d'air » langagière - Souvent, quand nous sommes confrontés à une installation spatiale incapable de générer un sens, un « médiateur » se manifeste. Ce « médiateur » sert à relier, par le biais d'objets concrets, les traces de pensée discontinues et éparpillées dans la lecture ou le mouvement. De ce fait, tous les dispositifs spatiaux visent à permettre au visiteur, par le biais de sa pensée-sensation, de prolonger les diverses traces sémiotiques (ineffables !) que véhicule la perception des œuvres. C'est pourquoi, avant de procéder au moindre acte interprétatif, l'artiste utilise les objets que constituent les corps, des objets de réglage subtil, des objets d'ambiance, etc., afin de « cairniser » la perception sensorielle immédiate qui naît de l'acte créateur - de sceller les traces de l'intuition corporelle, de fixer le sens de circulation de la pensée sémantique et de se soustraire à toute projection sémiologique.

Par cette recherche, nous avons tenté de présenter quatre types d'approche du binôme « œuvre-cairn », « pensée-signification » et « sentiment-représentation » :

- 1°) Mouvement et superposition de la courbe d'émotivité – représentation flottant de Rahic Talif
- 2°) Transformation et répétition du mode perceptif – représentation ajustable de Walis Labai
- 3°) Résonance et retentissement de trajectoire temporelle – représentation mnésique de Sapud Kacaw
- 4°) Récit et interpénétration d'échos locaux – représentation émotionnelle de Chang, En-Man

Tous ces représentations s'accompagnent d'un effet « aphasique » – matériaux, peintures, sculptures, vidéos, etc. sont aphasiques. Si l'on considère l'acte créateur, il s'agit d'une sorte d'aphasie fortuite qui se produit dans la confrontation de l'artiste et de son œuvre. Mais, dans la création, pourquoi est-il particulièrement nécessaire de revenir à cet état d'aphasie ? Par exemple, si un artiste veut utiliser une météorite pour sa création, le mot de météorite, avant même que nous y réfléchissions, a subi la marque du langage, c'est-à-dire que « météorite = mot » ou bien, tout simplement, qu'il ajoute une extension linguistique à la métaphore de l'œuvre. Ainsi, pour cet artiste, la création part du mot et il n'exprime dans l'œuvre rien d'autre que la perception qu'il a de ce mot. Nous le voyons, c'est précisément en raison de l'absence d'état aphasique que l'artiste aborigène, en montant son installation, n'exprime le plus souvent qu'une métaphore des matériaux constitutifs de l'œuvre et qu'il se sert de cette métaphore comme d'un simple prolongement du sens porté par le langage. En outre, quand sa pratique corporelle, la mise en œuvre de ses perceptions sensorielles ou encore l'accumulation d'énergie sous-tendent l'acte créateur, il se produit un phénomène auquel on ne prête souvent que peu d'attention. Mais dans la pratique corporelle, dans l'exploitation perceptive et l'accumulation énergétique, on découvre que la réalité tangible des œuvres est paradoxalement aphasique et errante. Particulièrement intéressante est cette errance sémantique ou encore la situation d'aphasie de l'artiste. Des circonstances identiques se manifestent autour de termes abstraits, tel le mot « hasard », et pour l'artiste la question est de savoir comment, par l'œuvre, il est possible de réfléchir au « poids du hasard ». Si nous posons (naïvement) la question : « Peut-on entrer en contact avec le hasard ? », alors il nous apparaîtra que le binôme « pensée-signification » perd toute utilité, sauf

à détourner abusivement la question de son objet. Cette question constitue un point de départ ; dans la perception du « hasard » par l'artiste, peut-être n'y a-t-il pas que le binôme linguistique explicatif, ou conscient, « être » et « non-être », mais aussi le binôme « léger » et « lourd ». Et cette boucle énergétique subtile qui seulement dans la perception corporelle permet d'accéder à une compréhension entière, nous l'appelons « pensée-sensation du hasard ». Dans le travail de création de l'artiste, le choix des médias n'est en aucun cas une confirmation « langagière ». Au contraire, c'est en raison de la perte de directionnalité du langage que l'artiste parvient à préserver une sorte de « liberté de quête ». Or, c'est précisément quand l'artiste prend conscience de ce contraste perceptif que l'artiste se concentre-t-il sur ce qui se constitue antérieurement au langage, sur cette transition énergétique préexistante qui permet à l'œuvre artistique de prendre place dans l'entre-deux légèreté-lourdeur du hasard, comme une sorte de passeur pour des moments spécifiques, jouant un rôle de cohésion énergétique en substituant l'« aphasie » à la « verbalisation ».

La définition donnée du verbe « errer » peut servir de point de repère pour la recherche : Errer, c'est « aller sans but dans des directions diverses », au sens où l'entend Jean-Jacques Rousseau : « voyager pour voyager, c'est errer, être vagabond »⁸⁹⁴. À l'instar des notations chorégraphiques⁸⁹⁵, nous suggérons de proposer le terme « aborigène d'erre », pour répondre à la question : quelle relation l'artiste établit-il entre les représentations qu'il intègre à son œuvre ?

« Devrions-nous chercher à migrer ailleurs ou à nomadiser sur place ? » (是該自行離開還是原地流亡 ?) Annoncée récemment dans une vidéo de presse postée sur Facebook⁸⁹⁶ par Nien Hua Wu (吳念樺), cette phrase que nous avons entendue est proprement inspirée par la pensée de Gilles Deleuze. Dans son article intitulé « Pensée nomade », Deleuze montre que

le nomade, ce n'est pas forcément quelqu'un qui bouge : il y a des voyages sur place, des voyages en intensité, et même historiquement les nomades ne sont pas ceux qui bougent à la

⁸⁹⁴ Cité par Fernand Deligny. Voir Fernand Deligny, « Cahiers de l'immuable - 1/ Voix et voir », in : *Œuvres*, Dijon : L'Arachnéen, 2007, p.811.

⁸⁹⁵ Doina Petrescu, « Tracer là ce qui nous échappe », in : *Multitudes* web 12 mars 2007. URL : <http://multitudes.samizdat.net/Tracer-la-ce-qui-nous-echappe>. [Consulté le 24 août 2012].

⁸⁹⁶ URL : <https://www.facebook.com/news.ebc/videos/1697003080334776/> [Consulté le 30 août 2017]

manière des migrants, au contraire ce sont ceux qui ne bougent pas, et qui se mettent à nomadiser pour rester à la même place en échappant aux codes.⁸⁹⁷

A cet égard, il en résulte qu'on ne confondra pas le migrant et le nomade. En soulignant l'importance essentielle de la réflexion nietzschéenne, le discours deleuzien s'ouvre à des nouveaux horizons vers l'aube d'une contre-culture :

Nietzsche poursuit une tentative de décodage, pas au sens d'un décodage relatif qui consisterait à déchiffrer les codes anciens, présents ou à venir, mais d'un décodage absolu – faire passer quelque chose qui ne soit pas codable, brouiller tous les codes.⁸⁹⁸

À l'instar de la volonté nietzschéenne et du *rire-schizo* (joie révolutionnaire), Deleuze semble conduire une opération de décodage des signes, des flux de désir et d'axiomatisation capitaliste. Quelque chose d'incodable en tant qu'arme de la puissance nomade de la pensée est le véhicule parfait pour un voyage en intensité. En indiquant les faiblesses de la machine administrative (la loi, le contrat et l'institution) de la société capitaliste, ce voyage sur place « ne renvoie ni à des signifiés qui seraient comme des représentations de choses, ni à des signifiants qui seraient comme des représentations de mots »⁸⁹⁹. À lire Deleuze et Guattari, l'artiste voyageur est aussi parfois conduit à se demander de quelle manière Deleuze pourrait effectivement faire preuve d'une possibilité de nomadiser en demeurant sur place et de transformer les représentations de choses (de mots ou de personnes) en écriture d'intensités. En tant que opérateur (voir le chapitre 4-3), il d'abord attaché à comprendre ce qui se passe autour de lui et en lui avec tous les sensibilités qu'il forge au fur et à mesure. La « pensée nomade » ne se produit jamais à l'issue d'une réflexion sur un signifiant ou un signifié, mais toujours par une rencontre sur les lieux communs. Cet agencement local et nomadique lui permet de brancher sa pensée sur le Dehors inhérent à la forme de déterritorialisation qui « tourne en destruction, abolition pure et simple, passion d'abolition »⁹⁰⁰. Tout se passe alors ici comme s'il se situe dans un rapport immédiat avec le Dehors (blanchotien) engendré

⁸⁹⁷ Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes*, dir. par David Lapoujade, Lonrai : Les Éditions de Minit, 2015, p.362.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p.354.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p.358.

⁹⁰⁰ Gilles Deleuze, *Mille Plateaux* (1980), Lonrai : Les Éditions de Minit, 2009, p.280. Cf. « Tourner en lignes d'abolition, de destruction, des autres et de soi-même. Passion d'abolition ». Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet* (1977), Malesherbes : Flammarion, 2014, p.168.

par le mode transcendantal de voyage immobile⁹⁰¹. Loin d'être la délimitation de la surface ondulatoire du discours sur la postmodernité et la globalisation, la mise en relation immédiate avec des corps collectifs ramifie ses prolongements dans l'espace ouvert, flou et sans clôture dans lequel les peuples aborigènes se distribuent au lieu d'être distribués. En définitive, tout le travail de mise en représentation pour les artistes nomades en tant qu'« aborigènes d'erre » consiste à inventer un trajet comme « ligne de fuite ». Pour y parvenir, ils se sont penchés sur la problématisation du « nomade sur place » et la nécessité d'ouverture sur ce Dehors.

« *The work of art, finally, is the necessary, irrepressible [...] In the end, the single work of art may be finished or unfinished, but the task of art itself remains unfinished.* ⁹⁰² » se prend-on à penser. Chaque représentation attend son achèvement, mais la création elle-même est une force irrépressible, si bien qu'elle reste perpétuellement inachevée (*non finito*). Cet inachèvement est la marque de la pensée de l'artiste. Dans sa réflexion sur les signes « anthropologisée et socialisée », Manon Regimbald fait remarquer que

la pensée ne saurait être permanente ou encore contemplative – ce qui implique l'action de l'interprétante et a pour conséquence dans le système peircien l'irrésolution de la pensée implicite et virtuelle. Son inachèvement conduit obligatoirement à de nouveaux signes. ⁹⁰³

À l'aide d'une écriture d'intensités, l'artiste nous entraîne, à l'instar de son désir « constructiviste »⁹⁰⁴, dans un voyage vécu comme une opportunité de « connaissance nomade ». Représenter une œuvre inachevée signifie remettre en présent le reste qui témoigne tout ce qu'il a volontairement ou involontairement laissé irrepresentable et rendu encore plus manifeste cette question de l'inachèvement.

⁹⁰¹ « J'ai dit « voyage immobile ». Ce n'est pas un voyage du dedans, c'est un voyage sur le corps, au besoin sur des corps collectifs ». Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes*, op. cit., p.364.

⁹⁰² Kelly Baum, Andrea Bayer, Sheena Wagstaff éd., *Unfinished : Thoughts Left Visible*, New York : Met Breuer, 2016, p. 147.

⁹⁰³ Manon Regimbald, « Vers une mise en signe de l'installation », in : *Horizons philosophiques*, vol. 1, n° 1, 1990, p.135. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/800865ar>

⁹⁰⁴ « Le désir [...] est constructiviste, pas du tout spontanéiste. [...] » Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet* (1977), op. cit., p.116.

La question de l'identité est inscrite aussi dans un inachèvement pensé comme incapacité à assumer l'« identité représentable ». Ni début, ni fin, elle en devient l'emblème. Utilisé comme l'addition d'une quantité négative, cet inachèvement de l'identité relève d'« une relation d'altérité à soi ou, pour le dire en d'autres termes, d'un rapport à la non-identité d'un soi agissant et un soi toujours déjà agi »⁹⁰⁵. Etant donné que c'est par l'incomplétude de l'existence que l'être objectif devient possible, il s'ensuit que ce qui n'a pas les moyens de mener à terme ne saurait être qu'inachevable – un inachevable impliqué par un signe d'altération et d'oblitération de l'identité, comme la marque de ce qui se surélève jusqu'au risque de sa disparition dans les éléments constitutifs de l'« identité de soi à soi ». De la même manière, on comprend pourquoi être aborigène est un désir inachevable. D'après Deleuze, « il n'y a de désir qu'agencé ou machiné...Les organisations de formes, les formations de sujets (l'autre plan) « impuissantent » le désir : elles le soumettent à la loi, elles y introduisent le manque »⁹⁰⁶. Dans le même ordre d'idée, le désir de représenter ce qui n'est jamais achevé emporte la territorialité constructiviste qui est accordée à la place de la réalité spontanée. Ainsi, souligne-t-il, « ce qui compte dans le désir, ce n'est pas la fausse alternative loi-spontanéité, nature-artifice, c'est le jeu respectif des territorialités, re-territorialisations et mouvements de déterritorialisation »⁹⁰⁷. En ce qui nous concerne, nous considérons que créer n'est certainement pas imposer une forme à une identité vécue. Par conséquent, la recherche d'identité à travers représentation est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement, comme l'artiste aborigène l'a réclamé.

En prenant simplement en compte une affaire de devenir, toujours inachevé, nous introduisons une grande nouveauté dans notre conception de l'identité en train de se faire. Cette identité inachevée est inséparable du devenir qui « n'est pas une correspondance de rapports ⁹⁰⁸», du moment que l'inachèvement est une « composante de fuite qui se dérobe à [sa] propre formalisation ⁹⁰⁹» et se retrouve dans

⁹⁰⁵ Oleg Bernaz et Luis Garcia, *Interpretationes*, Acta Universitatis Carolinae (AUC)- Studia Philosophica Europeanea, VOL. VI / NO. 1-2 / 2016, p.11.

⁹⁰⁶ Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet* (1977), *op. cit.*, p.115.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p.118.

⁹⁰⁸ Gilles Deleuze, *Mille Plateaux* (1980), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2009, p.291.

⁹⁰⁹ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* (1993), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2013, p.11.

la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation. Le terme « Devenir » que Deleuze définit ainsi :

Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, *Mimésis*), mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'une femme, d'un animal ou d'une molécule : non pas imprécis ni généraux, mais imprévus, non-préexistants, d'autant moins déterminés dans une forme qu'ils se singularisent dans une population.⁹¹⁰

C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui montre ce que nous ne sommes pas encore. Sur ce point, nous ne pouvons nous soustraire à l'idée développée par l'artiste bangladais Naeem Mohaiemen : « *It is Not necessary to understand everything* »⁹¹¹. Ce passage de Vie coïncide avec les imprévus et trouve également point de rencontre entre le concevable et l'inconcevable. L'identité, lors de « l'expérience intérieure », devient la mise en question d'elle-même (« *Qui suis-je? et que suis-je?* ») et reste inatteignable à condition de créer le moyen de retrouver une fracture au sein de sa structure identitaire. Afin de créer des espaces d'échanges, l'artiste se retrouve ainsi comme un voyageur en quête d'un flottement entre les regards superposés autour de sa représentation qui demeure inachevée. Il lui a fallu désapprendre à réapprendre le réajustement culturel dans le contexte mondial et prendre place pour le recontextualiser hors de la colonisation intérieure et décolonisation en cours. Le désir de « désapprendre » ne veut pas dire oublier et n'empêche pas de « faire la distinction entre “connaissance” et “acquisition d'un savoir” »⁹¹². C'est un travail de créativité qui permet de plonger dans l'inconnu, le « non-savoir », et l'inachevable. Cette faculté de s'ouvrir à l'inconnu est précisément destinée à l'impression d'inachèvement de processus de post-colonisation. Telle était la signification de l'appropriation, de la citation et des démarches similaires dans les années 80 : « Ce sera une culture faite de beaucoup de cultures, une histoire faite de beaucoup d'histoires – un tout fait de fragments désunis, et sans impératif pour les

⁹¹⁰ *Ibid.*

⁹¹¹ C'est le titre du film de Naeem Mohaiemen - *It is Not Necessary to Understand Everything centers around United Red Army* (2012).

⁹¹² « Le scénario comme programme - Entretien avec Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal », in : *Le Journal de la Triennale # 1 - les divers modes de la copie, de la parodie et de la revisitation*, éd. par Centre national des arts plastiques (CNAP) dans le cadre de la Triennale, *Intense Proximité*, 2012, p.10.

unir »⁹¹³. Notre époque se caractérise par la pluralité et l'altérité supposée disparaître par l'assimilation. Comme les paroles reproduites ci-dessous de Mohaiemen, dans son film *Two Meetings and a Funeral* présentée dans l'exposition Documenta 14 à Kassel en 2017 : « *The third world is not a place but a plan* »⁹¹⁴. D'après lui, l'érosion du tiers monde comme espace potentiel pourrait se poursuivre, si le mélange des ressources visuelles de cultures différentes comme parties du projet postcolonial continue à produire la zone de contact pour le décolonialisme incapable de résister à la pression de la « mondialisation » et de la « globalisation ».

