

Université de Montréal

La documentation photographique de l'espace limitrophe comme lieu de médiation : *Interface* (2014), de Taysir Batniji

par Milly-Alexandra F. Dery

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en histoire de l'art

Août 2016

© Milly-Alexandra F. Dery, 2016



Merci à la Faculté des Études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal (FESP) pour le soutien financier accordé à la réalisation de ce projet de recherche.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

La documentation photographique de l'espace limitrophe comme lieu de médiation : *Interface*
(2014), de Taysir Batniji

présenté par :

Milly-Alexandra F. Dery

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Olivier Asselin

François LeTourneux

Suzanne Paquet

RÉSUMÉ

Ce travail de recherche en histoire de l'art a débuté par une enquête sur la série photographique *Interface* (2014) de l'artiste palestinien Taysir Batniji. Réalisée au Bahreïn, l'œuvre présente une vision topographique et métaphorique des archipels axée sur la représentation d'infrastructures vernaculaires et de lieux interstitiels. Notre analyse de l'iconographie des images et de leur mode de production soutient qu'une vision critique subtile de la situation sociopolitique actuelle du Bahreïn imprègne le travail de Batniji. C'est dans cette perspective que ce mémoire s'intéresse plus généralement à la représentation photographique de l'espace limitrophe comme lieu de médiation où peuvent émerger des réflexions pertinentes sur la situation sociopolitique, économique et environnementale actuelle. Dans notre analyse de l'œuvre d'art, la notion de médiation est centrale et intervient sous plusieurs formes. Nous l'abordons autant du point de vue de l'histoire sociale de l'art, en considérant les conditions matérielles et contextuelles de l'œuvre, que d'un point de vue ancré dans une vision philosophique de l'objet d'art comme dispositif capable d'agir sur nos perceptions et nos attitudes.

Mots clés : documentaire ; art contemporain ; topographie ; photographie ; paysage (sub)urbain ; espace limitrophe ; Bahreïn ; Taysir Batniji ; médiation.

ABSTRACT

This research in art history investigates the photographic series *Interface* (2014) by Palestinian artist Taysir Batniji. Photographed in Bahrain, the work presents a topographic and metaphorical vision of the archipelagos, focused on the representation of vernacular structures and interstitial sites. Our analysis of the iconographic motifs of the images and their mode of production suggests that Batniji's work presents a subtle critique of Bahrain's contemporary sociopolitical situation. The focus of this thesis is the photographic representation of bordering spaces as places of mediation through which relevant viewpoints on current sociopolitical, economic and environmental questions are set to emerge. The concept of mediation intervenes in many forms and is central to our analysis. We are borrowing from its use in social theories of art history, where material and contextual conditions are considered, as well as in various perspectives rooted in philosophy in which the artistic object functions as a device able to act upon our perceptions and our attitudes.

Keywords : documentary; contemporary art; topography; photography; (sub)urban landscape; bordering space, Bahrain; Taysir Batniji; mediation

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
ABSTRACT	v
LISTE DES FIGURES	viii
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	xi
REMERCIEMENTS.....	xii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE ET ESPACES LIMITROPHES	9
1.1 Survol historique – Photographie documentaire et art contemporain. La représentation de l’espace limitrophe.....	9
1.1.1 Photographie documentaire et arts visuels : une convergence.....	9
1.1.1.1 La tradition documentaire en photographie.....	9
1.1.1.2 Photographie et arts visuels : l’impulsion objectiviste, typologique et conceptuelle	12
1.1.1.3 Photographie documentaire et espaces limitrophes : les Nouveaux Topographes.....	15
1.1.2 Des Nouveaux Topographes à aujourd’hui.....	22
1.1.2.1 Art contemporain et documentaire depuis les années 1970.....	22
1.1.2.2 Photographier l’espace limitrophe : nouvelles approches théoriques.....	25
1.1.2.3 Nouveaux Topographes : un regain d’intérêt	30
1.2 <i>Interface</i> (2014) : réactualiser l’apport des Nouveaux Topographes.....	32
1.2.1 Note sur la méthode	32
1.2.2 Note sur le contexte de production	37
1.2.3 Rhétorique visuelle et enjeux communs	40
1.2.3.1 Aspects formels et dispositif de représentation	40
1.2.3.2 Aspects iconographiques	43

1.2.3.3 Les transformations sociales au prisme de l'esthétique du banal	45
CHAPITRE II	
<i>INTERFACE</i> (2014) COMME LIEU DE MÉDIATION.....	50
2.1 Le contexte socioculturel, économique et politique	50
2.1.1 Mondialisation : du post-colonialisme au néolibéralisme.....	50
2.1.2 Identité et industrie du tourisme culturel dans les pays du Golfe : le cas du Bahreïn	55
2.1.3 L'origine et les motivations de <i>Recreational Purpose</i> : une commande contradictoire ?.....	63
2.2 L'œuvre comme lieu de médiation	66
2.2.1 Médiation dans le processus de production : contraintes et stratégies.....	66
2.2.2 Médiation culturelle, économique, religieuse et politique dans <i>Interface</i>	73
2.2.3 Le jeu entre la forme et le contenu comme stratégie de médiation.....	81
CONCLUSION.....	87
BIBLIOGRAPHIE.....	93
ANNEXE	i

LISTE DES FIGURES

- Figure 1 – Edward Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations, Union Needles, California*, 1963, 3^e Éd. 1969, livre d’artiste, 17,8 x 14 x 4 cm, Whitney Museum of American Art, New York i
- Figure 2 – Dan Graham, *Homes for America*, 1966-1967, photolithographie, 49,5 x 55,6 cm, Whitney Museum of American Art, New York i
- Figure 3 – Lewis Baltz, *Alton Road at Murphy Road looking Toward Newport Center*, série *The New Industrial Parks near Irvine, California*, 1974, gélatine argentique, 15,1 x 22,8 cm, George Eastman Museum, Rochester, New York ii
- Figure 4 – Lewis Baltz, *Prospector Park, Subdivision Phase III, Lot 55, looking West*, série *Park City*, 1979, gélatine argentique, 20,3 x 25,4 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco ii
- Figure 5 – Anthony Haughey, *Shotgun Cartridges, Armagh/Louth Border*, série *Disputed Territory*, 2006, épreuve chromogène, collection de l’artiste. Reproduction dans *Land Matters : Landscape Photography, Culture and Identity*, Londres : I.B. Tauris, 2011, p. 182 iii
- Figure 6 – Taysir Batniji, *Watchtowers*, 2008, tirage numérique, 40 x 50 cm, collection de l’artiste, © Dieter Kik iii
- Figure 7 – Bernd et Hilla Becher, *Water Towers (Wassertürme)*, 1980, gélatine argentique, 155 x 125 cm (l’ensemble), Guggenheim Museum, New York iv
- Figure 8 – Taysir Batniji, *GH0809*, 2010, épreuve couleur chromogène sur papier translucide brillant, 222 x 167 cm (l’ensemble), collection de l’artiste iv
- Figure 9 – Andreas Gursky, *Bahrain 1*, 2005, épreuve couleur chromogène, 302 x 220 cm, Museum of Modern Art, New York v
- Figure 10 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014, jet d’encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l’artiste v
- Figure 11 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014, jet d’encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l’artiste vi
- Figure 12 – Lewis Baltz, *North Wall, Semicoa, 333 McCormick, Costa Mesa*, série *The New Industrial Parks near Irvine, California*, 1974,

	gélatine argentique, 15,4 x 23 cm, George Eastman Museum, Rochester, New York	vi
Figure 13 –	Taysir Batniji, <i>Sans titre</i> , série <i>Interface</i> , 2014, jet d’encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l’artiste.....	vii
Figure 14 –	Taysir Batniji, <i>Sans titre</i> , série <i>Interface</i> , 2014, jet d’encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l’artiste.....	vii
Figure 15 –	Lewis Baltz, <i>Foundation Construction, Many Warehouses, 2891 Kelvin, Irvine</i> , série <i>The New Industrial Parks near Irvine, California</i> , 1974, gélatine argentique, 15 x 23 cm, George Eastman Museum, Rochester, New York	viii
Figure 16 –	Lewis Baltz, <i>East Wall, Western Carpet Mills, 1231 Warner, Tustin</i> , série <i>The New Industrial Parks near Irvine, California</i> , 1974, gélatine argentique, 15 x 23 cm, George Eastman Museum, Rochester, New York	viii
Figure 17 –	Taysir Batniji, <i>Sans titre</i> , série <i>Interface</i> , 2014, jet d’encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l’artiste	ix
Figure 18 –	Taysir Batniji, <i>Sans titre</i> , série <i>Interface</i> , 2014, jet d’encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l’artiste.....	ix
Figure 19 –	Taysir Batniji, <i>Sans titre</i> , série <i>Interface</i> , 2014, jet d’encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l’artiste.....	x
Figure 20 –	Taysir Batniji, <i>Sans titre</i> , série <i>Interface</i> , 2014, jet d’encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l’artiste.....	x
Figure 21 –	Lewis Baltz, <i>Prospector Park, Subdivision Phase III, Lot 160, Looking West</i> , série <i>Park City</i> , 1979, jet d’encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l’artiste	xi
Figure 22 –	Camille Zakharia, <i>A Coastal Promenade, Hut 12 Busaiteen</i> , série <i>Reclaim</i> , 2010, jet d’encre sur papier, 50 x 50 cm, Barjeel Art Foundation, Charjah, Émirats arabe unis.....	xi
Figure 23 –	Taysir Batniji, <i>Sans titre</i> , série <i>Interface</i> , 2014, jet d’encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l’artiste.....	xii
Figure 24 –	Taysir Batniji, <i>Sans titre</i> , série <i>Interface</i> , 2014, jet d’encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l’artiste.....	xii
Figure 25 –	Taysir Batniji, <i>Sans titre</i> , série <i>Interface</i> , 2014, jet d’encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l’artiste.....	xiii

Figure 26 – Taysir Batniji, <i>Sans titre</i> , série <i>Interface</i> , 2014, jet d'encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l'artiste.....	xiii
Figure 27 – Taysir Batniji, <i>Sans titre</i> , série <i>Interface</i> , 2014, jet d'encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l'artiste.....	xiv
Figure 28 – Taysir Batniji, <i>Sans titre</i> , série <i>Interface</i> , 2014, jet d'encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l'artiste.....	xiv
Figure 29 – Taysir Batniji, <i>Sans titre</i> , série <i>Interface</i> , 2014, jet d'encre sur papier, 80 x 50 cm, collection de l'artiste.....	xv

LISTE DES ABRÉVIATIONS

BACA	Bahrain Authority for Culture and Antiquities
BAHRAIN EDB	Bahrain Economic Development Board
DATAR	Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'activité régionale
FSA	Farm Security Administration
GHE	Gulf Housing Engineering

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire a été rendue possible grâce au soutien et la collaboration de plusieurs personnes, chacune ayant joué un rôle essentiel à différents moments-clés de ma démarche. Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche, François LeTourneur, pour la qualité exceptionnelle de son accompagnement, pour sa disponibilité et sa générosité. Ses nombreux conseils et suggestions m'ont permis de structurer ma pensée et m'ont encouragé à me dépasser dans l'écriture; la réalisation de ce mémoire aura été une grande source d'apprentissage en grande partie grâce à lui.

Je tiens également à remercier Taysir Batniji pour sa collaboration et sa générosité. Les explications et les informations fournies lors de notre entretien, dont je garde de très bons souvenirs, m'ont permis de donner vie à cette recherche.

Je suis également profondément reconnaissante envers Monique Paré, pour son soutien et ses encouragements continus. Son énergie vibrante et son encadrement ont été un phare tout au long de l'étape de rédaction de ce mémoire. Je la remercie pour les nombreuses heures qu'elle y a consacrées, sans jamais les compter. J'aimerais également remercier Robert Lecavalier, Madlen Fournier et Laurence Garneau pour leur temps précieux consacré aux relectures ainsi que pour leurs enthousiasmes pour mon projet de recherche, traduit en questions et commentaires pertinents. Mes remerciements vont aussi à madame Louise Simard pour sa collaboration à la mise en page de ce document.

Enfin, je tiens à remercier du fond du cœur les membres de ma famille et mes amis pour leur soutien, leur compréhension et leur appui. Leur présence et leurs encouragements furent essentiels pour relever ce défi.

INTRODUCTION

Depuis le XIX^e siècle et encore aujourd'hui, l'appareil photographique est utilisé pour enregistrer des représentations du monde extrêmement diversifiées. L'image photographique est une composante centrale de nos vies, véhiculée par différents producteurs et diffuseurs spécialisés dans des domaines aussi variés que celui du réseau informationnel, de la recherche scientifique ou de la création artistique. Ces documents photographiques sont des outils didactiques et esthétiques incontournables, un support essentiel pour l'archivage et le partage de savoirs, de souvenirs et d'expériences. Comme l'écrit l'historien de l'art W.J.T. Mitchell « [les images] modifient notre façon de penser, de voir et de rêver; elles reconfigurent nos souvenirs et nos imaginaires; elles donnent naissance à de nouveaux critères et de nouveaux désirs » (Mitchell 2014 : 110). La photographie peut ainsi être considérée comme un élément fondateur de notre culture visuelle, en raison de sa capacité à influencer sur notre perception du monde.

Les images photographiques racontent plus particulièrement des récits qui forgent les conceptions historiques et identitaires des lieux que nous habitons, « les paysages, réels et imaginés, [qui] contribuent à former notre identité, subjectivement et collectivement¹ » (Wells 2011 : 262). Dans le cadre de cette recherche en histoire de l'art, nous nous intéresserons plus particulièrement aux représentations photographiques du paysage urbain et suburbain qui redéfinissent une conception du territoire habité comme lieu de médiation du politique et de l'identité. Les œuvres étudiées ont comme point commun de documenter divers espaces limitrophes et zones vagues du territoire habité. Le spécialiste en géographie et en études urbaines Mohamed Ghomari définit l'espace public limitrophe comme multiple et incertain, car les frontières qui délimitent ce type d'endroit font, par définition, l'objet d'une redéfinition continue (2002 : 12). Il s'agit d'un type d'espace qui rassemble généralement des « lieux construits » et des lieux « d'interventions libres » : on peut le décrire comme limitrophe

¹ Je traduis : « *Photographs tell stories, contributing to the construction of histories related to particular sites. (...) Landscapes, real and imagined, contribute to the formation of our sense of identity, subjectively and collectively* » (Wells 2011 : 262).

puisqu'il se situe « sur une frange qui chevauche deux types d'espaces » et se divise généralement entre le bâti et le non bâti (Ghomari 2002 : 4-17). Comme l'explique l'auteur, ces frontières du territoire interstitiel ne sont pas seulement déterminées par des facteurs physiques, elles sont également définies par la dimension sociale et culturelle du monde qu'elles découpent, les activités qui y prennent place et la nature publique, privée ou transitoire des lieux qu'elles définissent.

Le point de départ de cette recherche en histoire de l'art est la série photographique *Interface* (2014) de l'artiste multidisciplinaire Taysir Batniji. Aperçue au détour d'une cimaise lors de la dernière Biennale de Montréal, l'œuvre a accroché notre regard, en raison de sa banalité et de son caractère modeste : la singularité de cette série fut aussitôt comprise comme une énigme à déchiffrer. L'œuvre, réalisée à l'occasion d'une commande artistique octroyée par le Ministère de la Culture du Bahreïn pour l'exposition collective *Recreational Purpose*, présente une vision topographique et poétique du territoire des archipels insulaires. L'argumentaire de cette recherche démontrera qu'en plus de s'inscrire dans un trope important de l'art contemporain, celui de la pratique du mode documentaire dans les pratiques photographiques et vidéographiques, la série *Interface* est un lieu de médiation, un espace de négociation où des réflexions politiques et identitaires peuvent être provoquées par l'iconographie et l'impression visuelle générale qui se dégage des images. Notre avons donc utilisé notre objet de recherche pour aborder un ensemble de considérations plus larges en lien avec la photographie documentaire, la question de l'espace limitrophe, la notion de médiation en histoire de l'art ainsi que le contexte culturel et socio-politique du Bahreïn.

Dans un premier temps, nous aurons comme objectif de présenter un survol historique de l'appropriation des codes de la photographie documentaire et du motif du paysage vernaculaire par les artistes visuels, des années 1960 à aujourd'hui. Nous positionnons la photographie américaine et allemande de l'entre-guerre comme source archétypale de la forme documentaire en arts visuels, laquelle a nourri notre compréhension des usages pour lesquels les images sont commandées, activées et diffusées auprès du public. Le travail de Walker Evans et quelques autres jalons historiques importants nous permettront d'aborder certaines composantes indissociables du documentaire, comme le mode topographique et l'effet

d'objectivité souvent associé à la nature indicielle de l'image photographique. Nous nous intéresserons ensuite plus directement à la question de l'espace (sub)urbain, ses infrastructures vernaculaires et ses interstices, à travers le travail d'artistes photoconceptuels américains comme Edward Ruscha et Dan Graham, qui ont également utilisé à des fins conceptuelles la photographie, en raison de ses attributs et possibilités caractéristiques, comme la sérialité typologique, l'objectivité et la neutralité visuelle. Nous aurons comme objectif de montrer la ligne de continuité qui relie leur documentation photographique du paysage quotidien à celle qui fut effectuée quelques années plus tard par les photographes de l'exposition *The New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (1975). Nous verrons que la représentation directe et objective des nouveaux paysages suburbains opérée par les Nouveaux Topographes a bouleversé les codes de la représentation du paysage, offrant ainsi une perspective sur l'espace vernaculaire qui domine encore dans les pratiques actuelles. Suite au tournant des Nouveaux Topographes, il semble en effet que la représentation du paysage en photographie artistique soit rarement décontextualisée des transformations que l'homme y fait ou des traces qu'il y laisse (Durden 2014 : 175). Dans cette partie, nous tenterons également de montrer que certaines affinités très fortes existent entre cette tradition documentaire euro-américaine et le travail photographique de Batniji. Une étude comparative entre la série *Interface* et deux œuvres photographiques de Lewis Baltz, *The New Industrial Parks, near Irvine California* (1974) et *Park City* (1978-1981) soulignera la pertinence de ce rapprochement. Nous croyons en effet que l'héritage stylistique et formel de la tradition photographique des Nouveaux Topographes est visible dans l'œuvre *Interface* puisque des ressemblances frappantes existent entre les corpus, sur les plans formel, iconographique et processuel.

