La déconstruction du discours politique de l'image : l'art irlandais post-nationaliste

Deconstructing the Political Discourse of the Image : Irish Post-Nationalist Art

Valérie Morisson

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/533>

DOI : 10.4000/marges.533

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2009

Pagination : 8-23

ISBN : 978-2-84292-253-5

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Valérie Morisson, « La déconstruction du discours politique de l'image : l'art irlandais post-nationaliste », *Marges* [En ligne], 09 | 2009, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/533> ; DOI : 10.4000/marges.533

La déconstruction du discours politique de l'image : l'art irlandais post-nationaliste

¹ Lucy Lippard, *Divisions, Crossroads and Turns of Mind: Some New Irish Art*, The Williams College Museum of Art – Douglas Hyde Gallery, Ireland American Exchanges Inc., 1985, p. 16 (toutes les traductions sont de l'auteure).

Les périodes de turbulences politiques ont transformé le statut de l'artiste et généré une reconsidération du rapport de l'art à la société. Témoin de violences, conscient de sa « responsabilité », l'artiste peut s'interroger sur la résonance politique de son œuvre. Si le cas irlandais est pertinent pour réfléchir à l'altération de la responsabilité de l'artiste, c'est en raison du nationalisme culturel qui a perduré jusqu'à il y a peu et des Troubles des années 1970-1990. Les artistes ont longtemps été pris en tenaille entre l'engagement auquel les prédispose la figuration et le formalisme international. Ils se sont acheminés vers un art post-nationaliste qui reconsidère le lien entre l'image et le discours politique et nationaliste. Cet art méta-référentiel est le résultat d'une crise de l'appartenance révélée par la situation politique et artistique du pays.

La contamination politique

Lucy Lippard, voyageant en Irlande, remarqua : « Beaucoup de cet art est donc "politique" parce que produit en Irlande de nos jours. Sous la surface de chaque œuvre se trouve le besoin de chaque artiste de comprendre où il/elle se trouve, ce qu'il/elle est, la nécessité de se confronter à ce que les troubles signifient pour tous en Irlande⁴ ». Tout au long du conflit nord-irlandais, les artistes prirent position sans pour autant choisir un camp. Jack Packenham, Rita Duffy, John Kindness, Dermot Seymour et d'autres peignirent des

toiles figuratives dénonçant très clairement le sectarisme et la violence latente. Une iconographie nationale, intégrant des emblèmes et des symboles politiques, caractérise cette production qui se vend mal à l'étranger. Plusieurs ouvrages établissent la tradition d'un art engagé, notamment en Irlande du Nord. En 1989, Brian MacAvera publia *Art, Politics and Ireland*. En 1987, la Douglas Hyde Gallery de Dublin proposa une exposition au titre explicite : « Directions Out, an Investigation into a Selection of Artists whose Work has been Formed by the Post 1969 Situation in Northern Ireland » [*Voies de sorties, une enquête sur une sélection d'artistes dont le travail a été influencé par la situation en Irlande du Nord après 1968*]. En 1991, une exposition intitulée « Strongholds, New Art from Ireland » [*Emprises, l'art récent en provenance d'Irlande*], à la Tate Gallery, empruntait au lexique militaire pour qualifier l'émergence d'un art politique. « Je me suis rendu compte qu'en Irlande, ne pas être politique est impossible » avoua Noel Sheridan². En 1972, Londonderry connut un Dimanche Sanglant (*Bloody Sunday*) qui marqua l'exacerbation des Troubles. En tuant treize manifestants catholiques, l'armée britannique cristallisa la rancune et la haine qui avaient caractérisé les relations entre catholiques et protestants, républicains et loyalistes, en Irlande du Nord depuis la « plantation » de l'Ulster. Les artistes réagirent de manière très explicite peu après l'évènement. Lors d'une performance, Brian O'Doherty se fit rebaptiser Patrick Ireland, prenant ainsi symboliquement sur ses épaules l'avenir de l'île. Il décida de conserver ce nom jusqu'à ce que les britanniques aient évacué l'Irlande du Nord. Michael Farrell revint à la figuration et produisit *Madonna Irlanda*, allégorie nationale parodique, représentant l'Irlande comme une catin se livrant à l'Angleterre impérialiste. En temps de crise politique, l'abstraction ne lui permettait plus d'exprimer ses émotions face à l'actualité. Ainsi, *Nature morte à la mode irlandaise* (1975) reprend la structure des toiles abstraites antérieures mais les formes géométriques sont dessinées par des coupures de presse faisant référence aux Troubles. Robert Ballagh, l'un des artistes majeurs de sa génération, rejeta pareillement le formalisme pour produire un art très explicitement engagé. « Je partage l'idée selon laquelle il y a des moments où il est malhonnête de la part de l'artiste de se taire³ ». Lors de l'exposition « Living Art », en 1972, il dessina à la craie, sur le sol, la silhouette de treize victimes sur lesquelles il répandit du sang d'animal (ill. 3). En 1969 déjà, année de l'arrivée de l'armée britannique pour « encadrer » les manifestants catholiques, il avait organisé une exposition intitulée « Art and Conscience ». De cette même année date *My Studio*, une acrylique

² Vera Ryan, *Movers and Shapers*, Cork, The Collins Press, 2003, p. 16.

