Intervention de Julie Dudragne à la journée d'étude *Transferts*, le mercredi 25 mai 2016, 9h-13h, salle Benjamin, INHA / Transferts et migrations à l'ère des réseaux : d'une reproductibilité technique démocratisée au dess(e)in plasticien, révolte mythologique ?

Le trapu : *Le passeport est la partie la plus noble de l'homme. D'ailleurs, un passeport ne se fabrique pas aussi simplement qu'un homme. On peut faire un homme n'importe où, le plus étourdiment du monde et sans motif raisonnable ; un passeport, jamais. Aussi reconnaît-on la valeur d'un bon passeport, tandis que la valeur d'un homme, si grande qu'elle soit, n'est pas forcément reconnue.*
*Le grand : Disons que l'homme n'est que le véhicule matériel du passeport. On lui fourre le passeport dans la poche intérieure du veston, tout comme, à la banque, on met un paquet d'actions dans un coffre-fort. En soi, le coffre n'a aucune valeur, mais il contient des objets de valeur.*[1]

Bertolt Brecht, *Dialogues d'exilés*, 1940-1941

Dans le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* d'André Lalande, le terme de « transfert » se définit comme une *opération qui transporte quelque chose - objet, installation, propriété* ou *état - d'un lieu à un autre ou d'un sujet à un autre*. À la lecture de ces quelques mots entamant les recherches au sujet donné et extrêmement sensible aux faits d'actualité, le dessein du travail plastique s'imposa de lui-même. Le déplacement de lieu ainsi que celui du sujet rappelle indubitablement la situation d'exil qui touche les réfugiés bravant les dangers pour rejoindre nos pays. Comment la crise qui touche, entre autres, le Moyen-Orient et l'Europe aujourd'hui ne pourrait être autre question que de transferts ? La réalisation de ce projet plastique est comme le transfert affectif d'un ressenti quotidien vers le champ des arts plastiques. Que serait l'art sans la nécessité d'un quelconque report affectif vers l'objet créé ? L'objet de l'affect se déplace de fait en l'objet d'une proposition plastique.

Dans ma pratique plasticienne, je m'efforce de dessiner la lumière au travers de diverses expérimentations : figer un phénomène physique par sa condition fuyant et insaisissable, la figurer simplement dans sa dualité avec l'ombre, établir une lumière-matière, mais aussi représenter une certaine aura, un « *lointain si proche soit-il* »[2] comme la définissait Walter Benjamin, de laquelle émane un authentique éclat. Considérant cette optique, l'accumulation récente de taches lumineuses dans mes parcours nocturnes citadins (les

[1] Bertolt Brecht, *Dialogues d'exilés*, 1940-1941, Éditions L'Arche, Paris, 1965, p.9.
[2] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in *Écrits Français*, Èditions Gallimard, 1935, p.144.

couvertures de survie sous lesquelles se réfugie une nouvelle population parisienne) s'impressionne à ma vue. Ces objets devenus symboles de migration transportent en eux, sous eux, le lieu et le sujet, la *propriété* et l'homme, comme un toit préservant une famille entière. Le support-objet du dessin est là. À ceci s'adjoint les nombreuses images médiatiques marquantes, parfois insoutenables, inondant le réseau ; le photojournalisme témoigne avec poigne de ces transferts, de ces parcours migratoires. Ainsi le sujet du dessin est donné.

Au commencement s'accouplent ainsi la couverture de survie comme support-objet et cette photographie d'actualité de Sergey Ponomarev (photojournaliste russe, correspondant de guerre pour le New York Times) trouvée sur le réseau et largement diffusée sur les sites des grands médias nationaux. Quelque peu théâtralisée, cette photo représente la traversé épique d'une embarcation anormalement peuplée, devenue précaire. Véritable scène d'histoire par sa dimension théâtrale dramatique, iconique, elle n'est non sans rappeler la fameuse peinture de Théodore Géricault *Le radeau de la Méduse*. Un lien évident se forme avec la représentation peinte de cet événement tragique de la marine française du 2 juillet 1816, qui porte en elle, déjà à cette époque, une vision critique de l'événement, de la politique passée, du rapport du pouvoir et du peuple. Cette scène de naufrage figurant les passagers du radeau abandonnés à leur sort dénote outre ce naufrage maritime, un tout autre naufrage. Géricault peint un tableau autant politique que romantique et ouvre le débat de l'art en relation au politique. Ce rappel à la peinture a engendré l'envie de marquer une sorte de composition picturale de cette photographie par le dessin. La photographie est reproduite simplement par le biais d'une imprimante rappelant la notion benjaminienne de reproductibilité technique, cette fois-ci démocratisée par sa facilité d'accès. Sur celle-ci se juxtapose une feuille de calque devenant le support où se dessine des lignes, composition de la photographie. La représentation d'un fait actuel se produit sur une surface plane, bidimensionnel. Le dessin abstrait vient se calquer sur une photographique journalistique exposée comme concrète et met en perspective une catastrophe humanitaire. Le caractère diaphane du calque laisse deviner la photographie documentaire tout en la masquant. Une fois apparu, le dessin est transposé à grande échelle sur une couverture de survie tendue sur châssis. Le châssis symbolise un retour à la peinture. La photographie se transforme alors en ébauche du dessin, lui-même émancipé de sa fonction d'étude. Un imbroglio de transferts se produit plastiquement.

