HAL
open science

LES FRONTIÈRES, LIEU / LOCUS D'UNE POST-POLITIQUE DES IMAGES ?

Anne-Laure Amilhat Szary

To cite this version:

Anne-Laure Amilhat Szary. LES FRONTIÈRES, LIEU / LOCUS D'UNE POST-POLITIQUE DES IMAGES ?. Les Carnets du BAL, 2016, 7, pp.62-81. hal-01577068

HAL Id: hal-01577068

https://hal.science/hal-01577068v1

Submitted on 24 Aug 2017

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.

LES FRONTIÈRES, LIEU / LOCUS D'UNE POST-POLITIQUE DES IMAGES ?

ANNE-LAURE AMILHAT SZARY

EN 2014, L'ARTISTE ADRIEN MISSIKA FAISAIT VOLER un petit drone au-dessus de la frontière qui lie et sépare les États-Unis du Mexique, montant les images ainsi récoltées dans une installation-vidéo intitulée *As The Coyote Flies*. Traditionnellement, le « coyote » est le nom donné aux passeurs qui guident les traversées illégales de la frontière : en se positionnant dans le rôle du surveillant pour mieux détourner le type d'images produites à des fins de contrôle des flux (de migrants et de trafics de marchandises illégales), Adrien Missika semble vouloir offrir au spectateur de son film des moyens inédits d'action, comme si la contre-visualisation pouvait en soi faire politique[1].

La multiplication récente d'œuvres d'art visuelles liées aux frontières interroge de multiples manières les possibles politiques de l'image. Elle semble répondre à la mise en spectacle du contrôle qui constitue désormais un élément constituant des dispositifs frontaliers[2] : ce que l'on donne à voir dans les lieux où les limites internationales sont performées peut aller jusqu'à tenir lieu d'exercice souverain du pouvoir. Construire un mur constitue une forme d'arme paysagère[3] et le budget et l'investissement politique sont tels que, une fois érigée, la barrière fonctionne comme prophétie autoréalisatrice (si tant de moyens ont été nécessaires pour la construire, c'est que la menace dont elle est censée protéger existe véritablement). Dans ces conditions, produire des créations visuelles aux frontières, est-ce participer à une « guerre des images », elles-mêmes « véhicules de tous les pouvoirs et de toutes les résistances[4] » ? Sans entrer dans les nuances d'un débat

1. Torin Monahan, « Counter-surveillance as political intervention ? », in *Social Semiotics* vol. 16, n° 4, décembre 2006, p. 515-534, http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10350330601019769

2. Voir Louise Amoore et Alexandra Hall, « Border theatre: on the arts of security and resistance », in *Cultural Geographies* vol. 17, n° 3, juillet 2010, p. 299–319, et Wendy Brown, *Murs. Les Murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 206.

3. Anne-Laure Amilhat Szary, « Que montrent les murs ? Des frontières contemporaines de plus en plus visibles », in *Études internationales* vol. 43, n° 1, mars 2012, p. 67-87.

4. Serge Gruzinski, *La Guerre des images. De Christophe Colomb à* Blade Runner *(1492-2019)*, Paris, Fayard, 1990, p. 15.

sur ce qu'est une œuvre d'art – et ce qui différencie une image produite dans une intention esthétique d'une image médiatique plus courante –, je voudrais confronter deux types de proliférations imagées, celles issues des acteurs publics qui font la promotion du renouveau de la démarcation des frontières et celles produites par des créateurs, lesquels semblent également donner un sens politique à leurs interventions visuelles.

Depuis les années 1980, mais surtout de façon concomitante avec la chute du mur de Berlin, on observe un surgissement de productions artistiques que leur rapport à l'espace frontalier rapproche, malgré une grande hétérogénéité des formes comme des médias. Dépassant la trop classique dualité entre figuratif et non-figuratif, il s'agit de penser ensemble des œuvres créées à propos, et sur des lignes de structuration géopolitique que constituent les limites internationales. Le foisonnement apparaît alors d'autant plus intense qu'il permet de voir conjointement des œuvres composées au sujet de frontières qui se ferment (notamment les plus visibles, et, sans doute, paradoxalement, les plus esthétiques d'entre elles, à savoir les nouveaux murs) et d'autres qui s'ouvrent (sur lesquelles l'intervention artistique constitue une forme de patrimonialisation des artefacts du passage et du contrôle). L'analyse du lien entre art et politique se construit dès lors dans le cadre problématique de l'hyperterritorialisation des frontières contemporaines : dans un monde de flux, cette perspective revalorise leur matérialité dans toute sa diversité. Alors que les fonctions de contrôle et de tri des circulations diffusent dans l'espace bien au-delà des limites des pays, aux frontières mêmes se joue une mise en scène renouvelée, un art de la mise en images des jeux de domination qui tire en grande partie son pouvoir du type de lieu dans lequel il s'ancre.