³ Ciaran Carty, *Robert Ballagh*, Dublin, Magill, 1986, p. 21.

⁴ Brian MacAvera, *Art, Politics and Ireland*, Dublin, Open Air, 1989, p. 114.

⁵ Jean Clair, *La Responsabilité de l'artiste, Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard, Collection Le Débat, 1997, p. 129.

représentant l'atelier de l'artiste au mur duquel est accrochée une version moderne de *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix.

De manière répétée, l'art irlandais aborda les Troubles, sans toutefois simplement les illustrer. Cependant, au cours des trente ans ou presque que durèrent les tensions, le positionnement des artistes évolua. En 1997, à l'Orchard Gallery fut présentée une exposition d'œuvres de Philip Napier, Willie Doherty et Locky Morris, ambitionnant de commémorer le Dimanche Sanglant. Il ne s'agissait nullement de dénoncer les violences passées mais de réfléchir au travail de mémoire et au retentissement de ces événements. Ce fut là l'occasion de mesurer la distance qui sépare la génération de Balagh de celle de Doherty.

En 1981, un second moment emblématique des Troubles donna lieu à de nombreuses œuvres : la grève de la faim des prisonniers républicains du Maze et la mort de plusieurs détenus dont Bobby Sands. En 1981-83, Richard Hamilton produisit *The Citizen*, une œuvre complexe parfois qualifiée d'œuvre de propagande (ill. 1). « La silhouette drapée dans une couverture laissant voir le torse du gréviste de la faim et son crucifix est une image de propagande invitant le spectateur à dresser l'équation suivante : gréviste de la faim = Christ = soutien de l'église catholique à l'IRA, une image totalement apparentée aux fresques républicaines⁴. ». Plus de dix ans après, Shane Cullen réalisa une œuvre moins univoque : dans *Fragment sur les institutions républicaines IV*, étaient retranscrites à la main, noir sur blanc, les communications clandestines des prisonniers du Maze. Ces messages, transfigurés par leur monumentalité, apparaissaient sur les façades d'une centaine d'immeubles (ill. 4). La démarche artistique de Cullen confronte le spectateur non pas aux représentations de l'artiste mais aux siennes. Il semble donc que les artistes irlandais contemporains aient reconsidéré la nature même de la relation de l'art au politique.

La crise de l'appartenance : géographie élémentaire d'une impasse artistique

Les artistes irlandais étaient pris au piège d'un *double-bind* artistique : « Comment concilier l'attachement au vernaculaire, sans lequel l'œuvre perd sa chair et son poids de témoignage unique, et le projet de l'universel, par lequel l'œuvre s'adresse à l'ensemble de l'humanité ? Comment inventer un art qui ne soit ni l'expression du local et l'exaltation sournoise du nationalisme, ni la menace d'une unification, d'une "globalisation", comme on dit aujourd'hui, de l'ensemble des cultures de la planète⁵ ? ». Avant de répondre,

nous souhaiterions faire l'anamnèse de la crise de l'appartenance qui frappa la scène artistique irlandaise.

En Europe continentale, sous l'impulsion d'Herbert Read et Clement Greenberg, l'abstraction et le minimalisme – qui eurent des adeptes en Irlande – furent associés à un désengagement de l'artiste et donnèrent « l'illusion de vivre dans une société sans histoire et sans lutte, sans attache et sans frontière – et même hors de la société et hors de notre terre⁶ ». En Irlande, l'opposition entre figuration et abstraction s'enrichit d'un débat sur le nationalisme artistique. L'art abstrait s'inscrirait dans la continuité de l'art celte et serait profondément irlandais⁷.

Fr. Donald O'Sullivan, chargé des acquisitions et commandes publiques, fut accusé de favoriser l'abstraction au détriment d'un art engagé. Aux côtés de l'art abstrait, se développait un art figuratif souvent expressionniste qui, en Irlande comme ailleurs en Europe, s'accommodait d'un certain nationalisme. « C'est à un double écueil, finalement, que l'art en cette fin de siècle se heurterait. D'un côté, celui d'un expressionnisme abâtardi et devenu, d'est en ouest, une sorte d'argot universel, révélant cependant à l'occasion, et particulièrement dans son pays d'origine, comme on l'a vu, des réminiscences nationalistes inquiétantes. D'un autre côté, celui de la domination d'une langue universelle et abstraite, garantie par la logique d'une "science unifiée" correspondant à l'emprise planétaire du monde technique et visant une rationalisation intégrale de l'existence⁸. ».