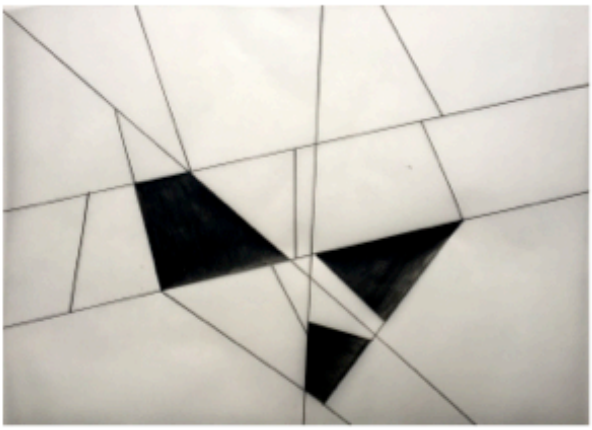
L'appropriation de l'actualité se fait par la photographie documentaire et la recherche d'une réception à travers le dessin. Par le biais de ce travail, une réflexion sur la fonction de l'art est suggérée. Quel rapport entretient-il avec le politique ? Cet art abstrait silencieux, de l'ordre de la critique, s'éloignant d'une image concrète et audible, a pour objectif de pointer du doigt l'état

Des migrants accostent à Lesbos (Grèce), en provenance de Turquie, en novembre 2015. Photo Sergey Ponomarev. The New York Times. Redux. REA

Théodore Géricault, *Le radeau de la méduse*, 1818, peinture à l'huile, toile sur bois, 491 x 716 cm, Musée du Louvre, Paris

des choses. L'accès exacerbé à la photographie documentaire, relevant certes d'une scénographie travaillée, théâtralisée, devenant parfois iconiques, ne paraît pourtant pas éveiller les consciences, comme si le témoignage photographique – à prendre, bien entendu, précautionneusement selon sa véracité et son authenticité, donc en excluant toute manipulation et toute propagande – se discréditait au fil du temps selon les contextes sociaux et économiques alimentant une certaine peur pour les masses. Comme si la photographie, cette « fenêtre qui s'ouvre sur le monde » s'entrebâillait un peu trop au risque de rendre désormais l'étranger trop familier. Comment une photographie d'information ayant fonction documentaire, illustrant la réalité, peut devenir iconique ? Est-ce sa composition picturale théâtralisé qui séduit ? Doit-elle sa valeur iconique à l'histoire de l'art et à l'analyse picturale ? Quelle place prennent les lignes, le dessein, l'abstraction du dessin dans la peinture ? Comment le dessin acquiert son autonomie ? en accédant à la verticalité de la peinture ?
*Boat-peoplisation immédiat* échoit donc d'un transfert affectif dû aux insoutenables faits d'actualité multipliés dans le temps et portés par une iconographie documentaire exacerbée par les réseaux. Celui-ci se meut dans la discipline des arts plastiques, celui-ci s'extériorise dans le domaine du visible. Ce travail déconstruit l'image, le fait d'actualité historique pour construire quelque chose d'autre, œuvrer à la réflexion par la pensée, par l'œuvre plastique.

Le titre *Boat-peoplisation immédiat* pouvant paraître à sa première lecture choquant, lui donne de manière volontairement provoquante signification. Il exorcise l'expression d'une émotion intense et impuissante face à la politique gouvernementale actuelle, transférée dans le champ des arts plastiques.  Exorciser la gêne de l'occupé. L'anglicisme *Boat-peoplisation* caractérise la société à l'échelle mondiale. Cette expression paraissant superficielle traduit l'état d'une mondialisation actuelle et des faits historiques dépassant les frontières de l'Europe. L'emploi du terme *boat-people* usité de nos jours, remonte aux premiers migrants vietnamiens fuyant leur pays pour raisons économiques et politiques sur des embarcations surchargées et sans sécurité, qui firent de nombreuses victimes par noyade, famine et froid. Celui de *peoplisation* figure la propension des médias à accorder de l'importance aux personnalités du monde du spectacle, de la politique et du sport en étalant au grand jour leur vie privée pour recentrer l'attention, l'intérêt sur ces personnes. L'intitulée de l'œuvre est de fait une manière d'inclure ce grand nombre de personnes démunies au centre de l'actualité. Elle dénote le contexte sociétal actuel en une sourde critique nécessaire, incontournable, indubitable. Le bouleversement de cet embarquement immédiat, ce déplacement d'un pays à d'autres, laisse apparaître la mer comme frontière et danger à franchir au péril de sa vie dans des embarcations précaires.