L'art aux frontières permet ainsi de compléter les analyses récentes sur la dimension géopolitique de la production esthétique contemporaine. En tant que lieu complexe, de négociation et de conflit tout à la fois, espace que le contrôle direct de l'État rend public tout en le soustrayant à l'usage courant, la limite internationale offre une prise originale aux artistes qui souhaitent, sinon faire œuvre d'engagement militant, du moins inscrire leur travail dans une dimension politique. Dans le sens où Rosalyn Deutsche montrait comment le fait d'intervenir dans un lieu public pouvait travailler à la fois l'esthétique et le politique[5], on imagine combien la frontière peut fonctionner comme un type d'espace particulier, où le lien entre le local et le global se rejoue d'une manière susceptible d'attirer des créateurs en nombre croissant.

Il apparaît fondamental, au seuil d'une réflexion sur le pouvoir géopolitique des images produites par les artistes aux frontières contemporaines, de s'interroger sur l'étendue de leur potentiel critique. Dans quelles conditions ces créations artistiques peuvent-elles effectivement répondre à l'ordre visuel existant par une mise en visibilité émancipatrice ? En croisant l'analyse d'anthropologie politique et la lecture esthétique des œuvres, peut-on avancer dans une reformulation du rapport entre art et politique ? L'art aux frontières permettrait-il d'affirmer que l'on serait passé d'une « perspective critique ou de résistance mais "sans réel besoin de rupture avec l'ordre existant"[6] » à une dynamique performative d'« art-ivisme[7] » où l'art ne dénonce plus en représentant une situation sociale et politique de domination, mais en mettant en évidence, pour mieux les détourner, les ressorts esthétiques des mécanismes géopolitiques ?

Je reviendrai dans ce texte tout d'abord sur une présentation de la multiplication d'œuvres contemporaines aux frontières pour démontrer comment ces lieux font *locus*, c'est-à-dire forment un point d'ancrage d'un message pluridimensionnel. La deuxième partie du texte mettra en avant les liens entre les différentes productions esthétiques aux frontières, « inter-visualisation »

5. Rosalyn Deutsche, « Art and Public Space: Questions of Democracy », in *Social Text* n° 33, 1992, p. 34-53.
6. Yves Helias et Alain Jouffroy, « Portrait idéologique de l'artiste fin de siècle », in *Le Monde diplomatique*, janvier 1990, p. 22-23.
7. Brian Holmes, *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society*, Eindhoven/Zagreb, Van Abbesmuseum/WHW, 2009, p. 417. Ce néologisme angliciste recouvre l'idée de production artistique portée par une dimension d'activisme politique, ou militant. Voir Grant H. Kester (dir.) *Art, activism and oppositionality. Essays from Afterimage*, Durham, Duke University Press, 1998.

Adrian Missika, *As The Coyote Flies,* 2014, 14'35'', vidéo HD, photogrammes, courtesy Galerie Bugada & Cargnel, Paris © Adrien Missika, 2016.

en actes, dénotant une forme d'« art global[8] » de la frontière. Il s'agira ainsi de poser les bases du renouvellement d'une réflexion sur le rapport entre esthétique et politique telle que médiatisée par l'espace. Dans une approche post-politique des images, qui subvertit quoi ?

Du lieu au *locus* : une multiplication géopolitique et artistique

Le premier élément perturbant du lien entre art et frontière – lequel produit des images dont l'esthétique interfère avec le positionnement géopolitique engendré par la situation en limite d'État-nation – est leur prolifération récente, transformant cette thématique en lieu commun, ou *locus* artistique. La multiplication d'œuvres, installations, expositions dont l'intention tourne autour de la question frontalière pose des questions qui dépassent le contenu formel de ces créations. Elle lie l'intention artistique à des problématiques de mise en lieu et en contexte, d'une part ; elle oblige à considérer ensemble des productions visuelles dont le statut artistique est très hétéroclite, d'autre part. L'entrée par le lieu met ensemble des créations plus ou moins réussies, par des artistes plus ou moins célèbres sur la scène internationale – sans corrélation nécessaire d'ailleurs entre la variation de ces deux critères !

La « première frontière artistique du monde » ou, en tout cas, proclamée comme telle par le site d'information Swissinfo.ch, serait un segment de frontière entre Suisse et Allemagne où « le grillage de 280 mètres marquant la frontière entre Constance (Allemagne) et Kreuzlingen (Suisse) [a été] remplacé par 22 sculptures[9] ». Cela n'a pas localement signifié la fin absolue des contrôles : des caméras complètent l'installation des sculptures en forme de figures du jeu de tarot réalisées par Johannes Dörflinger sur cette frontière ouverte, dans le cadre de l'installation de l'espace Schengen de libre-circulation intra-européenne.