Les péripéties de « Rosc », une initiative artistique privée dont la première édition eut lieu à Dublin en 1967, illustrent l'antagonisme croissant entre art engagé national et art non-figuratif international⁹. Lors de la première édition, les organisateurs souhaitèrent juxtaposer des œuvres abstraites et 150 objets de l'époque celte. Trop impopulaire, l'idée fut délaissée mais laissait transparaître la volonté d'établir un lien entre le formalisme international, l'art celte et le besoin de dé-complexer un pays situé « à la marge ». Peu après, la presse dénonçait l'absence d'artistes irlandais dans la sélection. « Les irlandais sont si incapables qu'ils ne peuvent apprendre qu'en regardant les autres. La vie des artistes était très dure et cette exposition à grand succès leur était difficilement supportable. Leur réaction était liée à notre propre sentiment identitaire, aux traditions visuelles en Irlande et au sentiment que si quelque chose était irlandais, alors c'était de deuxième choix¹⁰. ».

En 1971, après qu'il fut stipulé qu'aucun artiste irlandais ne serait sélectionné, une exposition intitulée à dessein « The Irish Imagination 1959-1971 » se déroula parallèlement. En 1980, sept artistes

⁶ *ibid.*, p. 128.

⁷ Voir Dorothy Walker, « L'Art irlandais au 20^e siècle », *L'Imaginaire irlandais*, Paris, Hazan, 1996, p. 10-35.

⁸ Jean Clair, *op. cit.*, p. 129.

⁹ Pour plus de détails, voir Michael Black, « Les Arts en Irlande et l'épreuve de l'étranger », *Sources*, automne 2003, p. 133-143.

¹⁰ Entretien avec Colm O'Brian, dans Vera Ryan, *op. cit.*, p. 263.

Haut gauche (ill. 1)
Richard Hamilton,
The Citizen, 1982-1983.
Huile sur toile,
deux panneaux
de 200 x 100 cm,
Tate Gallery.

Ci-contre (ill. 2)
Paul Seawright,
Orange Order Serie,
Belfast, 1990.
Photographie couleur,
101 x 101 cm.

Haut droite (ill. 3)
Robert Ballagh,
Bloody Sunday, 1972.
Installation, Project Art
Center, Dublin.

Bas droite (ill. 4)
Shane Cullen,
*Fragment sur
les institutions
républicaines IV*, 1994.

¹¹ Paula Murphy, *Irish Self-Portraits and Selected Works*, Dublin-Belfast, Royal Hibernian Academy/Ormeau Bath Gallery, 2000 (introduction du catalogue).

¹² Ian Kilroy, « The Feel-Good Gulag », avril 2007, disponible sur le site de l'Arts Council, <http://www.artscouncil.ie/Publications/Ian%20Kilroy%20essay%20FINAL.pdf>, traduction de l'auteur.

irlandais participèrent à « Rosc » mais en 1984, le débat autour de la présence d'artistes irlandais se fit plus vif. Le jury démissionna à plusieurs reprises. Les artistes irlandais présentèrent une contre-exposition, « October Show », dans Temple Bar, à Dublin. Appartenance stylistique, appartenance nationale, voici donc les termes d'une « injonction paradoxale » qui contamina « Rosc » et manqua de paralyser la création.

L'incessant conflit nord-irlandais, la pérennité du sectarisme religieux et la persistance d'oppositions trouvant leur origine à l'époque de la colonisation de l'île montraient l'impasse à laquelle aboutissait l'exacerbation constante des appartenances encouragée par l'État. « Le désir récurrent de définir et d'attester le caractère irlandais de l'art irlandais a montré les limites des impératifs nationalistes dans le domaine de la création et les tensions inhérentes entre tradition et modernité qui en découlent¹⁴. ». Il fallait s'extraire de la logique binaire de l'appartenance et réfléchir aux mécanismes qui sous-tendent l'élaboration de l'identité nationale. L'artiste devait prendre une distance certaine par rapport à l'idéologie mais devait-il renoncer à l'exercice de sa responsabilité ? « En bref, la conception des arts qui fut mobilisée pour servir le combat pour l'indépendance de l'empire britannique est toujours présente bien que pour des raisons différentes. [...] Comme le souhaitait Haughey [premier ministre], l'artiste est un vassal travaillant à la grandeur de l'État. [...] Où est le Robert Ballagh de notre génération, représentant la police matraquant les manifestants du *May Day* ou s'élevant avec force sarcasme contre la décision de faire passer une route aux abords du site de Tara ? [...] La torpeur du bien-être du goulag a-t-elle réduit nos artistes au silence ? Comme le langage, l'art peut véhiculer des mensonges. Il peut être empreint d'idéologie, surtout lorsqu'il est mis au service de la construction identitaire, de la construction de l'État ou de l'élaboration de mythes. De ces procédés, l'art et les artistes devraient se méfier¹². ». Or, subversif, l'art post-nationaliste l'est envers son histoire et sa culture nationales. À l'ère post-nationaliste et postmoderne, un moyen d'échapper à l'instrumentalisation de l'art sans faire fi du contexte politique est d'engager une réflexion sur la sémiotique de l'image et son articulation avec le discours.

Défigurations politiques, mises à mort du politique ?