L'évocation de l'art conceptuel et du travail des Nouveaux Topographes nous permettra également de décrire une convergence plus large entre les courants de la photographie documentaire et de l'art contemporain. Nous verrons que, depuis les années 1970, un nombre exponentiel de pratiques traitant de questions politiques et identitaires recourent à l'image photomécanique comme outil d'information et de réflexion. On affirme ainsi aisément aujourd'hui que la photographie « s'est rapprochée du milieu des arts plastiques au point de devenir l'un des domaines où sont abordées les problématiques artistiques les plus pertinentes

par rapport au monde actuel » (Morisset 2005). Nous nous intéresserons particulièrement aux stratégies photographiques contemporaines qui font usage de certains aspects formels, stylistiques et techniques du mode documentaire afin de produire une représentation à la fois factuelle et métaphorique du sujet photographié. Un des sujets les plus traités, dans ce type de production, concerne la représentation des territoires, réels et imaginaires, dans une optique qui vise à mettre l'accent sur certaines notions comme celles de frontière, de mobilité et de transformation, qui sont liées au contexte actuel de la mondialisation. Nous tenterons donc d'offrir certains éléments de synthèse concernant l'appropriation du mode documentaire par les artistes contemporains, particulièrement en lien avec la représentation photographique du territoire et la considération de ses enjeux, puisque nous croyons que l'œuvre *Interface* est une héritière de ce mouvement. Pour comprendre la manière dont l'œuvre de Batniji révèle son potentiel critique à travers un double jeu entre le poétique et le politique, nous évoquerons certains principes du réalisme critique (*critical realism*) en art contemporain, tels qu'exemplifiés par le travail de l'artiste américain Allan Sekula. Ces principes serviront également à camper la dualité entre le poétique et le politique qui caractérise l'œuvre de Batniji. Les ouvrages *Photography between Poetry and Politics: The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art* (Van Gelder et Westgeest 2008) et *Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula's Photography* (Van Gelder et Baetens 2010) nous permettront de mieux cerner les composantes de la rhétorique visuelle d'*Interface*, soit l'ensemble des composantes de son langage artistique, qui comprend les stratégies esthétiques, les choix iconographiques et techniques et les modes de représentation. Encore aujourd'hui, nous constatons que le territoire investi par l'homme, et ses interstices limitrophes, demeurent un sujet favorisé par plusieurs artistes pour aborder des enjeux socio-politiques plus larges. Nous verrons que de nouvelles approches théoriques soutenues par le phénomène de la mondialisation et liées au « tournant géographique » dans les sciences humaines décrivent les pratiques photographiques contemporaines, et les nourrissent en retour. De plus, nous verrons que ces nouvelles conceptions du territoire s'accordent possiblement avec le regain d'intérêt que suscite de nos jours le travail des Nouveaux Topographes en histoire de l'art.

Le cadre théorique de cette recherche s'inscrit plus précisément dans une approche critique de la photographie de paysage, telle que conçue par l'auteure britannique Liz Wells. Dans l'ouvrage *Land Matters : Landscape Photography, Culture and Identity*, cette dernière étudie les représentations contemporaines du territoire qui mettent en œuvre un langage subtil, mais critique, tout en utilisant une stratégie qu'elle nomme « esthétique contextualisée » (*grounded aesthetics*). Elle indique que dans ce type de démarche artistique les perceptions formelles et thématiques de l'œuvre sont situées dans des contextes socio-historiques précis; il faut les connaître pour accéder à une compréhension formelle, contextuelle et métaphorique juste de l'œuvre étudiée (Wells 2011 : 10). Wells privilégie l'analyse par le détail iconographique et nous nous inspirerons de sa méthodologie pour notre propre interprétation d'*Interface*.

Le deuxième chapitre du mémoire est une étude approfondie du corpus, qui nous permettra notamment de le distinguer des autres productions artistiques évoquées jusqu'ici. Nous y décrirons en détail les contextes socio-artistiques particuliers dans lequel *Interface* fut commandée, réalisée et diffusée, ainsi que sa propension à agir comme un lieu de médiation protéiforme et efficace. Dans un premier temps, nous situerons l'œuvre de Batniji en lien avec deux aspects fondamentaux du contexte mondialisé, soit l'héritage socio-politique et esthétique du postcolonialisme et l'impact des politiques culturelles néolibérales actuelles. Nous verrons que ces deux versants de la mondialisation sont directement liés à des questions de pouvoir, d'identité, de frontières et de mobilité, notions qui imprègnent une importante partie de la production artistique contemporaine, et qui constituent surtout le sujet même de l'œuvre *Interface* et de l'événement à l'occasion duquel l'œuvre fut produite; ces mêmes notions jouent aussi un rôle central dans l'ensemble de la pratique de Batniji. Une mise en contexte détaillée des conditions d'existence de la série photographique sera effectuée et nous verrons plus particulièrement comment l'impulsion d'origine du projet, une commande gouvernementale, a pu en affecter les termes. Nous verrons, entre autres, que le développement des pratiques culturelles au Moyen-Orient est actuellement soutenu par une forme de mécénat culturel directement lié à des stratégies de valorisation du tourisme et de l'identité nationale. Tout en faisant état des réalités qui caractérisent le développement culturel du territoire du golfe dans son ensemble, nous situerons *Interface* dans la mouvance plus large d'une série d'initiatives

commissariales effectuées par le Bahreïn depuis quelques années en lien avec divers événements internationaux. Grâce à la mise en lumière des intentions paradoxales qui sous-tendent le projet *Recreational Purpose* nous démontrerons que l'œuvre réalisée par Batniji cherche à se situer de façon critique mais nuancée par rapport à une politique économique et culturelle du Bahreïn qui vise à promouvoir indirectement, à travers ses projets, l'identité nationale et le tourisme culturel.

Avant de montrer que la série de Batniji peut elle-même être considérée comme un agent de médiation, nous ferons valoir la manière dont la réalisation et la signification possible des images d'*Interface* sont elles-mêmes affectées par des médiateurs extérieurs à l'œuvre d'art. Dans cette optique, nous postulons que la signification et l'impact de toute œuvre d'art sont modulés par des facteurs extérieurs à la matérialité de l'objet qui concernent entre autres son contexte de production et son dispositif de présentation. Nous étudierons ainsi les conditions matérielles de l'œuvre en lien avec son statut de commande artistique gouvernementale en portant une attention particulière à ses conditions de production et à ses contextes d'exposition. Pour y arriver, nous utiliserons la notion de médiation telle qu'elle peut-être utilisée dans les études sur la culture visuelle, l'histoire sociale de l'art ou encore la philosophie : nous nous référerons plus particulièrement, par exemple, aux écrits du théoricien Giorgio Agamben, qui reconnaît le pouvoir agentiel des objets sur nos attitudes et nos comportements, pour poser les bases de notre compréhension de l'œuvre *Interface* comme objet de médiation. Il est bien connu que la spécificité du territoire physique joue un grand rôle dans la construction d'une identité nationale; ce même territoire est éminemment révélateur des structures sociales, politiques et culturelles d'un pays. Batniji a réalisé une représentation topographique et métaphorique des archipels; grâce à une analyse iconographique détaillée de ses images, nous verrons qu'*Interface* propose également une réflexion critique et nuancée de l'état actuel du territoire bahreïnien. Un survol historique de la situation globale du pays et une entrevue réalisée avec Taysir Batniji à l'été 2015 nourriront ici notre compréhension des images de la série photographique. Ces données nous permettront d'affirmer que, bien que poétiques, les images d'*Interface* révèlent la désuétude et le désœuvrement de certains lieux industriels du territoire du Bahreïn, en plus de mettre en lumière les conséquences sociales des politiques d'urbanisation qui les ont vues naître. Nous

démontrerons que l'intérêt de l'artiste pour les espaces limitrophes et incertains lui permet d'aborder des idées liées aux notions de frontière, de transformation, et de façon plus étendue, à l'identité culturelle et au politique. Nous reviendrons sur le jeu qu'opère Batniji entre le poétique et le politique dans son œuvre, qui se traduit entre autres par la représentation de sujets triviaux et ordinaires révélant d'importantes données sur l'état social et économique du territoire. Ce langage forme l'essence même de la stratégie de médiation d'*Interface*, mais nous la décrirons également comme étant plus largement caractéristique de l'ensemble de sa pratique.

Les travaux menés, comme on le voit, permettront de contribuer de façon significative à aux écrits sur la pratique de Taysir Batniji et sur les politiques culturelles du Bahreïn, tout en soulevant certains questionnements sur la façon dont l'art actuel rend compte des relations mouvantes et complexes que les divers groupes sociaux entretiennent avec l'environnement bâti. Ainsi, nous pensons pouvoir mettre en lumière les enjeux socioculturels et politiques de l'œuvre *Interface* tout en abordant la façon dont la fonction possible de l'image photographique s'y trouve spécifiquement reformulée. Nous aurons bien entendu l'occasion de rappeler, à travers ce mémoire, que certains facteurs méthodologiques nous imposent de suspendre l'énoncé de conclusions trop décisives quant au potentiel critique de l'œuvre de Batniji. Notre compréhension des images demeure en effet subjective, même lorsqu'elle se nourrit de propos recueillis lors d'une entrevue avec l'artiste. Nous garderons également en tête que le corpus à l'étude s'ancre dans une pratique pluridisciplinaire, et non seulement photographique. L'œuvre de Batniji fonctionne donc selon une démarche qui s'ouvre sur plusieurs modes de création; analyser cette dernière selon des critères rigides d'influences artistiques et médiales serait par conséquent éminemment problématique. La condition d'existence d'*Interface* est en effet complexe : il s'agit d'une œuvre qui s'inscrit à la fois dans une initiative culturelle du Moyen-Orient, et dans la pratique d'un artiste issu de la scène artistique franco-palestinienne dans laquelle on observe diverses influences esthétiques et iconographiques, dont certaines s'arriment à la tradition photographique euro-américaine. Pour toutes ces raisons, il s'agit d'un objet d'étude fascinant qui nécessite toutefois une analyse empreinte de réserve et de nuances.

CHAPITRE I

PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE ET ESPACES LIMITROPHES

1.1 Survol historique – Photographie documentaire et art contemporain. La représentation de l'espace limitrophe

1.1.1 Photographie documentaire et arts visuels : une convergence

1.1.1.1 La tradition documentaire en photographie

D'un point de vue historique, on considère généralement que les principes archétypaux de la photographie documentaire prennent forme dans la production américaine et allemande de l'entre-deux guerres. Dès les années 1930 aux États-Unis, on observe la prépondérance de l'esthétique de l'instantané et de la représentation directe de sujets vernaculaires ordinaires. Le photographe américain Walker Evans est considéré comme un des pères du « style documentaire » en photographie, aux côtés de son précurseur de quelques années, August Sander. Telle que conçue par ces deux photographes, la forme documentaire s'apparente au photoreportage, en ce sens qu'elle vise un enregistrement direct et objectif du monde en favorisant une prise de vue simple et dépouillée d'artifice. Il s'agit de photographier la réalité brute selon des enregistrements « nets, neutres, frontaux, et systématisés » (Lugon 2011 : 23). Les clichés d'Evans pris lors de la campagne photographique de la *Farm Security Administration* (1935-1942) sont parmi les plus emblématiques de sa production photographique. Aux côtés de Dorothea Lange, Russel Lee, Arthur Rothstein et Ben Shahn, Evans se voit confier le mandat par le Ministère de l'Agriculture de photographier les conditions de vie difficiles des habitants de l'Amérique rurale durant la période de la Grande Dépression. Sa vision aujourd'hui emblématique de cette période sombre de l'histoire des États-Unis, s'incarne dans le visage des gens ordinaires et dans des sujets banals, comme les bords de route, les petits commerces et les cimetières. Son mode de présentation directe des sujets vernaculaires, à la fois prosaïque et pittoresque, a marqué la tradition photographique occidentale, suscitant l'empathie pour la condition des hommes ordinaires et se positionnant comme modèle du documentaire américain ([Anonyme] MET 2004).

Le travail de ces pionniers du documentaire et les images produites pour le programme de la FSA ont formé la majorité de « nos idées au sujet du documentaire, incluant les objectifs sociaux et politiques qui le caractérisent² » (Price 2009 : 68; Lugon 2011 : 19). En effet, la vaste campagne photographique orchestrée par le Ministère de l'Agriculture montrait la pauvreté et les conditions de vie misérables des populations rurales en Amérique, grâce à des images accompagnées de légendes; et comme plusieurs historiens l'ont ensuite souligné, les milliers d'images ainsi récoltées, qui circulèrent ensuite à travers les États-Unis, servaient un plan politique plus large visant à convaincre le peuple de l'utilité et de la pertinence des réformes du *New Deal* mises en place par le gouvernement Roosevelt (Lugon 2011 : 119). Cette mission photographique a façonné notre conception de la photographie documentaire, mais elle nous a aussi donné un exemple flagrant de l'instrumentalisation possible du réalisme photographique à des fins politiques : dans ce cas précis, indépendamment de la volonté des photographes, le sujet photographié était encadré par le désir d'appuyer des réformes sociales et économiques. Encore aujourd'hui, il est bien connu qu'au-delà de leur simple fonction de témoignage, plusieurs images documentaires participent à une vision idéologique et politique plus large qui tente « d'attirer l'attention d'un public sur des sujets particuliers, le plus souvent dans le but de changer la situation sociale ou politique actuelle³ » (Price 2009 : 102). Dans de tels contextes, la fonction et le rôle de l'image documentaire sont affectés non seulement par le point de vue des photographes, mais aussi par les usages pour lesquelles les images sont commandées ou activées (Wells 2009 : 97).

À travers le XX^e siècle, l'identité du documentaire demeure relativement stable; elle s'articule autour d'un rejet du geste artistique, d'une recherche d'objectivité et, le plus souvent, d'une forme d'investigation sociale. À ce jour, comme pour toute tentative de catégorisation historique ou esthétique en art, il n'est pas aisé de fixer les normes de la tradition documentaire en photographie, puisque les paramètres du genre peuvent se transformer sensiblement d'un contexte à l'autre. À travers les années et selon les pratiques, le documentaire fut compris comme « une forme, un genre, une tradition, un style, un mouvement et une pratique – [il] est

² Je traduis : « *our ideas about documentary, together with its characteristic social and political objectives* ».

³ Je traduis : « *to draw the attention of an audience to particular subjects, often with a view to changing the existing social or political situation* ».

inutile d'essayer d'en donner une définition unique⁴ » (Wells 2009 : 69). Il semble néanmoins qu'une approche directe de la réalité, une certaine neutralité de la position de l'auteur, une démarche systématique et (dans le cas plus particulier qui nous occupe) topographique, ainsi qu'une connexion plus ou moins directe avec diverses préoccupations sociales demeurent des composantes essentielles de la photographie documentaire (Couturier 2011 : 274; Gattinoni et Vigouroux 2005 : 123; Wells 2009 : 69). La prépondérance du documentaire dans la tradition photographique contemporaine s'explique entre autres par le fait que ce mode entretient une relation singulière avec les notions de réalité et de vérité. Cette idée que l'image photographique est une représentation authentique du réel est directement liée à sa fonction mimétique et indicielle. Puisque l'image photographique est une trace matérielle et mécaniquement enregistrée de la réalité, elle continue d'être perçue comme un outil de documentation privilégiée, donnant accès aux faits réels.

Les ruptures sociales, culturelles et politiques des années 1960 contribueront à mettre en cause cette conception de la photographie en tant « qu'empreinte du réel »; à partir de cette époque, on associera de plus en plus la photographie à un outil déterminant dans la nature construite de notre culture visuelle, et susceptible de manipulation politique (Kriebel 2007 : 18). Cette école de pensée s'arrime aux propos du théoricien Richard Bolton qui affirme que « la photographie n'est pas en elle-même une preuve suffisante; une structure interprétative doit être établie – naturalisée – avant qu'une signification stable et convaincante soit accordée à l'image documentaire⁵ » (Bolton 1989 : xvi). Néanmoins, malgré la persistance de tels débats et l'arrivée plus tardive des outils numériques, avec leurs possibilités de manipulations de l'image, la notion de véracité demeure encore aujourd'hui indissociable de notre conception de l'image photographique. L'idée d'une « objectivité » du médium continue largement de sous-tendre l'usage qui en est fait, du moins dans les pratiques documentaires qui s'arment à la tradition photographique ou à l'art contemporain.

⁴ Je traduis : « *a form, a genre, a tradition, a style, a movement and a practice; it is not useful to try to offer a single definition of the word* ».

⁵ Je traduis « *The photograph is not sufficient evidence by itself; an interpretative structure must be established – naturalized – before a stable and believable meaning can be read into the documentary image* ».

Dans son ouvrage *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans*, Olivier Lugon explique que l'historicité du style documentaire se construit en réalité sur une dialectique entre l'art et le document. Une délimitation claire entre « une approche esthétique et une approche utilitaire du style documentaire » est ainsi, selon lui, difficile à tracer (Lugon 2011 : 34). Les images documentaires considérées par l'histoire de l'art ne peuvent s'affirmer en tant que simple archive ou documentation visuelle : elles sont tout autant le résultat d'un enregistrement visuel direct de la réalité, que de préoccupations formelles et esthétiques et d'un geste photographique forcément partial. L'apophtegme d'Evans, « l'art n'est jamais un document mais il peut en adopter le style », démontre bien le paradoxe du documentaire dans le contexte des pratiques artistiques (Lugon 2011 : 31). De fait, dès les années 1960, plusieurs *modus operandi* de la photographie documentaire seront revus et repensés par des artistes visuels contemporains et l'on reconnaît aujourd'hui aisément l'impact de cet important moment de convergence.

1.1.1.2 Photographie et arts visuels : l'impulsion objectiviste, typologique et conceptuelle

Les décennies soixante et soixante-dix marquent une période de grands bouleversements sociaux, artistiques et culturels. La fin des grands récits du modernisme, le décloisonnement des frontières entre les disciplines et la prolifération d'une nouvelle culture visuelle où les images sont prépondérantes ouvrent de nouvelles avenues pour les artistes. C'est également à cette époque que la photographie entre définitivement dans le vocabulaire de l'art contemporain; dans la foulée des questionnements sur le langage, sur l'image et la société contemporaine, elle devient notamment un trope majeur de l'art conceptuel. L'historien de l'art Steve Edwards divise les usages de la photographie dans les pratiques conceptuelles des années soixante en trois catégories distinctes mais perméables qui s'articulent autour du fait suivant : l'image photographique est utilisée comme un document dépourvu de style artistique (Edwards 2004 : 138). D'une part, le médium photographique est utilisé pour documenter des installations ou des œuvres éphémères, comme la performance *Finger Gloves* (1972) de l'artiste allemande Rebecca Horn. De l'autre, par exemple dans le travail de Bruce Nauman et de Mel Bochner, il sert l'enregistrement de performances faites expressément pour la caméra. Finalement, Edward Ruscha, Dan Graham ou Robert Smithson utilisent le médium

photographique de manière plus directe, afin de « produire des récits complexes (ou des anti-récits) dont les statuts en tant qu'œuvres d'art sont incertains⁶ » (Edwards 2004 : 141). À travers la mise en série et l'association texte-image, ces artistes ont ainsi traité de sujets vernaculaires de manière si banale qu'il était même difficile pour plusieurs de leurs interlocuteurs de concevoir leurs publications photographiques comme des œuvres d'art (Edwards 2004 : 142). Dans le cadre de cette recherche, nous nous intéressons à cette production photographique conceptuelle en raison de l'appropriation détournée que font ces artistes du legs de la tradition documentaire et de la photographie vernaculaire. Ils ont utilisé plus particulièrement trois traits de la photographie réaliste : sa valeur de documentation, son langage visuel direct et vide de subjectivité, et le geste photographique anonyme et automatique en tant qu'outil pour opérer une réflexion sur la nature de l'œuvre d'art et sur la documentation photographique de structures banales et utilitaires (Witovsky 2011 : 17-19). En effet, comme nous allons le voir, la représentation photographique de dispositifs vernaculaires imprègne l'art conceptuel dès ses débuts.

À propos du travail de Ruscha et de Graham, l'artiste et théoricien Jeff Wall, affirme que l'art conceptuel des années 1960 « espérait rétablir un lien entre le médium [photographique] et le monde, dans un rapport nouveau, rafraîchi, et au-delà des critères usés qui réduisent la photographie à une simple prise d'images⁷ » (Wall 1995 : 32). Selon lui, ces réflexions ont engagé plusieurs manières de repenser et de remanier la forme du reportage (alors que celui-ci demeurait le type de photographie artistique dominant dans les années 1960). Selon Wall, on peut comprendre cette démarche comme une forme « d'introversión ou de subjectivisation du reportage⁸ » (Wall 1995 : 36). D'un côté, ces artistes détournent l'objectivité de l'image photographique en tant que document : de l'autre, ils s'appuient précisément sur cette même objectivité pour produire leurs œuvres. Dans cette démarche, l'artiste rejette la préciosité traditionnelle de l'objet d'art et l'importance de la virtuosité technique, ce qui résulte en la réalisation d'images qui ont elles-mêmes l'apparence de simples documents photographiques.