Pour revendiquer et reconstruire son identité culturelle, l'artiste aborigène et contemporain qui voit « incomplètement » (de manière inachevable) la réalité y aperçoit une pluralité qui semble irréductible. En se donnant totalement à la représentation de l'inachèvement essentiel de son identité, il communique avec l'intrication de la perception visuelle et de l'expression culturelle et revendique lui-même une conception personnelle tablant sur l'hypothèse qu'« il n'y a qu'une représentativité qui est à la fois achevée et déterminée ». L'inachèvement de l'identité aborigène n'est pas le signe d'un échec, parce que sa représentation a pour tâche de révéler la difficulté à laquelle nous avons dû faire face et de sortir de la crise liée à la délégitimation des grands récits unificateurs. Il est dès lors manifeste que l'inachèvement identitaire entend placer le concept clé de Stuart Hall :

Cela signifie que ces concepts cessent d'être pertinents, et qu'il n'est plus utile de penser à partir d'eux sous leur forme originale. [...] L'identité est un concept de ce type - il opère « sous rature », dans l'intervalle entre émergence et renversement ; c'est une idée qui ne peut être pensée comme autrefois, mais sans laquelle certaines questions clés ne peuvent pas être posées. ⁹¹⁵

Il pourrait s'agir d'une phrase comme celle-ci : « Je ne suis pas encore un aborigène ». C'est une représentation incomplète, une surdétermination insuffisante et un manque ineffaçable, jamais une totalité autosuffisante. En particulier, elle peut

⁹¹³ Thomas Mc-Evilley, *L'identité culturelle en crise - Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes : Editions J. Chambon, 1999, p.110.

⁹¹⁴ L'artiste semble faire la référence à l'idée de Hannah Arendt : « *The third world is not a reality but an ideology* ». Cf. Hannah Arendt, *On Violence*, New York : Mariner Books, 1970, p.21 ; « Le tiers monde n'est pas une réalité, mais une idéologie ». Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence : Essais de politique contemporaine* (1972), trad. par Guy Durand, Paris : Éditions Calmant-Lévy, 2017, p.125.

⁹¹⁵ Stuart Hall, *Identités et Cultures Politiques des « cultural studies »* (1992), Paris : Éditions Amsterdam, 2008, p.268.

s'identifier correctement et en même temps se déconnecte automatiquement. Il y en a toujours « trop » ou « pas assez ». Sur le plan sémantique, ce qui est ineffaçable, c'est le encore comme la supposition de son achèvement. Ainsi que le souligne Alain Badiou dans son ouvrage intitulé *Petit Manuel d'inesthétique* :

L'impératif du dire est la prescription du « encore », comme incipit de l'écrit, déterminant l'écrit comme continuation. Le commencement chez Beckett est toujours un « continuer ». Rien ne commence qui ne soit dans la prescription du encore ou du re-commencer, dans la supposition d'un commencement qui lui-même n'a jamais commencé.⁹¹⁶

« Ma représentation se trouve représenté comme autre que moi... Je ne suis *pas encore* étranger à et pour moi-même ». (Guleng Kiuko)

En somme, l'artiste aborigène de nos jours « extrait de la langue maternelle une sorte de langue étrangère, à condition que les sons ou les phonèmes restent toujours semblables »⁹¹⁷. Concomitant avec la formation historico-mondiale⁹¹⁸, cette étrangeté maternelle ne résulte que de la disjonction entre le se-voyant et le se-parlant⁹¹⁹, c'est-à-dire du dédoublement de Je qui « est un autre... »⁹²⁰. Notre recherche avait débuté à partir de questions provenant de différentes sources socioculturelles. Nos hypothèses sont encore à apprécier et à vérifier. Au terme de notre étude, nous sommes face à un nouveau domaine d'investigation, à la fois artistique et historique. Chaque représentation culturelle est une tentative toujours renouvelée d'approcher l'inachevable. Représenter, ce n'est pas seulement former une identité dans l'esprit, mais également attendre l'arrivée de son inachèvement, c'est-à-dire répéter l'espacement insuffisant entre ce qui est représenté (comme l'aboriginalité) et ce qu'il représente (comme l'aborigène).

⁹¹⁶ Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, Condé-Sur-Noireau : éditions du Seuil, 1998, p.140.

⁹¹⁷ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* (1993), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2013, p.20.

⁹¹⁸ « L'important alors est de savoir quelles régions de l'Histoire et de l'Univers sont investies par telle ou telle formation ». *Ibid.*, p.72.

⁹¹⁹ « Ce n'est pas ma langue qui est maternelle, c'est la mère qui est une langue. » *Ibid.*, p.30.

⁹²⁰ « Je est un autre... ». Rimbaud, lettre à Izambart, mai 1871, lettre à Demeny, 15 mai 1871.

INDEX DES NOMS CITÉS

- ABONNENC Mathieu K. : 216, 391, 393
ABOUDRAR Bruno-Nassim : 169
ADORNO Theodor Wiesengrund : 59, 68, 154
AGAMBEN Giorgio : 47, 127, 170, 171, 210, 211, 213, 218, 222, 226, 319
ALAIN (Émile Chartier) : 92
AMEY Claude : 142, 163
AMSELLE Jean-Loup : 162
ANTOINE Jean-Philippe : 91, 155, 295, 363
APPADURAI Arjun : 11, 259, 260, 261, 262
ARCHER Michael : 109, 111
ARENDETT Hannah : 452
ASHCROFT Bill : 56
AUGÉ Marc : 11, 279
- BACHELARD Gaston : 61
BADIOU Alain : 130, 131, 298, 363, 369, 453
BARRIENDOS Joaquín : 10, 283, 285, 345, 346, 347, 438
BARTHES Roland : 156, 158, 159, 160, 161, 171
BATAILLE Georges : 381, 382, 386
BAUDELAIRE Charles : 257, 350, 351
BAUDRILLARD Jean : 11, 257, 258, 286
BAUMAN Zigmunt : 54
BENJAMIN Walter : 16, 145, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 210, 227, 255, 257, 333, 334, 340, 341, 342, 351, 384
BENVENISTE Émile : 185
- BERGSON Henri : 70, 99, 307, 329, 334, 442
BERTHO-LAVENIR Catherine : 132
BEUYS Joseph : 70, 81, 85, 91, 155, 304, 321, 323, 363
BHABHA Homi K. : 11, 15, 16, 40, 41, 53, 54, 55, 280, 324, 422
BOURDIEU Pierre : 413, 414, 428
BOURRIAUD Nicolas : 40, 147, 307, 405
- CHENG Anne Anlin : 295
CHOLLIER Alexandre : 131
CLENET Jean : 62
CLIFFORD James : 26, 27, 41, 48, 50, 252, 254, 255, 256, 257, 277, 278, 280, 295, 345, 407
- DAMISCH Hubert : 209
DEBAISE Didier : 62, 64, 65, 102
DEBORD Guy : 279
DE DUVE Thierry : 314, 316
DE L'ESTOILE Benoît : 408, 409, 437
DELIGNY Fernand : 380, 447
DERRIDA Jacques : 271, 272, 309, 360, 361, 381, 383, 385, 390
DÉLÉAGE Pierre : 173, 174
DIDI- HUBERMAN Georges : 40
DUCHAMP Marcel : 71, 192, 289, 290, 305, 308, 312, 313, 314, 315, 333, 354, 355, 358, 382, 383
DU CREST Sabine : 277, 330, 331
DUCROT Oswald : 69
DURHAM Jimmie : 5, 404, 405, 406, 413

DURING Elie : 32, 107, 370

ECO Umberto : 187, 188, 325, 326, 330

FABIANI Jean-Louis : 36

FÉRAL Josette : 376

FOSTER Hal : 11, 27, 40, 41, 255, 257, 258, 264, 275, 278, 280, 305, 324, 345, 440, 441

FRIED Michael : 371

GEERTZ Clifford : 37

GELL Alfred : 13, 41, 189, 191, 196, 305, 328, 335

GINTZ Claude : 134, 371

GIREL Sylvia : 17 178

GOLDBERG Itzhak : 134, 437

GOODMAN Nelson : 61, 358

GREEN Renée : 402

GUATTARI Félix : 17, 205

HAINARD Jacques : 40

HALL Stuart : 14, 15, 25, 26, 31, 33, 108, 282, 284, 289, 295, 452

HARRISON Charles : 110, 132, 181, 189, 316, 317

HEIDEGGER Martin : 62, 114, 119, 120, 122, 125, 149, 192, 248, 302, 218, 349, 360, 362

HEINICH Nathalie : 5, 154

HENRY Michel : 274, 297

JODELET Denise : 61, 139

JUDD Donald : 316

KIERKEGAARD Søren : 96

KLOSSOWSKI Pierre : 318

KOSUTH Joseph : 40, 221, 313, 356, 357, 358, 373, 374, 400

KRAUSS Rosalind : 108, 109, 113, 127, 184, 317, 318, 354

KRISTEVA Julia : 222

LACAN Jacques : 311, 319

LAMY Jonathan : 376, 377, 381, 391

LATOUR Bruno : 21, 22, 23, 24, 214, 415

LEVINAS Emmanuel : 70, 71, 72, 243, 244, 273, 384, 389, 390

LÉVÊQUE Claude : 2

LÉVI-STRAUSS Claude : 17, 61, 81, 193, 194, 231, 232, 277, 305

LYOTARD Jean François : 267, 269, 363, 378

MAALOUF Amin : 288, 289, 295, 286

MALABOU Catherine : 309

MALDINEY Henri : 137, 388

MANIGLIER Patrice : 40

MARIN Louis : 349, 387

MARION Jean-Luc : 94, 202

MC-ÉVILLEY Thomas : 41, 322, 452

MERCER Kobena : 10

MERLEAU-PONTY Maurice : 85, 86, 91, 94, 95, 96, 99, 100, 103, 105, 112, 115, 116, 123, 124, 125, 138, 158, 167, 190, 273, 27, 384, 391, 443

MOISSEEFF Marika : 40, 67, 68, 173, 175, 176, 223, 224, 304

MONTAZAMI Morad : 296

MOSCOVICI Serge : 4, 61

NANCY Jean-Luc : 246, 247, 290, 291

NEUMANN Gerhard : 345

NEYRAT Yvonne : 385, 386

NOUDELMANN François : 102

OESTER Kathrin : 275, 277, 281

PANOFSKY Erwin : 18

PARVU Iliana : 208, 209

PAUTRAT Bernard : 318

PEIRCE Charles Sanders : 90, 94, 155,
184, 186, 298, 325, 329, 375

PETRESCU Doina : 157, 280, 447

PÉQUIGNOT Bruno : 189

PONTBRIAND Chantal : 363

PRICE Sally : 439

QUIRÓS Kantuta : 283, 285, 345, 438

RANCIÈRE Jacques : 32, 286, 433

REGIMBALD Manon : 5, 184, 185, 186,
187, 189, 190, 199, 204, 449

RICŒUR Paul : 148, 226

SACHS Nelly : 2

SAINT-JACQUES Camille : 130

SARTRE Jean-Paul : 60

SCHELLING Friedrich Wilhelm : Joseph
von : 233, 234, 235, 236

SCHMITT Carl : 32, 210, 211

SCHWEIZER Nicole : 25, 26

SERRA Richard : 120, 121

SERRES Michel : 11

STAR Susan Leigh : 13, 14

THÉVOZ Michel : 60, 61, 222

THOMAS Nicholas : 415

TISDALL Caroline : 304

VIRILIO Paul : 180, 281

WITTGENSTEIN Ludwig : 170, 221, 298,
363, 373, 377, 378, 404

WOLFSON Louis : 291

李壬癸 : 17, 41

李招瑩 : 251

呂孟璠 : 429

吳濁流 : 8

吳鳳 : 411, 412

林頌恩 : 428

徐文瑞 : 255

陳莘 : 233

陳明惠 : 212

張隆志 : 411

張耀宗 : 16

胡家瑜 : 41, 415, 416

荊子馨 : 8, 412

孫大川 : 146, 147

梁琴霞 : 58

謝世英 : 5

謝東山 : 19, 41

謝宛真 : 73, 88, 98

鄭惠美 : 47, 169

盧梅芬 : 41, 63, 417, 432

龔卓軍 : 233

高森信男 : 56, 233

BIBLIOGRAPHIE

I. Taïwan et Asia

Fonds d'archives de NTU (National Taiwan University)

The Bulletin of the Department of archaeology and Anthropology No.12, Taipei : National Taiwan University, 1958.

The Bulletin of the Department of archaeology and Anthropology No.15-16, Taipei : National Taiwan University, 1960.

Histoire culturelle et histoire de l'art

ALVAREZ José María, *Formosa geográfica e históricamente considerada*, Barcelona : Luis Gil Editor, 1930. (563 p. + 530 p.)

CAMPBELL William (甘為霖), *Formosa Under the Dutch: Described From Contemporary Records, With Explanatory Notes and a Bibliography of the Island*, London : Kegan Paul, 1903. (629 p.)

CHENG Hwei-Mei (鄭惠美), *Real Play: Creation and Lives of 13 Taiwanese Artists (玩真的: 13位台灣藝術家的創作與生命)*, Taipei : Art & Collection Group Publishing Ltd. (典藏藝術家庭股份有限公司), Taiwan, 2007. (240 p.)

CHEN Ming (陳明), *Chaos and Mainstream: A Study of the Cultural Ecology of Taiwanese Contemporary Art (亂象與主流 : 台灣當代美術的文化生態研究)*, Hefei (China) : An Hui Art Publishing House (安徽美術出版社), 2012. (221 p.)

GOODMAN Jonathan, VRACHOPOULOS Thalia, *She : Taiwanese-American Artists Envision Woman*, catalogue d'exposition, New York : Taipei Cultural Center of TECO, 2009.

HSIEH Shih-ying (謝世英), « Collective Memory, Cultural Identity & Historical Constructions: Rereading Sayon and Mother by Shiotsuki Toho » (集體記憶、文化認同與歷史建構: 鹽月桃甫作品〈莎勇〉與〈母〉), in : *Journal of Taipei fine arts museum (現代美術學報)* No.30, 2015, p. 191-214.

HSIEH Tung-Shan (謝東山), *Contemporary Art in Taiwan 1980-2000 (台灣當代藝術1980-2000)*, Taipei : Yishujia (藝術家出版社), 2002. (210 p.)

HSU Manray (徐文瑞), « Faces of Time: Two Generations of Taiwan Contemporary Art », dans *Face to Face : Contemporary Art from Taiwan*, Queensland : The Arts Centre Gold Coast, 1999/9, pp. 17~22.

- KUO Li-Hsin (郭力昕), *Inquiries of Reality: Politics and Depoliticisation of Documentary* (真實的叩問：紀錄片的政治與去政治), Taipei : Rye Field Taiwan (麥田出版), 2014. (288 p.)
- LIN Chien-Cheng (林建成), *Taiwan Contemporary Art Series - Thoughts of Art : Primitive/Naive* (台灣當代美術大系議題篇：原始·樸素), Taipei : The Council for Cultural Affairs (行政院文化建設委員會), 2003. (160 p.)
- LIU Yi-Chang (劉益昌), GAO Ye-Rong (高業榮), FU Chao-Qing (傅朝卿), HSIAO Choun-Ray (蕭瓊瑞), *A History of Fine Arts in Taiwan* (台灣美術史綱), Taipei : Artist Publishing Co. (藝術家出版社), 2011. (532 p.)
- LU Mei-Fen (盧梅芬), *Before Dawn: The Development of Contemporary Indigenous Art in Taiwan* (天還未亮：台灣當代原住民藝術發展), Taipei (Taiwan) : Artist Publishing Co. (藝術家出版社), 2007. (240 p.)
- LU Mei-Fen (盧梅芬), « Observations of the Wakening and Ambivalence of Taiwan Aboriginal Creation Consciousness in the 90's from Gi-Lahatze's Process of Creation » (從季·拉黑子的創作歷程看九0年代臺灣原住民創作意識的覺醒與矛盾), in : *Journal of Taipei fine arts museum* (現代美術學報), Taipei (Taiwan) : Taipei fine arts museum, 2003, pp.105~124.
- LU Victoria (陸蓉之), *History of (Contemporary) Taiwan Women Artists* (台灣(當代)女性藝術史1945-2002), Taipei : Yishujia (藝術家出版社), 2002. (336 p.)

