



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

Nicolas NERCAM

(Université Bordeaux-Montaigne, MICA)

Pour citer cet article :

Nicolas NERCAM, « L'artiste de l'exil et l'identité transnationale », *Revue Proteus*, n° 15, (dés)identification postcoloniale de l'art contemporain, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2019, p. 9-16.

Résumé

Au sein de la mouvance de « l'activisme artistique », les artistes de la diaspora questionnent les affres et les transferts liés à l'exil. Par leurs productions, ils interrogent les flux migratoires et les phénomènes de décentrement politique et culturel. Dans ce cadre, cet article se propose d'approcher les réalisations d'Emily Jacir et de Ken Lum. Ces deux artistes, chacun à leur manière, témoignent de leur expérience diasporique et discutent les concepts « d'art minoritaire », de déracinement et d'hybridation, liés au phénomène de l'immigration. Par le jeu des interfaces entre texte et image et par leur investissement *in situ* dans la ville, Emily Jacir et Ken Lum contribuent à la construction d'une narration urbaine postcoloniale et à la constitution (polémique) d'une identité « transnationale », lovée dans les interstices des polarités dominantes de nos sociétés globalisées.

Activisme en arts — Théories postcoloniales — Migration — Art urbain — Art diasporique

Abstract

Within the movement of "Arts activism", the artists of the Diaspora question the exile and the pain and pangs related to this transfer. They also question migratory flow and the phenomena of political and cultural decentralisation through their productions. This article proposes to understand the achievements of Emily Jacir and Ken Lum, in this context. These two artists testify, in their own ways, their experiences of the Diaspora and discuss the concept of "minority art", uprooted and hybridized, linking it to the phenomenon of immigration. Emily Jacir and Ken Lum contribute to the construction of a postcolonial urban narrative and the (controversial) constitution of a "transnational" identity, through the interplay of text and image and their personal investment in the city. This identity is coiled in the interstices of the dominant polarities of our globalized societies.

Arts Activism — Postcolonial Theories — Migration — Urban Art — Diasporic Art

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Exil et « art diasporique » au cœur de la ville

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Emily Jacir, l'artiste « passe muraille »

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'univers ludique de Ken Lum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusion

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nicolas NERCAM

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

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

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

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