⁶ Je traduis : « *to produce complex narratives (or anti-narratives) whose status as artworks were uncertain* ».

⁷ Je traduis : « *hoped to reconnect the [photographic] medium to the world in a new, fresh way, beyond the worn-out criteria for photography as sheer picture-making* ».

⁸ Je traduis : « *introsersion or subjectivization of reportage* ».

La mutation de l'image photographique en outil de documentation conceptuelle trouve son prototype dans le travail de l'américain Edward Ruscha, par exemple dans l'œuvre emblématique *Twenty-six Gasoline Stations* (1963) (Figure 1). Après avoir décidé du titre de la série, l'artiste a parcouru la route reliant la ville de Los Angeles à celle d'Oklahoma City, pour réaliser 26 clichés en noir et blanc des stations-services bordant la route. Le geste photographique de Ruscha semble automatique, « comme si l'artiste avait simplement pointé l'appareil photographique hors de la vitre de la voiture, afin de satisfaire aux exigences de l'expression textuelle⁹ » (Eklund 2004). Comme l'explique l'artiste à propos de sa démarche, il cherchait à ce moment un mode de représentation « sans-style » (*no-style*) ou une « non-déclaration sans-style » (*non-statement with no-style*) (Edwards 2004 : 144). Le motif choisi par Ruscha, la station-service, est à la fois banal et typique des infrastructures construites à l'époque, en plus d'être caractéristique d'un mode de vie axé sur la mobilité, la consommation et le développement des services. À travers ce pastiche subtil du livre photographique, Ruscha offre des images répétitives, plus ou moins bien réalisées sur le plan technique, qui parodient de façon humoristique l'amateurisme photographique et la banalité des sujets photographiés (Wall 1995 : 43).

Réalisée quelques années plus tard, l'œuvre *Homes for America* (1966-1967) de l'artiste américain Dan Graham présente également une documentation photographique conceptuelle de lieux typiques de l'architecture suburbaine nord américaine (Figure 2). Les images sont accompagnées de courts textes rédigés par l'artiste qui décrivent en détail les propriétés physiques et matérielles des maisons sérielles caractéristiques des banlieues. Après avoir été exposées, les images de la série furent reproduites dans la revue américaine *Arts Magazine*, fonctionnant ainsi comme un modèle parodique de l'essai photographique (Wall 1995 : 38). Contrairement aux reportages photographiques traditionnels, le travail de Graham se défend d'une double position par rapport à l'objectivité de l'image documentaire. En effet, une telle objectivité est, d'une part, garante de la crédibilité de l'œuvre en tant qu'essai sur les infrastructures utilitaires américaines. Mais, l'artiste crée en réalité une sorte de reportage photo journalistique où la nature de l'objet même demeure incertaine. Par ailleurs, en utilisant

⁹ Je traduis : « *as if the artist had merely pointed the camera out of the car window in order to fulfill the requirements of the textual phrase* ».

le magazine comme lieu de diffusion, l'artiste extrait l'œuvre du contexte de la galerie d'art et brouille ainsi les frontières qui séparent l'image documentaire et l'objet d'art.

Twenty-six Gasoline Stations (1963) et *Homes for America* (1966-1967) devinrent un modèle pour plusieurs artistes du photo-conceptualisme ayant placé l'image photographique au service d'un système de documentation qui remettait en cause la conception traditionnelle de l'œuvre d'art. Comme le précise Lucy Lippard, à travers l'art conceptuel, les artistes ont inventé pour l'objet d'art des façons d'agir comme un cadre invisible pour observer et réfléchir; l'art s'est ainsi libéré de son rôle simpliste d'objet de délectation et de culture (Lippard 2012 : xii). On notera par ailleurs un fait qui se rapporte de façon intéressante à notre sujet d'étude : le travail de Ruscha et de Graham démontre que l'environnement bâti et la prolifération de constructions urbaines utilitaires furent, dès les années 1960, des sujets « observés et réfléchis » par le « cadre invisible » de plusieurs projets artistiques photo-conceptuels. Les variations typologiques de constructions vernaculaires étaient pour ces artistes une manière d'évoquer indirectement des questions sociétales liées à l'uniformisation des modes de vie, à l'amateurisme photographique et à sa démocratisation en tant que médium, en plus de contrevvenir au fétichisme économique de l'objet d'art.

1.1.1.3 Photographie documentaire et espaces limitrophes : les Nouveaux Topographes

Qu'il s'agisse de la tradition du réalisme photographique documentaire à partir des années trente ou de l'appropriation de cette tradition par les artistes visuels à partir des années 1960, on observe généralement, malgré les différences notables évoquées, une certaine continuité dans les stratégies artistiques employées : utilisation du mode topographique (que nous décrirons plus en détail dans les pages qui suivent), apparente objectivité du procédé photographique, choix iconographique de paysages urbains et d'infrastructures typiques. Cette approche n'a cessé de gagner en popularité au cours des décennies suivantes. Elle a notamment connu, comme nous allons le voir, un essor décisif à travers l'œuvre des photographes regroupés dans la célèbre exposition *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (1975). Encore aujourd'hui, comme nous le démontrerons par l'étude d'*Interface* de Taysir Batniji, une vision neutre et détachée des objets représentés, ainsi que l'utilisation d'un langage formel subtil et complexe sont demeurées des stratégies efficaces

dans la production artistique contemporaine, plus particulièrement dans le travail d'artistes pluridisciplinaires qui utilisent le médium photographique afin de présenter une vision critique, subtile et nuancée d'un territoire et de ses enjeux.

Dans *Land Matters : Landscape, Culture and Identity* (2011), l'auteure britannique Liz Wells explique que le « mode topographique » est un sous-genre pictural précédant la photographie et inhérent au genre du paysage¹⁰ (Wells 2011 : 265). Représenter topographiquement un lieu signifie en donner une description détaillée, presque cartographique, qui inclut généralement « la cartographie de l'utilisation du territoire, y compris les bâtiments, les frontières et les autres phénomènes sociaux¹¹ » (Wells 2011 : 265). Le cœur de cette méthode réside dans la constance de la démarche suivie : le photographe déplace son objectif pour obtenir des images similaires, qui sont générées par une prise de vue et un cadrage semblable. Il développe ainsi une manière systématique de photographier, tout en gardant une considération pour le sujet, la forme, le style et les implications métaphoriques des images créées. Plusieurs clichés forment l'œuvre finale et, souvent, le sens des images prend forme suite à la mise en série des prises de vue. Le mode topographique va de pair avec l'idée d'un enregistrement objectif de la réalité et d'une représentation factuelle et neutre permise par la nature indicielle même du médium photographique (Wells 2011 : 265) bien que la subjectivité du regard du photographe fasse toujours l'objet d'une certaine considération, comme le précise Liz Wells « l'appareil photographique ne discrimine pas; même si bien entendu, le photographe sélectionne ce qui se trouve à l'intérieur du cadre¹² » (2011 : 265).

Comme nous l'avons vu, la mise en images des espaces urbains et suburbains de notre environnement est un chapitre important de la production artistique du XX^e siècle, aussi bien dans la tradition photographique que dans les arts visuels. La représentation de ces espaces et de leurs habitants faisait déjà partie intégrante de la tradition documentaire en photographie : dans ses images, Walker Evans s'intéressait à l'ordinaire de la ville – les devantures de

¹⁰ Le mode topographique est également favorisé pour la représentation factuelle des territoires, comme nous avons vu avec des projets tels que la mission photographique de la FSA. Dans les années 1980 en France, un projet quasi similaire prend forme : celui de la mission de la DATAR.

¹¹ Je traduis : « *the mapping of land use, including buildings, boundaries and other social phenomena* ».

¹² Je traduis : « *the camera is indiscriminate; although of course, the photographer selects what is to be within the frame* ».

magasins ou les façades de maisons victoriennes – mais également aux espaces limitrophes et ruraux, dans un désir de rendre compte de la condition de l'ensemble de la société américaine.

Lugon explique que :

[...] dans sa forme idéale, le paysage documentaire est donc conçu comme une sorte de relevé topographique. Privilégiant la vue large et surplombante, c'est-à-dire une forme où il lui est difficile d'imposer sa propre marque à la composition, le photographe postule que le paysage réel (...) constitue en soi un ensemble plein de sens, un réseau de traces et de signes à déchiffrer. (Lugon 2011 : 252)

Que la représentation topographique appartienne à une conception plus ou moins cartographique (vue surplombante) ou frontale, l'important est la nature distanciée et objective du rapport à la prise de vue : la documentation du paysage n'a plus simplement une fonction esthétique et pittoresque, mais devient une source de connaissance et une manière primordiale d'appréhender le monde. Selon l'auteur, la géographie, une discipline scientifique alors en pleine évolution, joue un rôle important pour ancrer le genre du paysage dans une approche plus critique, analytique et moins picturale (Lugon 2011 : 252). En s'inspirant de la photographie vernaculaire et du photo-reportage, les artistes conceptuels portaient eux aussi un regard analytique sur les constructions utilitaires modernes. Les mises en série conceptuelle de Ruscha, Edwards et Smithson documentent en effet, de manière typologique et quelque peu ironique, le banal du quotidien standardisé, caractéristique de l'étalement suburbain.

Dans les années 1970, cet intérêt pour la banalité de l'environnement bâti se manifeste de façon saisissante dans la photographie américaine et allemande, à travers le travail d'une poignée de photographes rassemblés en 1975 dans l'exposition *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Orchestré par le jeune commissaire William Jenkins, l'événement est présenté à la George Eastman House, dans la ville de Rochester, New York. La mise en exposition du travail de ces photographes américains constitue un moment marquant pour la production artistique et photographique postmoderne.

À travers le travail de Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Bernd et Hilla Becher, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore et Henry Wessel Jr., l'exposition présente une pluralité de visions typologiques et topographiques du paysage américain et allemand des années 1970, plus particulièrement des nouveaux lieux suburbains et de leurs

structures périphériques (sauf des Becher qui photographièrent des structures industrielles désaffectées de la fin du XIXe siècle). Les photographies de taille modeste sont toutes en noir et blanc, à l'exception des images en couleur de Stephen Shore, et accrochées en série, de manière à mettre leur composition horizontale en valeur (Cheng 2011 : 152). Les Nouveaux Topographes représentent un sous-genre important de la tradition documentaire, soit la photographie de paysage (sub)urbain et de son architecture vernaculaire. Leur travail en bouscule cependant profondément les codes, par l'intérêt marqué que les photographes portent à la représentation de « nouveaux espaces culturels, en particulier ceux qui se rencontrent dans la vie de tous les jours, plutôt que les endroits types qui illustrent la pauvreté éreintante ou l'injustice sociale¹³ » (Wells 2009 : 102). Dans leur recherche d'une manière alternative de représenter l'ensemble de l'espace humain (et non pas la seule modernité urbaine), les photographes de l'exposition de Jenkins renouent avec la question du paysage, mais ils marquent une coupure claire avec les photographes du sublime, leurs plus directs prédécesseurs dans ce champ. Leur représentation du paysage se démarque par son intérêt pour un sujet auparavant pratiquement exclu de la représentation du territoire : le paysage radicalement modifié par l'homme (Tolonen 2012 : 156). L'impact de leur travail est si important qu'il va redéfinir la conception que l'on se fait de ce type d'espace : l'environnement bâti suburbain et ses lieux ordinaires deviennent le sujet principal de la photographie de paysage contemporaine.

Sur le plan formel, la plupart des images de l'exposition ont une esthétique dirigée par la répétition et l'uniformité géométrique. La vue enregistrée est frontale et directe. La subjectivité photographique est minimisée et le regardeur semble être devant une représentation neutre, voire même « détachée » du sujet photographié. Les auteurs de ces clichés argentiques démontrent une excellente maîtrise de la technique, mais la banalité du sujet choisi et l'anonymat du procédé photographique compliquent le statut des images : sont-elles pour finir des œuvres d'art ou des documents ? A priori, tout laisse croire que les photographes enregistrent ce qu'ils ont sous les yeux sans l'interpréter le moins, d'où l'incompréhension du public qui s'interroge sur la pertinence d'exposer ce type d'images. Le

¹³ Je traduis : « *Especially in the USA, documentary began to be concerned with new kinds of cultural spaces, in particular those that were encountered in everyday life, rather than places that were exemplary of grinding poverty or social injustice* ».

projet commissarial de Jenkins forme en outre un ensemble assez homogène et les images des Nouveaux Topographes surprennent les premiers visiteurs de l'exposition par leur flagrante banalité. Une conversation enregistrée avec deux de ces derniers montre la confusion et l'indifférence que suscitent les photographies : une spectatrice nommée Chris les qualifie d'ennuyeuses et d'insipides. Elle s'interroge, perplexe, sur l'intention des photographes : « Regardez cette photo, j'ai juste... pourquoi ? Que cherche-t-il à montrer ?¹⁴ » (Salvesen et Nordström 2009 : 9). Pour rendre intelligibles ces images austères et étonnamment sobres, Jenkins mise à l'époque sur un discours qui met de l'avant l'esthétique documentaire des images. Dans le mince catalogue qui accompagne l'exposition originale, il affirme que les images des Nouveaux Topographes ont comme point de convergence le désir d'une représentation topographique et descriptive du paysage. Le point de vue des artistes est, selon lui, « anthropologique plutôt que critique, scientifique plutôt qu'artistique¹⁵ » (Jenkins 1975 : 7). Il explique que les Nouveaux Topographes pratiquent une nouvelle forme de documentaire basée « sur la description pure, sur la prééminence de l'observation sur le jugement et où tous les sujets, même les plus prosaïques, sont traités de manière égale¹⁶ » (Rohrbach 2013 : xviii).

Dès les années 1980 cependant, le discours de Jenkins, axé sur l'aspect formel des images, est sujet à diverses réinterprétations et critiques théoriques, puisque peu de spécialistes acceptent l'idée que les Nouveaux Topographes aient posé un regard complètement dénué de subjectivité sur ces développements urbains (Rawlinson 2013 : 121). Plusieurs des artistes de l'exposition reconnaissent que de grands bouleversements économiques « changeaient l'aspect général du territoire » et admettaient souhaiter « attirer l'attention sur l'apparence monotone et répétitive des résultats de ces transformations¹⁷ » (Rohrbach 2013 : xvii). La théoricienne et artiste américaine Wendy Cheng qualifie le type de lieu représenté dans leurs

¹⁴ Je traduis : « *Look at this picture, I just...why ? What is he trying to show ?* ».

¹⁵ Je traduis : « *anthropologic rather than critical, scientific rather than artistic* ».

¹⁶ Je traduis : « *one based on pure description, of observation over judgement, where all subjects, even the most prosaic ones, are given equal treatment* ».

¹⁷ Je traduis : « *Many of the New Topographics photographers recognized that broad economic shifts were changing the face of the land, and they were interested in drawing visual attention to the bland, repetitive appearance of the results* ».

images d'« espaces de l'entre-deux »¹⁸, un terme qu'elle associe aux stationnements, aux bâtiments industriels, aux silos à grains, aux chemins de fer, aux maisons mobiles et à leurs terrains, aux centres commerciaux, aux viaducs, etc. (Cheng 2011 : 151); ce terme correspond également à notre définition de l'espace limitrophe, tel que nous l'employons dans notre description de l'œuvre de Taysir Batniji.

Dans le cadre de cette recherche, nous nous contenterons d'évoquer à titre d'exemple le travail de Lewis Baltz, souvent cité comme emblématique de l'approche des Nouveaux Topographes. Réalisée en Californie, *The New Industrial Parks Near Irvine, California* (1974) fait partie d'une série développée dans les années 1970, à laquelle s'ajoutent les séries thématiques *Maryland, Nevada et Park City* (CCA 2002) (Figure 3). La série est composée de cinquante et une photographies et présente une vision axée sur les caractéristiques formelles et compositionnelles de l'espace occupé par divers parcs industriels (MoCP 2016). Les tirages sont de taille moyenne et la prise de vue est réalisée à hauteur de regard, à l'aide d'une lentille 35mm et d'un appareil photographique de même calibre (MoCP 2016). Les clichés, précis, empruntent à un langage géométrique et épuré, proche du minimalisme; on y distingue clairement les textures et les différents tons de noir et de blanc. Chacun d'entre eux image est méticuleusement titré en fonction de l'endroit exact où la photographie a été prise.

La série de Baltz dépeint les nouveaux bâtiments du paysage américain en favorisant la représentation des façades des édifices et des sites en chantier. L'artiste semble porter un intérêt particulier aux espaces limitrophes, ceux qui se situent sur une frange qui chevauche à la fois l'espace naturel et celui qui a récemment été investi par l'homme. Des traces de la construction récente de ces lieux sont visibles et le regardeur pourra probablement en conclure que les mécanismes de différenciation qui délimitent les frontières sociales et matérielles de ces lieux sont encore en processus de définition : nous sommes devant des lieux dont la nature est encore incertaine. Réalisée entre 1978 et 1981, *Park City* de Baltz est la deuxième partie d'une série thématique débutant par *The New Industrial Parks near Irvine, California* et se terminant avec *San Quentin Point* (1981-1983) (Figure 4). À travers ces projets, Baltz

¹⁸ Je traduis : « *Instead, they photographed everything that had previously been cropped out of American Landscape photographs: the "spaces in between", such as parking lots, industrial buildings, grain elevators tract developments, shopping malls, freeway underpasses, and the like* ».

photographie ce qu'il nomme la « sous-architecture » (*sub-architecture*), soit les zones industrielles, les zones pavillonnaires et les aménagements inachevés (Rian 2001 : 3). *Park City*, qui documente le « squelette de l'architecture des classes moyennes », est généralement considérée comme la série la plus aboutie et la plus incisive de Baltz, en plus d'être un portfolio central dans l'œuvre du photographe américain (Rian 2001 : 3).

D'emblée, Jenkins avait lui-même commenté l'utilisation de l'esthétique du neutre et du style anonyme des Nouveaux Topographes en expliquant qu'ils se trouvaient à la convergence « des études photographiques du paysage du XIX^e siècle – illustrées par Timothy O'Sullivan – et du travail conceptuel des années 1960 de Ed Ruscha¹⁹ » (Rawlinson 2013 : 122). Associer ainsi le travail de Baltz à l'art conceptuel n'était certes pas anodin, puisqu'il est possible de penser que c'est précisément ce rapprochement entre la démarche conceptuelle et la documentation photographique de l'espace qui a donné au travail des Nouveaux Topographes sa place influente dans l'évolution plus large de l'art contemporain (plutôt que dans la seule tradition photographique). L'exposition de Jenkins marque également un tournant dans le milieu de la photographie américaine puisqu'elle confère une nouvelle popularité à la photographie, à un moment où le formalisme et l'expressionnisme abstrait dominaient la production artistique occidentale (Wells 2011 : 266). Le travail des Nouveaux Topographes a donc provoqué un regain d'intérêt pour le style documentaire en photographie, et pour le mode topographique en particulier. L'austérité mécanique, la frontalité sans ambages et le détachement émotif qui caractérise leurs images formaient des codes qui furent abondamment repris par les photographes des générations suivantes. Encore aujourd'hui, leur travail demeure une référence dans la photographie et l'art contemporain et son influence s'observe tant sur le plan des réminiscences esthétiques, qu'iconographiques ou processuelles.