Muséologie et muséographie

- CHEN Shih-Yu, « Re-thinking Representation : Shifting relations between Museums and the Indigenous Peoples of Taiwan », in : *International Journal of the Inclusive Museum* 2017, Vol. 10 Issue 3, p13-22.
- LIN Sung-En (林頌恩), « Cooperation between Museums and Indigenous Communities in Knowledge Production from the Perspective of Decolonization: An Example of the Publication by the Payljus Tribal Community » (從去殖民角度看博物館與原住民社群合作知識生產之道), in : *Journal of Museum & Culture* 4, 2012, pp.31- 68.
- LU Meng-Fan (呂孟璠), The Innovation of 'Large Museum Leading Small Museum' Exhibition Model – The Collaboration of Exhibition Planning between NTM and Shihtzu Township Museum in Pingtung County (「大館帶小館」策展模式的再提升-記臺博館與屏東縣獅子鄉文物陳列館的合作策展), in : *Taiwan Natural Science*, 33 (3), 2014, pp.58- 67.
- MCLNTYRE Sophie, « The politics and museological representation of contemporary aboriginal art in Taiwan » (政治和台灣當代原住民藝術之博物館學再現), in : *A research for Representation of Primitivity - Symposium on Taiwan Contemporary Aboriginal Art* (再現原始- 台灣「原民 / 原始」藝術再現系統的探討), Taipei : National Taiwan Normal University, 2013, pp.23-46.
- VARUTTI Marzia, « Towards social inclusion in Taiwan: museums, equality and indigenous groups », in : *Museums, Equality and Social Justice*, éd. par Richard Sandell et Eithne Nightingale, Abingdon ; New York : Routledge, 2012, chapter 17.
- WANG Song-Shan (王嵩山), *Museums, Thought, and Social Action* (博物館、思想與社會行動), New Taipei (Taiwan) : Walkers Cultural Print (遠足文化), 2015. (256 p.)

Ethnographie et anthropologie

- CHANG Mau-Kuei (張茂桂) et al. *Ethnic Relations and National Identification* (族群關係與國家認同), Taipei : Yeqiang (業強), 1993. (336 p.)
- CHANG Mau-Kuei (張茂桂), « Ethnicité, Classe et Politique Nationale à Taïwan » (台灣族群和解的坎坷路), in : *Dynamiques Identitaires en Asia et Dans le Pacifique: 1. Enjeux Sociaux, Économiques et Politiques* (國家認同之文化論述), éd. par Françoise Douaire-Marsaudon, Bernard Sellato and Chantal Zheng, Aix-en-Provence : Université De Provence (台灣國際研究學會), 2006. pp. 171-195.
- CHANG Yao-Chung (張耀宗), « National Consciousness and Ethnic Consciousness: Focusing on Taiwan Indigenous Peoples' Schooling Experience in Japanese Colonial Period » (國民意識與族群意識：以日治時期原住民地區的學校教育經驗為焦點), in : *Journal of Education* (教育學誌), n°31, 2014, P133 - 156.
- CHUANG Ya-Chung (莊雅仲), « Dreaming Ethnicity in the Politics of Recognition » (有「夢」最美：族群認同與承認政治), in : *Taiwan Journal of Anthropology* (臺灣人類學刊) 8 (2), 2010, pp.3-35.
- CROOSON Lionel, « L'Extraordinaire Aventure des Langues Austronésiennes », sur le site *Chroniques d'Indonésie*, 23 Oct. 2015. Disponible sur : <http://www.chroniquesindonesie.com/2015/10/23/lextraordinaire-aventure-des-langues-austronesiennes-par-lionel-crooson/> [Consulté le 15er Oct 2016].
- GUO Pei-yi (郭佩宜), 煙火式田野？太平洋人類學家, 2012. Disponible sur : <http://guvanthropology.tw/article/3189>
- LI Paul (李壬癸), *Les peuples austronésiens de Taiwan, groupes et migrations* (台灣南島民族的族群與遷徙), Taipei : Formosa Folkways (常民文化), 1997. (320 p.)
- MATSUDA Kyoko, « Ino Kanori's 'History' of Taiwan: Colonial ethnology, the civilizing mission and struggles for survival in East Asia », in : *History and Anthropology*, 14 (2), 2003, pp. 179-96.
- SHIH Cheng-Feng (施正鋒), « The Identification of Ethnic Differentiation in Taiwan », In Ho-Won Jeong, ed., *Theories and Application in Conflict Studies*, Columbus (Ohio) : The Network of Peace and Conflict Studies, 1995, pp. 29-48.
- VAYAYANA Tibusungu (汪明輝), 〈鄒：一個建構中的族群〉, in : 《台灣原住民歷史文化學術研究會論文集》, 南投：台灣省文獻會, 1997, pp. 201-227.
- VAYAYANA Tibusungu (汪明輝), 〈原住民空間策略—分享與共有台灣：一個內在研究者關於原住民族領域的幾點思考〉, in : 《台灣原住民文化與教育之發展》, 台北：台灣師大人文中心, 1998, pp. 205-245.
- WANG Fu-Chang (王甫昌), *Ethnic Imagination in Contemporary Taiwan* (當代台灣社會的族群想像), Taipei : Socio Publishing (群學出版社), 2006. (195 p.)
- WANG Fu-Chang (王甫昌), « Why Bother About School Textbooks ? : An Analysis of the Origin of the Disputes over Renshi Taiwan Textbooks in 1997 », in : *Cultural, Ethnic, and Political Nationalism in Contemporary Taiwan : Bentubua*, éd. par John Makeham and A-chin Hsiau(eds.), New York : Palgrave Macmillan, 2005, pp. 55-99.
- 馬淵東一, 《臺灣原住民族移動與分布》, trad. par 楊南郡, Taipei : Council of Indigenous Peoples (CIP), 2014. (368 p.)

Sociologie

- BROWN Melissa J., *Is Taiwan Chinese? : The impact of Culture, Power, and Migration on Changing Identities*, Berkeley : University of California Press, 2004. (333 p.)
- CHEN Kuan-Hsing (陳光興), *Trajectories : Inter-Asia Cultural Studies*, Routledge, London, United Kingdom, 1998. (391 p.)
- CHEN Kuan-Hsing (陳光興), *Asia as Method: Toward Deimperialization*, Duke University Press, Durham, United Kingdom, 2010. (321 p.)
- JIANG Yi-Huah (江宜樺), « Reflections on the Discourses of National Identity in Taiwan » (當前臺灣國家認同論述之反省), in : *Taiwan: A Radical Quarterly in Social Studies 29* (臺灣社會研究季刊), Taipei : Association for Taiwan Social Studies, 1998, pp.163-229.
- JIANG Yi-Huah (江宜樺), *自由主義、民族主義與國家認同*, 台北 : 楊智文化, 1998. (245 p.)
- SHIH Cheng-Feng (施正鋒), *台灣國家認同*, 台北 : 國家展望文教基金會出版, 2005. (224 p.)
- SHIH Fang-long, THOMPSON Stuart, TREMLETT Paul-François éd., *Re-Writing Culture in Taiwan*, Oxon (London) : Routledge, 2009. (218 p.)
- WANG Fu-Chang (王甫昌), « 由若隱若現到大鳴大放 : 台灣社會學中族群研究的崛起 », in : *Interlocution: A Thematic History of Taiwanese Sociology, 1945-2005* (群學爭鳴 : 台灣社會學發展史, 1945-2005), éd. par SHIEH Gwo-Shyong (謝國雄), Taipei : Socio Publishing (群學出版社), 2008, pp. 447-521.

Esthétique

- BRERETON Kurt, *Hyper-Taiwan : Art, Design, Culture*, Taipei (Taiwan) : Art & Collection , 2005. (200 p.)
- CHEN Hungyi (陳泓易), *Formes archétypales du nomadisme postmoderne: Le cas Baudelaire et le road movie, de Ulysse à Blade Runner*, Lille : Atelier national de Reproduction des Thèses, 1999.
- LIN Hong-John (林宏璋), *Sinhome of Post-Contemporary Art: Writings on Locality* (後當代藝術徵候: 書寫於在地之上), Taipei (Taiwan) : Artco Books (典藏藝術), 2005. (140 p.)

Études post-coloniales

- APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. par Françoise Bouillot, Barcelona : Payot, 2015. (333 p.)
- CHANG Lung-chih (張隆志), « Re-imagining Community from Different Shores: Nationalism, Post-colonialism and Colonial Modernity in Taiwanese Historiography », in : *Contested Views of a Common Past : Revisions of History in Contemporary East Asia*, éd. par Steffi Richter, New York : Campus Verlag, 2008, pp. 139-155.
- CHING Leo T. S. (荊子馨), *Becoming "Japanese": Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation* (成為「日本人」—殖民地台灣與認同政治), London : University of California Press, 2001. (251 p.)

- HSU Ching-Tai (許景泰), 從國泰到和平：上海都會影院的空間歷史與殖民性, 政治大學廣播電視研究所碩士論文, 2005. (121 p.)
- NANTA Arnaud, « Expositions coloniales et hiérarchie des peuples dans le Japon moderne », in : *Ebisu* no 37, Printemps-Été 2007, pp. 3-17.
- VISENOR Gerald, *Manifest Manners : Narratives on Postindian Survivance*, Lincoln, NE : University of Nebraska Press, 1999. (191 p.)
- TAKAMORI Nobuo (高森信男), « Tradition under Modernity, Nativity and Contemporaneity - Resistance System under Colonial Modernity (現代、鄉土與當代視角下的傳統 - 殖民現代性下的抗拒系統) », in : 《典藏-今藝術ARTCO》 Magazine 2017/3, n°294, p.92-93.

Études aborigènes

- BENSON Ko-Chou Fang (方克舟), « 部落就是你家 - 「雞尾酒模式」港口部落走出自己的路 » [en ligne], in : *Lihpao* 2013/10/17. Disponible sur : <https://tw.news.yahoo.com/部落就是你家-雞尾酒模式-港口部落走出自己的路-161036434.html> [Consulté le 5er février 2017]
- Bureau of Aboriginal Affairs, *Report on the Control of Aborigines in Formosa*, Taihoku (Taipei) : Government of Formosa, 1911. (288 p.)
- CHANG Ya-ling (張雅玲), « Discourse and Struggle : A study of Taiwanese Nationalist narratives of multiculturalism and aboriginality in the post-martial-law era (解嚴後台灣民族主義者多元文化與原質論述之研究) », National I-lan University, 2009. Disponible sur : [http://conference.masalu.org.tw/webadmin/upload/2-7張雅玲\(1\).pdf](http://conference.masalu.org.tw/webadmin/upload/2-7張雅玲(1).pdf)
- CHEN Yu-Jen (陳譽仁), « 災難與返途之宴：張恩滿作品中的自我認同與文化象徵 », in : *revue Artiste* (藝術家) No.479, 2015, pp.178-185.
- HARRELL Stevan & LIN Yu-Shih, « Aesthetics and Politics in Taiwan's Aboriginal Contemporary Arts », in : *NATSA Annual Conference Paper*, Santa Cruz : University of California, 3 July 2006 (non publié et non paginé).
- HITOMI Ichitarô, (人見 一太郎 délégué spécial du Gouvernement de Formose à l'Exposition universelle de 1900), *Dai-Nippon. Le Japon : essai sur les moeurs et les institutions*, Paris : L. Larose, 1900. (306 p.)
- HU Chia-Yu (胡家瑜), « Taiwanese Aboriginal Art and Artifacts: Entangled Images of Colonization and Modernization », in : *Refracted Modernity: Visual Culture in Colonial Taiwan*, Yuko Kikuchi ed., Honolulu : University of Hawai'i Press, 2007. pp. 193-216.
- LEE Chao-Ying (李招瑩), « Preliminary Study on Contemporary Aboriginal Art Methodology » (當代原住民藝術研究方法初探) [en ligne], Taipei : The Taiwan Society for Anthropology and Ethnology (TSAE), 2011. Disponible sur : http://www.taiwananthro.org.tw/sites/www.taiwananthro.org.tw/files/conference_papar/pdf_0.pdf [consultée le 20 juillet 2017]
- MULU Panay (巴奈·母路), *Analytical Lyric and Rhythrn Research of the Amis Ritual* (阿美族祭儀中的聲影), Hualien : National Dong Haw University (Department of Indigenous Cultures 東華大學原住民民族學院), 2010. (220 p.)
- NORBECK Edward, *Folklore of the Atayal of Formosa ans the Mountain*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1950. (44 p.)
- SIMON Scott, « Paths to autonomy: aboriginality and the nation in Taiwan », in : *The Margins of Becoming: Identity and Culture in Taiwan*, Wiesbaden : Harrassowitz, 2007, pp.221-240.

Études artistiques

Entretiens et correspondances

• Entretiens

CHANG En-Man, entretien, Paris-Taïpei, le 4 mars 2016.

KACAW Sapud, entretien, Paris, le 27 avril 2014.

LABAI Walis, entretien (林秀英、張英庭、李岱融、楊榮觀、林耶志), Taïpei, le 25 novembre 2009.

LABAI Walis, entretien, Taïpei, le 1 août 2015.

SEMU Greg entretien avec Sophie McIntyre, Kaohsiung, 2009.

TALIF Rahic, entretien, Taïpei, le 6 janvier 2017.

• Correspondances

CHANG En-Man (avec) lettre inédite du 4 mars 2016.

KACAW Sapud (avec) lettre inédite du 21 février 2014.

LABAI Walis (avec) lettre inédite du 1 décembre 2015.

TALIF Rahic (avec) lettre inédite du 7 décembre 2016.

Essais et autobiographies

HSIEH Wan-Chen (謝宛真), À la recherche du chemin natal où la mémoire disparaît (從消失的記憶裡找回自己的路) [en ligne], 2011. Disponible sur : <https://rahictalif.files.wordpress.com/2014/12/20110116e5be9ee6b688e5a4b1e79a84e8a898e686b6e8a3a1e689bee59b9ee887aae5b7b1e79a84e8b7af-e8ac9de5ae9be79c9f.pdf> (consultée le 11 mars 2017)

LINAG Chin-hsia (梁琴霞), « 秀姑巒溪畔的拉黑子和者播 », in : *New Idea Magazine* 1999/10. Disponible sur : <http://www.imagenotes.idv.tw/cpo3/cpo3.htm> [Consulté le 1er février 2017]

SUENARI Michio, « A Century of Japanese Anthropological Studies on Taiwan Aborigines », in : *History, Culture and Ethnicity: Selected Papers from the International Conference on the Formosan Indigenous Peoples*, Taïpei : SMC Publishing, 2006, pp.6-8.

SUN Ta-chuan (孫大川), *Jiujiu jiu yici* 久久酒一次 [Drink Infrequently]. Taïpei : Zhang laoshi (張老師文化出版社), 1991. (174 p.)

TALIF Rahic, *Mangotaay* 混濁 (*Turbid*), Taïpei : Rye Field Publishing (麥田), 2006. (272 p.)

WALIS Diing-Wuu Wu, « The Vision of Spirit-Modernity of Contemporary Indigenous Art (Keynote Speaker) » (2008), in : *WSIC 2008 World Summit of Indigenous Cultures*, Taïpei County Government Multi-Function Auditorium.

WU Zhuoliu (吳濁流), *Orphan of Asia* (亞細亞的孤兒), traduit en anglais par Ioannis Mentzas, New York : Columbia University Press, 2005. (247 p.)

Catalogues d'exposition

KUNG Chochun (龔卓軍), TAKAMORI Nobuo (高森信男), CHEN Hsin (陳莘) éd., *The Return of Ghosts: Hauntology in Taiwanese Contemporary Art* (鬼魂的迴返: 台灣當代藝術中的幽靈徘徊學), Taipei (Taiwan) : Chew's Culture Foundation (財團法人邱再興文教基金會), 2014. (400 p.)

TSENG Mei-Chen (曾媚珍) éd., *Boundary Narratives : The Space of Fifty Steps by Rabic Talif* (邊界敘譜 : 五十步的空間—拉黑子·達立夫個展), Kaohsiung : Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2016. (128 p.)

TSENG Mei-Chen (曾媚珍), VIVIEAERE Jim, COCHRANE Susan, ZEPLIN Pamela, *Art in the Contemporary Pacific: The Great Journey - In Pursuit of the Ancestral Realm* (南島當代藝術 : 蒲伏靈境—山海子民的追尋之路), Kaohsiung (Taiwan) : Kaohsiung Museum of Fine Arts (高雄市立美術館), 2010. (194 p.)

TURNER Ming (陳明惠), Outi Remes éd., *Crossing Borders : Transition and Nostalgia in Contemporary Art* (跨界 - 當代藝術中的游轉與鄉愁), Taipei : Artouch Publications (典藏藝術家庭), 2015. (420 p.)

II. Europe, États-Unis et Afrique

Dictionnaires

BRETON André et ELUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris : José Corti, 1989. (75 p.)

DUBOIS Jean, *Dictionnaire de la langue française : lexis*, Paris : Larousse, 1994. (2109 p.)