Dans les années 1980-1990, plusieurs artistes fustigèrent la tendance nationaliste à l'hagiographie en défigurant les acteurs de l'histoire politique. Ils s'attaquèrent ainsi à l'instrumentalisation de

l'art et à la cristallisation de l'histoire autour de figures ou emblèmes tutélaires. Victor Sloan a plusieurs fois braqué son objectif sur les membres de l'Ordre d'Orange mais, grattant les négatifs à l'aide d'aiguilles et maculant l'image, il en propose des contre-portraits.

À la fin des années 1980, Victor Sloan réalisa une série de photographies intitulée *Demonstration at the Castle*. Il choisit un lieu historique hautement politisé, Bronlow Castle. En raison de son grand format (128 x 170 cm) mais aussi du sujet traité, *No Surrender* est un clin d'œil à la peinture d'histoire. Sloan met en parallèle une effigie du roi protestant Guillaume III et un membre de l'ordre Orangiste, évoquant la résurgence du passé. Sloan a discrètement mis en couleurs l'image du roi de manière à accentuer l'artificialité du portrait royal qui a aujourd'hui pour équivalents les portraits officiels, « des photos entièrement dominées, contrôlées – quel que soit leur lieu d'origine –, leurre d'un consensus universel factice, simulacre d'une mémoire collective où elles impriment une image de marque de l'évènement historique, celle du pouvoir qui les a sélectionnées pour faire taire toutes les autres¹³ ». Sloan ajoute des aplats de gouache blanche soit pour isoler les acteurs, soit pour exprimer la violence latente dans les défilés. Ces zones neutralisées dans l'image peuvent aussi être des métaphores de l'oubli ou de la censure opérée, consciemment ou non, par les historiens.

La défiguration s'opère parfois par superposition de négatifs. Dans une série intitulée *The Birches*, Victor Sloan mêle deux images, un paysage et un portrait, dont il a auparavant retouché les négatifs. *Royal Black Preceptory* est composé d'un orangiste en buste et d'un paysage irlandais de marais. L'aberration qui surgit de ce procédé est le fruit d'une union impossible entre l'autorité anglaise et la nature irlandaise. Le personnage défiguré semble rongé par un mal endémique. À moins que ce ne soit le paysage qui soit défiguré par la présence protestante... « Si le visage est le foyer secret de l'être, la "capitale" (*capita*), en quelque sorte du sentiment d'identité de l'homme, la défiguration est vécue comme une privation d'être, une expérience du démantèlement de soi¹⁴. » Il est notable que les deux mots, figure et visage, soient étymologiquement liés à la vision. Le visage est en effet à la croisée de l'intime et du public : c'est à travers lui que se lit l'humanité de l'homme et qu'il s'individualise mais cette singularité n'existe que par l'Autre. Le visage « reflète à sa manière la position contradictoire de tout acteur dans un ensemble social, celle de n'exister qu'à travers les repères sociaux et culturels tout en participant sur un mode personnel à la création collective du sens¹⁵ ». Les dépersonnalisations

¹³ Alain Bergala, « Le Pendule (La photohistorique stéréotypée) », *Cahiers du cinéma*, n° 268-269, juillet-août 1976, p. 40-46, p. 42.

¹⁴ David Le Breton, *Des Visages, essai d'anthropologie*, Paris, A.M. Métailié, 1992, p. 13.

¹⁵ *ibid.*, p. 138.

¹⁶ Michel Frizot,
« Faire face, faire signe,
la photographie,
sa part d'histoire »,
*Face à l'histoire,
L'artiste moderne
devant l'évènement
historique, 1933-1990*,
(catalogue d'exposition),
Paris, Centre Georges
Pompidou, 1996, p. 51.

de Sloan sont donc aussi une négation du stade du miroir et de la rencontre entre Moi et l'Autre, entre catholiques et protestants. Représentant d'un art qui dépasse sa propre instrumentalisation, Sloan, bien qu'issu d'une famille protestante, ne cherche pas à disculper les Orangistes mais à interroger le rituel de la commémoration et la pertinence des représentations passées dans l'Irlande contemporaine.

Trace et objectif

Plusieurs artistes réagissent aux photographies biaisées du conflit nord-irlandais diffusées par les médias. Le fait de confronter le spectateur à ce type d'images, réinterprétées et problématisées par les artistes, dans l'espace qui est celui d'une galerie relève également d'une stratégie critique.

Entre l'art, le reportage journalistique et la propagande, la photographie – servant dans certains cas des propos divergents – joue de sa propre ubiquité. Dès sa naissance, elle a entretenu un lien particulier avec la guerre et est intégrée aux stratégies militaires. L'omniprésence de l'image dans les médias appuyant l'histoire écrite par les groupes dominants a poussé les artistes à en dénoncer l'utilisation. Les Troubles furent couverts par des journaux et des chaînes de télévision irlandais et britanniques, ce qui rendit manifestes les distorsions.