8. Hans Belting et Andrea Buddensieg (dir.), « Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate », in *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2009, p. 27.
9. Article publié le 17 août 2006, http://www.swissinfo.ch/fre/la-première--frontière-artistique--du-monde/5386812

Il est plus courant de considérer que la naissance d'un « art de la frontière » date de 1984, naissance d'un collectif qui revendique son appartenance fondatrice à la dyade internationale la plus contradictoire du monde, la plus fermée et la plus traversée-intégrée à la fois[10], la ligne États-Unis-Mexique. Le nom que ces artistes se donnent est *Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo,* et le groupe, qui vit entre San Diego et Tijuana, est mieux connu sous son double acronyme, BAW/TAF, une façon de rendre compte de son caractère intrinsèquement transfrontalier et bilingue.

Le collectif, porteur du renouveau d'une expression culturelle hybride, va accompagner pendant plusieurs décennies les combats politiques qui traversent la frontière, des droits des travailleurs immigrés aux revendications chicanos, ainsi qu'à la lutte contre les politiques sécuritaires affectant la région après 2001. Ses membres vont faire basculer les pratiques artistiques d'intervention sur le paysage à une mise en question croissante du corps. Mieux que tout autre, c'est Guillermo Gómez-Peña qui a incarné cet art de la performance en le faisant diffuser rapidement bien au-delà de la frontière. Se séparant dès 1990 du BAW/TAF, il se détache des contradictions vécues localement entre l'ouverture de l'Aléna (et le rêve intégrationniste que les artistes régionaux ne peuvent s'empêcher de vivre) et les premières mesures effectives de fermeture (opération Gatekeeper). Pour lui, comme pour la poétesse Gloria Anzaldúa, la frontière, c'est son corps, il la porte en lui et n'a pas besoin d'être sur le lieu même pour le performer. En dénonçant, dès 1991, le fait qu'« au lieu de transformer les marges en centre, [l'art de la frontière] amenait le centre aux marges », il tente d'échapper à la tension qui traverse les œuvres produites sur la frontière États-Unis-Mexique dans les années 1990, lesquelles s'inspirent de la frontière pour en détourner l'imaginaire.

10. Celle que certains appellent la *línea*, LA ligne par excellence, matérialise une des plus violentes fractures économiques de la planète : plus de 300 millions de passages légaux annuels à travers l'une des frontières les plus fermées du monde (1/3 de ses 3 145 km de longueur sont aujourd'hui barrés par des murs et barrières de natures diverses, l'ensemble de son tracé étant hautement surveillé).

Si l'on prend du recul par rapport au lieu et que l'on essaie d'échapper à l'attraction de la frontière Mexique-États-Unis – qui continue de jouer un rôle structurant dans les reconfigurations de formes artistiques aux frontières politiques – on peut alors remonter le temps et reconstruire d'autres filiations du lien frontière-art. La fascination des artistes pour les lieux géopolitiques ne se doit pas uniquement à leur valeur sociale, elle doit beaucoup à leur forme et leur attrait esthétique. L'art de la frontière doit beaucoup à l'art conceptuel et à son travail de la ligne ; et plus spécifiquement sans doute au travail en *outdoor* des land-artistes.