L'exposition *The New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (1975) consolide ainsi un rapprochement déjà amorcé entre la tradition documentaire en photographie et l'art contemporain. Avalisée par le monde des arts visuels, l'exposition de Jenkins « clarifie et reconfigure les possibilités offertes par l'opposition entre « art » et « document » qui a

¹⁹ Je traduis : « *According to Jenkins, this aesthetic of neutrality and stylistic anonymity might be best explained as the convergence of nineteenth-century geographical survey photography – exemplified by Timothy O'Sullivan – and the 1960's conceptual work of Ed Ruscha* ».

longtemps dominé une grande partie des discours sur la photographie²⁰ » (Foster-Rice 2013 : 68). Le travail des Nouveaux Topographes s'intègre ainsi dans une nouvelle ère de l'art contemporain, où la photographie n'est plus marginalisée en tant que médium artistique mais tend au contraire à y jouer un rôle de plus en plus central.

1.1.2 Des Nouveaux Topographes à aujourd'hui

1.1.2.1 Art contemporain et documentaire depuis les années 1970

Dès les années 1960, la réciprocité des échanges entre l'art conceptuel et la photographie et l'appropriation de stratégies conceptuelles par des artistes issus de la tradition photographique brouillent les frontières entre les disciplines et les pratiques jusqu'au point d'une convergence quasi complète. À cette époque, il semble d'ailleurs que le photographique, la photographie en tant que médium, dispositif ou modèle de pensée, interagisse avec presque toutes les formes de création, telles la peinture, la vidéo ou l'installation. Ce changement de paradigme est défini par la théoricienne américaine Rosalind Krauss, qui tente ainsi d'unifier théoriquement les pratiques diversifiées des années 1970 en une catégorie d'« art de l'index », qu'elle nomme aussi « le photographique » (Krauss 1979 : 175). L'approche documentaire en photographie telle que nous l'avons précédemment décrite ne disparaît pas pour autant, quant à elle, du champ de la production artistique au cours des décennies suivantes; mais elle va connaître de multiples transformations. Par exemple, dans les années 1980, des artistes comme les photographes de l'École de Düsseldorf reprennent certains codes de la tradition documentaire, comme le mode topographique et la démarche systématique, en les associant à des procédés compositionnels et formels issus de la tradition picturale et du paysage²¹. Mais à l'instar d'artistes comme Jeff Wall ou Jean-Marc Bustamante, ils tendront à produire des œuvres photographiques monumentales, rapidement absorbées par le milieu de l'art et le marché, que la critique associera à une création picturale décrite comme « forme tableau » ou

²⁰ Je traduis : « *clarifies and reconfigures the possibilities afforded by the opposition of 'art' and 'document' that has tended to dominate much photographic discourse* ».

²¹ Parmi les artistes les plus importants associés à l'École de Düsseldorf, mentionnons Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff et Thomas Struth. Les photographes Bernd et Hilla Becher furent leurs professeurs et eurent une influence considérable sur cette génération d'artistes.

« tableau photographique », selon l'appellation de Jean-François Chevrier, reprise et analysée par Michael Fried (Fried 2013 : 143).

Aux fins de cette recherche, nous évoquerons toutefois une conception plus « classique » de l'emploi du documentaire, qui perdure dans les arts visuels depuis les décennies 1960-1970, d'après la convergence méthodologique et esthétique que nous avons décrite. La photographie (ou la vidéographie) documentaire, en effet, est devenue un trope majeur en art contemporain à partir de cette époque; l'image photomécanique a tendance à y intervenir à titre d'outil d'information privilégié, principalement dans le cadre de pratiques artistiques qui s'intéressent à diverses questions politiques et identitaires. Par exemple, dans le contexte très politisé des années 1970 aux États-Unis, de très nombreux artistes, comme Hans Haacke ou Martha Rosler, intègrent un contenu socialement engagé à leurs œuvres en recourant à l'emploi de stratégies documentaire et conceptuelles (Edwards 2004 : 147).

Au cours des années 1980 et 1990 ce recours au mode documentaire pour mettre en lumière des situations sociales et culturelles complexes, loin de se démentir, prend de l'ampleur. Allan Sekula est une figure clé du « photo-documentaire », une forme de création où l'œuvre se situe à la limite de l'art et du documentaire²². *Fish Story* (1987-1995), par exemple, est un vaste projet artistique conçu à la fois comme une exposition et un livre, où la photographie et le texte s'associent en séquences narratives pour documenter l'économie maritime et ses implications socio-politiques dans le contexte du capitalisme globalisé (Edwards 2004 : 169). Sekula décrit son travail comme une forme hybride, « une révision 'paralittéraire' du documentaire social photographique qui [cherche] à dissoudre les distinctions entre l'essai écrit, la 'poésie' des photographies séquentielles et la recherche en histoire culturelle, économique et sociale²³ » (Sekula 1995 : 52). Dans ce type d'enquête artistique, l'artiste s'interroge sur la façon de représenter une situation qui permettra de fournir un contenu le plus complet et ouvert possible : il cherche à mettre en lumière certains aspects latents ou dissimulés qui sont propres au sujet photographié.

²² Plusieurs artistes ont également marqué cette tradition, comme Wolfgang Tillmans ou Bruno Serralongue.

²³ Je traduis : « "*paraliterary*" revision of social documentary photography' that sought to dissolve the distinctions between essay writing, the 'poetics' of sequential photographs and research in cultural, economic and social history ».

Le travail de Sekula est emblématique d'un mouvement artistique lié à la forme du documentaire en photographie, celui du « réalisme critique » (*critical realism*). Dans une publication de 2006, *Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula's Photography*, des auteurs comme Hilde Van Gelder, Jan Baetens, W.J.T Mitchell et David Green s'interrogent, à travers essais et débats, sur la manière dont les œuvres photographiques peuvent opérer une forme d'acte critique dans le contexte actuel²⁴. Ils définissent le réalisme critique comme une intention artistique et une approche esthétique, comme une forme d'engagement envers la réalité, mais surtout comme une stratégie efficace pour éviter le commentaire politique direct et poser une réflexion informée sur des questions contemporaines (Van Gelder et Baetens 2006 : 121). À quelques nuances près, les auteurs considèrent que les productions associées à cette stratégie visent à comprendre une réalité quelconque « en prenant note de cette dernière, de manière critique²⁵ » (Baetens et Van Gelder 2006 : 9). Selon l'historien de l'art américain W.J.T. Mitchell, il s'agit de présenter, à travers l'image, un état des faits qui soit historique, contextuel et réfléchi (Baetens et Van Gelder 2006 : 121). Le théoricien de l'architecture Wouter Davidts, pour sa part, postule que l'aspect critique du travail des artistes n'est pas seulement le fruit d'une analyse subséquente de l'œuvre; la réflexion critique sur l'objet précède en réalité sa capture en images. Le réalisme critique en photographie contemporaine se définirait donc plutôt au niveau de la méthode de travail que par une quelconque unité esthétique des corpus.

Le documentaire photographique et vidéographique s'inscrit donc encore aujourd'hui comme mode dominant dans l'art contemporain car il y intervient fréquemment comme moyen de développer un propos ancré dans une analyse sociopolitique et économique qui dépasse le seul champ esthétique. Au cours des dernières décennies, l'approche documentaire-critique s'est constituée en trope majeur des productions artistiques présentées dans les grandes manifestations internationales, comme le démontrent par exemple les nombreuses expositions organisées par le théoricien et commissaire nigérian Okwui Enwezor. Le texte d'intention et le contenu de la *Documenta XI* (2002), organisée par Enwezor, exemplifient

²⁴ L'idée d'un « *act of criticism* » est discutée entre autres par les spécialistes Jan Baetens, Hilde Van Gelder, W.J.T. Mitchell, David Green, Maria Giulia Dondero et Inge Henneman. Le terme original vient de l'artiste américaine Martha Rosler.

²⁵ Je traduis : « *by critically 'making notes' of it* ».

bien la popularité du mode documentaire, sa force critique révélatrice et son pouvoir politique. La célèbre exposition a marqué l'histoire de l'art contemporain par son caractère engagé avoué : l'idée d'Enwezor était bien en effet de créer un projet critique abordant des idées et des sujets controversés et complexes, à l'intérieur des frontières du monde de l'art et du débat public (Giannouri 2016 : 216). La popularité de ce type d'approche ne s'est pas démentie. Dans le contexte actuel de (re)politisation de l'art, le discours collectif tend fréquemment à poursuivre la mise en cause de l'eurocentrisme et de l'histoire coloniale, ainsi que la critique des modèles identitaires, sexuels et économiques dominants, et à continuer de porter un intérêt marqué pour les pratiques artistiques qui adoptent des méthodologies interdisciplinaires et socialement engagées. Les artistes continuent ainsi d'interagir fréquemment avec l'activisme politique et la recherche scientifique; de nombreuses pratiques contemporaines reposent sur l'interaction de l'esthétique, du poétique, du politique et de l'éthique, et s'approprient justement le mode documentaire dans cette perspective (Giannouri 2016 : 217).

Dans notre recherche, nous croyons qu'il est possible de positionner l'œuvre *Interface* comme une héritière de la prévalence du mode documentaire critique dans l'art contemporain. Il semble bien en effet que la série photographique produite par Batniji fonctionne selon les préceptes du réalisme critique en photographie; l'artiste y emploie des stratégies esthétiques issues de cet important courant. Il pose également son regard sur un motif iconographique qui, comme nous allons le voir, est indissociable du renouveau du mode documentaire : celui du territoire habité et de ses modalités de représentation.

1.1.2.2 Photographier l'espace limitrophe : nouvelles approches théoriques

Vers la fin du XX^e siècle en effet, les notions théoriques liés au domaine de la géographie ont beaucoup évolué, entre autres en raison des transformations occasionnées par le phénomène de la mondialisation. Les populations, les biens, les ressources et l'information circulent de plus en plus à travers le globe, ce qui donne naissance à de nouveaux paysages sociaux, culturels et virtuels (Biemann 2003). À partir de la fin des années 1980, on observe un intérêt renouvelé pour les relations qui existent entre l'homme et son environnement, qu'explique en partie l'émergence de nouvelles conceptions du monde et du territoire apparues en réaction aux effets géopolitiques et économiques de la mondialisation. L'impact

extrêmement important du mouvement post-colonial (sur lequel nous reviendrons plus en détail dans le second chapitre) et l'accroissement général de la migration et de la mobilité des biens et de l'information, amènent l'art et les sciences humaines à comprendre le monde selon les notions de frontières, d'hybridité, de différence, de mobilité et d'échange; dans un tel contexte, les notions d'espace et de territoire géopolitique deviennent centrales. Dans le domaine des sciences sociales, on remarque un intérêt marqué pour les méthodes d'analyse qui impliquent des facteurs géographiques, architecturaux et urbains, c'est pourquoi ces nouvelles avenues théoriques sont décrites comme un « tournant spatial et géographique²⁶ ». Ce changement de paradigme touche également l'histoire de l'art postmoderne; il fut anticipé, entre autres, par la théoricienne de l'art Irit Rogoff, et fit, quelques années plus tard, l'objet d'une importante exposition intitulée *Geography and the Politics of Mobility* (2003) (Guasch 2015). Dans le texte de présentation de l'exposition, commissariée par l'artiste Ursula Biemann et présentée à la Fondation Generali en Autriche, Biemann affirme que la « pensée spatiale et géographique » est un outil d'analyse incontournable dans le contexte de la mondialisation (Biemann 2003). Le paysage typique de cette conjoncture est celui de la ville; plus de la moitié de la population mondiale y habite et de nouveaux centres urbains voient régulièrement le jour dans de nombreux pays émergents. L'époque est celle de la mobilité, de la croissance de la population et de l'urbanisation accélérée : en résulte une construction rapide, souvent chaotique et réfléchie uniquement en vertu de considérations qui visent le gain immédiat.

Du point de vue des pratiques artistiques, les Nouveaux Topographes furent parmi les premiers à s'intéresser aux espaces limitrophes inhérents à cette transformation de l'environnement bâti. Leur représentation du milieu urbain, froide et distante, semblait justement critiquer les principes fondateurs du monde globalisé, axés sur l'exploitation des ressources et la consommation. Dans les années 1980 et 1990, on remarque semblablement une résurgence des représentations photographiques des « zones grises » de la réalité urbaine et suburbaine. Ces années sont caractérisées par un retour en force de la photographie du paysage modifié par l'homme et, plus particulièrement, encore une fois, par la mise en images de zones d'urbanisation intermédiaires : espaces indéterminés, zones de transit, terrains

²⁶ Traduction libre : « *geographical turn* » et « *spatial and geographical thinking* ».

vagues, lieux à l'identité incertaine du monde contemporain (Cotton 2010 : 81; Couturier 2011 : 54; Gattinoni et Vigouroux 2005 : 43). Il existe une fascination pour ce type d'espaces, qui évoquent la banalité et semblent susciter un certain détachement : de nombreux photographes contemporains « tentent de traduire cette perte de repères spatiotemporels via une esthétique du décalé, du non-effet [et] de la vacuité » (Couturier 2011 : 58). Le banal devient un sujet esthétique à part entière et l'on observe une revalorisation de cette esthétique qui s'incarne dans une représentation plus ou moins métaphorique des espaces ordinaires de notre quotidien. Par exemple l'artiste Dominique Auerbacher est connue pour avoir photographié dans les années 1980 les lieux communs de la ville de Lyon, de Budapest et de Rome dans le cadre d'une commande de la Mission de la DATAR, qui visait à rendre compte de l'état du territoire français à l'époque²⁷. Sa quête des lieux ordinaires se concrétise dans l'installation photographique *Non-lieux* (1994), où la photographe évacue totalement la figure humaine pour mettre l'accent sur les espaces en marge de la vie active, comme les zones de la vie quotidienne telles que les aires commerciales et les chantiers de construction. Son travail est une référence directe au concept de « non-lieu », tel que l'a développé l'anthropologue Marc Augé. Ce dernier fait référence par ce terme à l'apparition d'espaces interchangeables qui ne sont ni identitaires, ni relationnels ou historiques mais voués à la consommation, dans une dynamique où l'homme demeure le plus souvent dans un état d'anonymat et de solitude (Augé 1992 : 100). Le concept théorique du « non-lieu » marque de façon assez large la production photographique contemporaine, par exemple à travers le travail d'Auerbacher ou encore celui d'Edith Roux, avec les séries *Z.I* (1994) et *Euroland* (2000)²⁸ (Touil 2012; Vialet 2006).

Au tournant du XXI^e siècle, l'intérêt que portent les artistes à la documentation d'un paysage contemporain où se multiplient les espaces décalés, incertains ou limitrophes ne s'essouffle pas, malgré la prééminence de débats sur l'incidence de la numérisation sur l'image photographique. Comme l'affirme Liz Wells, une partie de la photographie de paysage contemporaine est même récemment revenue en force sur la scène artistique

²⁷ L'acronyme DATAR réfère à la Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale (Mission photographique de la DATAR 2016).

²⁸ Dans son étude sur la représentation des non-lieux dans la photographie contemporaine, l'auteure Émilie Vialet cite également les artistes Walter Nierdermayr et Nicolas Faure.

contemporaine, avec une nouvelle orientation socio-politique (Wells 2011 : xv). Les artistes persistent « à explorer le lieu en termes de considérations historiques, géographiques et géologiques en se concentrant sur les interactions entre les humains et l'environnement ainsi que sur les transformations que subissent les divers écosystèmes » (Wells 2011 : xv). L'artiste canadienne Isabelle Hayeur, par exemple, montre les altérations chaotiques et artificielles que subissent nos écosystèmes en photographiant des zones touchées par l'homme et situées en périphérie des rues habitées. La série *Paysages incertains : dérives et fondations* (1998-2002) expose le caractère aliénant de ces zones défrichées, ponctuées de structures en béton abandonnées en pleine nature et des traces de l'intervention humaine laissées sur cet espace naturel transformé (Hayeur 2016). Dans ce type de pratique, la mise en images du paysage suburbain comme fusion caractéristique des espaces bâtis et naturels qui nous entourent, semble un support tout indiqué pour véhiculer un discours plus large touchant à des enjeux d'actualité.

Dans *Land Matters: Landscape, Culture and Identity* (2011), Wells explique que des enjeux politiques, identitaires, écologiques et culturels se révèlent à même le contenu iconographique et dans la rhétorique visuelle d'images appartenant à la photographie de paysage critique. L'auteure constate que ce mode de représentation fonctionne selon le principe de « l'esthétique contextualisée²⁹ », une méthode où les préoccupations thématiques et formelles de l'artiste sont déterminées par le contexte socio-historique particulier plutôt que par les caractéristiques esthétiques ou pittoresques des lieux représentés (Wells 2011 : 10). Elle propose la définition suivante de cette photographie de paysage critique :

Dans l'analyse des photographies et l'évaluation des projets photographiques, nous nous intéressons surtout à la façon dont le contenu, la métaphore et la forme se réunissent pour provoquer une réflexion sur l'histoire, la représentation et l'identité (...). Je crois qu'il y a une tendance critique au sein de la photographie de paysage qui a irrévocablement changé notre compréhension du genre. Premièrement, la mesure dans laquelle l'imagerie du paysage est liée, depuis toujours, à des questions de classe, d'identité nationale et d'héritage a clairement été démontrée par la remise en cause des façons plus établies de voir et de représenter le territoire.

Deuxièmement, les développements dans l'esthétique du paysage, dans une bonne partie du monde occidental indiquent une évaluation critique généralisée de la

²⁹ Pour parler de l'esthétique contextualisée, l'auteure utilise le terme « *grounded aesthetics* ».

relation entre la terre, le paysage et la photographie. En effet, la « politique de l'espace » est de plus en plus considérée comme une préoccupation artistique et commissariale. À cet égard, nous pouvons penser la photographie postmoderne de paysage comme une esthétique contextualisée [*grounded aesthetics*]; les perceptions formelles et thématiques sont situées dans leurs contextes sociohistoriques respectifs. Contrairement aux préoccupations philosophiques du Romantisme et du Modernisme, [l'esthétique contextualisée] est comprise comme étant conditionnée en termes de lieux et d'histoires spécifiques³⁰ (Wells 2011 : 10).