Études préparatoires de *Boat-peoplisation immédiat*, 2016, dessins, impression offset, papier calque, feutre noir

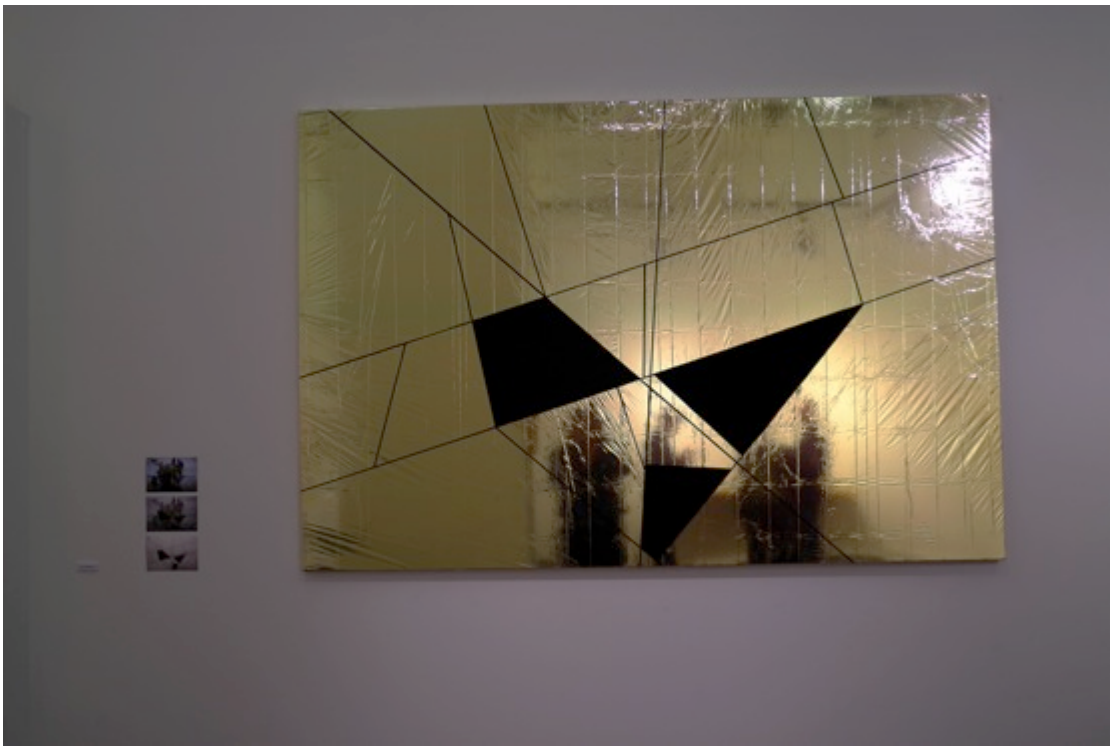
*Boat peoplisation immédiat*, 2016, dessin, couverture de survie, châssis, posca noir, 130 x 195 cm

Le déplacement de lieu, d'un lieu de départ à un lieu d'arrivée, d'accueil, présuppose le passage, le changement, le transport, ici maritime. Le déplacement engage une perte de repères. Le bateau, la barque, l'embarcation, le radeau se définit comme élément de passage dans le réel, le support de la traversée. L'aspect rassurant de la couverture de survie transforme l'objet en chaleur. Quand la notion de danger se fait sentir, devient oppressante, la nécessité de survivre se dessine. Le transfert par l'objet est comme une nécessité de survie : transfert d'un objet à un autre, de la maison à l'unique couverture de survie, toit, protection, chaleur, soleil, espoir de l'arrivée, aboutissement du transfert…