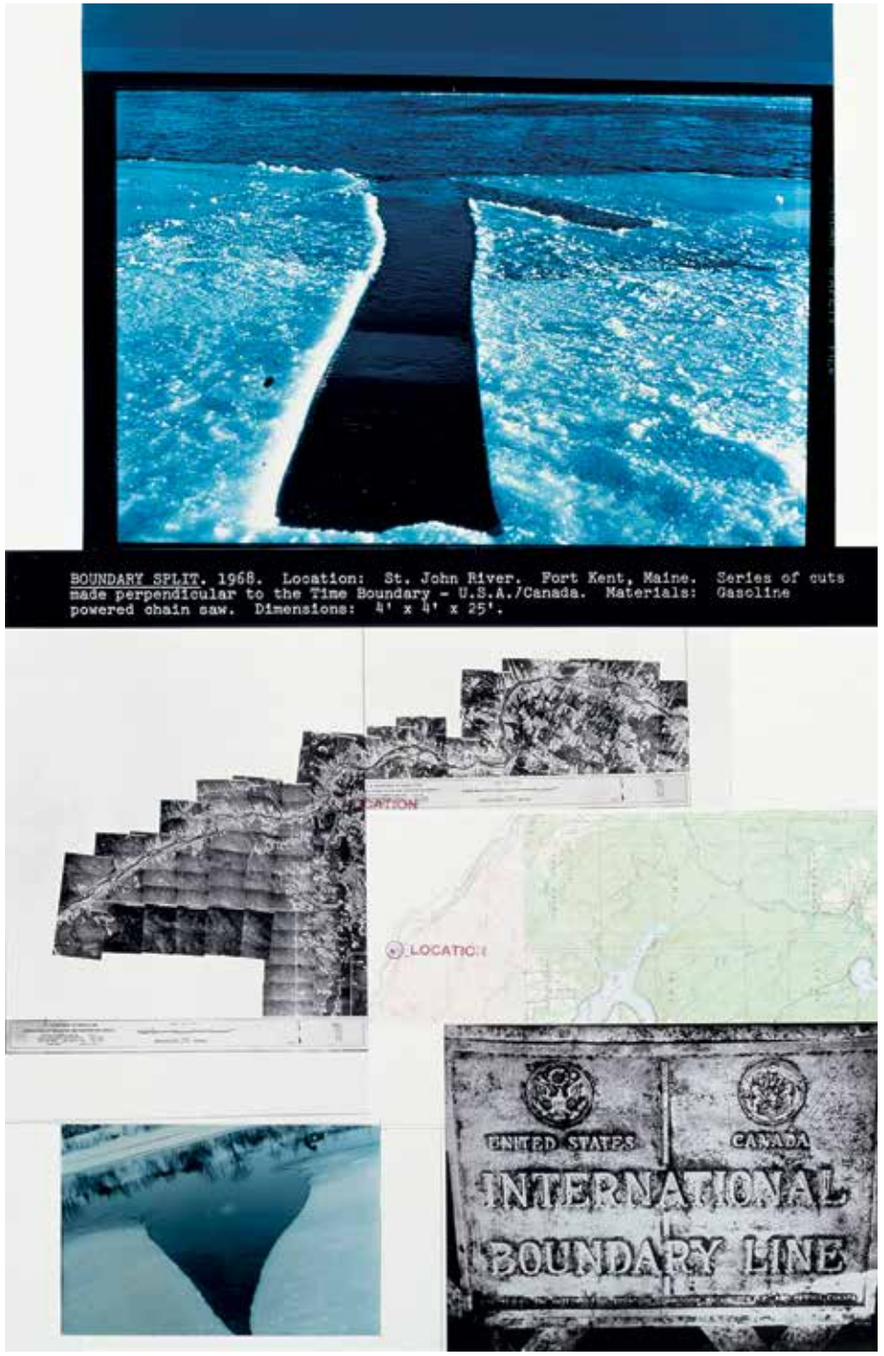
Le premier artiste à s'être rapproché de la matérialité des délimitations territoriales est sans doute Dennis Oppenheim, dans ses interventions réalisées en 1968 à la frontière États-Unis-Canada, *Boundary Split* et *Time Line,* et en 1969 pour le court film qui fut fait à partir de la seconde, *Time Track-Following the Border Between USA and Canada*. Il y entaillait la glace qui unit les deux rives du fleuve Saint-Jean en hiver, reliant saisonnièrement Fort Kent, au Maine (U.S.A), et Clair, au Nouveau-Brunswick (Canada) avec des moyens mécaniques (motoneige et tronçonneuse), traçant des lignes de quelques miles de long, le long de la séparation des fuseaux horaires et des segments perpendiculaires à celle-ci. Il y jouait sur la multidimensionnalité que révèle la ligne, notamment dans la façon dont elle travaille le temps autant que l'espace : temporalité de saisons qui rendent le paysage plus ou moins labile, durée de la performance (une heure exactement pour s'exprimer dans le paysage). *Time Pocket*, sa troisième intervention au même endroit, joue sur le fait que la ligne tracée s'interrompt en butant sur une île située au milieu du tracé long de un mile, créant une « poche » dont le statut temporel est rendu indéterminé par l'agencement topographique de la terre et de l'eau. Dennis Oppenheim travaille là, bien sûr, tout autant la rigidité des conventions humaines de quadrillage de l'espace et du temps (changement de pays, d'heure et/ou de date de part et d'autre d'une ligne) que le potentiel poétique d'un tracé arbitraire, et la force esthétique de la droite.

Le fil directeur posé entre ces œuvres, ce qui accorde entre eux les lieux qu'elles traversent pour y faire advenir un « locus » langagier au-delà de la diversité des formes d'expression mises au service de l'art aux frontières est complexe, mais il n'en est pas moins évident ! Dans un des premiers ouvrages consacrés aux liens entre production esthétique visuelle et géographie, Irit Rogoff repérait déjà la frontière comme l'un des quatre motifs récurrents de cette relation. Elle mettait en avant son pouvoir d'exprimer des processus de déterritorialisation/reterritorialisation, notamment par la possibilité d'y mettre en scène la complexité du rapport des corps aux lieux. Elle concluait sur le fait que « nous n'avons d'autre choix, que les attaquer/nous y attaquer[11] » : l'ambiguïté de la deuxième partie de la phrase, telle que sa traduction en français la laisse apparaître au grand jour, laissait tout entière l'interrogation suspendue de l'impact politique de telles œuvres. Posé aux frontières, l'art est-il plutôt là pour dire une situation géopolitique et en dénoncer l'injustice, le cas échéant, ou pour contribuer à faire politique ?