Pour appuyer son propos, Wells cite les séries photographiques *Dark Days* (2001) de l'anglais John Darwell et *Disputed Territory* (2006) de l'irlandais Anthony Haughey comme des exemples de cette rhétorique visuelle particulière, où le message de l'œuvre demeure non-explicite à travers le contenu de l'image. Ces artistes utilisent une stratégie similaire en photographiant des paysages habités et hostiles, jonchés de divers objets qui renvoient à des événements politiques et historiques récents. Par exemple, dans certaines images des plaines du comté de Cumbria en Angleterre, Darwell inclut des rubans et des pancartes qui délimitent des périmètres de sécurité, des signaux d'accès interdit, des cônes oranges et de la fumée (Darwell 2016). Indirectement, l'artiste montre l'impact socio-économique dévastateur de l'épidémie de fièvre aphteuse qui a touché le secteur agroalimentaire en 2001 (Wells 2011 : 180). Dans la série *Disputed Territory* (2006), Haughey enregistre les séquelles de conflits politiques ayant eu lieu en Irlande du Nord, en Bosnie et au Kosovo (Wells 2011 : 182). Les images présentent des traces géophysiques des tensions : fils barbelés, édifices délabrés, débris métalliques, présence de caméra de sécurité et amoncellement de cartouches de balles vides (Figure 5) (Haughey 2016). Darwell et Haughey opèrent cependant dans un mode réflexif où l'esthétique, le style et le contenu laissent place à l'interprétation (Wells 2011 : 10). Dans son analyse, Wells reconnaît la primauté de la démarche de l'artiste dans ce processus de création, qui va au-delà de la recherche esthétique. Les artistes exposent à travers l'image le travail

³⁰ Je traduis : « *In analysing photographs and assessing photographic projects we are primarily interested in ways in which content, metaphor and form come together to provoke questions of history, representation and identity. (...) I want to suggest there is a critical tendency within landscape photography that has irrevocably changed our understanding of the genre. First, the extent to which landscape imagery relates, and has always related, to questions of class, nationhood, heritage and identity has been clearly exposed through questioning more established ways of seeing and representing land. Second, developments in landscape aesthetics in part of the Western World indicate a widespread critical evaluation of the relation between land, landscape and photography. Indeed, the politics of place increasingly features as an artistic and curatorial concern. In this respect, we can think of post-modern landscape photography as a grounded aesthetics; formal and thematic perceptions are situated within socio-historical contexts. In contrast to the over-arching philosophical concerns informing Romanticism and Modernism, such situating is understood as conditioned in terms of place and particular histories* ».

effectué en amont de la prise photographique, « ils sont des conteurs dont la profondeur de la recherche et de l'analyse se reflètent dans les perceptions philosophiques et les stratégies de rhétorique visuelle qui caractérisent leurs œuvres³¹ » (Wells 2011 : 10). Malgré le fait que cette stratégie de représentation exige des connaissances historiques préalables, les représentations métaphoriques de Darwell et Haughey résonnent dans l'imaginaire du regardeur, qui reste perplexe devant la vue de ces paysages inhospitaliers.

1.1.2.3 Nouveaux Topographes : un regain d'intérêt

Comme nous l'avons vu, les pratiques actuelles se développent donc dans un contexte où la forme documentaire est, depuis plusieurs années, une stratégie favorisée pour aborder des sujets socio-politiques complexes de manière critique et interdisciplinaire. Force est de constater que la représentation du territoire naturel transformé par l'homme demeure un outil puissant pour véhiculer des réflexions et des constats propres à chaque espace géographique et culturel représenté. Comme le démontre Liz Wells, plusieurs photographes contemporains « traitent de la politique du paysage et de sa représentation à une époque où le territoire physique et symbolique compte énormément sur le plan culturel, social et politique³² » (Wells 2011 : 5).

Sans grand hasard, l'importance actuelle accordée aux questions géopolitiques et aux relations entre l'homme et son environnement immédiat se trouve à coïncider avec un regain d'intérêt pour le travail des Nouveaux Topographes. Depuis quelques années, on observe en effet une réactualisation du matériel visuel et théorique de l'exposition organisée en 1975 par Jenkins. Entre 2009 et 2013, deux ouvrages majeurs sur les Nouveaux Topographes ont été publiés, et l'exposition originale fut entièrement reconstituée par Britt Salvesen et Alison Nordström, et présentée dans son lieu d'exposition d'origine, à la George Eastman House International Museum of Photography and Film, à Rochester (New York), puis au Los Angeles County Museum of Art, au San Francisco Museum of Modern Art, à la Landesgalerie Linz, à la Photographische Sammlung Stiftung Kultur (Cologne), au Musée du Jeu de Paume

³¹ Je traduis : « *They are story tellers whose depth of research and analysis is reflected in the philosophic perceptions and visual rhetoric strategies which characterise their picture making* ».

³² Je traduis : « *who are engaging with the politics of landscape and its representation at a time when land matters a great deal culturally, socially and politically* ».

(Paris), au Nederlands Fotomuseum (Rotterdam) et au Musée des beaux-arts de Bilbao (Salvesen et Nordström 2010 : 6). Contrairement au catalogue original qui ne contenait qu'une dizaine de pages, la reconstruction de l'exposition était accompagnée d'un ouvrage monographique de plus de trois cents pages incluant des reproductions photographiques et des textes de spécialistes. À l'occasion du rassemblement annuel de la College Art Association en 2008 à Dallas, plusieurs d'entre eux s'étaient réunis pour discuter de la pérennité des questionnements soulevés par les Nouveaux Topographes à l'aide une approche méthodologique interdisciplinaire (Foster-Rice 2013 : ix). La reconstruction quasi simultanée de l'exposition à la George Eastman House fut perçue comme une circonstance encourageante pour publier les actes des conférences en un ouvrage intitulé *Reframing the New Topographics* (2013). Neuf auteurs spécialisés dans diverses disciplines – photographie, géographie, histoire de l'art, architecture – y prenaient position sur le travail des Nouveaux Topographes en le situant dans son contexte d'origine, en lien avec les circonstances sociales, économiques et culturelles des années 1970. La pleine étendue de l'héritage esthétique de Lewis Baltz, Robert Adams et des autres photographes du mouvement sur la production artistique contemporaine y apparaît de façon plus claire : la « vision des Nouveaux Topographes³³ », leur perception subtile et complexe de l'environnement bâti, influence toujours la production photographique contemporaine (Foster-Rice 2011 : xiv). Plus récemment, les spécialistes ont admis que la « fascination [qu'éprouvaient les Nouveaux Topographes à l'égard des] développements chaotiques que nous laissons sur des territoires spécifiques est devenue un chapitre extrêmement important dans les dialogues sur la photographie de paysage récente³⁴ » (Sichel 2013 : 89). Les photographies choisies par Jenkins employaient un langage visuel neutre pour examiner les interactions entre le dispositif urbain et la vie sociale et ont ainsi participé à redéfinir notre manière de nous situer dans le monde et de comprendre la place que nous y occupons (Foster-Rice 2013 : 139). Cette perspective détachée sur la banalité typique de l'aménagement des zones suburbaines américaines fut maintes fois interprétée comme une vision négative ou du moins désenchantée d'une Amérique dominée par les constructions rapides et utilitaires. Dans les décennies 1970 et 1980, plusieurs discours anthropologiques et

³³ Je traduis : « *the New Topographics outlook* ».

³⁴ Je traduis : « *Their fascination with the messy developments that we leave on specific lands has become an enormously important chapter in the dialogue on recent landscape photography* ».

sociologiques allaient en ce sens en affirmant que la culture corporative du capitalisme tardif marquée par l'individualisme et l'uniformité est ponctuée de lieux où le confort matériel est indissociable d'une forme de vide aliénant (Rohrbach 2013 : xiv).

Certains auteurs de *Reframing the New Topographics* comme Toby Jurovics et Finis Dunaway abordent l'œuvre de ces photographes américains à partir d'un angle nouveau, en soulignant le fait que leur travail prône une nouvelle compréhension du rapport qui existe entre l'homme et son environnement. En effet, leurs images mettent en valeur les interactions qui existent entre les constructions humaines et le monde naturel; elles examinent le lien qui unit le dispositif urbain, la vie sociale et l'environnement naturel. Elles laissent entendre qu'il faut retrouver un sentiment d'engagement et d'esprit de communauté face au territoire et plusieurs perçoivent leur vision comme un désir d'étendre à l'ensemble du paysage les préoccupations environnementales qui s'appliquent à la préservation d'espaces naturels spécifiques (Rohrbach 2013 : xxi). Cette nouvelle forme de conscience sociale qui considère les profonds effets de l'intervention de l'homme sur le territoire naturel exemplifie une prise de conscience de notre rapport au monde. Selon les auteurs, cet intérêt pour la relation qui unit l'homme à son environnement immédiat était si convaincant qu'elle a instantanément remodelé la photographie de paysage (Foster-Rice 2013 : xiv). En effet, il est possible de penser que le contexte géopolitique, social et écologique globalisé nous invite également aujourd'hui à reconsidérer notre rapport au monde et à repenser nos interactions avec les divers espaces qui le constituent.

1.2 *Interface* (2014) : réactualiser l'apport des Nouveaux Topographes

1.2.1 *Note sur la méthode*

Comme nous l'avons vu précédemment, l'esthétique et les enjeux sociopolitiques soulevés par les Nouveaux Topographes ont profondément marqué le travail des générations suivantes. Cette influence s'est étendue au-delà du seul domaine photographique, le mode topographique documentaire étant devenu un trope central en art contemporain. Nous croyons que l'œuvre *Interface* de Taysir Batniji est façonnée, ou du moins influencée par cette tradition art-documentaire, en plus de fonctionner selon des préceptes ancrés dans le réalisme

et la photographie de paysage critique. Batniji emploie en effet dans son œuvre des stratégies visuelles documentaires interreliées comme le mode topographique, l'apparente objectivité de l'image photographique et un langage formel neutre et subtil. De plus, l'artiste pose son regard sur un motif iconographique indissociable du renouveau documentaire et du genre du paysage en photographie : celui du territoire habité, plus particulièrement de l'espace limitrophe, en transformation. À l'instar de plusieurs artistes et photographes qui utilisent le mode documentaire, Batniji met en œuvre une stratégie esthétique et discursive qui lui permet de transformer des images a priori neutres et objectives en vecteurs potentiels de discours politiques et identitaires.

Au premier abord, situer l'œuvre d'un artiste contemporain multidisciplinaire, d'origine palestinienne, au sein d'une tradition esthétique principalement photographique et euro-américaine pourrait sembler susceptible de poser certaines difficultés méthodologiques. Néanmoins, plusieurs facteurs exogènes au corpus étudié nous permettent d'assurer une cohérence dans l'étude interprétative de l'œuvre *Interface*. Une première manière d'examiner cette possible discordance méthodologique consiste à considérer le statut hybride de Taysir Batniji et à l'examiner en relation avec les conditions mondialisées de l'art actuel. En effet, la nationalité et le parcours artistique de Batniji lui confèrent un double statut, celui d'artiste contemporain issu du monde arabe, mais œuvrant principalement sur la scène franco-internationale. Né en 1966 à Gaza en territoire palestinien, Batniji a d'abord étudié les Beaux-Arts à l'Université de An-Najah située à Naplouse en Cisjordanie (Batniji 2016). Dès les années 1990, l'artiste poursuit sa formation en Europe, entre autres en Italie et en France, où il effectue des études supérieures et obtient sa licence de l'École des Beaux-Arts. À cette même période, l'artiste effectue régulièrement des allers-retours entre la France et la Palestine jusqu'à ce que ces voyages soient interrompus par la fermeture des frontières de Gaza à l'été 2006 (Souriau 2012 : 85). L'artiste est aujourd'hui relocalisé dans la capitale française, et bien qu'il voyage à l'international, ses déplacements dans son pays natal sont limités par les difficultés d'obtention d'un visa; Batniji est ainsi établi à Paris dans une position complexe et difficile qui teinte sa production artistique : l'exil, la migration, la frontière et la condition humaine sont les thématiques récurrentes de ses œuvres.

Actif dans le milieu de l'art depuis les années 1990, Batniji est reconnu sur le plan professionnel au Moyen-Orient, en France et sur la scène internationale des biennales. Son travail a été présenté dans de nombreuses expositions individuelles, dans les grandes villes de France, du Liban, de Palestine et d'Allemagne et fut intégré à diverses manifestations artistiques d'envergure, dont la 54^e Biennale de Venise et la 12^e Biennale d'Istanbul. Outre sa formation, Batniji opère dans un mode de production typique de celui des artistes actuels, avec un rythme de travail qui exige d'exposer ses œuvres à travers le globe, de participer à des événements internationaux et de diffuser son travail sur la plateforme internationale du web. De par son parcours artistique et sa double position dans le monde de l'art contemporain, Batniji exemplifie assez bien le modèle typique de l'artiste qui mène une carrière dans ce que les historiens et les critiques nomment le « contexte mondialisé » du monde de l'art, ce paradigme qui consiste entre autres à reconnaître que l'époque est celle des confluences et des influences des différentes cultures dans l'art actuel. En accord avec cette proposition, l'identité d'un artiste n'est plus rattachée à son simple lieu d'origine. Comme l'explique le commissaire et théoricien cubain Gerardo Mosquera :

l'époque de la globalisation est aussi l'époque des mouvements, des migrations et de l'urbanisation accélérée. Nous vivons dans une ère de *roadrunners* qui ont déconstruit l'idée d'identités fixes et généré de nouveaux sujets « post-nationaux », qui se trouvent eux-mêmes dans un mouvement physique et culturel constant³⁵.
(Mosquera 2013 : 234)

Autrement dit, la mixité des cultures et des traditions artistiques conduit les pratiques actuelles à explorer à nouveau certains aspects de l'histoire et de la culture à travers l'art et peu d'artistes contemporains possèdent une identité nationale et méthodologique fixe et unique. Enraciner la pratique d'un artiste dans des catégories basées sur l'appartenance ethnique, les traditions culturelles nationales ou une quelconque histoire personnelle relèverait d'une méthodologie qui a fait, à juste titre, l'objet de nombreuses critiques au cours des dernières décennies. Elle est de plus en plus impossible à opérer puisqu'au fil du développement de la carrière d'un artiste contemporain, ses repères géoculturels et ses attaches identitaires sont fréquemment et profondément modulés par son expérience des

³⁵ Je traduis : « *the times of globalization are also those of movement, migrations, and accelerated urbanization. We are living in an era of roadrunners that has broken down the idea of fixed identities and generated post-national subjects who find themselves in a constant physical and cultural movement* ».

échanges artistiques internationaux. Nous considérons que les influences globales d'un groupe ou d'un individu sont, la plupart du temps, complexes et disparates. Nous favorisons donc une méthodologie affiliée à la pensée post-coloniale, qui reconnaît l'hybridité culturelle et les pièges du fantasme des origines ou de l'essentialisme identitaire. Comme l'affirme le théoricien allemand Peter Weibel nous vivons dans un stade post-ethnique de l'art contemporain et, conséquemment, un stade post-ethnique de l'art (2013 : 27). Puisque l'origine géographique d'un artiste n'est qu'un facteur parmi tant d'autres à considérer, étudier l'œuvre de Batniji à la lumière de traditions artistiques occidentales, selon une méthodologie qui demeure toutefois contextuelle, critique et nuancée, nous paraît évidemment parfaitement légitime.

L'étude de la production antérieure de l'artiste éclaire également le rapport de continuité entre son œuvre et la tradition photographique américaine (sur lequel nous reviendrons plus en détail) en permettant notamment de montrer que ce rapport dépasse la simple émulation, et dénote au contraire une certaine distanciation critique. En plus d'incorporer des références à la tradition photo-conceptuelle euro-américaine, la pratique de Batniji détourne certaines conventions du genre afin d'opérer un double commentaire sur la politique et l'histoire de l'art. Deux œuvres récentes en particulier montrent des références claires au photo-conceptualisme et au documentaire : l'artiste s'y approprie les codes de ces traditions et les détourne. La première, *Watchtowers* (2008) (Figure 6) est une citation du travail des photographes allemands Bernd et Hilla Becher, une référence directe à leur célèbre série photographique *Water Towers* (1980) (Figure 7). La résonance des titres, l'emploi similaire du noir et blanc et du mode typologique et la ressemblance formelle des sujets photographiés sautent rapidement aux yeux. Toutefois, une dissonance entre les deux œuvres est évidente; si les photographies des Becher visaient une technique impeccable, les images présentées par Batniji sont floues et imparfaitement cadrées. Ces détails révèlent la vraie nature des images et leur histoire : Batniji, ne pouvant entrer en Palestine, a délégué un photographe pour prendre en catimini des photographies de miradors israéliens situés sur le territoire. Ce qui ressemble à première vue à une étude formelle ou photographique imitant l'œuvre des Becher se révèle ainsi être la représentation de constructions militaires qui servent à surveiller les frontières qui délimitent le territoire palestinien en Israël. L'œuvre de Batniji se réapproprie le style austère

des Becher et leur célèbre approche frontale et typologique du sujet photographié pour y inclure de façon subtile une dimension explicitement politique. L'allusion ingénieuse et maîtrisée à l'œuvre de ces importants photographes du canon occidental, la référence sous-entendue à l'histoire allemande, et l'inclusion d'un enjeu politique controversé – l'occupation et le contrôle de la Palestine par les forces armées israéliennes – confèrent un intérêt tout particulier à cette œuvre, qui fut saluée par la critique lors de sa présentation à la 12^e Biennale d'Istanbul.

L'incorporation des paramètres du reportage photo-conceptuel est également visible dans la série photographique *GH0809* (2010) (Figure 8). Tout comme *Watchtowers* (2008), cette œuvre a été réalisée à l'aide d'un tiers photographe, le journaliste Sami Al-Ajrami (Souriau 2012 : 87). Ce dernier a été mandaté par l'artiste pour photographier les habitations mises en ruines par les attaques israéliennes à Gaza. Visuellement, l'œuvre n'est pas sans rappeler les photographies en séries d'habitations de Dan Graham ou les séries typologiques d'Ed Ruscha. La série de Batniji montre en images les restes des maisons détruites par les bombardements israéliens. Chacune d'entre elles est photographiée de face, sans qualité esthétique particulière; les images sont banales et accompagnées d'une légende décrivant sommairement les caractéristiques de la maison : surface habitable, nombre de pièces, localisation géographique, etc. Batniji présente une image déconcertante des lieux, tout en utilisant un dispositif incongru qui rappelle immédiatement les annonces immobilières (Batniji 2016). L'approche typologique, le recours à l'image documentaire banale et la réappropriation de l'amateurisme photographique à des fins critiques évoquent des stratégies adoptées par le photo-conceptualisme. L'artiste ajoute toutefois une donnée importante pour le spectateur : le nombre de personnes qui habitaient la maison bombardée. Il ramène ainsi ces images décontextualisées au dur contexte de la réalité palestinienne, dans lequel des humains et leurs habitations font l'objet de violences continues.

En amont des rapprochements nombreux que nous allons établir entre la tradition documentaire euro-américaine et le travail photographique de Batniji nous aimerions proposer une dernière nuance méthodologique. Avant tout, la production de Batniji est celle d'un artiste multidisciplinaire implanté dans le monde actuel, marquée d'influences hétéroclites et

recourant à de très diverses références. De son propre aveu, Batniji souhaite éviter les classifications et se garde ainsi de revendiquer une influence précise même s'il admet situer ses références aux abords de la photographie allemande, du cinéma américain et de la photographie documentaire (Batniji 2015). Batniji tient à ne pas être enfermé dans une catégorie en ce qui concerne son histoire personnelle ou ses idées politiques. En entrevue, il exprime le refus de voir son travail réduit à une interprétation politique et d'être positionné malgré lui en tant que « victime » ou « héros ». Il précise qu'en tant qu'humain, il vit des situations de manière individuelle et collective, mais que pour lui, l'important est par-dessus tout que l'œuvre d'art « puisse vivre avec le temps, en dehors des conditions particulières » (Batniji 2015).