Né à Belfast, Paul Seawright a beaucoup travaillé autour de la guerre civile mais déjoue la dramatisation recherchée par les photoreporters. Dans ses séries de travaux photographiques, le cadrage oblitère la présence charnelle du corps. Il illustre l'idée selon laquelle « les événements ne sont pas des choses, des objets consistants, des substances ; ils sont un découpage que nous opérons librement dans la réalité, un agrégat de processus¹⁶ ». En 1990-1991, Paul Seawright photographia à très faible distance des membres de l'Ordre d'Orange en habit d'apparat. L'objectif est braqué sur des symboles protestants et loyalistes qui font partie de la culture visuelle des nord-irlandais. L'appareil est placé à un niveau bas si bien que les corps des Orangistes se présentent comme une masse qui obstrue l'espace (ill. 2). Tout ce qui est donné à voir, ce sont des pantalons, des vestes, des cols, des emblèmes et des symboles ; la peau est rarement visible, les visages ignorés, comme pour mieux dénoncer l'aliénation politique. La photographie s'éloigne du modèle premier de la photo d'identité dont le but était de rendre l'image fidèle d'une personne et la complexité de ses traits. Ces derniers ne sont plus ici que des bandes uniformes. Les

lignes des costumes ont la rigidité et la droiture des murs et des cloisons culturelles, religieuses et sociales qui organisent la société nord-irlandaise. Les photographies révèlent l'attrait visuel qui fédère la communauté protestante.

Dans la série *Sectarian Murders* (1987-1988), la volonté de commémorer les meurtres se double d'une réflexion sur la manipulation de la photographie, preuve prétendument irréfutable. L'artiste met subtilement en avant l'artificialité de l'image de plusieurs manières. Premièrement, les photographies montrent la scène d'un meurtre commis dix ans auparavant et sont donc des reconstitutions. Le corps de la victime est absent, seules demeurent quelques traces du crime. Deuxièmement, la relation entre le texte et l'image est problématisée. Chaque vue est accompagnée d'un texte et d'une date retraçant les circonstances du crime. Précis, presque clinique, le texte fait de l'image l'« avoir été là » indéniable¹⁷. En apparence, il confère plus de véracité à l'image : il fait autorité. Cependant, les légendes sont des recompositions et proviennent de trois sources différentes : *Political Murder in Northern Ireland* de Martin Dillon et Dennis Lehane, publié en 1973, et les quotidiens *The Belfast Newsletter* et *The Belfast Telegraph*. Seawright a veillé à ce qu'il n'y ait aucune mention des groupes terroristes ni de l'identité religieuse des victimes de manière à ne pas aiguïser le sectarisme et à ne pas parler au nom d'une communauté. De plus, les photographies n'illustrent pas parfaitement le texte. Si ce dernier envisage le corps comme de chair et d'os, « *shot three times in the head* » [a reçu trois balles dans la tête], « *died in hospital from his wounds* » [mort à l'hôpital de ses blessures], l'image l'oblitére totalement. Le corps est néanmoins présent par un procédé de synecdoque – une valise, une chaussure abandonnées – ou par un point de vue. Enfin, si l'on retrouve des noms ou des objets figurant dans le texte dans la photographie, dans certains cas, il n'y a guère de congruence entre texte et image. Troisièmement, l'éclairage artificiel non déguisé, le point de vue inhabituel (celui de la victime plaquée au sol ou du meurtrier en embuscade) font que la photographie n'est pas un analogon objectif du réel. L'effet de mise en scène est exacerbé et le point de vue erratique entraîne le spectateur dans un processus d'identification qu'il apprend à déceler.

Dans plusieurs séries de travaux, Seawright a braqué son objectif sur le cadre du conflit, le *warscape* [paysage de guerre] pourrait-on dire. Il s'est d'abord concentré sur l'Irlande, en produisant en 1997 une série de photographies sur Belfast mettant en scène les murs, les palissades, les grilles qui ont envahi la ville. Il s'est tourné

¹⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire, Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard - Seuil, 1980, p. 119.

ensuite vers d'autres horizons. *Margins* (1998) montre l'envers du décor de villes européennes (arrières de supermarchés, piscine municipale abandonnée, nœud autoroutier en réfection et autres espaces délaissés) en insistant sur le quadrillage géométrique de l'espace. Des friches industrielles, des terrains vagues photographiés émane une peur diffuse. En 2002, la BBC lui a aussi commandé une série de photographies sur la guerre en Afghanistan. Seawright se rend sur les lieux après les affrontements, préférant montrer les décombres, les mines abandonnées au bord d'un chemin désert que les soldats en action. Dans *Invisible Cities* (2005) il promène son appareil dans les faubourgs désaffectés de villes africaines. Seawright prend systématiquement les lieux à rebrousse-poil ; explorant ce que ni les médias attirés par l'action et l'évènement, ni l'industrie touristique ne présentent. Les titres de ces séries explicitent cette démarche.

Schizophrénie du paysage, clivage du regard : Willie Doherty

À travers ses vidéos et ses photographies, Willie Doherty met lui aussi en exergue le voyeurisme médiatique et la nécessaire recontextualisation des images. S'ajoute à ces préoccupations la question très saillante (car au cœur de l'histoire et de la politique de l'Irlande colonisée) de la focalisation. Doherty est né dans une ville dont la toponymie reflète à elle seule la situation nord-irlandaise : London/Derry, l'une des villes les plus impliquées dans le conflit. C'est là, lors du Dimanche Sanglant, que Doherty fut témoin de la mort de treize personnes et qu'il apprit à se méfier des images de presse : « La démonstration était limpide : aucune de ces photos n'était fiable¹⁸ ». Beaucoup de ses œuvres élucident la duplicité du langage. En isolant les mots, en les dépouillant de leur attirail journalistique, Doherty en sonde la profondeur.