Du site à la situation : l'« inter-visualisation » en actes

Poser des œuvres dans des lieux symboliques serait chargé d'un poids politique presque littéral, comme si la position supposait le message, ou du moins l'existence d'un langage politique attaché à l'image, ainsi que le suggère le titre de la performance filmée de Francis Alÿs à Jérusalem, en 2005 : *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*[12]. Encore une œuvre qui se fonde sur le pouvoir de la ligne, l'artiste parcourant à pied avec un pot de peinture verte troué le tracé de la ligne de cessez-le-feu de 1967 que l'expansion urbaine israélienne gomme du paysage, son corps et la trace colorée laissée dans son sillage matérialisant l'impensé du conflit.

11. « We have no choice, but to attack them », in Irit Rogoff, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, Londres, Routledge, 2000, p. 216.
12. En collaboration avec Julien Devaux, Philippe Bellaiche et Rachel Leah Jones.



Dennis Oppenheim, *Boundary Split,* 1968, photographies couleur et noir et blanc, carte topographique tamponnée à la main, carte aérienne, texte, 152,4 x 101,6 cm, courtesy Dennis Oppenheim Estate.

Le renouveau de la pensée de l'image a montré que cette dernière n'existe pas en soi, mais en tant qu'elle advient, dans une spatialité et temporalité données où celle-ci peut être reçue. Cette médiation, et la question implicite qu'elle soulève du médium qui transmet l'image, est consubstantielle de la fonction politique d'une image[13]. Le fait d'intervenir sur un lieu considéré communément comme d'importance géopolitique, un espace où s'expriment des rapports de force d'échelle internationale, lie donc l'image produite à un cadre qui la dépasse et la traverse. Dans mes entretiens menés en Cisjordanie, il m'est arrivé de m'entendre dire qu'une nature morte palestinienne constituait de fait une œuvre politique, dans la mesure où la maison contenant la coupe dans laquelle était peint le tableau était sous la menace permanente d'une destruction arbitraire.

Mais ce n'est pas simplement parce qu'elle est conçue sur la ligne, ou sur les points du réseau de contrôle frontalier, ou qu'elle met en scène l'une ou l'autre que l'image devient géopolitique. Comprendre comment la frontière devient « un "champ" d'intervention artistique, et pas seulement un aspect du paysage[14] » suppose de penser la production visuelle aux frontières non pas seulement comme une itération unique, mais comme un objet relié à la condition frontalière tout entière. Il se joue en effet quelque chose d'essentiel dans l'« inter-visualité », ce lien implicite entre les images qui trouvent leur source dans leur localisation sur des frontières du monde, et que cette position relie entre elles.

Cette modification d'un ordre visuel globalisé est liée à la multiplication des frontières fermées, et à l'esthétique renouvelée des murs, surfaces d'expressions évidentes qui dialoguent entre elles d'une double manière. La multiplication d'images officielles de ces barrières dans les médias donne d'abord l'impression que les murs de béton dominent aux frontières contemporaines,

13. Hans Belting, « Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology », in *Critical Inquiry* vol. 31, n° 2, été 2005, p. 302-319.
14. Jean Cristofol, « L'Art aux frontières », conférence prononcée en novembre 2012 dans le cadre du colloque Brit - Borders Régions In Transition, à Fukuoka au Japon. http://www.antiatlas.net/blog/2014/02/11/2904/.

alors qu'ils ne constituent en réalité qu'un pourcentage réduit des frontières fermées (lesquelles le sont principalement par des barbelés, moins coûteux), elles-mêmes en hausse mais restant largement minoritaires à l'échelle du globe (8 % de frontières fermées). Les voyages des auteurs d'interventions visuelles sur ces murs les plus célèbres, comme Thierry Noir, épigone du mur de Berlin convoqué à Tijuana, ou Banksy s'invitant à Bethléem avec une approbation médiatique assez consensuelle, redoublent cette perception. Au-delà de l'intervention directe sur les supports frontaliers, ces frontières « chaudes » se répondent dans les processus de création, au point d'avoir été identifiées comme faisant partie d'un « Équateur politique[15] » qui relie sur un même parallèle les frontières les plus célèbres du monde (États-Unis-Mexique, Ceuta-Melilla, Israël-Palestine, Inde-Bangladesh). Ce phénomène fut très sensible au sein des premières expositions organisées en réaction à l'érection du mur construit par les Israéliens autour de la Cisjordanie, en 2005-2006, lesquelles mettaient en scène parallèlement des œuvres produites à Berlin, Belfast ou Chypre[16].