Le choix de la couverture de survie comme support/objet s'illustre parfaitement dans un cours texte de Jacques Lacan, *La ligne et la lumière*, datant de 1964, qui relate une de ses expériences en mer. Il vogue au large entouré de marins lorsqu'il aperçoit une tache lumineuse à l'horizon qui n'est autre qu'une boîte de sardine flottant sur l'eau, sur laquelle se réverbère fortement la lumière, il écrira par la suite : « *Ce qui est lumière me regarde, et grâce à cette lumière au fond de mon œil, quelque chose se peint – qui n'est point le rapport construit, l'objet sur quoi s'attarde le philosophe – mais qui est impression, qui est ruissellement d'une surface qui n'est pas, d'avance, située pour moi dans la distance. C'est là quelque chose qui fait intervenir ce qui est élidé dans la relation géométrale – la profondeur de champ, avec tout ce qu'elle présente d'ambigu, de variable, de nullement maîtrisé par moi. C'est bien plutôt elle qui me saisit, qui me sollicite à chaque instant et fait du paysage autre chose qu'une perspective, autre chose que ce que j'ai appelé le tableau. Le corrélat du tableau, à situer à la même place que lui, c'est-à-dire au dehors, c'est le point du regard. Quant à ce qui, de l'un à l'autre, fait la médiation, ce qui est entre les deux, c'est quelque chose d'une autre nature que l'espace optique géométral, quelque chose qui joue un rôle exactement inverse, qui opère, non point d'être traversable, mais au contraire d'être opaque – c'est l'écran.* »[3] L'analogie entre la boîte de sardine observée par Jacques Lacan dans le paysage marin et la couverture de survie perçue dans le paysage citadin me paraît frappante. Un transfert s'opère entre le réel et la perception qu'on en a, et, quelque chose de tout autre. Ces lumières au cœur d'une nuit citadine s'impressionnent et ruissellent, non dans un regard distancié mettant en jeu la perspective, ainsi tout environnement, mais leur éblouissement l'immobilise net. La couverture fait écran.

Il poursuit : « *Dans ce qui se présente à moi comme espace de la lumière, ce qui est regard est toujours quelque jeu de lumière et de l'opacité. C'est toujours ce miroitement qui était là tout à l'heure au cœur de ma petite histoire, c'est toujours ce qui me retient, en chaque point d'être écran, de faire*

[3] *in* De l'art et de la psychanalyse, Freud et Lacan, Textes réunis et présentés par Claude This, Ecole nationale des Beaux Arts, 1999, p.113.



*apparaître la lumière comme chatoiement qui le déborde. Pour tout dire, le point de regard participe toujours de l'ambiguïté du joyau. Et moi, si je suis quelque chose dans le tableau, c'est aussi sous cette forme de l'écran, que j'ai nommé tout à l'heure la tache.* »[4] Ainsi est le miroitement de la couverture de survie scintillant à la lumière de la ville en rapport à ma position, ma situation. En dehors de l'aspect visuel - le miroitement, l'écran, les reflets - il ressort de cette anecdote un certain positionnement de l'écrivain face à l'événement. Faire tache dans le tableau c'est avoir un certain positionnement, être distancié face à l'événement et aux protagonistes. Tout en s'écartant d'une réalité trop abrupte illustrée par la photographie documentaire, la composition picturale devenue dessin abstrait s'inscrit dans un premier temps sur un support flouté, le calque, puis sur un support singulier (la couverture de survie) qui replonge immédiatement dans cette sévère réalité. Le calque laisse transparaître les réfugiés en taches informes, la couverture de survie laisse apparaître notre reflet informe. Les transferts de médiums opèrent un cercle, l'abstraction du dessin éloigne d'un réel oppressant qui ressurgit violemment par la simple présence du support/objet. L'importance du support, symbolique de la couverture de survie, qui, par sa matière, sa fonction, sa couleur rappelle la lumière solaire, s'intègre précisément à ma pratique ayant pour objet de dessiner la lumière. Mais s'agit-il là de dessiner la lumière ou de dessiner sur la lumière. Un glissement se fait dans l'objet même de la pratique. Même si le dessin expose la composition d'une lumière photographique, la lumière se dessine-t-elle ou le dessin s'impose-t-il sur la lumière ?

Pour finir, Jacques Lacan précise : « *La portée de cette petite histoire, telle qu'elle venait de surgir dans l'invention de mon partenaire, le fait qu'il la trouvât si drôle, et moi, moins, tient à ce que, si on me raconte une histoire comme celle-là, c'est tout de même parce que moi, à ce moment-là – tel que je me suis dépeint, avec ces types qui gagnaient là péniblement leur existence, dans l'étreinte avec ce qui était pour eux la rude nature,- moi, je faisais tableau d'une façon assez inénarrable. Pour tout dire, je faisais tant soit peu tache dans le tableau.* »[5] Le reflet de l'artiste et du spectateur sur la couverture de survie fait tache par sa présence, par la médiation peinture/regard qui n'est autre que l'écran. Pour corroborer ces derniers propos de Jacques Lacan, *faire tache dans le tableau* c'est aussi se positionner en tant que spectateur face au drame vécu par les réfugiés protégés par la couverture de survie, sur laquelle apparaît notre seul et simple reflet.

Le festival Hors Piste au Centre Georges Pompidou qui s'est tenu en avril-mai de cette année avait pour thématique « l'art et la révolte », une manière de proposer aux artistes de

[4] *Ibid,* pp.113-114.
[5] Ibid, p.113.

prendre position, dans le sens de se situer, et peut-être de réactiver le politique à travers l'œuvre d'art. C'est exactement ce que Georges Didi-Huberman tâche d'exposer dans *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1* à propos de *L'ABC de la guerre* de Bertolt Brecht. Dans cet ouvrage Bertolt Brecht confrontent des coupures de journaux collectionnées avec des épigrammes de sa composition, ce qu'il nommera *photoépigrammes*. Celles-ci sont présentées par planches.