Ainsi, les mots accompagnant l'image exercent leur rôle de légende mais de manière ambivalente, équivoque. Dans *Cause of Death*, quatre photographies sont juxtaposées laissant voir en partie la même image : un corps allongé face à nous, recouvert par un drap blanc, dont le visage demeure invisible. Le cadrage permet de saisir alternativement un trou de terre, la mer, un feu et un pont, ces éléments étant successivement accompagnés des mots *crushed*, *drowned*, *burned* et *fell* [écrasé, noyé, brûlé et tombé]. Dans la presse, l'image supposée neutre confirme, atteste, vérifie, persuade, convainc. Ici elle apparaît comme une sélection subjective, une interprétation du réel. L'installation intitulée *Six Irishmen*, (Kunst-

verein Schetzingen, 1991) relève d'une démarche similaire. L'artiste a utilisé des panneaux électoraux sur lesquels il a placardé les portraits de deux hommes. Sous chaque poster deux mots contradictoires servent de légende (parmi eux, *son, father, coward, politician, husband, catholic, protestant, hero, psychopath* [fils, père, trouillard, politicien, mari, catholique, protestant, héros, psychopathe]). Ce travail fait suite au procès en appel des six de Birmingham qui révéla une erreur judiciaire¹⁹. Le travail de Doherty consiste non pas à prendre la défense des personnes innocentées mais à révéler l'importance des préjugés conscients ou inconscients et la dangerosité de tels biais culturels. Belinda Loftus montre que les images documentant le conflit nord-irlandais sont souvent des clichés et que les journalistes composent leur image en fonction de critères politiques et esthétiques n'ayant que peu à voir avec la recherche de vérité²⁰. Dans la plupart des photographies documentaires, les deux partis sont représentés de manière figée : les soldats sont l'instrument de la puissance impériale britannique et les civils des catholiques opprimés.

En imprimant des mots ou expressions sur des photographies de paysages naturels ou urbains, Willie Doherty montre à quel point notre perception du paysage est informée par notre culture et notre identité. « Mon point de départ fut l'idée de voir comment les paysages physiques et politiques se confondent. Connaître l'un vous permet de comprendre l'autre²¹. ». *The Walls* (1987) est une photographie noir et blanc panoramique représentant le quartier catholique du Bogside à Derry où subsistent des traces de violences. La division de l'image symbolise le clivage de la ville et sa ghettoïsation, elle explicite les procédés d'inclusion et d'exclusion que l'urbanisme trahit. Le mur d'enceinte du 17^e siècle est le signe de l'occupation coloniale. Aujourd'hui, les tours militaires de contrôle rappellent ce passé curieusement présent. Le point de vue qu'offrent les remparts permet de voir et de contrôler la ville. Dans l'œuvre de Doherty, la couleur du texte sur-imprimé permet d'identifier les positions : le vert pour les Irlandais, le bleu pour les Anglais. Les mots sont le reflet des partis pris et dévoilent l'identité, réalité endémique. Toutefois les mots « *Always Without* » et « *Within Forever* » sont polysémiques, le sens est contingent à la position et à l'identité. La focalisation est un élément essentiel du travail de Doherty. Dans des travaux vidéos, Doherty matérialise la notion de clivage, division géographique et pathologie identitaire, en utilisant un écran double obligeant le spectateur à voir deux images correspondant à un seul commentaire vocal. *Rerun* (2002) est composé de trois films projetés sur le mur d'une même pièce. Chacun montre

¹⁹ Six hommes furent arrêtés après l'attentat qui tua 21 personnes dans un pub de Birmingham. Le procès, qui eut lieu en 1975, aboutit à l'emprisonnement à vie de plusieurs inculpés au prétexte qu'ils avaient quitté Belfast pour Birmingham le jour précédent la tragédie et avaient refusé d'avouer qu'il se rendaient aux funérailles d'un membre de l'IRA récemment tué alors qu'il déposait une bombe. Le procès en appel mit en évidence une erreur judiciaire.

²⁰ « Photography, Art and Politics », *Circa*, n° 13, novembre-décembre 1983, p. 10.

²¹ Propos recueillis par Charles Hill, « Careless Talk », *The Independent, Arts Section*, 28 octobre 1994, p. 25.

²² Jean Fisher,
Willie Doherty:
Unknown Depths,
Belfast, Fotogallery,
Orchard Gallery, 1990.