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin français*, Paris : Hachette, 1934. (1720 p.)

Histoire culturelle et histoire de l'art

BERTHO LAVENIR Catherine, *La Roue et le stylo. Comment nous sommes devenus touristes*, Paris : Éd. O. Jacob, impr. 1999. (438 p.)

BERTHO LAVENIR Catherine, "Regard sur les autres, regard sur soi : les journaux-lettres d'Anne-Marie Palardy (1907-1923)." *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec* 3 (2011): 34–47. DOI : 10.7202/1027028ar

- CABANNE Pierre, *Les Collectionneurs, T.1 : du Moyen Âge au début du 19e siècle*, Paris : Les édition de l'Amateur, 2003. (192 p.)
- CARI Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris : Fayard, 1998. (427 p.)
- DANTO Isabelle, « Fluxus, un ratage fécond », in : *Esprit*, vol. décembre, no. 12, 2012, pp. 134-136.
- GINTZ Claude, *Regards sur l'art américain des années soixante : anthologie critique*, Le Vesinet : éditions Territoires, 1979. (140 p.)
- FRANGNE Pierre-Henry, *La négation à l'œuvre - La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes : Press Universitaires de Rennes, 2005. (371 p.)
- GODFREY Tony, *L'Art conceptuel*, trad. par Nordine Haddad, Paris : Phaidon, 2003. (447 p.)
- GOLDBERG Itzhak, *Installations*, Paris : CNRS, 2014. (318 p.)
- LAWLESS Catherine, *Musée national d'art moderne : historique et mode d'emploi*, Paris : Editions du Centre Pompidou, 1986. (191 p.)
- LEMOINE Serge, *Dada*, Paris : Hazan, 2005. (95 p.)
- MARTIN Jean-Hubert, « L'art contemporain est-il occidental ? », in : Virginie Garreta (sous dir.), *Pour une nouvelle géographie artistique des années 90*, Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 2000. (181 p.)
- MINK Janis, *Marcel Duchamp 1887- 1968*, Köln ; London ; Paris : Taschen, 2000. (95 p.)
- NEYRAT Yvonne, *L'art et l'autre: Le miroir dans la peinture occidentale*, Bonchamp-les-laval : L'Harmattan, 1999. (269 p.)
- NOGUEZ Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1979. (381 p.)
- PIOTROWSKI Piotr, « Du retournement spatial » (On the spatial turn or Horizontal Art History, 2008), trad. du polonais par K.Cohen, in : *Les Promesses du Passé*, cat. d'expo., Paris, Éditions du Centre Pompidou, p.212-215.
- PAQUET Michel, *René Magritte 1898-1967, la pensée visible*, Bonn : Taschen, 1992. (96 p.)
- PIRON Sylvain, *Dialectique du monstre : enquête sur Opicino de Canistris*, Wommelgem (Belgique) : Zones sensibles, 2015. (205 p.)
- SCHLOSSER Julius von, *Histoire du portrait en cire*, trad. de l'allemand par Édouard Pommier, Paris: Éditions Macula pour la traduction française, 1997. (234 p.)
- SCHNAPPER Antoine, *Curieux du grand siècle, collection et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris : Flammarion, 2005. (575 p.)
- THIBAUT Gilles, *Cabinets de curiosités aux XVIème & XVIIème siècles*, livre numérique. Disponible sur : <http://pages.infinet.net/cabinet/> (consulté le 12 juillet 2017)

Muséologie et muséographie

- BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain ; avec SCHNAPPER Dominique, *L'Amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris : Éditions de Minuit, 1969. (247 p.)

- BROODTHAERS Marcel, « Museum fur moderne Kunst - Abteilung der Adler », *Heute Kunst*, Milan, n° 1, avril 1973, p.20-23.
- BROWN Michael F., « Exhibiting Indigenous Heritage in the Age of Cultural Property », in : *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate over Antiquities*, éd. par J. Cuno, Princeton, NJ and Woodstock, Oxfordshire: Princeton University Press, 2009, pp.145-164.
- BUDDENSIEG Andrea, Peter Weibel, *Contemporary Art and the Museum : A Global Perspective*, Ostfildern (Germany) : Hatje Cantz Verlag, 2007. (254 p.)
- CLIFFORD James, « Museums as Contact Zone », in : *Representing the Nation : A Reader Histories, Heritage and Museums*, ed. Boswell, D. et Evans, J. , London : Routledge, 1999, pp.435-458.
- DÉOTTE Jean-Louis, « Le musée n'est pas un dispositif », in : *Cahiers philosophiques* 2011/1 (n° 124), Futuroscope Cedex : CNDP – Rédaction Cahiers philosophiques, pp. 9-22.
- DE L'ESTOILE Benoît, « Du Musée de l'Homme au quai Branly : les transformations des musées des Autres en France », in : *France and its Others: New Museums, New Identities/ La France et ses Autres: Nouveaux Musées, Nouvelles Identités*, Paris : Chicago Center in Paris, 2006, pp. 944-961.
- DUNCAN Carol, « Art Museums and the Ritual of Citizenship », in : *Exhibiting Cultures*, éd. par Ivan Karp and Steven D. Lavine, Washington & London: Smithsonian Institution, 1991, pp. 88-103.
- DUNCAN Carol, « The Art Museum as Ritual », in : *The Art of Art History : A Critical Anthology*, dir. par Donald Preziosi, Oxford : Oxford University Press, 1998. (591 p.)
- HAINARD Jacques et KAEHR Roland, *Objets prétextes, objets manipulés*, Suisse : musée de Neuchâtel, 1984. (191 p.)
- MILLER Daniel, « Artefacts and the meaning of things », in : *Museums in the material world*, Abingdon : Routledge, 2007, pp.396-419.
- WARBURG Aby, *Fragments sur l'expression (Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde)*, trad. par Sacha Zilberfarb, Bruges : L'écarquillé, 2015. (311 p.)

Ethnographie et anthropologie

- ABONNENC Mathieu K., ALBEROLA Jean-Michel, « Leiris contemporain », in : revue *Artpress* n° 421, 2015, pp.70-78.
- AGIER Michel, « Penser le sujet, observer la frontière - Le décentrement de l'anthropologie », *L'Homme*, 203-204 | 2012, p. 51-75.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Évreux : Seuil, 1992. (149 p.)
- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, trad. de l'allemand par Jean Torrent, Paris : Gallimard, 2004. (346 p.)
- BLOCKER Jane, *Seeing Witness : Visuality and the Ethics of Testimony*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2009. (153 p.)
- CLIFFORD James, *Malaise dans la culture: l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1992. (389 p.)
- CLIFFORD James, « De l'ethnographie comme fiction. Conrad et Malinowski », in : *Études rurales*, n°97-98, L'ethnographie / Grèce, sous la direction de Françoise Zonabend et Jean Jamin, 1985, p. 47-68.

- CLIFFORD James, « An Ethnographer in the Field », in : Alex Coles, *Site-Specificity : The Ethnographic Turn*, London : Black Dog Publishing, 2000, pp.52-71.
- DÉLÉAGE Pierre, « L'épistémologie des savoirs traditionnels », in : Marika Moisseeff éd., *L'animisme parmi nous*, Vendôme : PUF, 2009, p.147-154.
- DERLON Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique, « Objets d'emprise. L'art primitif dans le discours des collectionneurs », pp. 61-71 in : *L'animisme parmi nous*, Vendôme : PUF, 2009. (219 p.)
- DERLON Brigitte, JEUDY-BALLINI Monique, « L'Art d'Alfred Gell. De quelques raisons d'un désenchantement », in : *L'Homme* 193, 2010. pp. 167-184.
- DERLON Brigitte, JEUDY-BALLINI Monique, *De mémoire et d'oubli : anthropologie des objets malanggan de Nouvelle-Irlande*, Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme de Paris : CNRS éd, 1997. (379 p.)
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2005. (623 p.)
- DU CREST Sabine, « Des reliquaires d'un genre nouveau », in : *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris : INHA / musée du quai Branly, 2009, Disponible sur : <http://actesbranly.revues.org/98> (Consulté le 25 septembre 2016).
- DUFRÊNE Thierry, Fabrice Flahutez, *Art et Mythe*, Paris : Université Paris 10, 2011. (170 p.)
- FRAENKEL Béatrice, « L'invention de l'art pariétal préhistorique », in : *Gradhiva* 6, 2007, pp.3-4.
- GELL Alfred, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Sophie et Olivier Renaut, Belgique : Les presses du réel, 2009. (316 p.)
- GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques et KAEHR Roland ed., *La différence*, Neuchâtel / Switzerland : Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 1995. (218 p.)
- INGOLD Tim, *Faire - Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture (Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture)*, trad. par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, London : Routledge, Éditions Dehors, 2017. (320 p.)
- KRAMER Fritz, *Verkehrte Welten : Zur imaginären Ethnographie des 19. Jabrunderts*, Hamburg : Syndikat, 1995. (136 p.)
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage* (1962), Paris : Plon, 1990. (380 p.)
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Le Cru et le Cuit*, Paris : Pion, 1964. (404 p.)
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Nous sommes tous des cannibales*, Lonrai : Seuil, 2013. (272 p.)
- MOISSEEFF Marika, *L'animisme parmi nous*, Vendôme : PUF, 2009. (219 p.)
- OESTER Kathrin, « Le tournant ethnographique - La production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique », *Ethnologie française* 2002/2 (Vol. 32), p. 345-355.
- STAR Susan Leigh, « Ceci n'est pas un objet-frontière ! Réflexions sur l'origine d'un concept », in : *Revue d'anthropologie des connaissances* 2010/1 (Vol 4, n° 1), pp. 18-35.

Sociologie

- ABRIC Jean-Claude, *Pratiques sociales et représentations*, Paris : PUF, 1994. (303 p.)
- BALIBAR Etienne, « Le Hobbes de Schmitt, le Schmitt de Hobbes », in : Carl Schmitt, *Le Léviathan dans la doctrine de l'Etat de Thomas Hobbes*, Paris : Seuil, 2002, pp.7-65.

- BAUMAN Zigmunt, *Le Coût humain de la mondialisation*, Paris : Hachette, 2001. (204 p.)
- BERNARD Claude, *Principes de médecine expérimentale* (fragments écrits entre 1858 et 1877), Paris: Les Presses universitaires de France, 1947. (308 p.)
- BHABHA Homi K., JONATHAN Rutherford, « Le Tiers-espace », *Multitudes* 3/2006 (no 26), pp. 95-107.
- BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, New York: Routledge, 1994. (285 p.)
- BOULLATA Kamal, *Belonging and Globalisation: Critical Essays in Contemporary Art and Culture*, London : Saqi Books, 2008. (167 p.)
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art - structure et genèse du champ littéraire, le marché des biens symboliques*, Paris : Seuil, 1992. (567 p.)
- BOURDIEU Pierre, Loïc Wacquant, *Réponses - Pour une anthropologie réflexive*, Paris : Editions du Seuil, 1992. (267 p.)
- CLENET Jean, *Représentations, formation en alternance*, Paris : l'Harmattan, 1998. (250 p.)
- DIAZ Elvire, *Oubli et mémoire - La résistance au franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition*, Mayenne : Presses Universitaires de Rennes, 2011. (209 p.)
- DICKS Bella, *Culture on display : The production of contemporary visitability*, Maidenhead ; Berkshire ; England : Open University Press, 2003. (233 p.)
- DORIAN Franck et WHITE Kenneth, *Géopoétique et arts plastiques*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1999. (153 p.)
- DUMAIS Fabien, *L'appropriation d'un objet culturel : une réactualisation des théories de C.S. Peirce à propos de l'interprétation*, Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2010. (114 p.)
- EDWARD Twitchell Hall, *Au-delà de la culture*, trad. par Marie-Hélène Hatchuel, Lonrai : Editions du Seuil, 2016. (233 p.)
- EDWARD Twitchell Hall, *La dimension cachée*, trad. par Amélie Petita, Lonrai : Editions du Seuil, 2014. (256 p.)
- ERDHEIM Mario, « Das Eigene und das Fremde : Ueber ethnische Identität », trad. de l'allemand par Clara Wubbe, in : *Psyche* 8, 1992, pp.730- 744.
- FABIANI Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un philosophe français ? : La vie sociale des concepts (1880-1980)*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2015. (316 p.)
- FIDÈS Laurent, *Face au discours intimidant : Essai sur le formatage des esprits à l'ère du mondialisme*, Paris : Éditions du Toucan, 2014. (276 p.)
- FISCHER Hervé, *Théorie de l'art sociologique* (1977), Tournai (Belgique) : Casterman, 2004. (199 p.)
- FISCHER Nicolas, *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Paris : Dunod, 1996. (226 p.)
- GARCIA Luis Felipe, « Le voyageur et le pouvoir magique – une étude de la Wissenschaftslehre », in : *Interpretationes*, Prague : Acta Universitatis Carolinae (AUC)- Studia Philosophica Europeanea, 2016/1-2, p.55-71.
- GAUVARD Claude, « Les représentations au Moyen Âge : quelques pistes de réflexion », in : *Sociétés & Représentations* 2015/2 (N° 40), p. 277-287.
- GEERTZ Clifford, « Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture », in : *The Interpretation of Cultures*, New York : Basic Books, 1973. pp. 3-30.

- GIREL Sylvia, « Arts, territoires et action sociale : l'exemple marseillais », in : *Vie sociale*, 2007/2 (N° 2), pp. 183-195. URL : <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2007-2-page-183.htm> [Consulté le 25 Octobre 2016]
- GOSSELAIN Olivier, ZEEBROEK Renaud et DECROLY Jean-Michel, « Des babioles, des bricoles », in : *Techniques & Culture* [En ligne], 51 | 2009, pp.10-17. URL : <http://tc.revues.org/4528> (consulté le 01 octobre 2016.)
- GRENIER Catherine, *Art et mondialisation : Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Anvers (Belgique) : Centre Pompidou, 2103. (237 p.)
- HALL Stuart, *Identités et Cultures Politiques des « cultural studies »* (1992), Paris : Éditions Amsterdam, 2008. (327 p.)
- HARVEY David, *Spaces of Global Capitalism : A Theory of Uneven Geographical Development*, London ; New York, N.Y. : Verso, 2006. (154 p.)
- JODELET Denise, *Les Représentations sociales*, Vendôme : Presses Universitaires de France (PUF), 1991. (447 p.)
- L. EVERETT Daniel, *Le monde ignoré des Indiens Pirahãs*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Luc Fidel, Paris : Flammarion, 2010. (357 p.)
- MAALOUF Amin, *Les Identités meurtrières*, Mesnil-sur-l'Estrée : Éditions Grasset, 1999. (189 p.)
- MARION Jean-Luc, *Certitudes Négatives*, Paris : Grasset, 2010. (324 p.)
- MAZUR Suzan, *The Altenberg 16: An Exposé of the Evolution Industry*, California : Nprth Atlantic Books, 2010. (376 p.)
- MERCER Kobena, *Exiles, Diasporas & Strangers*, London : Iniva (Institute of International Visual Arts), 2008. (224 p.)
- MILLER Peter and ROSE Nikolas, « Governing economic life », in : *Economy and Society* Volume 19, 1990, pp.1-31.
- MOSCOVICI Serge, « Des représentations collectives aux représentations sociales : éléments pour une histoire », in : *Les représentations sociales*, dir. par Denise Jodelet, P.U.F (coll. Sociologie d'aujourd'hui). 1989. (454 p.)
- MÜLLER Jan-Werner, *A Dangerous Mind : Carl Schmitt in Post-War European Thought*, New Haven : Yale University Press, 2003. (292 P.)
- PAPASTERGIADIS Nikos, *Complex Entanglements: Art, Globalisation and Cultural Difference*, London : Rivers Oram Publishers Ltd, 2003. (244 p.)
- PÉQUIGNOT Bruno, « Serge Saada, Et si l'on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur. Éditions de l'Attribut Toulouse 2011, 154 pages », in : *Sociologie de l'Art*, 2012/2 (OPuS 20), p. 105-112. URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2012-2-page-105.htm> [Consulté le 20 Octobre 2016]
- RASSE Paul, *La diversité culturelle*, Lassay-les-Chineaux : EMD S.A.S., 2013. (226 p.)
- SAHLINS Marshall, *La nature humaine : une illusion occidentale*, trad. par Olivier Renaut, Villefranche-De-Rouergue : Éditions de l'éclat, 2009. (110 p.)
- SCHMITT Carl, *Théologie politique – 1922, 1969*, Paris : Gallimard, 1988. (182 p.)
- TODD Loretta, « Are there instances of appropriation that are unintentional ? », « Notes on appropriation », *Parallogramme* 16/1 (summer 1990), pp. 29-33.
- WESTPHAL Bertrand, *La Cage des méridiens : la littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris : les Éditions de Minuit, 2016. (270 p.)