Par ces *photoépigrammes* Brecht prend position en entamant tout un travail de composition poétique et de décomposition, de montage et de démontage. Effectivement *L'ABC de la guerre* découpe, colle, remonte, commente des documents visuels, des reportages photographiques, des archives. La pensée est réactivée par le biais d'images d'archive. C'est dans une position d'exilé que Brecht entreprend ce travail comme le précise Georges Didi-Huberman : *On peut dire que sa composition a commencé dès 1940, précisément à l'époque où Brecht confiait à son* Journal de travail *que, dans le « temps de l'entre-deux » imposé par l'exil, il n'était bon qu'à découper des images de presse et à composer quelques « petites épigrammes » de quatre vers.* [6]

Prendre position signifie de se situer, et sous-entend inévitablement une situation, un lieu. Si la position de l'exilé se place entre accueil et hostilité, dans une situation inconfortable et restreinte, la position d'hôte engage également un travail de pensée, de réflexion plastique. Celle-ci, étrangère à la position de l'exilé, rassérénée de tout danger de fuite, admet un certain « confort » et permet de travailler en grand format.

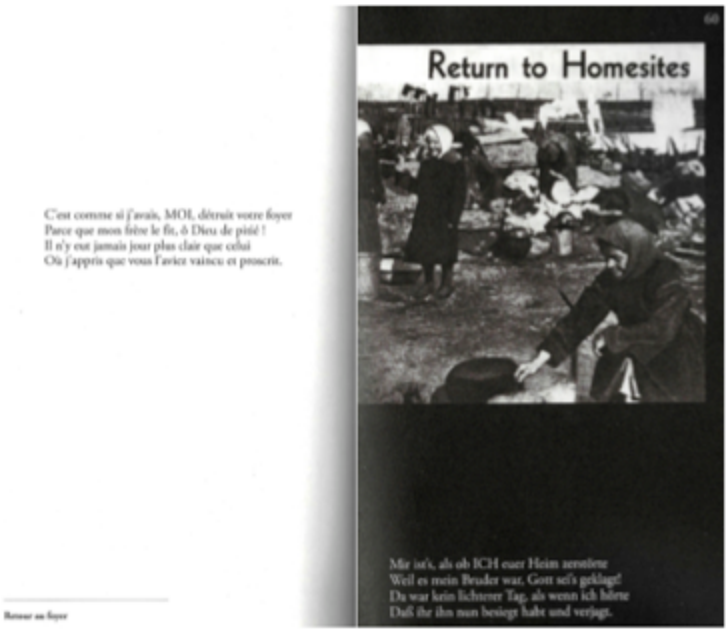
À l'image des planches de *L'ABC de la guerre*, *Gare aux coupures* figure un travail de démontage et de montage. Deux évènements traités médiatiquement par voie de presse sont photocopiés cinq fois sous deux angles différents : normal et agrandi. Une fois encore la reproductibilité technique se démocratise. Il en ressort donc quatre séries de cinq photocopies, soit vingt feuilles de 21 x 29,7 cm chacune, sur lesquelles des dessins se sont apposés. L'œuvre *Gare aux coupures* est une variation de 20 dessins au stylo bille blanc sur photocopies de coupures de presse que j'ai collectées, témoignant d'une actualité récente. Deux faits d'actualité sont mis en rapport : la tragédie des naufrages d'embarcations en mer Egée, datant du 30 octobre 2015, et les attaques terroristes touchant Paris le 13 novembre 2015. Ce travail plastique cible le visuel des images et leur typographie illustrant les événements, qui exposent l'échelle d'importance à laquelle ils sont traités médiatiquement. Deux phrases illustrent les photographies de ces évènements : un petit *« Le mot tragédie en vient à perdre toute signification »* et un grand *« Cette fois, c'est la guerre »*.