1.2.2 Note sur le contexte de production

L'œuvre de Batniji qui fait l'objet de la présente étude, *Interface*, est sa plus récente production photographique et possède une résonance distincte dans la pratique de l'artiste puisqu'elle est le fruit d'une commande qui lui a été octroyée par le Ministère de la Culture du Bahreïn, un royaume insulaire situé au cœur du golfe Persique. En 2013, la ville de Manama, capitale du Bahreïn, est élue en tant que capitale arabe du tourisme par les représentants de la Ligue Arabe (Al Sayeh et Zakharia 2014 : i). Afin de célébrer ce nouveau statut, le gouvernement du Bahreïn organise une exposition collective intitulée *Recreational Purpose* au Musée national du pays. L'exposition est intégrée à la programmation du festival d'art *Spring of Culture*, un événement annuel regroupant le travail d'artistes de plusieurs disciplines – théâtre, danse, musique et arts visuels – qui sont reconnus sur les scènes locales, régionales ou internationales. Sous le commissariat de Noura Al Sayeh³⁶, onze photographes du monde arabe, dont six non-résidents du Royaume insulaire, sont invités à présenter une vision personnelle du paysage bahreïnien. Dans le cadre de cette manifestation artistique, aucune restriction n'est donnée aux artistes si ce n'est qu'ils sont tenus d'utiliser le médium photographique (Al Sayeh et Zakharia 2014 : i). Avec cette exposition, le Ministère de la Culture espère présenter « un ensemble de pratiques photographiques dont la diversité remet

³⁶ Noura Al Sayeh est une architecte reconnue qui siège également à la tête du département d'architecture du Ministère du Bahreïn.

en cause la nature de plus en plus homogène et réductrice des stratégies de valorisation commerciale du tourisme culturel » du pays³⁷ (Hello Bahrain 2014).

La contrainte du médium imposée aux artistes n'est pas un choix arbitraire de la part des organisateurs de *Recreational Purpose*. La photographie est un médium populaire et favorisé sur la scène artistique contemporaine du Moyen-Orient, et les organisateurs de l'exposition considèrent qu'elle fait partie intégrante de l'histoire culturelle du Bahreïn, puisqu'elle marque particulièrement leur identité artistique depuis les trente dernières années³⁸. Comme le rappelle le catalogue d'exposition, plusieurs œuvres photographiques ont récemment servi à positionner le Bahreïn sur le plan international. D'abord, en 2005 et en 2007, le photographe allemand Andreas Gursky a mis en images la piste de course automobile des archipels, attirant ainsi une attention mondiale sur le Bahreïn et sur « le potentiel jusqu'ici inexploité du pays à être lui-même un sujet »³⁹ (Al Sayeh et Zakharia 2014 : i) (Figure 9). Ensuite, la présentation d'œuvres photographiques lors d'évènements artistiques internationaux a récemment valu au Bahreïn une reconnaissance culturelle considérable. Plusieurs projets photographiques furent ainsi présentés lors des biennales d'art et d'architecture de Venise, dont le projet *Reclaim* (sur lequel nous reviendrons plus en détail), qui reçut une reconnaissance internationale. Pour toutes ces raisons, le choix du médium photographique, d'ailleurs lui-même universellement utilisé dans un but typiquement touristique, semblait aller de soi pour fêter le nouveau statut du Bahreïn en tant qu'endroit privilégié pour le tourisme culturel. De façon plus générale, il est possible de constater que l'image photographique est un moyen privilégié par les responsables de la culture bahreïnienne pour se représenter à l'international et pour s'affirmer sur la scène artistique globale.

Invité par la commissaire Noura Al Sayeh, sous la recommandation de l'artiste Camille Zakharia, Taysir Batniji part donc en mission photographique au Bahreïn. L'artiste est logé aux frais des organisateurs de l'exposition, qui mettent également un chauffeur à sa disposition

³⁷ Je traduis : « *The diversity of the photographic portfolio questions the increasingly homogenous and flattening branding initiatives for cultural tourism* ».

³⁸ En 1985, le Photo Club, géré par le Bahreïn Arts Society, est une plateforme importante pour exposer le travail des artistes bahreïnien au pays et à l'étranger. Aujourd'hui, cette fonction est remplie entre autres par le Center for Photographic Arts, créé récemment sur le territoire des archipels (Zakharia 2014 : i).

³⁹ Je traduis : « *global attention to the country's hitherto unexploited potential as a subject* ».

pour circuler sur le territoire des archipels. Dans la réalisation de ses images, Batniji n'effectue aucune mise en scène et se contente de demander au chauffeur de s'arrêter lorsque quelque chose attire son attention. Il installe alors son appareil numérique sur un trépied afin de capturer le paysage qui se trouve devant lui, de manière frontale, en utilisant chaque fois les mêmes paramètres techniques, ou presque (Batniji 2015). L'artiste utilise un langage visuel qui se situe à la frontière de l'art et du document, en proposant une vision à la fois poétique et factuelle du territoire des archipels. Son geste photographique est étudié et systématique, la série formant un ensemble homogène généré par une prise de vue et un cadrage similaires. Ce procédé photographique accroît l'impression du regardeur d'être devant une vision objective du sujet photographié. L'œuvre finale est constituée de la somme de ces clichés, et, le sens des images individuelles prend souvent forme grâce à la mise en série des prises de vue.

D'une série totalisant une soixantaine de clichés, onze images furent originellement exposées dans *Recreational Purpose* au printemps 2014. Elles furent de nouveau présentées à l'automne de la même année au Musée d'art contemporain de Montréal, dans le cadre de la Biennale de Montréal intitulée *L'avenir / Looking Forward*. Contrairement au dispositif de présentation employé pour *Recreational Purpose* où les images de Batniji étaient encadrées et mises en valeur par le dispositif d'exposition, les œuvres exposées à Montréal étaient modestement présentées. Imprimées dans un format de 80 x 50 cm sur du vinyle autocollant, les images de la série étaient apposées directement au mur. Dans un entretien que nous avons réalisé avec l'artiste à l'été 2015, Batniji explique que sur la soixantaine d'images recueillies, le choix des images qui composent la série n'est pas encore définitif. En effet, la présence des mêmes onze images dans les deux expositions relève surtout d'un choix pragmatique. À si peu de temps d'intervalle entre *Recreational Purpose* et *L'avenir / Looking Forward*, utiliser des images déjà présentées et retouchées s'avérait une option plus simple à la fois pour l'artiste et pour les commissaires (Batniji 2015). Batniji reste indécis quant à la finalité de la série *Interface* mais choisit de présenter dix-huit images de la série sur son site internet personnel; elles forment la totalité de la série *Interface* pour le public qui y a accès via le web. Dans le cadre de cette recherche, nous étudierons principalement les onze images choisies par l'artiste pour être exposées. Cependant, pour soutenir notre étude de la représentation des lieux limitrophes de l'espace contemporain et appuyer certains parallèles entre l'œuvre de Batniji et

d'autres corpus, nous avons pris la liberté de puiser également quelques images parmi celles qui sont disponibles sur internet.

1.2.3 Rhétorique visuelle et enjeux communs

Ayant établi un lien d'affinité large entre *Interface* et les traditions artistiques qui utilisent le mode documentaire pour présenter une vision réfléchie et critique d'un contexte donné, il est également possible de faire ressortir de façon plus précise certaines ressemblances frappantes entre l'œuvre de Batniji et le travail des Nouveaux Topographes. Tout d'abord, l'œuvre de l'artiste palestinien reprend évidemment, de façon générale, les codes fondamentaux de ce mouvement, comme le mode topographique, la prise de vue frontale, la mise en série des clichés et la prévalence d'un enregistrement neutre de la réalité sur les qualités esthétiques de l'image. Mais, *Interface* peut encore être rapportée de façon plus précise, par exemple, aux séries *The New Industrial Parks near Irvine, California* (1974) et *Park City* (1978-1981) de Lewis Baltz, que nous avons déjà évoquées. Dans la prochaine partie de cette recherche, nous ferons d'abord ressortir les ressemblances formelles et iconographiques entre les corpus de Batniji et Baltz pour ensuite analyser les similitudes dans l'emploi de la rhétorique visuelle chez ces deux artistes. Dans ce contexte, nous définissons la rhétorique visuelle d'un artiste par l'ensemble des composantes de son langage artistique qui comprend les stratégies esthétiques, les choix iconographiques, les modes de représentations et les techniques.

1.2.3.1 Aspects formels et dispositif de représentation

Les images d'*Interface* forment un tout assez homogène qui résulte de plusieurs choix formels et compositionnels de l'artiste. En grande partie, cette homogénéité est créée par l'ensemble de couleurs neutres qui oscillent entre les différents tons de bleu, de gris et de beige, ainsi que quelques touches de couleurs plus vives telles que le rouge, le jaune et le vert. Chaque image est habituellement composée d'un bloc coloré qui se découvre dans la forme du ciel, dans celle d'un mur ou dans le sable. Quelquefois, ces blocs de couleurs tendent vers l'abstraction, par exemple lorsque l'artiste cadre sa prise de vue à partir d'un mur extérieur, d'une dune de sable ou d'un tapis rouge à demi enseveli (Figure 10). Une attention particulière

est vouée à la lumière, qui est constante et directe; les images présentent très peu d'espace ombragé. Les motifs de l'environnement bâti photographiés par l'artiste sont tous assez géométriques; la ligne et les angles droits sont privilégiés et se trouvent simplement adoucis par les monticules de sable et les formes irrégulières des trous d'eau. Les paramètres compositionnels choisis par l'artiste, dont la division presque constante entre la terre et le ciel et l'alignement des bâtiments, favorisent l'horizontalité et la symétrie. La vision cadrée par l'artiste est souvent parfaitement frontale et il semble que chaque image présente un sujet central ou un point de rencontre au centre de l'image qui focalise le regard.

Du point de vue des structures visuelles, esthétiques et stylistiques, plusieurs recoupements existent entre cette œuvre photographique et les séries *The New Industrial Parks near Irvine, California* (1974) et *Park City* (1978-1981) de Lewis Baltz. La première ressemblance se situe sur le plan de l'utilisation du mode topographique et d'une forme de neutralité visuelle des images. *Interface* engage une économie de moyens, une certaine retenue et une forme de détachement vis-à-vis du sujet photographié. Cette approche visuelle fut également employée par Baltz dans l'étude typologique des nouveaux parcs industriels parsemant la région californienne⁴⁰. À l'instar de l'œuvre de Batniji, les images de Baltz révèlent une vision du monde, un regard photographique façonné par les structures géométriques et par une exploration formelle qui favorise les éléments linéaires, la frontalité et les aplats de couleur. Malgré l'opposition entre l'utilisation de la couleur par Batniji et du noir et blanc par Baltz, la ressemblance entre *Interface* et l'œuvre *South Wall, Semicoa, 333 McCormick Costa Mesa* de Baltz est saisissante (Figures 11 et 12). Le cadrage rapproché, le choix de formes rectilignes et l'inclusion d'éléments hétéroclites dans le choix des objets représentés rassemblent ces œuvres qui transposent la banalité du sujet photographié en une image attrayante s'approchant d'une composition abstraite. Les corpus agissent également selon des principes compositionnels similaires. Un premier recoupement est visible dans cette vision horizontale d'un paysage presque vide où les motifs de l'architecture vernaculaire s'entremêlent à des parcelles d'éléments naturels. Dans les deux corpus photographiques, les signes du bâti et les objets sont au centre de l'image photographique et remplacent les

⁴⁰ Cette série s'inscrit dans une perspective monographique et thématique élaborée dans les années 1970 (*The Tract Houses, Maryland, Nevada et Park City*), qui traite de vastes questions culturelles et philosophiques relatives aux zones industrielles du paysage urbain (CCA 2015).

personnages en tant que signifiants. Les divers éléments occupent une partie centrale de l'image mettant ainsi en évidence le vide environnant (Figures 13, 14, 15 et 16). Chaque objet ou infrastructure est bien en place, mais paraît ainsi presque dissocié(e) du paysage qui l'entoure.

Malgré les similitudes entre les deux corpus, certains éléments discordants sont cependant manifestes. D'abord, *Interface* se distingue de l'esthétique du documentaire pur et des images plus austères de Baltz en raison de sa dimension sensible, poétique et métaphorique assumée : certes, Batniji capte le paysage bahreïnien qu'il a sous les yeux et son regard est factuel, mais sa subjectivité et sa sensibilité demeurent néanmoins palpables dans les images. En comparaison avec les images de Baltz, l'utilisation de la couleur par Batniji confère à ses images un côté moins austère, plus attrayant. Dans *Interface*, l'anonymat stylistique et la neutralité visuelle sont plutôt remplacés par un langage contemplatif où les couleurs sont saturées et la lumière vive; on est face à une temporalité suspendue dans une réalité faite « d'empreintes, de traces et de contours » (Castant 2015).

Les règles de cadrage et de profondeur de champ semblent également être utilisées différemment par les deux artistes. Les images de Batniji sont prises avec un appareil numérique muni d'un puissant objectif : les clichés présentent donc au regardeur des images d'une clarté impeccable et un cadrage assez serré du sujet photographié. Dans *Interface*, la profondeur de champ semble réduite et bloquée pour le regardeur; les images sont presque toutes composées d'un élément visuel important – tel qu'un bâtiment ou un tas de sable – qui obstrue le paysage (Figures 17 et 18). Batniji crée ainsi l'illusion d'une vision encadrée en œillères empêchant ainsi une vision élargie du paysage bahreïnien. Il est vrai que plusieurs cadrages rapprochés de *The New Industrial Parks near Irvine, California* (1974) fonctionnent également de cette manière; néanmoins, dans ces images l'accent est mis sur les détails architecturaux, sur le bâtiment en lui-même. A contrario, plusieurs images de la série *Park City* de Baltz favorisent une vision du paysage suburbain ouverte et élargie sur le paysage. Mêmes distants dans l'image, les objets sont nets et bien en vue pour le regardeur. De grands angles, une profondeur de champ maximale et des lignes diagonales coupent la rigidité de la

prise de vue frontale et amènent le regardeur à prolonger son regard vers l'horizon naturel à l'arrière-plan des images.

1.2.3.2 Aspects iconographiques

Identifier clairement et précisément les sujets de la série photographique de Batniji demeure assez ardu en raison du caractère énigmatique des images : la plupart d'entre elles suscitent un sentiment de suspense et d'intrigue chez le regardeur. On y aperçoit par exemple des infrastructures inachevées, des dunes de sable artificielles et l'horizon d'un centre-ville dans le brouillard. Les nouvelles constructions du centre-ville de Juffair côtoient divers chantiers plus ou moins abandonnés. Certains motifs révèlent les traces du passage de l'homme sur ces territoires qui semblent abandonnés : un divan solitaire, une voiture recouverte d'une bâche et divers objets laissés pour compte.

Les images montrent l'intérêt marqué de l'artiste pour les limites, les zones de contacts, les frontières qui divisent terre et mer, ciel et désert, constructions humaines et espace naturel (Figures 19 et 20). En outre, les espaces photographiés par Batniji s'arriment à une définition de l'espace limitrophe et interstitiel car ils sont souvent des espaces de transition entre un espace identifié et un espace anonyme. Leur positionnement est dans l'entre-deux, qu'il s'agisse de mettre en évidence les zones de contact entre la terre et la mer, de représenter la juxtaposition des constructions utilitaires et de l'espace vide ou de jouer avec les délimitations floues du territoire public, privé ou en voie de privatisation. Sur le site internet de l'artiste, il est écrit que les images d'*Interface*, fidèles au titre même de l'œuvre

explorent et privilégient dans le paysage l'enregistrement de formes qui sont souvent le contact de deux espaces distincts : des zones intermédiaires, mitoyennes, des limites ou des passages, au risque d'être les conséquences des dérèglements ou des désordres causés par les hommes sur le paysage. (Castant 2015)

Au sujet d'*Interface*, l'artiste explique : « J'ai toujours eu un intérêt pour les lieux de transit, les non-lieux, les lieux de passage où il n'y a pas de définition, de prescription géographique ou temporelle » (Batniji 2015). Batniji précise que ses images sont des espaces où plusieurs éléments demeurent incompréhensibles ou hermétiques à la compréhension du regardeur même si des signes historiques, géographiques ou temporels nous procurent

quelques informations importantes. Tous pointent en direction d'une conjoncture particulière : depuis plusieurs années, le Bahreïn est en pleine mutation, en raison de la crise financière découlant de la chute des prix du pétrole, principal moteur économique du pays; ainsi, le gouvernement est à la recherche de nouvelles sources de revenus et construit, dans cette perspective, de nouvelles structures destinées au tourisme et aux investisseurs financiers (BACA 2015; BAHRAIN EDB 2015). *Interface* est un compte rendu photographique, un témoignage à la fois esthétique et factuel des paysages aperçus au Bahreïn à un moment clef de leur transformation.

Étonnamment, il est possible de constater une similitude entre les sujets photographiés par Batniji et ceux photographiés par Baltz, quarante ans plus tôt. Des ressemblances entre les deux corpus se situent, du point de vue iconographique, dans le sujet général de l'espace limitrophe et dans le choix plus précis des détails photographiés. Les deux corpus abordent en effet des enjeux semblables, qui touchent à l'urbanisation du territoire et à son impact sur le tissu social. Plus particulièrement, des ressemblances iconographiques existent entre l'œuvre *Interface* et *Park City* de Baltz, une série débutée seulement quatre ans après *The New Industrial Parks near Irvine, California* et qui offre une variation du même thème : le paysage modifié par l'homme, l'architecture vernaculaire et les espaces du territoire laissés pour compte. Réalisée en Utah, dans la chaîne de montagnes Wasatch située à l'est de la ville de Salt Lake City, *Park City* a comme sujet le développement expéditif d'une station de sports d'hiver et d'une zone d'habitation située en périphérie (Borelli 2015). La série comporte cent deux images qui sont elles-mêmes présentées de manière séquentielle. L'œuvre débute par une vue globale des montagnes et des maisons nouvellement construites sur le site. Par un cadrage et un angle de vue de plus en plus rapprochés, l'artiste s'attache à représenter les résidus de ces constructions invisibles dans les premières images : tas de roches, débris abandonnés, excavations et destruction du sol naturel (Figure 21). La troisième division de la série montre l'intérieur de ces maisons modèles, toujours en cours de construction. L'ensemble des images – un chantier interminable et des maisons inachevées – crée l'impression d'un lieu sans âme.

Interface et *Park City* exposent toutes deux l'impact de l'homme sur le territoire à travers la représentation d'un certain type d'espace limitrophe, qui ponctue le paysage

environnant. Les images dépeignent, chacune à leur manière, les transformations industrielles d'un territoire et la conquête de l'espace naturel par l'homme. Les lieux photographiés montrent les relents et les traces de ces constructions rapides sur l'environnement bâti et social; les paysages naturels disparaissent au profit de nouvelles habitations, d'espaces de loisir ou de nouvelles structures servant à des activités commerciales qui paraissent génériques, décontextualisées, abandonnées et silencieuses (ou figées avant même d'avoir été complétées). Toutes deux semblent ainsi exposer les résultats problématiques des politiques d'urbanisation du capitalisme tardif.

1.2.3.3 Les transformations sociales au prisme de l'esthétique du banal

Les images de Batniji sont poétiques et invitent à la contemplation, tout en mettant l'accent sur la représentation des terrains vagues et d'espaces à l'identité incertaine. Elles s'éloignent plus particulièrement des images idéalisées du Barheïn que véhiculent les représentations touristiques falsifiées du territoire et de sa beauté exotique. *Interface* subvertit en quelque sorte l'image typique du Bahreïn qui règne dans l'imaginaire collectif, et qui est elle-même nourrie par les représentations touristiques ou médiatiques communes, décrivant un pays luxuriant à l'image de Dubaï ou, à l'inverse, un pays inquiétant régi par les conflits ethniques, civils et religieux⁴¹. Les images de Batniji exposent les métamorphoses d'un paysage en perpétuelle construction et leur ambiguïté révèle la désuétude, la vacuité, l'inertie et la désolation de lieux qui constituent une partie importante du territoire du Bahreïn (Castant 2015).