Cette forme de « géo-esthétique[17] », non plus régionale mais thématique, va, de fait, bien au-delà de ces lignes géopolitiques emblématiques. Tout se passe comme si une création visuelle suscitée par une frontière entrait immédiatement en résonnance avec toutes celles qui l'ont précédée sur d'autres lignes internationales du monde. Cela est lié à des formes de langage esthétique particulières, notamment la grammaire des corps en mouvement face à la fixité des installations de contrôle, mais aussi un rapport à l'image en mouvement (vidéo et recompositions aléatoires).

Dans la mesure où je fais l'hypothèse que la recrudescence de politiques de sécurisation des frontières suscite localement une effervescence

15. L'expression est de Teddy Cruz, architecte qui organise à partir de 2005, toujours entre San Diego et Tijuana, un atelier éponyme.

16. *Three Cities Against the Wall. Ramallah, Tel Aviv, New York.* Brooklyn, New York, VoxPop Press, 2005.

17. Joaquín Barriendos, « Geopolitics of Global Art: The Reinvention of Latin America as a Geoaesthetic Region », in *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums, op. cit.*

artistique, ces deux processus semblent connaître une diffusion spatiale concordante. On voit ainsi apparaître des œuvres d'art sur des frontières qui constituaient jusqu'alors des scènes vraiment périphériques pour l'art contemporain : soit sur des segments moins connus d'une frontière célèbre (entre États-Unis et Mexique, diversité de la production visuelle dans des villes jumelles comme Mexicali-Calexico, Heroica Nogales-Nogales), soit sur des territoires jusqu'alors peu concernés, dans les Nords (frontière États-Unis-Canada par exemple) ou dans les Suds (cas de la frontière Afrique du Sud-Zimbabwe). Tout se passe comme si la fermeture géopolitique suscitait cette créativité ; toutefois : cette interprétation préjuge du positionnement militant d'œuvres qui ne se définissent pas toutes par leur projet politique. Celles-ci accompagnent peut-être, autant qu'elles ne les dénoncent, les mécanismes sécuritaires. Autre paradoxe : se trouvent prises dans la même grille de lecture des œuvres aux intentions parfois antagoniques, notamment des images issues de commandes publiques et d'autres résultant d'interventions militantes.

Cette inter-visualité liée à la situation des œuvres, c'est-à-dire à leur contexte fonctionnel, plutôt qu'à la spécificité de leur site, de l'unicité de leur position, crée sans doute les conditions du renouveau d'un régime politique des images. Les artistes qui interviennent aux frontières tentent sans doute de répondre à l'ordre *visible* des images officielles, par une proposition de complexité *visuelle*, tentant de rendre aux images géopolitiques une forme d'opacité qui permette d'y accrocher des formes de résistance à l'ordre dominant[18].

Une post-politique des images : qui subvertit quoi ?

En quoi une image a-t-elle le pouvoir de s'inscrire en faux contre une autre ? D'imposer un autre système d'analyse du monde ? L'analyse sémiotique peircienne a montré que la force de son contenu symbolique ne jouait qu'un

18. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 352.

rôle secondaire dans la qualité d'une image, laissant donc toute sa place à l'intention artistique dans le travail du sens inclus et de ses références multiples dans une production visuelle[19]. Le dernier pan de cette analyse en constitue certainement le plus complexe : il s'agit de questionner les modes d'être politiques des images, de comprendre en quoi l'art peut constituer une forme « d'alternative spatiale[20] », de ne pas s'arrêter à des formes d'« opérationnalité factuelle[21] » dont l'image esthétique serait politiquement porteuse à partir du moment où elle est conçue comme perturbatrice par l'artiste.

La plupart des analyses revenant sur le lien entre esthétique et politique travaillent la notion de « dissensus », telle que Jacques Rancière l'a récemment proposée, pour montrer comment l'œuvre esthétique avait ceci de particulier qu'elle permettait de contrer la quête perpétuelle de consensus des systèmes démocratiques contemporains[22]. Dans cette perspective, l'art se trouve doté d'une qualité politique en tant que telle (du fait de l'expérience esthétique elle-même), et l'on est en droit de se demander ce que la localisation d'une création dans un lieu géopolitique lui apporte de plus.