---

[6] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2009, p.31

*ABC de la guerre*, Bertolt Brecht, planche 7

*Au fond du Cattégat, huit mille nous gisons. Des cargos de bétail nous ont tous engloutis. Pêcheur, si tes filets pêchent là force poissons Souviens-toi de nous et fais que l'un s'en tire.*

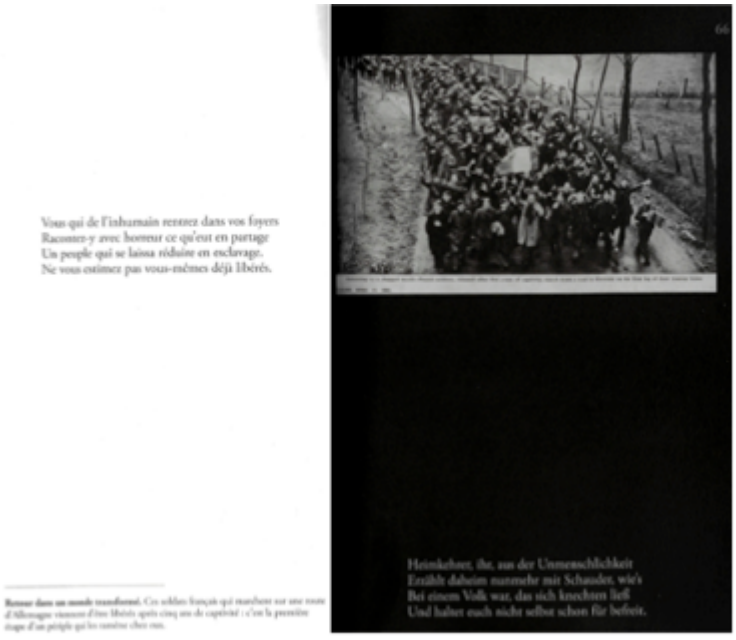



*ABC de la guerre*, Bertolt Brecht, planche 60

*C'est comme si j'avais, MOI, détruit votre foyer Parce que mon frère le fit, ô Dieu de pitié ! Il n'y eut jamais jour plus clair que celui Où j'appris que vous l'aviez vaincu et proscrit.*

*ABC de la guerre*, Bertolt Brecht, planche 65

*Telles sont les villes où jadis nous rugissions « Heil ! » à ces destructeurs du monde entier. Or nos villes ne sont qu'une portion De toutes les cités que nous avons ravagées.*




*ABC de la guerre*, Bertolt Brecht, planche 66

*Vous qui de l'inhumain rentrez dans vos foyers Racontez-y avec horreur ce qu'eut en partage Un peuple qui se laissa réduire en esclavage. Ne vous estimez pas vous-mêmes déjà libérés.*

*Gare aux coupures*, 2016, variation de 20 dessins, photocopies de deux coupures de journaux, stylo bille blanc, 20 fois 29,7 x 21 cm

*Gare aux coupures*, 2016, variation de 20 dessins, photocopies de deux coupures de journaux, stylo bille blanc, 20 fois 29,7 x 21 cm

À l'instar des épigrammes de Brecht, l'intervention par le dessin révèle tout un vocabulaire graphique exprimant ce qu'il cadre. Effectivement, les dessins au stylo bille blanc sur les photocopies cernent à chaque fois des éléments choisis, appuyant un discours sourd.

L'on pourrait se questionner quant au choix de travailler ce type d'images, à cela («*Pourquoi l'image ?* »), Didi-Huberman répond : *Parce que, pour savoir, il faut savoir voir.* »[7]. Il précise, « *Brecht interroge aussi, dans son abécédaire illustré, notre propre capacité à savoir voir, aujourd'hui, les documents de notre sombre histoire.* »[8] L'utilisation des photographies de presse, leur démontage/montage associés à une décomposition/composition mène à un autre niveau d'intelligibilité, une certaine lisibilité par la distance. Et si distancier, c'est montrer, la « *Distanciation* [Didi-Huberman] *ce serait la* prise de position *par excellence.* »[9]. Cette distance opérée par le montage offre donc un nouveau regard, insolite, une sorte d'étrangeté propre à la proposition plastique. L'étrangeté, l'étranger, l'étrange sont autant de termes qui se mêlent aujourd'hui dans cette réponse au thème « transferts ». L'exil d'artistes, d'écrivains, de penseurs s'opèrent généralement en premier lieu car de ces faiseurs d'étrangeté émane un danger pour l'oppresseur de la pensée, au même titre que le danger du réfugié viendrait de rendre cet étranger trop familier. C'est alors que fuir la guerre pour un étranger se transforme en une « tragédie qui vient à perdre toute signification », alors que toucher au familier et « cette fois, c'est la guerre ». Ce que résume parfaitement Georges Didi-Huberman : « *Or, l'étranger est toujours l'étrange (c'est le même mot en allemand). Si l'*étranger *constitue un paradigme politique fondamental – au point qu'on pourrait presque juger une société au sort qu'elle réserve à ses étrangers -, l'* étrange *serait son corollaire esthétique fondamental* [...] »[10], ou encore Maurice Blanchot à propos de Bertolt Brecht :

*« L'image où se réalise l'effet d'étrangeté est, dit Brecht, celle qui, tout en nous permettant de reconnaître l'objet, le fera paraître étrange et étranger […], capable en toutes choses de désigner autre chose et, sous le familier, l'insolite et, dans ce qui est, ce qui ne saurait être. Pouvoir qui écarte les choses pour nous les rendre sensibles et toujours inconnues à partir et au moyen de cet écart qui devient leur espace même.*