Esthétique et littérature

- ABOUDRAR Bruno-Nassim, *La recherche du beau*, Mayenne : Éditions Pleins feux, 2001. (62 p.)
- ADORNO Theodor Wiesengrund, *Théorie esthétique* (1970), trad. par Marc Jimenez, Péronnas : Klincksieck, 2011. (514 p.)
- ALCALDE Maxence, *L'artiste opportuniste – Entre posture et transgression*, Paris : L'Harmattan, 2011. (107 p.)
- AMEY Claude, *Mémoire Archaique De L'art Contemporain - Littéralité et rituel*, Mesnil-sur-l'Estrée : L'Harmattan, 2003. (180 p.)
- AMEY Claude, *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'oeuvre ?*, Paris : L'Harmattan, 2004. (212 p.)
- ANGELINO Lucia, *Quand le geste qui fait sens*, Paris : Mimésis, 2015. (206 p.)
- ANTOINE Jean-Philippe, *La traversée du XXe siècle – Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Genève: les presses du réel, 2011. (411 p.)
- ANTOINE Jean-Philippe, *Six rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*, Lonrai : Desclée de Brouwer, 2002. (300 p.)
- ARCHER Michael, DE OLIVEIRA Nicolas et OXLEY Nicolas, *Installations : L'Art en situation* (1994), Singapour : Thames & Hudson, 1997. (208 p.)
- BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Gallimard Le Seuil, 1980. (192 p.)
- BARTHES Roland, *Poétique du récit*, Paris: Editions du Seuil, 1977. (180 p.)
- BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in : *Poétique du récit*, Paris : Éd. du Seuil, 1976. (180 p.)
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Tours : Éditions du Seuil, 1968. (760 p.)
- BELILOS Marlène, « Il y a 40 ans - Quand les attitudes deviennent forme », in : *Artpress* n° 361, Paris, Novembre 2009, pp. 28-29.
- BESSON Christian, *Abductions – Treize essais sur des œuvres du temps présent – suivi de L'œuvre et son interprétant*, Genève : Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), 2006. (317 p.)
- BEUYS Joseph, HARLAN Volker, *Qu'est-ce que l'art ?*, trad. par Laurent Cassagnau, Lonrai : L'Arche, 2003. (229 p.)
- BEUYS Joseph, *Qu'est-ce que l'argent ? : un débat avec Johann Philipp von Bethmann, Hans Binswanger, Werner Ehrlicher, Rainer Willert*, trad. de l'allemand par Laurent Cassagnau, Lonrai : l'Arche, 1994. (100 p.)
- BLANCHOT Maurice, *La Part du feu* (1949), Mayenne : Gallimard, 1984. (347 p.)
- BONAMY Robert, « Poétique du désœuvrement » [en ligne] - l'introduction du livre Sharunas Bartas ou les hautes solitudes, 2016. Disponible sur le site du *cinéma Le Café des Images* : <https://cafedesimages.fr/une-poetique-du-desoeuvrement/>. [Consulté le 13 août 2017]
- BONN Sally, *Les Paupières Coupées : essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*, Belgique : La Lettre volée, 2009. (226 p.)
- BOUDERLIQUE Joël, « Transpassibilité et transpossibilité », in : *Phénoménologie de l'identité humaine et schizophrénie*, Paris : Le Cercle Herméneutique, 2001, pp.56-62.

- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les Presses du réel, 2001. (123 p.)
- BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction – La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Monts : Les presses du réel, 2009. (93 p.)
- BOURRIAUD Nicolas, *Radical: Pour une esthétique de la globalisation*, Paris : Editions Denoël, 2009. (217 p.)
- BOUTONNET François, *Mnémonosyne : une histoire des arts de la mémoire de l'Antiquité à la création multimédia contemporaine*, Paris : Éditions Dis Voir, 2013. (126 p.)
- BORREL Pascale et HOHLFELDT Marion, *Parasite(s)- Une stratégie de création*, Paris : L'Harmattan, 2010. (190 p.)
- BREDEKAMP Horst, *Les coraux de Darwin : premiers modèles de l'évolution et tradition de l'histoire naturelle*, trad. de l'allemand par Christian Joschke, Dijon : Les presses du réel, 2008. (155 p.)
- BREDEKAMP Horst, Gilles A. Tiberghien, *Pour une république des rêves*, Monts : Les presses du réel, 2011. (192 p.)
- BUCHLOH Benjamin, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », in : Catalogue *L'art conceptuel, une perspective*, Paris : Musée d'Art Moderne, 1990, pp. 25-39.
- BURGIN Victor, « Esthétique Situationnelle », in : Charles Harrison et Paul Wood éd., *Art en théorie 1900-1990*, Farigliano (Italy) : Hazan, 1997.
- BURGIN Victor, « Rules of thumb », in : *Conceptual art : a critical anthology*, ed. par Alexander Alberro et Blake Stimson, London : the MIT press, 1999, pp.248-257.
- CAUQUELIN Anne, *Petit traite d'art contemporain*, Paris : Seuil, 1996. (177 p.)
- CHABROL Claude, *Pensées, répliques et anecdotes*, Paris : le Cherche midi, 2010. (168 p.)
- CHIRON Éliane, *Déplacements/Émergences dans l'art contemporain*, Paris : Beaux-Arts de Paris Les Éditions, Ministère de la Culture et de la Communication, 2013. (172 p.)
- CLÉVENOT Dominique, *L'archaïque contemporain : Figures de l'art n° 19 (329)*, Revue d'études esthétiques, Pau : Presses Universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 2011. (329 p.)
- CRARY Jonathan, *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, Bellevaux : Editions Dehors, 2016. (253 p.)
- DAGBERT Anne, « Quand les attitudes deviennent Forme : vers un nouveau mode de perception », in : *Art Press* n° 121 (janvier 1988), pp. 36-39.
- DEBORD Guy, « Le détournement comme négation et comme prélude » [en ligne], in : *Internationale situationniste*, n° 3, Paris : Champ Libre, 1959. Disponible sur : http://www.mai68.org/textes/IS_Revue-Internationale-Situationniste/IS/i-situationniste.blogspot.com/2007/04/le-detournement-comme-negation-et-comme.html
- DE DUVE Thierry, *Résonances du readymade : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes : Editions J. Chambon, 1989. (287 p.)
- DE DUVE Thierry, *Au nom de l'art – Pour une archéologie de la modernité* (1989), Lonrai : Minuit, 2010. (143 p.)
- DAMISCH Hubert, *Ruptures Cultures*, Alençon : Les Editions De Minuit, 1991. (228 p.)
- DAMISCH Hubert, *Théorie du nuage - Pour une histoire de la peinture*, Paris : Seuil, 1972. (334 p.)
- DELIGNY Fernand, *Œuvres*, Dijon : L'Arachnéen, 2007. (1845 p.)
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire 3*, Lonrai : Minuit, 2011. (382 p.)
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Écorces*, Lonrai : Minuit, 2011. (73 p.)

- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Lonrai : Minuit, 2000. (286 p.)
- DISERENS Corinne, « Un mouvement de fiction », in : *Philippe Thomas, les ready made appartiennent à tout le monde®*, catalogue de l'exposition du même nom, Barcelone : Museu d'art contemporani de Barcelona, 2000. (287 p.)
- DRESSEN Anne, « Les Faux Mirages de Sturtevant », in : *Elaine Sturtevant : The Razzle Dazzle of Thinking*, Zurich : JRP | Ringier, 2010. (299 p.)
- DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe : écrits*, Barcelone : Editions Flammarion, 2013. (314 p.)
- DUCHAMP Marcel, *notes* (1999), Malesherbes : Flammarion, 2008. (159 p.)
- DUFRÊNE Thierry, FLAHUTEZ Fabrice dir., *Art et Mythe*, Nanterre : Presses universitaires de Paris-Ouest, 2011. (170 p.)
- DURING Elie, *In actu : De l'expérimental dans l'art*, Bruxelles : les Presses du réel, 2009. (404 p.)
- FALGUIÈRES Patricia, « Inventaires du mémorable », in : *Feux Pâles*, catalogue de l'exposition, Bordeaux : CAPC-musée d'art contemporain, 1990, pp.15-30.
- FÉRAL Josette et PERROT Edwige, « De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux », in : *Pratiques performatives : Body Remix*, dir. par Josette Féral, Canada : Presses de l'Université du Québec, 2012, pp.11-26.
- FÉRAL Josette, *Pratiques performatives : Body Remix*, Canada : Presses de l'Université du Québec, 2012. (352 p.)
- FERIA Eloy et VINCENT Françoise, *Post post Antarctica : situations performatives*, Paris : Hallaca Edition, 2010. (73 p.)
- FOSTER Hal, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, trad. par Yves Cantraine et Frank Pierobon, Liège : La Lettre volée, 2005. (277 p.)
- FRECHURET Maurice et DAVILA Thierry, *L'art médecine*, Chassieu : Antibes, Musée Picasso, 1999. (280 p.)
- FRIED Michael, « Art et objectité », in : Charles Harrison et Paul Wood éd., *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie*, Farigliano (Italy) : Hazan, 1997. pp. 896-909.
- GALE Matthew, *Paul Klee: Creative Confession and Other Writings* (1920), Londres : Tate Publishing, 2013. (32 p.)
- GODDARD Jean-Christophe, « Henri Maldiney et Gilles Deleuze. La station rythmique de l'œuvre d'art », Disponible sur : <http://deleuze.tausendplateaus.de/?p=54> (consulté en novembre 2016).
- GOMBRICH Ernst Hans, *Méditation sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, trad. de l'anglais par Guy Durand, Alençon (Orne) : éditions W, Mâcon, 1986. (304 p.)
- HARRISON Charles et WOOD Paul, *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie*, Farigliano (Italy) : Hazan, 1997. (1279 p.)
- HASKELL Francis, « Les compromis d'un connaisseur », in : *L'amateur d'art*, trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Librairie Générale Française, 1997.
- HEGYI Lorand, *Fragile, Terres d'empathie*, Milano : Skira ; Saint-Étienne : Musée d'art moderne de Saint-Étienne métropole, 2009. (168 p.)
- HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : EHESS, 2012. (334 p.)

- JUDD Donald, « De quelques objets spécifiques », trad. par Annie Pérez, in : *Donald Judd, Ecrits 1963-1990*, Paris : Daniel Lelong Editeur, 1990, pp. 13-20.
- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, trad. par Pierre-Henri Gonthier, Malesherbes : Denoël, 2015. (174 p.)
- KOSUTH Joseph, « L'art après la philosophie », in : *Art Conceptuel, une entologie*, Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond, Fabien Vallos (éd.), Paris : Editions MIX, 2008. (517 p.)
- KRAUSS Rosalind, *A voyage on the north sea: art in the age of the post-medium*, Londres : Thames & Hudson, 1999. (64 p.)
- KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 1993. (358 p.)
- KRAUSS Rosalind, « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », *Macula*, no 5/6, pp. 165-175.
- LAMY Jonathan, « Les performances de James Luna : effets de corps, effets de culture », in : *Pratiques performatives : Body Remix*, dir. par Josette Féral, Canada : Presses de l'Université du Québec, 2012, pp. 67-76.
- LANG Luc, « ... et ils connurent qu'ils étaient nus : notes à partir d'Anselmo et de Kounellis », in : *Artstudio - Regards sur l'Arte Povera*, no 13, été 1989, pp.36-51.
- LARVOL Gwenaëlle, *L'entropie, un procédé artistique : Robert SMITHSON* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://artinterfaces.free.fr/gwensmith.htm> (consulté le 12 août 2016)
- LE BEAU Eleanor, *Trickster Plays : James Luna Performs Post-Indian Survivance at the 51st Venice Biennale*, 2010, p.131. Disponible au format PDF sur Internet: <http://viscrit.cca.edu/wp-content/uploads/2010/08/07lebeau.pdf>
- LEWITT Sol, « Alinéas sur l'art conceptuel », in : Charles Harrison et Paul Wood éd., *Art en théorie 1900-1990*, Farigliano (Italy) : Hazan, 1997. pp. 910-913.
- LIN Candice, « Cette intimité durable entre des étrangers », in : *Ramper, Dédoubler. Collecte coloniale et affect (Crawling Doubles)*, éd. par Mathieu Abonnenc, Lotte Arndt et Catalina Lozano, Paris : éditions B42, 2016, pp.87-105.
- MACEL Christine, *Le Temps pris : Le Temps De L'oeuvre, Le Temps À L'oeuvre*, Blou : Monografik éditions, 2008. (184 p.)
- MALABOU Catherine, *Plasticité*, Paris : Léo Scheer, 2000. (327 p.)
- MANIGLIER Patrice, « Du conceptuel dans l'art et dans la philosophie en particulier », in : *Fresh Théorie II*, ed. M. Alizart & C. Kihm, Léo Scheer, 2006. Disponible sur : <http://www.ciepfc.fr/spip.php?article34>
- MARIN Louis, « Comment lire un tableau », in : *Noroit*, n° 140, 1969, pp. 5-9.
- MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Gloses, Paris : Seuil, 1993. (265 p.)
- MALDINEY Henri, *L'art, l'éclair de l'être* (1993), Péronnas (Ain) : Comp'act, 2003. (399 p.)
- MALDINEY Henri, *Ouvrir le rien l'art nu, Encre marine*, Varese : Editions Les Belles Lettres, 2010. (483 p.)
- MALDINEY Henri, *Regard parole espace*, Millau : Les Editions du Cerf, 2012. (408 p.)
- MAILLET Arnaud, *Le miroir noir : Enquête sur le côté obscur du reflet*, Cahors : Editions Kargo, 2005. (244 p.)
- MALRAUX André, *Le Musée imaginaire* (1965), Paris : Gallimard, 1996. (288 p.)
- MEAUX Danièle, MOUREY Jean-Pierre, *Le paysage au rythme du voyage*, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011. (333 p.)

- MINNIS Stuart, « Digitalization and the instrumentalist approach to the photographic image », in : *Iris - Revue de théorie de l'image et du son (A Journal of Theory on Image and Sound)* n°25, printemps 1998 : "Film theory and the digital image" (Théorie du cinéma et image numérique), pp.49-59.
- MOIROUX Sophie, *L'objet frontière : considérations sur l'œuvre de Jimmie Durham*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2005. (13 p.) Disponible sur : https://groupesap.files.wordpress.com/2007/10/sap_sophiemoiroux.pdf
- MONTAZAMI Morad, « Le paradigme de l'autre dans l'art contemporain. Vers le concept d'archive figurale », in : *De(s)générations n°9, Figure/figurant*, éd. par Jean-Pierre Huguet, Saint-Etienne, 2009. pp. 71-83.
- MOTTET Jean, *L'arbre Dans Le Paysage*, Seyssel : Éditions Champ Vallon, 2002. (280 p.)
- NEUMANN Gerhard, « Les tableaux-pièges de Daniel Spoerri entre art et ethnographie », trad. de l'allemand par Nicole Gabriel, in : *HERMÈS* 43, 2003, pp. 141-155.
- O'DOHERTY Brian, *Inside the White Cube : the ideology of the gallery space*, San Francisco : The Lapis Press, 1976. (113 p.)
- O'DOHERTY Brian, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich : JRP Ringier, 2008. (208 p.)
- PACQUET Clara, *Signature et achevé en soi – Esthétique, psychologie et anthropologie dans l'œuvre de Karl Philipp Moritz* (1756-1793), Dijon : Les presses du réel, 2017. (392 p.)
- PAPE Gérard, *Musipoesi : écrits autour de la musique*, trad. par Jean de Reydellet, Nanterre : Michel De Maule, 2015. (530 p.)
- PANOFSKY Erwin, *La Perspective comme forme symbolique* (1975), trad. par Marisa Dalai Emiliani, Paris : Les Éditions de Minuit, 2012. (273 p.)
- PARVU Iliana, *Objets en procès : après la dématérialisation de l'art / Objects in progress : After the Dematerialisation of Art*, Genève : Métis Presses, 2012. (207 p.)
- PERNIOLA Mario, « Presentazione », in : Baltasar Gracián, *Art et figures de l'esprit (Agudeza y arte de ingenio [1648])*, trad. de l'espagnol, introduction et notes de Benito Pelegrín, Palenne : Aesthetica ; Paris : Éditions du Seuil, 1983. (362 p.)
- POINSOT Jean-Marc, « Sculpture/nature », in : *Parachute*, n. 12, automne 1978, pp.14-20.
- PRICE Sally, *Arts primitifs: Regards civilisés*, Paris : Ensba - École nationale supérieure des beaux-arts, 1995. (219 p.)
- PUTHOMME Barbara, *Le rien profond : Pour une lecture bachelardienne de l'art contemporain*, Condé-sur-Noireau : L'Harmattan, 2003. (238 p.)
- QUINZ Emanuele, *Esthétique des systèmes – Jack Burnham & Hans Haacke*, Dijon : Les presses du réel, 2015. (165 p.)
- QUIRÓS Kantuta et IMHOFF Aliocha, *Géosthétique*, Dijon : édition B42, 2014. (173 p.)
- RAMAUT-CHEVASSUS Béatrice, « La pratique citationnelle, puissance ou impuissance pour l'oeuvre musicale ? L'exemple de John Adams », in : *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre?*, éd. par Claude Amey et Jean-Paul Olive, Condé-Sur-Noireau : L'Harmattan, 2004, pp.119-130.
- RAO Vyjayanthi, *Speculation, Now: Essays and Artwork*, Durham (United States) : Duke University Press, 2014. (272 p.)
- RECHT Roland, *Point de fuite - Les images des images des images*, Paris : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2009. (320 p.)