En entrevue, l'artiste explique qu'il souhaite raconter quelque chose sur la réalité des archipels et qu'il a utilisé le paysage comme « point d'attaque » pour évoquer les conditions politiques et socioéconomiques de cette région (Batniji 2015). Indirectement, à travers les signes et les détails, *Interface* montre l'impact des politiques d'urbanisation sur la condition du territoire bahreïen. Par exemple, on y voit clairement l'impact géographique des chantiers gigantesques qui pullulent au détriment des espaces publics. Néanmoins, l'artiste précise que

⁴¹ En 2011, les nouvelles d'actualité internationale se sont penchées sur les graves conflits entre la monarchie au pouvoir et les habitants du Bahreïn. Ces protestations, inspirées par les mouvements de rebellions du Printemps arabe ont entraîné des affrontements violents et plusieurs morts (BBC 2011).

l'œuvre *Interface* n'engage pas seulement un discours sur les infrastructures du Bahreïn. Les images forment, de son propre aveu, un langage poétique qui révèle « les petits déplacements, les petites contradictions et les incohérences » du paysage, aperçues lors de son passage (Batniji 2015). Les images d'*Interface* ne sont pas ouvertement critiques ou dénonciatrices puisqu'elles sont aussi esthétiques et métaphoriques; elles demeurent ouvertes à plusieurs lectures et interprétations. Cette rhétorique visuelle, cette approche subtile, poétique et contemplative du sujet sont même typiques du travail de Batniji (Souriau 2012 : 86). À travers sa pratique, l'artiste présente une vision de la réalité qui assume également une perspective subjective; il s'intéresse ainsi plus largement « aux codes et aux associations auxquelles notre esprit se réfère au moment où nous regardons les choses⁴² » (Souriau 2012 : 87). Le regard de Batniji est à la fois poétique et analytique, ses images fonctionnent par métonymie et par associations métaphoriques, mais toujours de façon très nuancée, dans un registre, pourrions-nous dire, du banal : une appréhension active des images est ainsi la clé pour les décoder. Les enjeux socioéconomiques et géopolitiques abordés indirectement et métaphoriquement par *Interface* seront décrits plus en détails dans le chapitre suivant. Nous y verrons que l'espace récemment investi par l'homme, la disparition des espaces naturels et les habitations vernaculaires (thèmes partagés avec un artiste comme Lewis Baltz) sont des thèmes qui touchent de façon très particulière le Bahreïn, un pays insulaire où la situation géopolitique et économique actuelle change complètement le paysage quotidien et l'identité du territoire.

Park City, pour revenir à notre comparaison avec l'œuvre de Baltz, est un portfolio complexe en raison du sujet choisi et des multiples images qui composent la série. En étudiant les diverses séries photographiques de l'artiste, il est facile de comprendre qu'il considérerait le développement de Park City en Utah comme un exemple éloquent de l'urbanisation rapide de l'Ouest américain. Dans les images de Baltz, « l'information essentielle est souvent transmise indirectement via les détails ou les objets lointains. Dans *Park City*, il y a une tension permanente entre ce que les photographies décrivent et ce qu'elles révèlent⁴³ » (Borelli 2015). La clé pour appréhender l'œuvre de Baltz, ici encore, semble se trouver dans les émotions et

⁴² Je traduis : « *It's a personal outlook. I'm interested in what codes and associations our minds refer to when we look at things* ».

⁴³ Je traduis : « *essential information is often conveyed through indirection, in details or in far distant objects. In Park City, there is a continual tension between what the photographs describe and what they reveal* ».

les impressions véhiculées par l'image, plutôt que par la seule analyse détaillée des formes et des motifs représentés. De plus, ces images semblent transposer, grâce au noir et blanc et au cadrage très rapproché ou très large, le paysage urbain en une image presque abstraite. En effet, l'absence de couleur décontextualise légèrement les images; le contexte historique et les spécificités du lieu s'en trouvent quelque peu effacés. Comme chez Batniji, la simplicité quasi-banale des objets et du dispositif intervient comme une sorte d'obstacle qui, une fois surmonté, devient le lieu d'activation du regard du spectateur.

Suite à l'étude comparative formelle et iconographique d'*Interface* et des séries *The New Industrial Parks near Irvine, California* et *Park City*, nous constatons des similitudes entre les deux corpus sur le plan de la rhétorique visuelle et discursive employée par les artistes. Baltz et Batniji utilisent des stratégies esthétiques communes, soit l'adoption d'un langage visuel a priori formel, apparemment neutre et détaché, au service d'une réflexion critique envers les territoires représentés. Les artistes proposent tous deux des séries photographiques aux images polysémiques qui traduisent une vision quelque peu aliénante du paysage modifié par l'homme. Comme l'œuvre de Batniji, les images des Nouveaux Topographes fonctionnent généralement de manière polysémique, en employant une rhétorique visuelle complexe qui exige du spectateur un regard actif. Dans les séries *The New Industrial Parks near Irvine, California* et *Park City*, Lewis Baltz utilise une esthétique du neutre et du banal, où les signes identitaires reconnaissables du territoire sont plus ou moins absents et où l'intention de l'artiste demeure ambiguë. En analysant rétrospectivement l'exposition de Jenkins, des spécialistes ont suggéré que l'utilisation de la neutralité et de l'objectivité par les Nouveaux Topographes ait pu servir, en définitive, à suspendre et à différer le jugement du regardeur face aux positions politiques et idéologiques des artistes. Celui-ci serait donc en mesure de créer sa propre interprétation du sujet représenté. L'artiste et théoricien Juha Tolonen explique que le mode de représentation du paysage chez les Nouveaux Topographes a ceci de particulier que les photographes traitent d'un sujet en évitant précisément de le représenter directement. Autrement dit, la thématique réelle est transposée dans un motif ou un sujet connexe, ce qui permet aux photographes d'attirer l'attention sur des schèmes sociaux et urbanistiques plus vastes. Il s'agit d'un important processus qui vise à « retenir le jugement du regardeur et d'ainsi offrir un espace de réflexion à ce dernier quant à la trajectoire complexe

de la vie contemporaine⁴⁴ » (Tolonen 2012 : 157). Dans leur réactualisation de l'exposition *New Topographics*, Salvesen et Nordström soutiennent cette position en affirmant que le caractère minimaliste et ambigu des œuvres a permis de faire une « tabula rasa sur laquelle une variété de perspectives interprétatives devaient s'inscrire au fil du temps⁴⁵ » (Salvesen et Nordström 2009 : 73).

L'apparente neutralité et objectivité du travail des Nouveaux Topographes fut donc maintes fois relativisée. Selon la spécialiste de la photographie et de l'architecture Kim Sichel, les Nouveaux Topographes ont utilisé leur « style pince-sans-rire⁴⁶ » pour critiquer de manière profonde et perspicace l'environnement bâti caractéristique de l'Ouest et du Midwest américains (Sichel 2013 : 89). Sans condamner décisivement ce qu'ils avaient sous les yeux, ils ont représenté les imperfections observées sous forme de commentaires subtils. Dans le cas de *Park City*, il semble manifeste que l'artiste se soit positionné de manière critique face à l'exploitation du territoire naturel et à l'aménagement continu de zones d'habitation. Les images de la série dépeignent l'urbanisation croissante du territoire américain comme une situation parfaite pour le développement économique, mais aliénante pour l'homme. Dans une entrevue, Baltz affirme au sujet de *Park City* :

Dans notre société, une des conceptions les plus communes de la nature est particulièrement terre-à-terre et peu attirante : le paysage en tant que valeur immobilière. C'est la vision qui me fut présentée à *Park City*, et celle que j'ai tentée de montrer dans les photographies [...] Cette attitude définit toutes les terres non productives comme marginales; la nature est ce qui reste après avoir satisfait toutes les autres exigences⁴⁷. (Jurovics 2013 : 7)

Ainsi, les images de l'artiste offrent au regardeur un sentiment qui oscille entre la nostalgie des espaces naturels vierges et le refus de ces transformations du territoire. L'époque

⁴⁴ Je traduis : « *this deferral of the subject is an important part of a process of withholding judgement, not an end in itself, but for providing a space in which we can better contemplate the complex trajectory of contemporary life* ».

⁴⁵ Je traduis : « *allowed it to serve as a tabula rasa on which a variety of interpretative perspectives would be inscribed over time* ».

⁴⁶ Je traduis : « *deadpan style* ».

⁴⁷ Je traduis : « *One of the most common view our society has of nature is among the most rigorously secular and least appealing : landscape-as-real-estate. This is the view of nature presented to me in Park City and the view that I tried to show in the photographs... This attitude holds all non-productive land as marginal; nature is what is left over after every other demand has been satisfied* ».

des Nouveaux Topographes marque également le début des conflits qui dominent le discours collectif de notre époque, soit une reconnaissance des conséquences désastreuses des politiques d'industrialisation et d'urbanisation principalement guidées par un modèle de capitalisme particulièrement agressif. Dans les années 1960 et 1970, une critique plus vive de l'uniformisation des modes de vie et de la détérioration des espaces sociaux et naturels se fait entendre. Selon le théoricien Mark Rawlinson, la vision utopique et optimiste de la vie suburbaine qui dominait l'imaginaire collectif américain des années 1950 est progressivement remplacée par une vision plus sombre et probablement plus réaliste du territoire américain (2013 : 136). Comme l'indique Kim Sichel, le style sobre et indirect des Nouveaux Topographes fut un outil formel puissant particulièrement à cette époque troublée (Sichel 2013 : 89). En effet, des œuvres comme *The New Industrial Parks near Irvine, California* ou *Park City* mettaient à mal les conceptions dominantes de la vie américaine à travers une redéfinition plus juste et actualisée de la condition réelle du pays, en phase avec les transformations sociopolitiques et géographiques qui s'y déroulaient⁴⁸.

Dans la relecture actuelle du travail des Nouveaux Topographes, on reconnaît généralement que leur attitude face aux conditions sociopolitiques et urbanistiques n'était pas que négative. En effet, il semble que plusieurs d'entre eux aient espéré une amélioration de la situation et souhaité éveiller les consciences à l'importance de notre paysage immédiat. Toby Jurovics termine son essai, « Same as it Ever Was: Re-Reading New Topographics », en suggérant que les photographes sélectionnés par Jenkins souhaitaient également créer « un langage de possibilités qui servirait à influencer les attitudes et les choix concernant la condition actuelle et future du territoire – ce que Gohlke [un des photographes de l'exposition] a défini comme l'opposition entre “le monde qu'on aimerait voir et celui que l'on doit regarder”⁴⁹ » (2013 : 12).

⁴⁸ On fait ici référence à l'aménagement du territoire en zones périphériques d'habitations, ainsi qu'aux contestations populaires et aux mouvements de revendication sociale plus larges telles que le féminisme, les combats pour les droits civiques des Noirs, la lutte à l'impérialisme et à la Guerre du Vietnam, etc.

⁴⁹ Je traduis : « *many of these artists also desired to create a language of possibility, one that was meant to help affect and influence attitudes and choices surrounding the present and future of the landscape – what Gohlke has called « the world you would like to see and the world you have to look at ».*

CHAPITRE II

INTERFACE (2014) COMME LIEU DE MÉDIATION

2.1 Le contexte socioculturel, économique et politique

2.1.1 *Mondialisation : du post-colonialisme au néolibéralisme*

Avant de faire ressortir la manière dont la série photographique agit elle-même comme lieu de médiation, il est nécessaire de mettre en lumière le contexte artistique et socioéconomique élargi dans lequel Batniji a formé sa pratique, puis, beaucoup plus tard, produit et diffusé *Interface*. Deux versants de la mondialisation informent plus particulièrement le contexte dans lequel cette œuvre a été conçue, circule et peut être interprétée : l'héritage post-colonial et le néolibéralisme. Ces deux aspects fondamentaux du monde actuel sont synonymes de tensions profondes liées aux notions de pouvoir, de frontière et d'identité, notions qui, comme nous le verrons, travaillent de façon particulièrement visible *Interface* et la pratique de Batniji dans son ensemble. Cette mise en contexte servira donc notre interprétation de l'œuvre puisqu'elle clarifiera la résonance qu'y trouvent ses conditions d'apparition.

Post-colonialisme

Le phénomène socio-historique et culturel du post-colonialisme est indissociable du processus plus large de mondialisation, entendu comme phénomène global d'intensification des rapports entre les cultures du monde à travers le temps long de l'histoire. Le terme de mondialisation s'est popularisé au cours des dernières décennies avec l'accélération des échanges internationaux, sur les plans politique, social, économique, culturel et informationnel. Mais la mondialisation elle-même est un processus beaucoup plus ancien, dont une des étapes les plus importantes est la formation des grands empires coloniaux aux XVIII^e et XIX^e siècles. Le post-colonialisme peut-être décrit comme le mouvement de pensée qui a répondu à la violence extrême de la colonisation et a accompagné au long du XX^e siècle le processus de démantèlement des empires coloniaux (décolonisation et autodétermination) et la

critique de leur hégémonie culturelle. La validité des jalons historiques coloniaux et des discours idéologiques du « Nord », essentiellement ancrés dans la culture euro-américaine, fut mise à l'épreuve dans la seconde moitié du XX^e siècle par une importante vague globale de transformations géopolitiques, socio-économiques et culturelles⁵⁰. Dans le dernier tiers du XX^e siècle, et surtout à partir des années 1980, le monde de l'art contemporain connaît lui-même, dans cette foulée, d'importantes mutations qui affectent largement ses codes et ses réseaux, à l'échelle internationale. Comme l'explique en effet l'historien et commissaire d'art contemporain Peter Weibel, l'axe euro-américain n'est aujourd'hui plus en mesure de réclamer seul le pouvoir sur les mécanismes d'inclusion et d'exclusion du monde politique, économique et culturel puisque de nouveaux pays montent en puissance sur la scène internationale et bouleversent les dynamiques traditionnelles de pouvoir et d'échange (2013 : 22-23). Encore aujourd'hui, la question du post-colonialisme demeure centrale en art contemporain. La mise à mal des idéologies culturelles colonialistes et la lente dissolution des anciennes dichotomies local/international, central/périphérique, occidental/non-occidental coïncident avec l'avènement de nouveaux grands réseaux, où l'on reconnaît la pluralité des scènes artistiques. Sur les plans culturels, politiques, et anthropologiques, on tente désormais de déconstruire les oppositions binaires typiques qui opposaient, par exemple, l'Orient et l'Occident ou le Premier et le Tiers-Monde. Géographiquement et symboliquement, les divisions strictes entre le centre et la périphérie, la métropole et la région tendent à disparaître (bien que l'origine et le fonctionnement des frontières nationales aient recommencé à faire depuis peu l'objet de violents débats).

Les artistes reconnaissent devoir se situer par rapport à cet héritage. Les grands débats théoriques à propos de l'hégémonie occidentale et l'horizontalité des échanges se jouent à l'intérieur même des grandes expositions d'art contemporain internationales, comme ce fut le cas lors de la présentation en 1989 à Paris de l'exposition *Les Magiciens de la Terre*, souvent citée (de façon parfois polémique) comme un moment charnière de la « décolonisation » de l'art contemporain. La dynamique centre-périphérie transformée, on observe depuis une vingtaine d'années une prolifération sans précédent de lieux et d'événements dédiés à l'art

⁵⁰ Par « hégémonie occidentale », Peter Weibel fait référence à la domination financière, militaire et culturelle de l'Europe et de l'Amérique du Nord sur le reste de la planète, une forme de domination qui repose, selon lui, sur les bases du capitalisme, du colonialisme, du racisme et de l'esclavage.

contemporain, de nouveaux circuits et même, plus récemment, de nouveaux marchés. Cet éclatement des frontières culturelles et économiques amène un désir d'étendre les lieux de l'art contemporain, et de nombreuses manifestations artistiques d'envergure internationale se déroulent désormais à l'extérieur des grands centres culturels occidentaux, d'où l'émergence de nouveaux centres névralgiques culturels, comme Johannesburg, Sao Paulo ou Shanghai. Cette myriade de nouvelles expositions excentrées ainsi que la « biennalisation » plus générale du système de l'art contemporain sont souvent citées comme des phénomènes clés de l'internationalisation des pratiques artistiques, des discours théoriques et des marchés, qui est profondément co-dépendante de la mouvance post-coloniale (Harris 2011 : 427). Néanmoins, les théories et les pratiques artistiques issues du post-colonialisme reconnaissent généralement le caractère utopique du concept de réciprocité des échanges et de la représentation égalitaire des différentes cultures sur la scène globale. Par exemple, le théoricien et commissaire cubain Gerardo Mosquera pointe un fait avéré : malgré l'intensification des échanges et des contacts entre les cultures, la production artistique actuelle demeure fortement déterminée par les critères esthétiques et les paradigmes artistiques définis par l'axe européen et nord-américain. Le travail des différents acteurs du monde de l'art est ainsi rassemblé sous l'idée d'une « participation généralisée », mais ce pluralisme artistique demeure toujours marqué par les effets de l'ancienne hégémonie occidentale (Mosquera 2002 : 165).

En résumé, notre époque est marquée par la critique post-coloniale de l'hégémonie idéologique occidentale et par sa remise en cause des relations de pouvoir, politique, économique, et culturels internationales. Cette nouvelle pensée collective, et la possibilité de voir se multiplier des échanges plus développés et diversifiés, à l'échelle globale, ont beaucoup influencé les pratiques qui se sont développées en dehors des structures euro-américaine au cours des dernières décennies. Dans ce contexte, le politique et la question de l'identité imprègnent une importante partie des pratiques, comme on peut le constater en observant le parcours de Taysir Batniji, lui-même formé dans un contexte qui aurait traditionnellement été considéré comme périphérique au monde de l'art contemporain, puis évoluant et faisant ensuite sa marque dans un contexte artistique européen et international; son travail, traversé par les notions de frontière, de pouvoir, de migration et de déplacement, montre sans l'ombre

d'un doute que la question post-coloniale demeure un des repères fondamentaux de la production artistique mondialisée.

Néolibéralisme

Aborder la question du néolibéralisme est nécessaire à notre analyse puisque la question économique est une composante fondamentale des dynamiques (post-)coloniales. En effet, elle détermine l'échange des biens et des ressources, comme le pétrole, et ses politiques ont un impact fondamental dans le développement récent de la mondialisation. Le néolibéralisme est un terme qui décrit l'internationalisation et la prolifération des échanges du point de vue de l'évolution économique récente. La transition vers le néolibéralisme est généralement située à la fin des années 1970 et au début des années 1980, avec l'élection de Margaret Thatcher, en Angleterre et de Ronald Reagan, aux États-Unis. C'est l'époque où de nouvelles politiques économiques sont mises en place dans ces pays, qui se populariseront rapidement à l'international après l'effondrement du bloc de l'est (chute du mur de Berlin et démantèlement de l'Union soviétique) : privatisation, désengagement de l'état dans les affaires sociales, ouverture des frontières économiques aux biens et aux capitaux, dérégulation et interdépendance accrue des marchés et des opérations financières internationales, et production de masse propulsée par les nouvelles technologies. Cette conjoncture économique provoque une augmentation importante des écarts économiques et la concentration extrême des richesses aux mains de puissantes multinationales. Par ailleurs, le développement économique d'anciennes colonies comme l'Inde, la Chine et le Brésil a également participé à bouleverser ce nouveau contexte économique.