²³ Laurence Bossé,
Willie Doherty,
[exposition 11 avril-
16 juin 1996],
Paris, Musée d'Art
Moderne de la ville
de Paris, 1996.

un homme apeuré traversant un pont en courant mais propose des cadrages différents si bien que l'on a tantôt l'impression que l'homme s'éloigne, tantôt qu'il se rapproche. Les lumières orange donnent à la scène une atmosphère de thriller mais sont le seul signe perceptible de malaise. Piégé par ses propres fantasmes et représentations, le spectateur peut tout imaginer du contexte qui n'est pas donné. *Somewhere Else* (1998) est constitué de quatre films qui montrent alternativement la clairière d'une forêt, un bâtiment désaffecté ou des galets sur une plage. La caméra rencontre un homme qui jette quelque chose sur la chaussée puis on découvre un corps mutilé. Les indices relatifs à la situation politique sont disséminés, les scènes fragmentaires et la narration discontinue. Le spectateur doit constamment revoir sa position car l'échelle des images varie et le point de vue change. « Le lieu n'est pas seulement une entité topographique nommée. C'est aussi une position depuis laquelle je vois et je suis vu : une relation qui est à la fois spéculaire et spatiale et qui produit une image de soi à travers l'autre que je vois²². ». Dans *The Only Good One is a Dead One* (1994), l'impression de schizophrénie est due aux images comme au texte. En effet, l'une des caméras est braquée sur la chaussée, comme aux aguets, attendant le passage d'une voiture ou d'un promeneur égaré. L'autre met le spectateur à la place d'un conducteur découvrant, à la lumière des phares, la campagne. Le narrateur, en voix-off, rapporte tantôt les impressions de la victime (« *Sometimes I feel like I'm wearing a big sign, shoot me!* » [parfois j'ai l'impression que je porte une grosse pancarte, tirez sur moi !]) tantôt celles d'un assassin. Chez Doherty, la dénonciation de la duplicité du langage et des images naît de la prise de conscience des préjugés informant le récit historique et le discours politique. On peut déceler là l'influence du postmodernisme mais la couverture médiatique du conflit nord irlandais et sa nature coloniale ont mené Doherty à ces conclusions. « Poursuivant une démarche exclusive, enracinée dans le conflit social et politique de l'Irlande du Nord, l'artiste nous propose, à l'opposé de tout reportage ou témoignage d'actualité, des images qui utilisent la tradition du paysage photographique et, de manière détournée, le formalisme de certaines procédures conceptuelles²³. ».

Seàn Hillen : de la mémoire politique à la poétique de la mémoire

Au cours des années 1980, Seàn Hillen a réalisé plusieurs photo-montages de la taille d'une carte postale abordant de manière

explicite les Troubles. Élevé dans une famille catholique de Newry, il suit de très près le conflit. Au cœur des émeutes, il réalise de nombreuses photographies documentaires dans le Bogside qui lui servent de point de départ pour des photomontages corrosifs. *Who is My Enemy* (1987) associe l'image noir et blanc d'un poste de surveillance en Irlande du Nord à celle en couleur de Picadilly Circus, où, parmi les figurants, se détache la silhouette armée d'un personnage de film. *Four Ideas for a New Town* (1982) remplace une scène d'affrontements aux portes de la capitale anglaise. *Jesus Appears in Newry* (1992) juxtapose de manière provocatrice la silhouette du Christ à celle d'un soldat agenouillé, armé jusqu'aux dents. Ces œuvres, illustrant de manière on ne peut plus directe le conflit, furent désignées comme propagandistes et écartées de plusieurs galeries londoniennes. Gardant la même technique et un ton satirique, Hillen change de cible à la fin des années 1990 et compose alors l'univers d'*Irelantis* (*Atlantis irlandais*). Il explique cette évolution par son désir de se libérer de la guerre, d'œuvrer davantage à une guérison. Hillen entreprend alors un travail sériel sur les mécanismes qui sous-tendent la construction de l'identité nationale. *Irelantis* illustre avec humour la nature fondamentalement paradoxale de l'identité irlandaise. C'est dans la forme même de son travail que Seán Hillen suggère que l'identité nationale n'est qu'une construction : chaque image est constituée de bribes d'images de presse, de photographies ou de cartes postales, le montage restant visible. L'hyper-réalisme des collages et la juxtaposition d'éléments hétéroclites est une parodie de l'effet médiatique. En évoquant la patrimonialisation générée par le tourisme de masse, Hillen aborde la question de l'authenticité et du simulacre. Le monde d'*Irelantis* relève du spectacle tel que le concevait Guy Debord. « Le spectacle qui inverse le réel est effectivement produit. En même temps la réalité vécue est matériellement envahie par la contemplation du spectacle, et reprend en elle-même l'ordre spectaculaire en lui donnant une adhésion positive²⁴. ». La question qui gravite au centre du travail de Hillen est celle de l'authenticité : le folklore n'est-il que *fakelore*, l'héritage n'est-il que divertissement ? Plutôt que d'opposer le réel et l'imaginaire ou le mythe, le vrai et son simulacre, Hillen suggère que la vérité et l'illusion, l'authentique et l'artificiel se nourrissent l'un de l'autre.