Suivant Jean-Luc Nancy, qui nous dit que tout espace de sens a cette capacité à faire « lieu commun[23] », on peut comprendre que la localisation d'une image à la frontière soit dotée d'un pouvoir de faire débat amplifié. Mais, pour ces lieux géopolitiques très particuliers, on a vu combien la situation jouait autant, sinon plus, que le site : non pas la situation hasardeuse des héritiers des dérives de Guy Debord, mais la situation dans son sens géographique, en tant que localisation relative et reliée. Ce qui est susceptible de faire politique pour une image est tout autant sa position sur une limite internationale que son insertion dans un réseau de lieux frontaliers qui se

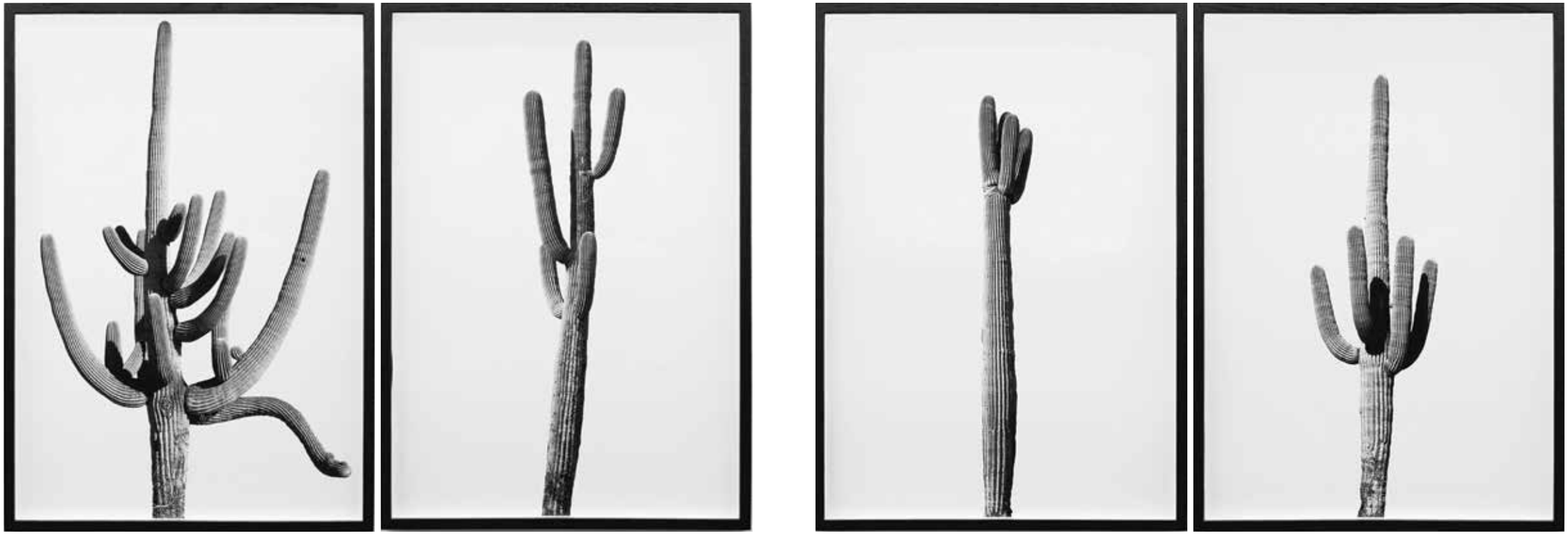
19. Nathan Houser et Christian Kloesel (dir.), *The Essential Peirce – Volume 2. Selected Philosophical Writings (1893-1913)*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.
20. Michael Keith et Steve Pile (dir.), *Geographies of Resistance*, Londres, Routledge, 1997.
21. Paul Ardenne, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2009, p. 254.
22. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 74.
23. Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 2001 [1993], p. 264.

répondent. Cette diffraction visuelle fonde les conditions d'une géopolitique renouvelée, « agonistique » plutôt qu'antagonique, c'est-à-dire dans « l'impossibilité d'une réconciliation finale[24] ».

Les œuvres participatives présentent sans doute le plus d'ambiguïtés politiques dans la mesure où elles suscitent les communautés traversées par les frontières pour en renouveler les images et les imaginaires. Qu'il s'agisse des Nords ou des Suds, mettre sur la scène du théâtre local placé sur la frontière les habitants de Stanstead (Canada) et de Derby Line (États-Unis) dans une performance collective (projet *Stanstead ou comment traverser la frontière*, avec l'artiste Althea Thauberger en 2012), ou faire rejouer dans un « docu-drame » filmé leur expérience de traversée de la frontière aux travailleurs zimbabwéens migrant en Afrique du Sud (*The Border Farm Project*, de l'artiste Thenjiwe Nkosi et du Dulibazimu Theatre Group en 2009-2011), questionne la construction du message politique inclu dans ces œuvres et les images qu'elles produisent. Il s'agit, bien sûr, de formes de rejet de la politique de sécurisation qui conduit à fermer les frontières, segmentant des espaces de vie traditionnellement reliés de part et d'autre des lignes internationales. L'expression contradictoire au sein du dispositif esthétique peut cependant jouer dans le sens d'un apaisement politique[25], le refus étant canalisé dans le travail collectif.