- REGIMBALD Manon, « Vers une mise en signe de l'installation », in : *Horizons philosophiques*, vol. 1, n° 1, 1990, pp. 123-142.
- REGIMBALD Manon, « Quelques remarques sur l'énonciation. L'installation et le discours d'autrui ou lorsque dans l'installation le papier journal annonce l'énonciation », in : *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, dir. par Marie Carani, Cap St-ignace (Québec) : Les éditions du Septentrion, 1992.
- REGIMBALD Manon, « L'installation : Cette inquiétante étrangère. », in : *Espace 17*, 1991, pp.6-11.
- ROQUE Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Gallimard : Saint-Amand, 2012. (532 p.)
- RUYER Raymond, *La Genèse des formes vivantes*, Paris : Flammarion, 1958. (263 p.)
- SAINT-JACQUES Camille et SUCHÈRE Eric, *L'art comme expérience - Shirley Jaffe & pratiques contemporaines*, Bresson : Lienart, 2010. (218 p.)
- SAUVANET Pierre, *Le Rythme et la Raison - t.I : Rythmologie*, Paris : Kimép, 2000. (245 p.)
- SCOTT James C., *La Domination et les arts de la résistance : Fragments du discours subalterne*, Paris : Éditions Amsterdam, 2009. (269 p.)
- SEMIN Didier, « Comment se fait une exposition ? », in : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 73 (automne 2000), pp. 4-35.
- SERRA Richard, *Richard Serra : Ecrits et entretiens 1970-1989*, trad. par Gilles Courtois, Paris : Daniel Lelong éditeur, 1990. (313 p.)
- SMITH Paul Chaat, *James Luna : Emendatio*, Washington et New York : Smithsonian's National Museum of the American Indian, 2005. (111 p.)
- STEINBERGER Heather, *James Luna Provokes and Entertains With His Multimedia Performance Art* [en ligne], *Indian Country Today*, 2012. Disponible sur : <http://indiancountrytodaymedianetwork.com/2012/12/12/james-luna-provokes-and-entertains-his-multimedia-performance-art-146244> [Consulté le 21 novembre 2016]
- STURKEN Marita, Lisa Cartwright, *Practices of Looking : An Introduction to Visual Culture* (觀看的實踐 : 給所有影像世代的視覺文化導論), Taipei : Faces Publishing (臉譜出版), 2013. (496 p.)
- SULIC Susana, *Sciences et technologies dans l'art contemporain en argentine*, Paris ; Budapest ; Torino : l'Harmattan, 2004. (153 p.)
- SZEEMANN Harald, « About the Exhibition », in : le catalogue d'exposition *When Attitudes Become Form- Live in your Hand*, 1969 et Christian Rattemeyer and other authors, *Exhibiting the New Art : 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, London, 2010, p. 172-176.
- THÉVOZ Michel, *L'art comme malentendu*, Lonrai : Les Editions de Minuit, 2017. (92 p.)
- THOMAS Nicholas, *L'Art de l'océanie*, Singapour : Thames & Hudson, 1995. (216 p.)
- TIBERGHIE Gilles A., *Pour une république des rêves*, Alsace : Les presses du réel / Crac Alsace, 2011. (192 p.)
- THIBAUDET Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé* (1926), Lagny-sur-Marne : Gallimard, 1930. (470 p.)
- THOMAS Philippe, *Sur un lieu commun et autres textes*, Genève : Presses Universitaires de Rennes, 1999. (366 p.)
- VALENTIN Martine Royer, « Histoires de Représentations - Cahier spécial : Exposition *Demeure(s) : histoire et mémoire* », in : *Aller Retour n°1*, Paris : Ars Aeterna, 2014.
- VALÉRY Paul, « Orientem Versus (1938) », in : *Oeuvres*, t. II, Paris : Gallimard, 1960, pp. 1040-1045.

- VISSAULT Maité, *Der Beuys Komplex – L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys* (1945-1986), Paris : Les presses du réel, 2010. (555 p.)
- WOLFSON Louis, *Le Schizo et les langues* (1970), préface de Gilles Deleuze, Plestio-Tréviec : Gallimard, 2009. (268 p.)

Études post-coloniales

- ASHCROFT Bill, *Post-Colonial Transformation*, London : Routledge, 2001. (256 p.)
- BARRIENDOS Joaquín, « Un cosmopolitisme esthétique ? De l'« effet Magiciens » et d'autres antinomies de l'hospitalité artistique globale », in : Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff (dir.), *Géosthétique*, Dijon : édition B42, 2014.
- BARRIENDOS Joaquín, « Le système international de l'art contemporain - Universalisme, colonialité et transculturalité », trad. de l'espagnol par Marie-laure Allain Bonilla, in : *revue* 2.0.1, mai 2010, dossier spécial Local/global. En ligne : http://www.revue-2-0-1.net/files/201_barriendos_fr.pdf. [Page consultée le 25 juillet 2017]
- BHABHA Homi K., *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, trad. de l'anglais par François Bouillot, Lonrai : Payot, 2011. (414 p.)
- DE L'ESTOILE Benoît, *Le goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Barcelone : Editions Flammarion, 2010. (616 p.)
- DEMOS T. J., *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin : Sternberg Press, 2013. (174 p.)
- FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, Paris, 1952. (222 p.)
- MC EVILLEY Thomas, *L'identité culturelle en crise : art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes : Editions J. Chambon, 1999. (152 p.)
- MÉMMI Albert, *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur*, Paris : Payot (Petite bibliothèque), 1973. (161 p.)
- MOORE-GILBERT Bart J., *Postcolonial theory*, London ; New York : Verso, 1997. (243 p.)
- SMITH Linda Tuhiwai, *Decolonizing Methodologies*, London and Dunedin : Zed Books and University of Otago Press, 1999. (256 p.)
- SPURR David, *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*, Durham : Duke University Press, 1993. (223 p.)

Études aborigènes

- MOISSEEFF Marika, « Les objets culturels aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable », in : *Genèses* 17, 1994, pp. 8-32. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1994_num_17_1_1259

- UZEL Jean-Philippe, « Les Objets trickster dans l'art contemporain autochtone au Canada », in : *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris : coédition INHA / musée du quai Branly, 2009, (175 p.) [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009, URL : <http://actesbranly.revues.org/241> [Consulté le 24 mai 2013]
- UZEL Jean-Philippe, « L'art situé : quelques pratiques non éthiques d'art actuel », (SIC), *Livre III*, (Louvain-la-Neuve), 2009, pp. 29-41.

Études artistiques

Entretiens et correspondances

- DUPRAT Hubert, « L'envers du paysage », entretien avec Éric Audinet, in : *Magazine*, n°2, Bordeaux : galerie Jean-François Dumont, 1986.
- JOUANNAIS Jean-Yves, « Harald Szeemann ; des expositions faites d'amour et d'obsessions : Interview », in : *Art Press*, hors série 17 (1996), pp. 100-109.
- QUIRÓS Kantuta et IMHOFF Aliocha, « Entretien avec Joaquín Barriandos », in : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* (Mnam) Numéro 122, 2013, pp.11-23.
- Sémiozine, *La transparence, interview d'Ophélie Hetzel* [en ligne], 2014, Disponible sur : <http://www.semiozine.com/linterview-4-transparence-visible-invisible>. [Consulté le 25 septembre 2016]

Essais et autobiographies

- AMSELLE Jean-Loup, *Rétrovolution – Essais sur les primitivismes contemporains*, Paris : Stock, 2010. (232 p.)
- BLANCHARD Adeline, « Kader Attia : L'Art peut-il réparer l'Histoire ? », in : *Hors d'oeuvre- le journal de l'art contemporain* n°32, oct. 2013 – mai 2014, pp.6.
- CAILLOIS Roger, *Méduse et Cie*, Paris : Gallimard, 1960. (166 p.)
- CHENG Anne Anlin, *Second Skin : Josephine Baker and the modern surface*, New York : Oxford University Press, 2011. (234 p.)
- CHOLLIER Alexandre, *Autour du cairn*, Genève : Héros-limite, 2009. (193 p.)
- GRIMALDI Nicolas, *L'art ou la Feinte passion : essai sur l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1983. (300 p.)
- PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie : Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1967), trad. par Claude Herbette et Bernard Teyssèdre, Paris : Gallimard, 1981. (394 p.)
- PANOFSKY Erwin, *L'oeuvre d'art et ses significations : essais sur les "arts visuels"* (1969), trad. de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris : Gallimard, 1980. (522 p.)
- PONTBRIAND Chantal, *Parachute- Essais Choisis 1975-1984*, Bruxelles : Éditions Parachute, 2004. (267 p.)
- RIBON Michel, *Esthétique de l'effacement : essai sur l'art et l'effacement*, Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, 2005. (349 p.)
- SACHS Nelly, *Exode et métamorphose*, de l'allemand par Mireille Gansel, Lonrai : Verdier, 2002. (169 p.)

WOLFSON Louis, *Ma mère musicienne, est morte de maladie maligne à minuit, mardi à mercredi, au milieu du mois de mai mille 977 au mouvoir Memorial à Manhattan*, Paris : Éd. Attila, 2012. (301 p.)

Catalogues d'exposition

ABONNENC Matthieu K., ARNDT Lotte Lotte et LOZANO Catalina, ed., *Ramper, dédoubler. Collecte coloniale et affect / Crawling Doubles. Colonial Collecting and Affect*, Pays-Bas : B 42, 2016. (325 p.)

ALLOWAY Lawrence, *Artists & photographers*, New York : Multiples : Colorcraft, 1970. 1 boîte (20 documents)

BAUM Kelly, BAYER Andrea, WAGSTAFF Sheena, *Unfinished : Thoughts Left Visible*, New York : Met Breuer, 2016. (336 p.)

BERCLAZ Jean-Daniel, *Le musée du Point de Vue*, Montreuil : édifions de l'oeil, 2006. (200 p.)

BEUYS Joseph, *Beuys, pourquoi faites-vous des multiples ?*, Montreuil : Gravelines : Musée du dessin et de l'estampe originale, 2007. (95 p.)

BEUYS Joseph, *Multiples*, München : Schellmann & Klüser, 1979. (250 p.)

CREVEL René, *Paul Klee*, Saint Clément de rivièrè : Fata Morgana, 2016. (30 p.)

CHEVILLOT Catherine, *Entre sculpture et photographie : Huit artistes chez Rodin*, Trevi (Italie) : 5 Continents, 2016. (143 p.)

ENWEZOR Okwui, *Intense proximité : Une anthologie du proche et du lointain*, Titoulet : Editions Art Lys, 2012. (695 p.)

GREEN Renée, *Ongoing Becomings - Retrospective 1989-2009*, Lausanne : Musée cantonal des Beaux-Arts, 2009. (159 p.)

LAMARCHE-VADEL Bernard, *Joseph Beuys. Is it about a bicycle ?*, Marval : Galerie Beaubourg ; Vèrone : Sarenco-Strazzer, 1985. (143 p.)

LAPP Axel éd., *Kader Attia. The Repair. From Occident to Extra-Occidental Cultures*, Berlin : The Green Box, 2014. (192 p.)

ROELSTRAETE Dieter, *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art* (Museum of Contemporary Art, Chicago: Exhibition Catalogues), Chicago : University Of Chicago Press, 2013. (328 p.)

SCHWEIZER Nicole, *Kader Attia*, Lausanne : JRP|Ringier, 2015. (157 p.)

TISDALL Caroline, *Joseph Beuys, "Coyotte" (1979)*, Londres : Thames & Hudson, 2008. (158 p.)

Livres d'artiste

DURHAM Jimmie, *Ecrits et manifestes*, Paris : ENSBA, 2009. (163 p.)

HUYGHE Pierre, *The third memory - La leçon de Stains*, Besançon : Centre Pompidou, 2000. (143 p.)

LÉVÊQUE Claude, *Hymne à la joie : une exposition de Claude Lévêque sur une invitation d'agnès b.*, Paris : Bernard Chauveau, 2011. (27 p.)

PETTIGAND Dominique, *Notes, Voix, Entretien*, Paris : les laboratoires d'Aubervilliers, 2012. (127 p.)

Philosophie

- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris : Rivages poche/ Petite bibliothèque, 2008. (43 p.)
- AGAMBEN Giorgio, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », in : *Le Feu et le récit*, trad. par Martin Rueff, Condé-sur-Noireau : Bibliothèque Rivages, 2015, p. 43-67.
- AGAMBEN Giorgio, « Notes sur le geste », in : *Trafic - Revue de cinéma N°1*, Editions P.O.L, 1991, pp. 31- 36.
- ALAIN, *Propos de littérature* (1934), Genève : Ed. Gonthier, 1964. (187 p.)
- ALLOA Emmanuel et JDEY Adnen dir., *Du sensible à l'oeuvre : Esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles : La Lettre volée, 2012. (346 p.)
- ARENDET Hannah, *Du mensonge à la violence : Essais de politique contemporaine* (1972), trad. par Guy Durand, Paris : Éditions Calmant-Lévy, 2017. (261 p.)
- ARNESEN Tor, « 'Landscape' as a Sign : Semiotics and Methodological Issues in Landscape Studies », in : *Landscapes, Identities and Development*, éd. par Zoran Roca, Paul Claval et John Agnew, Abingdon : Routledge, 2011, pp.363-375.
- AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris : Seuil, 1970. (183 p.)
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris: PUF, 1957. (214 p.)
- BACHELARD Gaston, *L'Intuition de l'instant : étude sur la « Siloë » de Gaston Roupnel* (1932), Paris : Stock, 1992. (128 p.)
- BACHELARD Gaston, *Le nouvel esprit scientifique* (1934), Paris : Les Presses universitaires de France, 1968. (179 p.)
- BADIOU Alain, *Le Noir : éclats d'une non-couleur*, Flammarion - Autrement, Paris, 2015. (123 p.)
- BADIOU Alain, *L'Être et l'événement*, Mayenne : éditions du Seuil, 1988. (560 p.)
- BADIOU Alain, *Petit Manuel d'inesthétique*, Condé-Sur-Noireau : éditions du Seuil, 1998. (214 p.)
- BARBARAS Renaud, « Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité de l'esthétique », in : *Phénoménologie et Esthétique*, dir. par E. Escoubas, Paris : Encre Marine, 1998, pp.21-39.
- BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris : Gallimard, 1943. (252 p.)
- BATAILLE Georges, *La Part Maudite*, Paris : les Éditions de Minuit, 2014. (165 p.)
- BAUDRILLARD Jean, *Le miroir de la production : ou l'Illusion critique du matérialisme historique*, Paris : Galilée, 1985. (124 p.)
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris: Galilée, 1981. (233 p.)
- BAUDRILLARD Jean, *Mots de passe*, Gava (Espagne) : Pauvert, 2010. (88 p.)
- BENJAMIN Walter, « l'auteur comme producteur (1934) », trad. par Philippe Ivernel, in : *Essais sur Brecht*, Mayenne : La Fabrique, 2003. (254 p.)
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages* (1939), Paris : éditions Cerf, 2006. (974 p.)
- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1939), in : *Essais*, t. 2, trad. par M. de Gandillac, Paris : Denoël-Gonthier, 1983, pp. 87-126.

- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), in : *Écrits français*, trad. par P. Klossowski, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1991, pp. 140-192
- BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie » (1931), trad. de l'allemand par André Gunthert, in : *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996. pp.7-38.
- BENJAMIN Walter, « Expérience et pauvreté », in : Vicente Valejo, *Walter Benjamin à Ibiza (1932-1933)*, trad. de l'espagnol par Juan Vila, Rodez : le Rouergue ; Paris : J. Chambon, 2003. (188 p.)
- BENJAMIN Walter, « Sur le pouvoir d'imitation », in : *Œuvres complètes*, vol. II: 1966-1973, éd. par Eric Marty, Paris : Seuil, 1993-1995. (459 p.)
- BENVENISTE Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes, tome 2 : Pouvoir, droit, religion*, Paris : Minuit, 1969. (340 p.)
- BERGSON Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit* (1939), Lonrai : P.U.F, 2008. (521 p.)
- BERGSON Henri, *Le rêve suivi de fantômes de vivants*, Lonrai : PUF, 2013. (126 p.)
- BERGSON Henri, *L'évolution créatrice* (1907), Lonrai: PUF, 2014. (693 p.)
- BERGSON Henri, *Durée et simultanéité: à propos de la théorie d'Einstein*, Paris : PUF, 2007. (216 p.)
- BERGSON Henri, *L'énergie spirituelle. Essais et conférences* (1919), Paris : F. Alcan, 1919. (227 p.)
- CALIN Rodolphe, *Levinas et l'exception du soi : Ontologie et éthique*, Vendôme : PUF, 2005. (384 p.)
- CHOMSKY Noam, « Le lavage de cerveaux en liberté - Plus efficace encore que les dictatures », sur *Le Monde diplomatique*, août 2007. Disponible sur : <http://chomsky.fr/entretiens/20070805.html> (consulté le 25 août 2017)
- CHOMSKY Noam, *Le Langage et la pensée* (1968), Paris : Payot, 2001. (325 p.)
- DASTUR Françoise, « Heidegger espace, lieu, habitation », *Les Temps Modernes* 2008/4 (n° 650), pp. 140-157.
- DEBAISE Didier, *L'appât des possibles – Reprise de Whitehead*, Monts : Les presses du réel, 2015. (164 p.)
- DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition* (1968), Millau : Presses Universitaires de France, 2014. (409 p.)
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'anti-oedipe* (1972), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2012. (500 p.)
- DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie* (1962), Vendôme : P.U.F, 1983. (249 p.)
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation* (1981), Lonrai : Seuil, 2002. (158 p.)
- DELEUZE Gilles, *Pourparlers : 1972-1990* (1990), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2009. (249 p.)
- DELEUZE Gilles, *Deux régimes de fous : Textes et Entretiens 1975-1995*, David Lapoujade (dir.), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2003. (383 p.)
- DELEUZE Gilles, *Mille Plateaux* (1980), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2009. (645 p.)
- DELEUZE Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque* (1988), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2014. (191 p.)
- DELEUZE Gilles, *Dialogues avec Claire Parnet* (1977), Malesherbes : Flammarion, 2014. (187 p.)
- DELEUZE Gilles, *Logique du Sens* (1969), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 1994. (391 p.)
- DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1* (1983), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2015. (298 p.)
- DELEUZE Gilles, *L'Ile déserte et autres textes*, David Lapoujade (dir.), Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2015. (416 p.)
- DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris : Les Éditions De Minuit, 1967. (445 p.)
- DERRIDA Jacques, *Marges De La Philosophie*, Paris : Les Éditions De Minuit, 1972. (396 p.)

- DERRIDA Jacques, *Positions : entretiens avec Henri Ronsse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Paris : Les Éditions De Minuit, 1972. (133 p.)
- DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Paris : Éd. de Réunion des musées nationaux, 1990. (141 p.)
- DERRIDA Jacques, *Donner le temps*, Mayenne : Éditions Galilée, 1991. (216 p.)
- DERRIDA Jacques, *Etats d'âme de la psychanalyse : l'impossible au-delà d'une souveraine cruauté*, Paris : Galilée, 2000. (89 p.)
- DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Mesnil-sur-l'Estrée : Seuil, 1967. (435 p.)
- DERRIDA Jacques, *Le monolinguisme de l'autre : ou la prothèse d'origine*, Paris : Éditions Galilée, 1996. (135 p.)
- DERRIDA Jacques, *De l'hospitalité*, Paris : Calmann-Lévy, 1997. (135 p.)
- DUCROT Oswald, *Le dit et le dire* (1984), Lonrai : Editions de minuit, 2013. (237 p.)
- DUCROT Oswald, *Logique, structure, énonciation : lectures sur le langage*, Alençon (Orne) : Editions de minuit, 1989. (191 p.)
- ECO Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*(1988), Millau : P.U.F, 2011. (288 p.)
- ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris : Grasset, 1992. (413 p.)
- D'ÉPHESE Heraclite, « Fragment 90 », Trad. par Simone Weil, in : Simone Weil, *La source grecque*, Paris : Gallimard, 1953, p. 149-158.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses* (1966), Domont : éditions Gallimard, 2015. (400 p.)
- FOUCAULT Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier : Fata Morgana, 1973. (90 p.)
- FOUCAULT Michel, *Dits et Ecrits, tome 1 : 1954-1975*, Manchecourt : Gallimard, 2005. (1707 p.)
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », in : *EMPAN*, 2004/2 no54, pp.12-19.
- FOUCAULT Michel, *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*, postface de Daniel Defert, Fécamp : Nouvelles éd. Lignes, 2009. (61 p.)
- FOUCAULT Michel, *La grande étrangère : A propos de littérature*, Lassay-les-Châteaux : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2013. (221 p.)
- GOODMAN Nelson, *Languages of Art : an approach to a theory of symbols*, Indianapolis : Bobbs-Merrill, 1968. (277 p.)
- GOODMAN Nelson, « Quand y a-t-il art ? », in : *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris : « Point Essais », Seuil Editions, 1992, p.67-82.
- HEIDEGGER Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris: Gallimard, 1976. (260 p.)
- HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part* (1962), trad. par Wolfgang Brokmeier, Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard, 2011. (319 p.)
- HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, trad. par André Préau, Paris : Gallimard, 1958. (349 p.)
- HEIDEGGER Martin, *Introduction à la métaphysique* (1967), trad. par Gilbert Kahn, Domont : Gallimard, 2016. (226 p.)
- HENRY Michel, *L'essence de la manifestation*, Paris : Presses Universitaires de France, 1963. (911 p.)
- HUSSERL Edmund, *Phantasia, conscience d'image, souvenir : de la phénoménologie des présentifications intuitives : textes posthumes, 1898-1925*, trad. de l'allemand par Raymond Kassis et Jean-François Pestureau, Grenoble : Jérôme Million, 2002. (600 p.)
- HUSSERL Edmund, *Manuscrits de Bernau : sur la conscience du temps (1917-1918)*, trad. de l'allemand par Jean-François Pestureau et Antonino Mazzu, Grenoble : Jérôme Million, 2010. (310 p.)

- JUNG Carl Gustav, *Sur l'interprétation des rêves*, Paris : Librairie générale française, 1998. (320 p.)
- JUNG Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie...*, Paris : Librairie générale française, 1996. (770 p.)
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. par Alexandre J.-L. Delamarre, Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse et al., Paris : Gallimard, 1989. (576 p.)
- KIERKEGAARD Søren, *Riens philosophiques*, Traduit du danois par Knud Ferlov et Jean J. Gateau, Paris : Gallimard, 1948. (188 p.)
- KIERKEGAARD Søren, *Les miettes philosophiques*, trad. par Paul Petit (1967), Lonrai : Editions du Seuil, 1996. (237 p.)
- KIERKEGAARD Søren, *La répétition : essai de psychologie expérimentale*, Paris : Payot & Rivages, 2003. (197 p.)
- KIERKEGAARD Søren, *Crainte et tremblement*, trad. par P-H. Tisseau, Paris : Éd. Aubier-Montaigne, 1984. (217 p.)
- KRISTEVA Julia, *Le Temps Sensible : Proust et l'expérience littéraire* (1994), Saint-Amand(Cher) : Gallimard, 2008. (629 p.)
- KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris : Fayard, 1988. (293 p.)
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris : Seuil, 1966. (923 p.)
- LAGEIRA Jacinto, *L'Esthétique traversée : psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, Bruxelles : La Lettre volée, 2007. (370 p.)
- LATOUR Bruno, *La Science en action*, traduit de l'anglais par Michel Biezunski ; texte révisé par l'auteur, Paris : La Découverte, 1989. (450 p.)
- LATOUR Bruno, « Agency at the Time of the Anthropocene », in : *New Literary History*, vol. XLV. 2014, pp. 1-18.
- LATOUR Bruno, « Waking up from 'conjecture' as well as from 'dream' — a presentation of AIME », conférence donnée à l'American Anthropology Association, à Chicago, le 21 novembre 2013, transcrite in : *Tsantsa*, n°20, 2015, pp.34-40.
- LATOUR Bruno, « Ces réseaux que la raison ignore - laboratoires, bibliothèques, collections », in : *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*, sous la direction de Christian Jacob et Marc Baratin, Albin Michel, 1996, pp.23-46.
- LATRAVERSE François, *La pragmatique, histoire et critique*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1987. (267 p.)
- LEVINAS Emmanuel, *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité* (1971), La Haye : Martinus Nijhoff, 1980. (284 p.)
- LEVINAS Emmanuel, *De l'existence à l'existant* (1947), Mayenne : Librairie Philosophique Vrin, 2013. (173 p.)
- LEVINAS Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (1949), CPI (France) : Librairie Philosophique Vrin, 2016. (236 p.)
- LEVINAS Emmanuel, « Le Dit et le Dire », in : *Le nouveau commerce cahier 18-19*, Paris : Nouveau Quartier Latin, 1971, pp.22-48.
- LEVINAS Emmanuel, *Le temps et l'autre* (1948), Paris : PUF, « Quadrige », 1983. (91 p.)
- LYOTARD Jean François, *La condition post-moderne : rapport sur le savoir* (1979), Lonrai : Les Édition de Minuits, 2016. (109 p.)
- MARTY Robert, « La sémiotique phanérosopique de Charles S. Peirce », in : *Langages*, n° 58, 1980, pp. 29-59.

- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le monde sensible et le monde de l'expression : cours au Collège de France, notes, 1953*, éd. par Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen, Genève : Mētis Presses, 2011. (223 p.)
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible* (1964), Saint-Amand (Cher) : Les Éditions Gallimard, 2001. (360 p.)
- MERLEAU-PONTY Maurice, *La phénoménologie de la perception*, Mesnil-sur-l'Estrée : Les Éditions Gallimard, 1945. (531 p.)
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et L'esprit*, Paris : Gallimard, 1964. (93 p.)
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris : Les Éditions Gallimard, 1968. (182 p.) (Édition numérique réalisée 2011 à Chicoutimi, Québec.)
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes* (1960). Paris : Les Éditions Gallimard, 2008. (438 p.)
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Paris : Les Éditions Nagel, 1966. (331 p.)
- MESCHONNIC Henri, « Benveniste : sémantique sans sémiotique », *Linx* [En ligne], 9 | 1997, mis en ligne le 09 juillet 2012. URL : <http://linx.revues.org/1075> (consulté le 01 août 2017)
- NANCY Jean-Luc, *Identité : Fragments, franchises*, Mayenne : Galilée, 2010. (69 p.)
- NOUDELMANN François, *Tombeaux. D'après La Mer de la fertilité de Mishima*, Nantes : Cécile Defaut, 2012. (123 p.)
- OSHIMA Hitoshi, *Le développement d'une pensée mythique - Pour comprendre la pensée japonaise*, Niort : Editions Osiris, 1994. (125 p.)
- PAPINEAU Jean, « De La Fonction Critique à La Transformation - l'entretien avec Jean-François Lyotard », in : *Parachute : essais choisis 1975-1984*, dir. par Chantal Pontbriand, Bruxelles : La Lettre volée, 2004.
- PAUTRAT Bernard, *Versions du soleil. Figures et système de Nietzsche*, Paris : Seuil, 1971. (366 p.)
- PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, traduit par Gérard Deledalle, Paris : Seuil, 1978. (335 p.)
- PEIRCE Charles Sanders, *Collected Papers* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.commens.org/dictionary/term/abduction> (consulté le 01 août 2017)
- PETRESCU Doina, « Tracer là ce qui nous échappe », in : *Multitudes*, 2006/1 (no 24), pp. 193-201.
- RAFFNSØE Sverre, « Qu'est-ce qu'un dispositif? L'analytique sociale de Michel Foucault », in : *Symposium (Canadian Journal of Continental Philosophy)*, vol. 12 :1, article 5 (2008), pp.44-66.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008. (145 p.)
- RANCIÈRE Jacques, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris: Galilée, 1995. (187 p.)
- RICŒUR Paul, *Écrits et conférences. 3, Anthropologie philosophique*, Mesnil-sur-l'Estrée : Éditions du Seuil, novembre 2013. (462 p.)
- RICŒUR Paul, *Réflexion faite : Autobiographie intellectuelle*, Cahors : Éditions Esprit, 1995. (115 p.)
- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre* (1990), Lourai : Seuil, 2015. (424 p.)
- RICŒUR Paul, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*, Paris : Ed. du Seuil, 1969. (505 p.)
- SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant* (1943), Paris : Gallimard, 2010. (691 p.)
- SHELLING Friedrich Wilhelm Joseph von, *Introduction à la philosophie de la mythologie*, traduction du GDR Schellingiana (CNRS), Saint-Amand : Gallimard, 1998. (555 p.)
- SHELLING Friedrich Wilhelm Joseph von, *Philosophie de la mythologie*, trad. par Alain Pernet, Grenoble : Jérôme Millon, 1994. (527 p.)

- SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation. T. 1*(1912), trad. par A. Burdeau, Paris : Librairie Félix Alcan, 1907. (438 p.)
- SEDGWICK Eve Kosofsky, *Épistémologie du placard*, Paris : Éditions Amsterdam, 2008. (257 p.)
- SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Alençon (Orne) : Editions Aubier, 1958. (265 p.)
- SERRES Michel, *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques* (1968), Paris : P.U.F, 2017. (836 p.)
- SERRES Michel, *Le parasite* (1980), Paris : Librairie Artheme Fayard/Pluriel, 2014. (461 p.)
- TIERCELIN Claudine, *C. S. Peirce et le pragmatisme*, Paris : Presses universitaires de France, 1993. (124 p.)
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique : Suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, trad. du russe par Georges Philippenko, Paris : Seuil, 1981. (315 p.)
- VIRILIO Paul et DEPARDON Raymond, *Terre natale : Ailleurs commence ici*, Lonrai : Actes Sud, 2009. (158 p.)
- VIRILIO Paul, *Le Grand Accélérateur*, Paris : Éd. Galilée, 2010. (97 p.)
- VIRILIO Paul, *La Pensée exposée : textes et entretiens pour la Fondation Cartier pour l'art contemporain*, Lonrai : Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2012. (295 p.)
- VIRILIO Paul, *Le littoral, dernière frontière. Entretien avec Jean-Louis Violeau*, Clamecy : Sens & Tonka, 2013. (42 p.)
- WHITEHEAD Alfred North, *La Science et le monde moderne*, trad. de l'anglais par Paul Coururiau, Monaco : Éd. du Rocher, 1994. (239 p.)
- WILLS David, *Prothèse, I*, trad. de l'anglais par l'auteur avec la collab. de Catherine Malabou, Paris : Galilée, 1998. (196 p.)
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Carnets secrets 1914-1916*, trad. de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Saint-Amand : Gallimard, 1997. (121 p.)
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Remarques sur Le Rameau d'Or de Frazer*, trad. par Jean Lacoste, in : *revue Agone*, n° 23, 2000, p. 13-31.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Le cahier bleu et le cahier brun*, trad. de l'anglais par Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris : Gallimard, 1996. (313 p.)