*Or c'est précisément cet écart, cette distance que Brecht cherche, par l'effet d'étrangeté, à produire et à préserver. […] L'image, capable de l'effet d'étrangeté, réalise donc une sorte d'expérience en nous montrant que les choses ne sont peut-être pas ce qu'elles sont, qu'il dépend de nous de les voir autrement et, par cette ouverture, de les rendre imaginairement autres, puis réellement autres.* »[11]

---

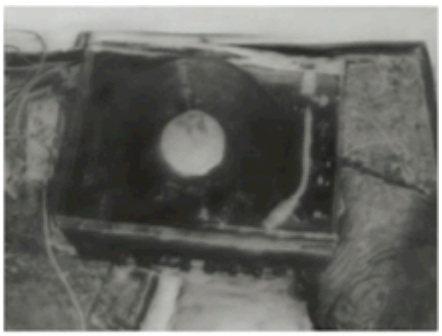
[7] *Ibid*, p.33.
[8] *Ibid*, p.37.
[9] *Ibid*, p.66.
[10] *Ibid.*
[11] Maurice Blanchot, « L'effet d'étrangeté » 57-60, *L'entretien infini,* Paris, Gallimard, 1969, p.533-534.

Bien après Bertolt Brecht et de manière différente, Gerhard Richter use lui aussi des médias de masse pour peindre, à la fin des années 80, le cycle *18 octobre 1977* d'après des photographies de presse qui relatent les suicides des terroristes de la bande à Baader emprisonnés à Stuttgart-Stammheim. C'est ce qu'il appellera des *photo-peintures*. Richter brouille ici le référent de la photographie puisqu'il emploie sa technique si particulière qui consiste à flouter la peinture. Ainsi, il marque lui aussi une distance. Gerherd Richter : « Je dirais que la photo déclenche un sentiment d'horreur tandis que le tableau sur le même sujet, provoque plutôt la tristesse, ce qui se rapproche de mon objectif ». L'adaptation artistique qu'en a fait Gerhard Richter forme une distance par rapport aux évènements pour permettre à l'observateur de réfléchir à l'impact de la mort des terroristes avec une vision libérée de tout jugement sans prise de position. On peut lire dans le catalogue de l'exposition *Gerhard Richter. Images d'une époque* de 2011 que : *« La particularité de la photo-peinture d'après des coupures de presse est toutefois que ces matériaux ne sont plus compris comme autant de bribes arrachées à la vie immédiate puis replacées dans les tableaux pour y être admirées comme d'authentiques réemplois -, mais qu'ils restent, en dépit de leur mutation en objet d'art, inséparables de leur origine médiatique. »* [12] Cependant, outre le fait que le lien entre l'actualité, le sujet et la peinture reste toujours inaliénable, la mimésis en sera toujours à l'origine, ainsi : *« Les peintures d'après photographies de Gerhard Richter sont des simulacres dans l'acception de Roland Barthes – tel qu'il le décrit en 1963, c'est-à-dire parallèlement à l'apparition de la photo-peinture -, « puisque l'objet imité fait apparaître quelque chose qui restait invisible, ou si l'on préfère, inintelligible dans l'objet naturel ». Ainsi naît dans le murmure des images de la photo-peinture « un monde qui ressemble au premier, non pour le copier mais pour le rendre intelligible ». »*[13]

Je ne saurais finir cette intervention sans aborder la notion de « révolte mythologique » avancée dans le titre. Si intervenir plastiquement sur ou avec l'actualité, c'est porter celle-ci à une nouvelle lisibilité afin de tenter de réactiver le politique, à quelle fin annonceraient ces moyens ? Il est ici question, il me semble, de lier l'art à la révolte, qu'il soit discret, silencieux et poétique ou non. Qu'elle soit dissidence, insurrection, rebelle ou de l'ordre de l'indignation, la révolte doit son origine étymologique au latin *revolvere* qui signifie aussi révolution. Dans *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Dominique Baqué énonce que « *de même que l'utopie concrétisée se perd en compromissions ou se fige en dogmatisme, de même la révolution n'est belle que dans la conscience de son impossibilité. Si la révolution constitue l'une des*

[12] Dietmar Rübel, « Cut and paint. Les images de la presse populaire et la photographie peinture des années 1960 » in *Gerhard Richter. Images d'une époque*, Bucerius Kunst Forum, Hambourg, 5 février au 15 mai 2011, p.93.
[13] *Ibid*, R. Barthes, *« L'activité structuraliste »* in *Les lettres nouvelles* 1963