De nombreux collages mélangent des temps et des espaces différents illustrant ainsi les tensions entre héritage national et culture de masse internationale nées de la mondialisation. Dans *The Great Pyramids of Carlingford Lough*, un personnage vu de dos contemple un paysage improbable constitué de collines irlandaises

²⁴ Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992, p. 6.

dans lesquelles se sont glissées deux pyramides égyptiennes. Le paysage égyptien n'est exotique que parce que l'homme s'identifie au paysage irlandais. Dans plusieurs collages, Hillen montre que si le paysage est surdéterminé et façonné par l'identité de qui le regarde, à son tour, le paysage (même construit) informe l'identité, devenant un ethno-paysage. Certaines œuvres s'attachent au paysage comme base de l'identité nationale et reconsidèrent la pertinence de cette relation. L'ère post-industrielle a fait du passé un divertissement, « les faits culturels traditionnels ou populaires sont aujourd'hui les produits multi-déterminés d'acteurs qui sont populaires ou hégémoniques, ruraux ou citadins, nationaux ou transnationaux²⁵ ». Dans le secteur de la culture, le danger de cette fétichisation du passé est en effet d'évacuer le regard critique nécessaire à l'activation de l'héritage. En puisant dans la mémoire et les traditions, de nombreux artistes problématifient l'héritage et le rendent signififiant dans le présent.

Hillen réalise la plupart de ses montages en découpant des cartes postales de John Hinde, elles-mêmes des montages aux couleurs saturées. Dans les années 1950, lorsque les Irlandais étaient photographiés ou bien filmés par ce photographe anglais, se dessinait l'image paisible de paysans rustiques. L'homme était alors perçu dans sa relation à la terre, l'un des paradigmes de l'idéologie nationaliste du début du siècle. Hillen prolonge et amplifie la manipulation du réel opérée par Hinde : comme lui, il utilise des couleurs criardes, produit des images de petit format et commercialise ses produits. Dans *Collecting Meteorites at Johnston Castle*, Co Meath, le château néogothique, déjà un pastiche en lui-même, est transformé en réserve africaine. Au premier plan, des enfants tirent un âne et ramassent des météorites. Ces personnages sont empruntés à Hinde qui avait pour habitude de demander aux habitants de porter des vêtements traditionnels afin d'obtenir une image parfaite de l'Irlande rêvée. Ses cartes postales étaient alors des simulacres de paysages mais aussi des simulacres d'identité. Le succès des cartes de Hinde montrait que l'Irlande ne désirait qu'une chose : s'identifier à cette illusion de vérité. Qu'en est-il de celui d'Hillen ? L'esthétique kitsch, si bien vendue par les agences de tourisme qu'Hillen évoque, a-t-elle un impact réel sur le sentiment identitaire ? Les nombreux cataclysmes qui agitent les mondes imaginaires de Hillen – l'éruption d'un volcan, des orages tropicaux, des tempêtes – évoquent-ils les contradictions logées au cœur de l'identité irlandaise ? Dans les montages d'Hillen, tout s'oppose et se juxtapose, le proche et le lointain, le passé, le présent et le futur, le dominant et l'opprimé, la nature et l'industrie. Ceci compose le

grand fatras de l'identité. Figure rhétorique liée au montage, la mise en abyme est multipliée : au sein de la scène, des spectateurs, pris au jeu du spéculaire, regardent le paysage reconstruit. Si le paysage n'est qu'illusion, alors le sujet est-il aussi une construction politique et culturelle ?

L'éléphant dans le salon

Bernard MacLaverty évoque le syndrome de « l'éléphant dans le salon » pour désigner l'incapacité des Irlandais à parler des Troubles lorsqu'ils y étaient confrontés de près²⁶. Pourtant, les artistes ont réagi de manière directe en 1972 puis en 1981 ainsi que durant tout le conflit. Les confrontations des artistes irlandais à l'art international et les dilemmes liés à leur engagement ont fait progresser leur positionnement politique. « Le caractère international de la production irlandaise a élargi la réflexion sur l'identité nationale à une réflexion sur l'altérité qui permet d'envisager sous un angle différent la question de la spécificité irlandaise²⁷. ». Écrasé par la situation politique, l'art irlandais participe aujourd'hui d'un projet post-nationaliste plus large qui vise à déconstruire le discours pour réécrire l'histoire. L'écho, la résonance, la réverbération sont au cœur de cet art comme le sont le montage et l'assemblage. L'acceptation de l'hybride, de l'équivoque, de l'hétérogène que permettent les dispositifs artistiques contemporains s'avère essentielle à la reconstruction identitaire à laquelle participe l'art. Parce que « l'enjeu de la politique concerne avant tout, et de plus en plus, la maîtrise du visible, la distribution des regards ; la configuration du sensible²⁸ », un art méta-politique permet aux artistes d'exercer à la fois leur responsabilité et leur libre-arbitre.

Valérie Morisson

²⁶ Mic Moroney,
« Getting Along
in LondoNewry »,
introduction à *Sèan
Hillen: Photomontages
1983-1993*.

²⁷ Mebd Ruanne,
« A Local Perspective »,
dans *Re/dressing
Kathleen*, McMullen
Museum of Art, Boston
College, 1997, p. 11.

²⁸ André Rouillé,
Willie Doherty,
[catalogue d'exposition
MAMV] *op. cit.*