LISTE DES ŒUVRES ET ILLUSTRATIONS

- 006 1.
Portrait, date inconnue
Photographie argentique, 28 x 17 cm
© Collection particulière, Hualien, Taïwan, 2014
- 008 2.
Image sur le ruban blanc utilisé comme ornement sur la coiffe
Photographie, 7.5 x 12.5 cm
© Collection particulière, Hualien, Taïwan, 2014
- 064 3.
Rahic Talif, *Basalaigol / Return-to-Zero* (歸零), 2000
Argile, 25 x 15 cm (approximativement)
Taipei Fine Arts Museum
Photo © Rahic Talif
- 065 4.
Rahic Talif, *Basalaigol / Return-to-Zero* (歸零), 2000
Argile, bois flotté, Installation, dimensions variables
Taipei Fine Arts Museum
Photo © Rahic Talif
- 071 5.
Rahic Talif, *Projet Journey*, 2013-2015
Photographie argentique, 28 x 17 cm
Photo © TASI Meng-Wu
- 078 6.
Rahic Talif, *Journey* dans l'exposition *The space of 50 steps*, 2016
Tissu de toile fabriqué par la vieille usine à sucre, stylo à bille, sandales abandonnés, acrylique.
Installation, dimensions variables
Tunghai University Art Gallery, Taichung
Photo © YAN Lin-Jhao
- 079 7.
Rahic Talif, *Journey* No.0083, 2014
Tissu de toile fabriqué par une vieille usine à sucre, stylo à bille, sandales abandonnés,
acrylique, dimension 50 x 50 cm (approximativement) / Emplacement : 66.5 km marker,
Provincial Highway No.11 / Le 5 mai 2014
Provenance : Mea-Chen Tseng (曾媚珍) éd., *Boundary Narratives : The Space of Fifty Steps* by

- Rahic Talif* (邊界敘譜：五十步的空間—拉黑子·達立夫個展), Kaohsiung : Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2016, p.55.
Photo © HSIEH Wan-Chen
- 082 8.
Rahic Talif, *Soul of the Beginning and the End – Square and Round* (《初末的靈魂》-方與圓), 2000
Bois flotté, Argile, Ustensiles, Accessoires, Millet. Installation, dimensions variables.
National Taiwan Museum of Fine Arts / Taipei Cultural Center in New York
© Taipei Cultural Center in New York
Photo © Rahic Talif
- 083 9.
Rahic Talif, *Soul of the Beginning and the End – Square and Round* (《初末的靈魂》-方與圓), 2000
Bois flotté, Argile, Ustensiles, Accessoires, Millet. Installation, dimensions variables.
National Taiwan Museum of Fine Arts / Taipei Cultural Center in New York
© Taipei Cultural Center in New York
Photo © Rahic Talif
- 097 10.
Rahic Talif, *Ombre (Shadow, 影子)*, 2015
Fragments de verre, bois flotté, 260 x 33 x 7 cm
Kaohsiung Museum of Fine Arts
Photo © YAN Lin-Jhao
- 097 11.
Rahic Talif, *Vue de détail des fragments d’Ombre (Shadow, 影子)*, 2015
Fragments de verre, bois flotté, 260 x 33 x 7 cm
Photo © AN Lin-Jhao
- 098 12.
Rahic Talif, *Des fragments de verre trouvés sur la côte Est de Taïwan, Hualien*
Détail d’Ombre (Shadow, 影子), 2015
Photo © HSIEH Wan-Chen
- 107 13.
Rahic Talif, *Action Project for Typhoon—The Invasion after Disappearance, 2010*
Bois flotté, sandales, Installation, dimensions variables
Musée Kuandu, Taipei
Photo © WU Shin-Ying
- 118 14.
Rahic Talif, *Le mur II (The wall II)*, 2015
Bois flotté, 456 x 270 x 175 cm,
Kaohsiung Museum of Fine Arts
Provenance : Mea-Chen Tseng (曾媚珍) éd., *Boundary Narratives : The Space of Fifty Steps by Rahic Talif* (邊界敘譜：五十步的空間—拉黑子·達立夫個展), Kaohsiung : Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2016, p.62-63.
Photo © YAN Lin-Jhao

- 143 15. et 15-1, 15-2
 144 Walis LaBai, *Invisible People I*, 2001
 Installation vidéo, photographie, détecteur infrarouge, dimensions variables
 Taipei Fine Arts Museum
 Photo © Walis LaBai
- 166 16.
 Sapud Kacaw, Esquisse de *Conversation I*, 2014
 Crayon, Papier, 18 x 4 cm, Hualien
 Photo © Sapud Kacaw
 Sapud Kacaw, Esquisse de *Conversation II*, 2014
 Crayon, Papier, 12 x 24 cm, Hualien
 Photo © Sapud Kacaw
 Sapud Kacaw, Esquisse de *Conversation III*, 2014
 Crayon, Papier, 13 x 28 cm, Hualien
 Photo © Sapud Kacaw
- 168 17.
 Rahic Tarif, Esquisses, 2006
 Crayon, Papier
 Photo © Rahic Tarif
 Provenance : Rahic Tarif, *Mangotaay* 混濁 (Turbid), Taipei : Rye Field Publishing (麥田)
- 179 18.
 Sapud Kacaw, *Conversation*, 2013
 Arbres trouvés, feillard polypropylène coloré
 Installation in-situ, dimensions variables, Chaumont
 Photo © Sapud Kacaw
- 179 19.
 Sapud Kacaw, Vue partielle de *Conversation*, 2013
 Arbres trouvés, feillard polypropylène coloré
 Installation in-situ, dimensions variables, Chaumont
 Photo © Sapud Kacaw
- 181 20.
 Sapud Kacaw, Vue partielle de *Conversation*, 2013
 Arbres trouvés, feillard polypropylène coloré
 Installation in-situ, dimensions variables, Chaumont
 Photo © Sapud Kacaw
- 206 21.
 Chang En-Man, *Melancholy Objects*, 2008
 Vidéo : 2'53" en boucle, imprimé numérique : 1 image en 90x90cm, 6 images en 150x150cm
 Installation vidéo, dimensions variables
 Huashan 1914 Creative Park, Taipei
 Photo © Chang En-Man

- 207 22.
Chang En-Man, Vue partielle de *Melancholy Objects*, 2008
Vidéo : 2'53" en boucle, imprimé numérique, 90x90cm
Installation vidéo, dimensions variables
Huashan 1914 Creative Park, Taipei
Photo © Chang En-Man
- 207 23.
Chang En-Man, Vue de détail de *Melancholy Objects*, 2008
Vidéo : 2'53" en boucle, imprimé numérique, 90x90cm
Installation vidéo, dimensions variables
Huashan 1914 Creative Park, Taipei
Photo © Chang En-Man
- 208 24.
Chang En-Man, Images dans le vidéo *Melancholy Objects*, 2008
Vidéo, 2'53" en boucle
Photo © Chang En-Man
- 233 25.
Chang En-Man, Vue partielle d'*Happy Mountain*, 2015
Vidéo, 8' 25" en boucle
Installation vidéo, dimensions variables
Musée Juming, Taipei
Photo © Chang En-Man
- 233 26.
Chang En-Man, *Happy Mountain*, 2015
Image acquise dans le vidéo *Happy Mountain*
« Sometimes being an artiste in this society is quite useless anyway. » (15'56")
- 234 27.
Chang En-Man, *Happy Mountain*, 2015
Image acquise dans le vidéo *Happy Mountain*
« I am outsider for them, especially on this type of occasion. » (05'44")
- 228 28.
Chang En-Man, *Decriminalization of Taiwanese Indigenous Hunting Rifles*, 2014
Vidéo : 31' 40" en boucle, fusils de chasse, os d'animaux et documents
Installation vidéo, dimensions variables
Taipei Fine Arts Museum, Taipei
Photo © Chang En-Man
- 229 29.
Chang En-Man, Vue partielle de *Decriminalization of Taiwanese Indigenous Hunting Rifles*, 2014
Vidéo : 31' 40" en boucle, fusils de chasse, os d'animaux et documents
Installation vidéo, dimensions variables
Taipei Fine Arts Museum, Taipei. Photo © Chang En-Man

- 230 30.
 Chang En-Man, Vue de détail de *Decriminalization of Taiwanese Indigenous Hunting Rifles*, 2014
 Vidéo : 31' 40" en boucle, fusils de chasse, os d'animaux et documents
 Installation vidéo, dimensions variables
 Taipei Fine Arts Museum, Taipei
 Photo © Chang En-Man
- 232 31.
 Chang En-Man, Vue de détail de *Decriminalization of Taiwanese Indigenous Hunting Rifles*, 2014
 Image acquise dans le vidéo, dernière scène (29'12")
 Photo © Chang En-Man
- 310 32.
 Raoul Hausmann, *Tête mécanique* ou *l'Esprit de notre temps*, 1999
 (*Der Geist Unserer Zeit - Mechanischer Kopf*)
 Marotte de coiffeur en bois et divers objets fixés dessus : gobelet télescopique, un étui en cuir, tuyau de pipe, carton blanc portant le chiffre 22, un morceau de mètre de couturière, un double décimètre, rouage de montre, un rouleau de caractère d'imprimerie
 Assemblage, 32,5 x 21 x 20 cm
 © Musée d'art moderne de la ville de Paris, Centre Pompidou
- 311 33.
 Image sur la première foire internationale Dada (*Erste internationale Dada-Messe*), le 5 juin 1920
 Photographie, Galerie du Dr. Otto Burchard, Berlin
 Auteur de l'image : inconnu
- 311 34.
 Image sur George Grosz et John Heartfield contemplant leur assemblage *Der wildgewordene Spiesser Heartfield* (*Elektro-mechan. Tatlin-Plastik*), le 5 juin 1920
 Photographie, Galerie du Dr. Otto Burchard, Berlin
 Auteur de l'image : inconnu
 « L'art est mort. Vive l'art des machines de Tatline » (*Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins*) »
- 315 35.
 Marcel Duchamp, *Renvoi miroirique*, 1964
 Gravure sur cuivre, 26,5 x 19,5 cm
 © Arturo Schwarz, Milan
- 370 36.
 James Luna, *The Artifact Piece*, 1987
 Corps de artiste, vitrine de l'exposition, cartels d'exposition
 Performance/Installation
 Museum of Man, San Diego

- 379 37.
James Luna, *Take a Picture with a Real Indian*, 1991
Corps de artiste, panneaux d'affichage
Performance
Whitney Museum of American Art, New York
Photo © Sheldon Collins
- 392 38.
Kader Attia, *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, 2012
Diaporamas de photos et de vidéos et artefacts d'Afrique
Installation, dimensions variables
DOCUMENTA13, Kassel
Photo © Heimo Aga
- 393 39.
Adrian Paci, *Per Speculum*, 2006
Image acquise dans le vidéo *Per Speculum*
Vidéo : 35". Installation vidéo, dimensions variables
Galerie Peter Kilchmann, Zurich / Kaufmann Repetto, Milan
- 394 40.
Adrian Paci, *Per Speculum*, 2006
Images acquises dans le vidéo *Per Speculum*
Vidéo : 35". Installation vidéo, dimensions variables
Galerie Peter Kilchmann, Zurich / Kaufmann Repetto, Milan
- 399 41.
David Hammons, *Untitled (Rock Head)*, 1998
Pierre, cheveux, boîtes de cirages, 34.3 x 24.1 x 17.1 cm
Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris
- 401 42.
Fred Wilson, *Modes of Transport 1770-1910*, 1992-1993
dans l'exposition personnelle *Mining The Museum*
Installation, dimensions variables
Contemporary Museum, Baltimore
© The Maryland Historical Society
- 402 43.
Renée Green, *This Was Now Then* dans l'exposition personnelle *Taste Venue*, 1994
Performance/Installation
Pat Hearn Gallery, New York
Photo © Courtesy the artist & Free Agent Media
- 404 44.
Jimmie Durham, *A Stone from Metternich's House in Bohemia*, 1996
Action pendant l'exposition *Der Verführer und der steinerne Gast (The Libertine and the Stone Guest)*
Wittgenstein House, Vienna
Photo © Marco Fedele di Catrano

- 406 45.
Jimmie Durham, *Encore tranquillité*, 2008
Avion et gros pierre, 150 x 860 x 806 cm
National Gallery of Canada, Ottawa
Photo © Jimmie Durham
- 411 46.
Affiche du film *The tale of Gobo* (吳鳳), 1962
Film 35" (réalisateur BU Wan-Cang 卜萬蒼)
© Taiwan Film Institute
- 413 47.
Scène du film *Sayon's Bell* (サヨンの鐘, 莎韻之鐘), 1943
Film 35" (réalisateur Shimizu Hiroshi)
© Manchukuo Film Association Ltd. (株式會社滿洲映畫協會)
- 414 48.
Couverture 臺灣島蕃族 du Journal of the Association of Aboriginal Affairs Studies
(蕃情研究會誌), 1898
© National Taiwan University Library
Provenance : Kanori Inō (伊能嘉矩) éd., Journal of the Association of Aboriginal Affairs Studies (蕃情研究會誌) n.01, Taiwan : Association of Aboriginal Affairs Studies (蕃情研究會), 1898. (110 p.)
- 416 49.
Montage de la Couverture, 2017
Provenance : Wei-chi Chen (陳偉智), « Photography as Ethnographic Method: The Anthropological Photographic Archives in Japanese Colonial Taiwan (攝影作為民族誌方法：日治台灣殖民地人類學的寫真檔案) », dans *Journal of Taipei Fine Arts Museum* (現代美術學報) n.033, Taipei : Taipei Fine Arts Museum, 2017, p.24-25.
- 416 50.
Affiche 臺灣島蕃族圖解 pour l'Exposition internationale de Paris en 1900
Provenance : Chia-yu Hu (胡家瑜), « 博覽會與臺灣原住民：殖民時期的展示政治與「他者」意象 », dans *Journal of Archaeology and Anthropology* (國立臺灣大學考古人類學刊) n.062, Taipei : National Taiwan University, 2005, p.17.

**Représentation des aborigènes de Taïwan au musée :
entre art et ethnographie dans un contexte post-colonial**

La représentation des aborigènes qu'elle soit due à des artistes aborigènes ou à un regard extérieur fait partie de la construction d'une identité, notamment lorsque l'acte de création est pensé comme un mode de transmission culturelle (afin de retrouver leurs esprits ancestraux), la première étape pour aborder les œuvres des artistes aborigènes consiste à multiplier les points de vue sur la question de l'identité culturelle (la dimension politique d'affirmation de soi) et à remettre en question leur intention d'être artiste. Le fait que l'artiste aborigène se pense comme artiste dénote déjà une tentative d'inscription dans un monde social non aborigène. Cette posture ne va cependant pas sans tensions. Après le tournant ethnographique (tournant contextuel et identitaire), l'artiste aborigène s'est obligé à réfléchir à son statut, à sa manière de créer et au pourquoi de ce choix de devenir un artiste. La voie choisie par les quatre artistes étudiés ici ne les a pas conduits à apprendre des choses (acte de construire ou se construire). Il s'agit plutôt d'un effort de désapprendre, afin d'exprimer la juxtaposition culturelle et la simultanéité de l'Autre dans un monde global et mobile. En conséquence, l'artiste en tant qu'aborigène-voyageur provoque un court-circuit des interprétations. Dans cette perspective, chaque présentation au musée noue une relation avec le visiteur ou le spectateur dans un espace temporaire ou parallèle à l'espace réel.

Cette recherche s'appuie à la fois sur l'analyse de la situation socio-culturelle de quatre artistes aborigènes (Rahic Talif, Walis Labai, Sapud Kacaw et Chang En-Man), l'analyse esthétique de leurs œuvres et l'analyse historique du contexte de production, de diffusion et d'exposition des œuvres aborigènes en général entre 1895 et 2017. Elle tente de cerner une vision post-coloniale entre l'art et l'ethnographie et de développer une pratique de l'analyse qualitative bâtie sur trois questions fondamentales : comment les œuvres des artistes aborigènes ont-elles été représentées et « encadrées » dans un discours identitaire ? Comment l'artiste aborigène met-il en lumière la traçabilité de son appartenance (comme identité traçable) à travers sa représentation ? Comment cette représentation introduit-elle un court-circuit des interprétations culturelles dans les modes de réception ?

Mots-clés : représentation, aborigènes, art aborigène de Taïwan, tournant ethnographique, post-colonial, identité, muséologie à Taïwan

* * *

**Representation of the aborigines of Taiwan in the Museum :
between art and ethnography in a post-colonial context**

The representation of the aborigines, whether due to aboriginal artists or an outside look, is an integral part of construction of an identity, in particular when the act of creation is conceived as a mode of cultural transmission (in order to find their ancestral spirits). The first step to approach the works of the aboriginal artists consists in multiplying points of view on the question of the cultural identity (the political dimension of self-affirmation) and questioning their intention to be considered an artist. The fact that the aboriginal artist consider himself as artist, is attempted already to be registered in the non-aboriginal communities. However, this position is not without tensions. After the ethnographical turn (contextual turn into specific identity), the aboriginal artist is obliged to think about his/her status, the way to create and the reason why (s)he would become an artist. The approach chosen by the four artists studied here is not leading them to learn something (act of construction or building themselves) ; it is rather a question of unlearning, in order to associate with the cultural juxtaposition and the simultaneity of the Others in the global and mobile world. Therefore, the artist as aborigine-traveler causes a short-circuit in the interpretations. In this perspective, each presentation at the museum builds a relationship with the 'visitor-viewer' in a temporary or parallel space to the real space.

This research is based on the analysis of the socio-cultural situation of the four artists (Rahic Talif, Walis Labai, Sapud Kacaw et Chang En-Man), the aesthetic analysis of their works and the historical analysis of the context of production, diffusion and exhibition of the aboriginal works in general between 1895 and 2017. By social-cultural and artistic representation, our research is designed to build up a strategic vision for the post-colonial studies between the art and the ethnography. Developing a practice of the qualitative analysis, we look forward to focus on three fundamental questions : how the works of the aboriginal artists were represented and « framed » in a control of identity discourse ? how the aboriginal artists consider the traceability of his/her feeling of belonging (like a trackable identity) through his/her representation ? how this representation introduces a short circuit of the cultural interpretations in the different modes of expression, perception, evolution and reception ?

Keywords : Representation, aborigines, aboriginal art of Taiwan, Ethnographical turn, identity, post-colonial, museology in Taiwan