Gerhard Richter, Cycle *18 oktober 1977*, 1988



Gerhard Richter, Cycle *18 oktober 1977*, 1988

*figures possibles de la beauté, c'est précisément dans la mesure où cette beauté ne peut s'envisager que comme promesse.* », et donc « *L'art révolutionnaire s'inscrit dans un monde où la révolution, dans son impossibilité même, fonctionne cependant comme horizon de pensée et d'action, comme mythologie.* »[14] À ses conditions réactiver le politique serait alors de l'ordre de la mythologie. Cependant, s'il en est ainsi, une certaine conscience se doit de rester vive, puisqu'après tout : *« De l'œuvre d'art Kant disait que sa force résidait dans le fait qu'elle « donnait à penser »* » [15]

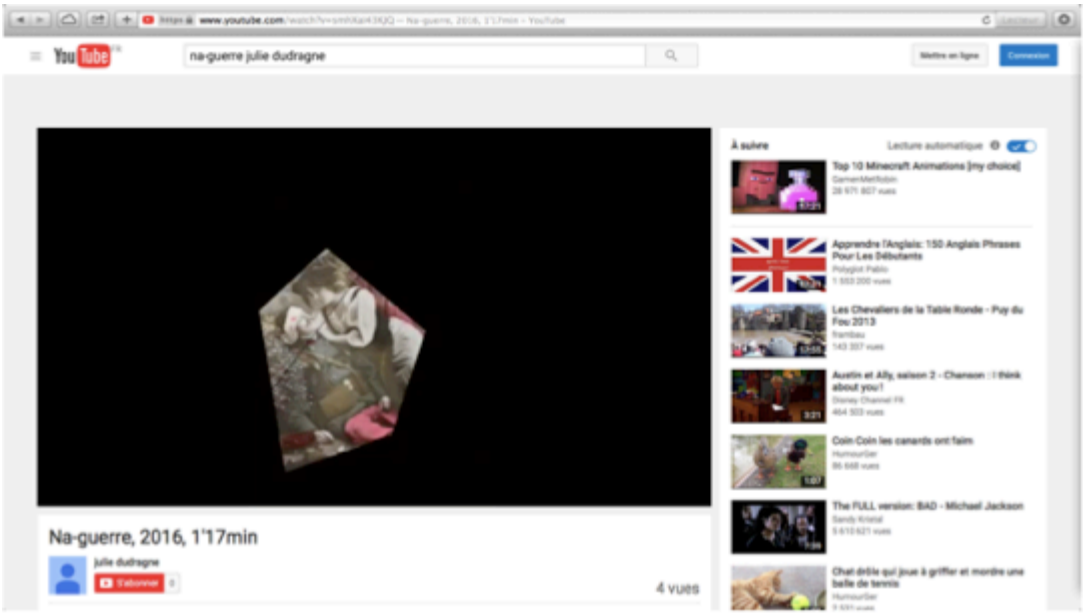
Si le terme de *peoplisation* a été employé auparavant, c'est qu'il dénote une mondialisation qui se modèle et se diffuse largement et rapidement par le biais des réseaux. Dominique Baqué le souligne : « *La mondialisation étant apparue comme le premier paradigme de l'extrême contemporain, l'on s'interroge à présent brièvement – question de compétence et d'honnêteté intellectuelle – sur l'autre modélisation de ce monde, qui croise d'ailleurs pour une large partie les enjeux de la mondialisation : le monde à l'ère des réseaux.* »[16]

Le vocable *réseau* s'est considérablement étendu et se définit comme : *« un espace dénué de tout centre et de toute périphérie, et où par conséquent tout est central et tout est périphérique. »*[17] Dès lors, qu'en est-il du transfert à l'heure du réseau ? En réponse à ce questionnement est apparue l'œuvre numérique *Na-guerre.* Si les réseaux sont à l'origine des deux premiers travaux exposés, ils seront l'aboutissement dans cette dernière œuvre exposée. *Na-guerre* se compose de cinq cartes postales de guerre d'époque scannées. La technologie par la numérisation va permettre de dessiner numériquement sur celles-ci. Le dessin va encore une fois permettre de cerner des éléments choisis, accentuant le sujet représenté. Une fois la composition terminée, le fichier renfermant le travail plastique va être partager sur internet. Ainsi c'est au-delà de la reproductibilité que la diffusion de l'œuvre va se faire afin de donner à penser et peut-être de réactiver une conscience, premier pas à la révolte, fusse-t-elle mythologique.

---

[14] Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Editions Flammarion, Paris, 2004, p.11.
[15] *Ibid*, p.34
[16] *Ibid*, p.27.
[17] Ghislain Deslandes et Alain Lecoeur in « Le monde dans l'ère des réseaux », Libération 5 oct 2001, cité par Dominique Baqué, *ibid,* p.28.

Cartes postales d'époque : *Le chant du départ, L'air est pur la route est large Le clairon sonne la charge..., Vive la France ! ... Quand-même., Pour la patrie, Héros de la France*




*Na-guerre* mis en ligne sur le réseau