Ce n'est qu'en ramenant ce type d'expérience à son statut esthétique qu'on préserve son potentiel politique : il s'agit, en effet, de s'efforcer de ne jamais seulement considérer l'image produite comme représentation pour lui donner un poids post-politique. Et donc de faire l'analogie entre, d'une part, le travail de déconstruction d'une relation d'inclusion entre l'entité représentée et l'œuvre qui la dépeint et, d'autre part, le lien politique qui est susceptible de réunir des citoyens et ceux qu'ils ont élus pour les représenter. La notion d'« in-représentabilité, dans la mesure où elle implique qu'il n'existe

24. Chantal Mouffe, « Politique et Agonisme » in *Rue Descartes* n° 67, 2010, p. 18-24.
25. Mary Schmidt Campbell et Randy Martin (dir.), *Artistic Citizenship. A Public Voice for the Arts*, Londres, Routledge, 2006.



Adrien Missika, *We Didn't Cross the Border, The Border Crossed Us*, 2014, photographies noir et blanc, impression laser, 48 x 34 cm, courtesy Galerie Bugada & Cargnel, Paris, photo Julia Denat © Adrien Missika, 2016.

pas de sujets politiques donnés, “naturels”[26] » restaure aux individus leur capacité pleine et entière de se réinventer sujets post-politiques.
Comment créer du dissensus au sein d’un « régime de visibilité » partagé ? Dans un monde dominé par le consensus politique, la subversion artistique n’a de sens que si elle parvient à donner les clés d’une visualité inédite. C’est en ne réduisant pas l’œuvre à son message pour travailler le lien entre les images produites aux frontières, une relation par essence irreprésentable en soi, que les artistes commencent sans doute à fabriquer des formes géopolitiques renouvelées. Cette production esthétique nous invite alors à construire un monde qui ne fonctionne plus sur le mode « adversarial » du nous/eux (construit sur le mode de l’opposition du bien et du mal).

L’analyse de l’art aux frontières et des images qu’il produit ouvre donc les possibilités de construction d’un commun qui non seulement ne soit pas consensuel, mais fonde la possibilité d’une politique qui dépasse la représentation (à la fois politique et artistique). La mise en langage de ces images ne doit en aucun cas constituer leur finalité, de façon à leur conserver leur énergie sensible. Elle nous permet cependant de formuler des propositions qui dépassent le moralisme induit par la condamnation de l’autre pour ouvrir sur une prise en compte des frontières nuancée, mettant l’accent notamment sur le désir d’altérité qu’elles expriment tout autant que la séparation des mondes.
Si les limites internationales offrent une telle richesse pour la pensée politique, comme esthétique, c’est qu’elles constituent la source d’une nébuleuse d’images dont le statut géopolitique est complexe : il ne s’agit pas uniquement de comprendre les images, figuratives ou non, en tant qu’elles travaillent les frontières comme sites ou « objets-lieux d’art[27] », mais dans la façon dont elles se répondent « inter-visuellement » entre elles, du fait de leur situation géographique relative. C’est dans l’in-représentabilité du lien entre les images que se joue sans doute leur potentiel critique et post-politique.
L’installation vidéo *As The Coyote Flies,* de l’artiste Adrien Missika, sur laquelle j’ouvrais ce texte, est plus complexe : elle inclut plusieurs travaux autour des cactus (*Saving an Agave*, une autre vidéo, et une série de photos, *We didn’t cross the border, the border crossed us*). Dans ces dernières, les plantes sont isolées de leur contexte dans des postures presque anthropomorphes : les photos évoquent la migration des espèces naturelles mais aussi celles des limites humaines, ces vieux cactus Saguaro ayant pu être témoins du premier tracé de la ligne, celui qui date d’avant que les États-Unis ne s’approprient un territoire d’abord attribué au Mexique. C’est au prisme du visionnage de toutes ces images que le visiteur se trouve en mesure de comprendre tous les éléments d’une géopolitique complexe qu’il serait fort trompeur de réduire aux méthodes de surveillance contemporaine par les drones. Une image en cache toujours une nébuleuse d’autres. C’est dans la saisie de ce réseau qu’elle peut renouveler son impact géopolitique.

26. Mustafa Dikec, *Space, Politics and Aesthetics*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2015, p. 117. Traduction de l’auteur de *“openness to unrepresentability in so far as it implies that there are no given, ‘natural’ political subjects”.*
27. Anne Volvey, *Land Arts. Les Fabriques spatiales de l’art contemporain,* Travaux de l’Institut de géographie de Reims, 2007, p. 3-25.

ANNE-LAURE AMILHAT SZARY est géographe, professeure à l’université de Grenoble-Alpes. Elle anime, au sein du laboratoire Pacte (Politiques publiques, ACtion politique, TErritoires), le groupe de recherche « Frontières, altérité, marges, mondialisation, expérimentation ».