Le développement de nouveaux outils technologiques de communication accompagnant ces opérations de délocalisation économique a bien sûr contribué à qualifier l'apparition de nouvelles scènes culturelles (Guash 2015). Les nouveaux réseaux de l'art contemporain sont marqués par l'héritage post-colonial, mais ils sont aussi soutenus par le système mondial du néolibéralisme et dépendent fréquemment des politiques de cette idéologie économique. En effet, les dimensions financières, techniques et communicationnelles de ce système international influencent profondément le marché de l'art contemporain et, plus indirectement, le contenu des expositions d'envergure internationale et l'orientation générale des productions

artistiques. En s'intégrant au système global de l'art contemporain, les nouveaux joueurs en adoptent les mécanismes et les conventions, et ceci influe progressivement sur la nature de la production artistique et le mode de diffusion des œuvres. Ainsi, il arrive fréquemment que le développement de l'art contemporain dans les anciennes « périphéries » du monde occidental se fasse en fonction d'une conception néolibérale de la culture, qui considère de façon de plus en plus exclusive la culture comme une source de rentabilité économique (Elkins *et al.* 2010 : 89). Comme l'explique la théoricienne Raymonde Moulin, divers arguments en faveur d'une telle instrumentalisation de la culture sont apparus dès les années 1950-1960, aux États-Unis et en France : en raison « du prestige national ou des multiples avantages en terme de création d'emplois et de ressources, de rentrées d'argent, de redistribution géographique des activités et de la main d'œuvre, d'attractions touristiques, etc. », l'idée que l'argent investi dans la culture et les arts aurait un effet bénéfique sur l'ensemble de l'économie d'un pays commença à s'y populariser (Moulin 1997 : 99). Le développement de nouvelles scènes artistiques à travers le monde s'oriente également fréquemment en fonction de cette idée que l'art et la culture sont d'importants vecteurs pour stimuler l'économie locale d'un pays. C'est ainsi que plusieurs villes situées en dehors de l'Europe et de l'Amérique du Nord s'arriment à une logique occidentale de « politiques culturelles », de « stratégies pour la culture » et de « capital culturel » (Elkins *et al.* 2010 : 88-91).

Si l'on considère, en outre, l'explosion spéculative d'activité financière liée à la mondialisation du marché de l'art, et le développement de pratiques d'acquisitions d'œuvres et de fondation d'institutions privées comme autant de marqueurs d'une nouvelle hiérarchisation du statut social au sein de l'élite économique globale, on se fera une idée plus juste de la convergence technique, communicationnelle et culturelle qui construit la mondialisation en fonction des impératifs économiques néo-libéraux. L'art est désormais régulé par ces impératifs, qui affectent presque tous les pays, qu'ils soient situés dans ses centres ou ses « périphéries ». La mondialisation favorise largement une dynamique où l'art et la culture sont essentiellement mis au service de considérations économiques. Dans les lieux « satellites » du monde de l'art, l'idée d'un développement culturel tourné vers l'international, mais intégrant toutefois des traditions spécifiquement locales (un « gain » hérité du post-colonialisme), est généralement favorisée par les mécènes, le gouvernement ou les autorités culturelles (Belting

et Buddensieg 2013 : 28)⁵¹. Cette conjoncture économique est importante à considérer dans le cadre de cette recherche, puisqu'elle reflète le contexte socio-artistique de création de l'œuvre *Interface* et informe sa production et sa diffusion.

2.1.2 Identité et industrie du tourisme culturel dans les pays du Golfe : le cas du Bahreïn

Plusieurs anciennes zones « périphériques » sont aujourd'hui reconnues comme des joueurs importants dans le monde de l'art contemporain. Le Moyen-Orient, plus particulièrement la zone du golfe Persique, fait partie de ces lieux en émergence, où un nouveau paysage culturel se dessine en raison de l'apparition d'importants collectionneurs d'art et d'un renouveau significatif dans les domaines du mécénat culturel privé et gouvernemental (Downey 2010 : 10). Afin de mieux cerner le contexte d'existence de l'œuvre *Interface*, nous verrons comment certaines pratiques artistiques et nouvelles instances de diffusion culturelle au Moyen-Orient peuvent exemplifier une logique de l'art comme marchandise exportable, tout en misant sur le développement du tourisme culturel. Nous verrons que l'orientation du développement de ce secteur d'activité peut obéir à un désir de stimuler l'économie et d'ancrer durablement le pays émergent dans le réseau international de l'art contemporain.

Les états arabes du golfe Persique qui sont membres institutionnels du *Conseil de Coopération des États Arabes du Golfe* sont l'Arabie Saoudite, le Koweït, le Bahreïn, le Qatar, les Émirats Arabes Unis et l'Oman. Dans un ouvrage récent, Benjamin Smith, spécialiste des questions anthropologiques, géopolitiques et économiques du Moyen-Orient, explique que les pays du Golfe sont complexes et en marge du reste du monde, particulièrement du point de vue économique et culturel. En effet, le discours collectif les décrit comme « riches mais 'tribaux', avancés mais conservateurs, petits mais influents, apparemment capitalistes mais également apparemment socialistes, semblables mais hostiles les uns aux autres »⁵² (Smith 2015 : 256). Du point de vue économique, ils se classent parmi les pays les plus riches à l'échelle internationale en raison de leurs revenus pétroliers faramineux, et comptent des élites

⁵¹ Les auteurs font référence au terme de « *culture production* » pour décrire l'intention derrière la mise en place de nombreuses politiques culturelles néolibérales.

⁵² Je traduis : « *rich but 'tribal', advanced but conservative, small yet high profile, seemingly capitalist yet seemingly socialist, similar yet fractious* ».

financières parmi les plus fortunées du monde (Smith 2015 : 7). Les pays du Golfe sont un endroit fascinant pour étudier les divers rapports entre la production culturelle et l'économie, car l'art et l'argent y sont intimement liés. Plusieurs pays de cette région exemplifient, dans leurs attitudes et leurs interventions culturelles, la volonté d'être actifs sur la scène internationale de l'art contemporain et de financer la production artistique afin d'en retirer des bénéfices symboliques, politiques et économiques.

Un des secteurs directement liés à cette interrelation entre l'abondance de richesse et le développement de la culture est l'industrie du tourisme. Depuis plusieurs années, les territoires du golfe Persique tentent, chacun de leur côté, d'être plus attrayants pour les touristes potentiels localisés au Moyen-Orient, en Asie ou en Europe. Dans plusieurs pays de la région, le tourisme culturel est l'un des secteurs privilégiés par les projets de diversification économique. Le tourisme de masse est encore en émergence et l'art, aux côtés des produits de consommation de luxe et du divertissement, semble être un des domaines les plus attrayants. La volonté de développer le tourisme culturel encourage l'apparition de nombreux lieux de diffusion destinés à une clientèle internationale; les gouvernements du Golfe souhaitent que l'attrait culturel de leurs pays soit ancré dans l'imaginaire collectif global (Smith 2015 : 2). Pour y arriver, les autorités utilisent les revenus supplémentaires des ressources pétrolières, un capital qui leur permet de mettre en place un développement urbain spectaculaire. En effet, l'architecture joue un rôle fondamental dans la modernisation des villes excentrées; elle participe à internationaliser l'image de ces dernières. Les métropoles du Golfe – Dubaï, Abu Dhabi, Manama, Doha – empruntent une logique architecturale qui suit celle des grandes capitales du monde moderne : des infrastructures imposantes, érigées en hauteur et construites avec des matériaux de la haute technologie (Ben Hamouche 2004 : 534). La construction de structures dédiées à l'art contemporain permet également aux pays du Golfe de s'ancrer dans le circuit artistique international. Par exemple, la construction du Sadiyaat Cultural District d'Abu Dhabi, qui accueille le Guggenheim Abu Dhabi et le Louvre Abu Dhabi, vise à positionner la ville comme un incontournable de la culture et du divertissement à l'échelle planétaire (Sadiyaat Cultural District 2016). Dans cette école de pensée, où les pratiques culturelles sont soutenues par de riches mécènes ou par des gouvernements monarchiques, les événements artistiques sont perçus comme une autre forme de marchandise; « l'art est une

nouvelle forme de capital ou d'image de marque qui cible une clientèle internationale⁵³ » (Belting et Buddensieg 2013 : 28). Plusieurs types d'interventions artistiques ouvertement soutenues par des visions mercantiles de l'art et par des mécènes politiques caractérisent la scène artistique locale du Moyen-Orient. Par exemple, le *Contemparabia Tour* fonctionne selon cette dynamique. L'événement est un voyage organisé de luxe, dont l'itinéraire inclut la visite de biennales, musées et événements de plusieurs villes du golfe Persique, telles Doha, Abu Dhabi, Dubaï et Sharjah⁵⁴.

De plus, l'attrait pour la mise en place d'infrastructures et d'événements artistiques qui cherchent à toucher un public international s'arrime à l'idée que les périphéries artistiques doivent se doter d'une identité nationale forte et exportable afin de se tailler une place sur la scène culturelle et économique internationale. L'expansion du système international des biennales et les nouveaux lieux culturels a créé un nouveau réseau de commissaires et d'institutions qui, d'une certaine manière, profitent de l'attrait des scènes artistiques méconnues. Ces dernières exposent les particularités locales d'un art contemporain développé en périphérie du monde occidental, en partie afin d'attirer l'attention et la reconnaissance internationales (Weibel 2013 : 116). La modernisation du paysage physique et social, la construction d'infrastructures liées à la culture, au divertissement, à la finance et à l'immobilier de luxe sont également des stratégies utilisées. Paradoxalement, dans ce contexte mondialisé, les artistes et les institutions artistiques misent ainsi sur le caractère unique de leur identité et sur leurs spécificités culturelles pour se distinguer sur la scène internationale. Comme toutes les périphéries, les pays du Golfe tentent de se construire une identité nationale exportable qui attirera les touristes, les investisseurs étrangers et la reconnaissance de leur unicité. Aujourd'hui, dans le monde de l'art, nous sommes face à « une nouvelle sorte de cartographie dans laquelle l'étiquette de l'identité sert de distinction⁵⁵ » (Belting et Buddensieg 2013 : 29). C'est ainsi qu'il est intéressant d'aborder la question de la spécificité

⁵³ Je traduis : « *art is a new kind of currency or branding for an international clientele* ».

⁵⁴ Le projet est une initiative collaborative du Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage (ADACH), Art Dubaï, Sharjah Biennial et le Qatar Museum Authority et comprend un programme d'activités spécifiques à chaque ville qui inclut la visite de studios d'artistes, de collections privées et la rencontre de mécènes et de patrons des arts (Giannini 2013 : 116).

⁵⁵ Je traduis : « *we experience a new kind of mapping, in which the label of identity serves as a distinction* ».

des archipels du Bahreïn, en décryptant la manière dont ce pays envisage ses politiques culturelles et la construction de son identité nationale.

Ancien protectorat britannique, le Bahreïn est une monarchie pétrolière entièrement indépendante depuis les années 1970⁵⁶. Étant une nation insulaire, le Bahreïn vit depuis longtemps d'une économie largement dépendante de ses ressources maritimes. Si la pêche et la récolte de perles firent la renommée du littoral au début du XX^e siècle, l'exploitation pétrolière a rapidement positionné le Bahreïn comme un des pays les plus économiquement prospères de la région du golfe Persique. Depuis plusieurs années, les archipels du Bahreïn tentent cependant de diversifier leurs sources de revenus économiques puisque, inévitablement, les ressources naturelles s'épuisent (Bahrain EDB 2015). Entre autres, les efforts déployés à trouver de nouveaux capitaux touchent les secteurs des communications, des services financiers, des infrastructures bancaires, du commerce et du tourisme (Ben Hamouche 2004 : 530). Au Bahreïn, l'image exportable qu'on semble créer est celle d'un pays riche et prospère, un état moderne et libéral, un nouveau Bahreïn authentique qui fusionne les traditions ancestrales, le modernisme et une vision tournée vers le futur (Dayaratne 2012 : 315). Des entités spécialisées, telles le Gulf Housing Engineering (GHE), sont mandatées pour reconstruire la culture et l'identité du pays à travers divers projets architecturaux, et leur vision est un mélange d'historicisme et de style international. Aux yeux du monde, on tente de présenter une vision magnifiée du Bahreïn, idéalisée, positionnant le pays comme une oasis paradisiaque du Moyen-Orient dont la vitalité culturelle, le confort des infrastructures et la souplesse des mœurs font une destination de choix (Dayaratne 2012 : 324).

Comme dans plusieurs pays du golfe Persique, une transition vers une économie diversifiée, propulsée par le tourisme culturel semble être la voie privilégiée par le Bahreïn. Le gouvernement affirme officiellement que « le tourisme culturel et les arts sont indubitablement des domaines qui peuvent considérablement contribuer au développement économique [du

⁵⁶ Le Bahreïn est devenu un protectorat britannique en 1820, en échange d'un droit de regard sur ses politiques internes et sur ses relations politiques. Cet arrangement entre le Bahreïn et l'Angleterre a pris fin en 1971 (Dayaratne 2012 : 325).

pays]⁵⁷ » (BACA 2015; EDB BAHRAIN 2015). Progressivement, le Bahreïn s'est inscrit sur la scène artistique internationale et suite à un important développement massif des politiques culturelles du Royaume, le pays s'est taillé une place en tant que capitale culturelle du golfe Persique (Amirsadeghi 2010 : 90). Au Bahreïn, les implications économiques des politiques culturelles sont avouées, voire mises de l'avant par les dirigeants. La ministre de la Culture, Sheika Mai bint Mohammed Al-Khalifa, justifie cette position par la stabilité du secteur culturel : alors que l'économie et la politique varient considérablement, le « dialogue culturel [demeure] continu et stable⁵⁸ » (Amirsadeghi 2010 : 90). Cette ministre est une figure clé du développement culturel au Bahreïn; elle est l'instigatrice du Festival renommé *Spring of Culture* en plus d'être responsable des secteurs des arts et du tourisme et symboliquement, de la transmission de la culture et de l'histoire bahreïniennes. La production d'événements culturels en territoire bahreïmien et la production artistique présentée sur la scène internationale sont en grande partie soutenues et orchestrées par des initiatives gouvernementales. Plusieurs instances travaillent de concert à développer le tourisme et la culture au pays, dont le Bahrain EDB et le BACA, deux entités liées au gouvernement⁵⁹. Établie en 2015 par la monarchie du royaume, l'Autorité bahreïnienne de la Culture et des Antiquités, est un département gouvernemental qui a comme mandat d'établir la culture en tant que pierre angulaire du développement social et économique, et de stimuler à l'international la réputation du Bahreïn en tant que pays culturellement neutre (BACA 2015). Sur le même site internet, le département dévoile que pour ce faire, il mettra en place un plan à moyen terme qui aura recours à divers supports médiatiques audiovisuels. Dans le cadre de cette recherche, il est intéressant d'examiner les discours d'intentions et la mission curatoriale plus large du Ministère de la Culture du Bahreïn, afin de comprendre le contexte dans lequel Batniji fut invité à réaliser son œuvre.

⁵⁷ Je traduis : « *cultural tourism and arts are undoubtedly areas that can significantly contribute to economic development* ».

⁵⁸ Je traduis : « *Politics and the economy constantly fluctuate, while cultural dialogue is continuous and sustainable* ».

⁵⁹ Bahrain Economic Development Board (Bahrain EDB) et le Bahrain Authority for Culture and Antiquities (BACA).

En tant que représentante de la politique de développement culturel au Bahreïn, Sheika Mai bint Mohammed Al-Khalifa affirme que les habitants du Bahreïn ont besoin de renouer avec leur héritage, d'y trouver un sens et un sentiment d'appartenance :

Les gens sont constamment à la recherche d'une identité [...] le désir de se différencier et d'avoir un endroit auquel on appartient devient plus important. Il faut contribuer en amenant quelque chose d'authentique et en mettant de l'avant ses origines. Il faut être original pour s'exporter globalement [...] Je crois qu'il existe un lien entre l'économie et la culture, et si nous arrivons à obtenir la bonne combinaison, nous pourrions promouvoir nos artistes, notre pays d'une meilleure façon⁶⁰. (Amirsadeghi 2010 : 90)

Nous trouvons un écho de ces paroles dans plusieurs interventions artistiques orchestrées par le Ministère de la Culture. À la lumière d'un projet d'envergure internationale présenté lors de la Biennale d'architecture de Venise en 2010, par exemple, il apparaissait déjà clairement que les instances gouvernementales du Bahreïn souhaitaient utiliser l'art et le secteur culturel pour promouvoir le pays comme un endroit unique, dynamique et ouvert au reste du monde. Le Royaume du Bahreïn a ainsi été le premier pays du golfe Persique à participer au prestigieux événement de la Biennale d'architecture de Venise. Mandatés par le Ministère de la Culture, les commissaires Noura Al-Sayeh et Dr. Fuad Al Ansari, tous deux architectes, orchestrent une installation audacieuse : le projet *Reclaim* (Bahrain Pavillon 2010). Quatre composantes forment le projet d'abord, l'exposition de trois huttes de pêcheurs temporaires authentiques, transportées du Bahreïn et reconstituées à Venise, puis le portfolio photographique *Coastal Promenade* de l'artiste Camille Zakharia qui documente les constructions temporaires et le paysage côtier du Bahreïn. Ensuite, *The Sea Interviews*, une série d'entrevues avec des citoyens bahreïniens à propos de leur relation avec l'océan, et enfin les résultats d'une étude réalisée par le *Bahraini Urban Research Team* qui examine les changements géographiques et urbains qui ont transformé le littoral des archipels des années 1930 à aujourd'hui.

⁶⁰ Je traduis : « *People are constantly searching for an identity (...) the desire to differentiate yourself and have a place to which you belong becomes more important. There has to be something authentic that you are contributing to and bringing forward from your origins. You have to be original to export yourself globally (...) I believe there is a link between economics and culture, and if we just manage to do the right combination, we'll be able to promote our artists, our country in a better way* ».

Les photographies de *Coastal Promenade* (Figure 22) ont comme sujet iconographique la construction improvisée d'infrastructures temporaires par les citoyens bahreïnien, une situation directement liée aux transformations urbanistiques et géo-économiques du territoire. En cours depuis plus de 80 ans, le phénomène des terre-pleins a pour but d'étendre les bords de mer pour construire des infrastructures touristiques ou gouvernementales sur des lieux privilégiés, près de l'océan. Il s'agit d'accumulations artificielles de matériaux variés qui servent à étendre le territoire terrestre, au détriment des étendues d'eau. Les terre-pleins et les constructions qui les envahissent ont bouleversé la relation qu'entretenaient les habitants de l'île avec l'océan, leur bloquant l'accès au littoral et à la mer, c'est-à-dire, à une partie importante de leur vie quotidienne et de leur culture.

Paradoxalement, les commissaires, mandatés par le Ministère de la Culture du Bahreïn, posent à travers le projet *Reclaim* un regard critique sur les politiques d'urbanisation mises en place au Bahreïn. L'expérience immersive des huttes, les images de Zakharia, les entrevues réalisées avec les citoyens et la recherche effectuée sur les transformations du territoire mettent l'accent sur les conséquences sociales et environnementales du développement urbain et économique. En effet, en plus de l'impact écologique de la construction massive de terre-pleins, les citoyens ordinaires du Bahreïn se retrouvent privés d'un espace public essentiel à leurs activités et à leurs traditions. L'exposition présente une solution à cette situation : la construction de cabanes et de huttes modestes et improvisées sur les espaces côtiers afin de se réapproprier une parcelle du littoral, face à la mer pour savourer un moment de détente et de rencontre. Le projet exposé à Venise pose ainsi un regard poétique et anecdotique sur la relation compliquée qu'entretiennent le pays et ses habitants avec la mer puisqu'il propose une vision critique et informée du malaise qui subsiste quant aux transformations du littoral. Dans une entrevue, le co-commissaire Al-Ansari explique qu'ils espèrent ainsi encourager les autres pays du Conseil de Coopération du Golfe à se critiquer et à réfléchir à ce qui a été fait et à l'avenir (Reisz 2010). Mais, malgré la reconnaissance des problèmes sociaux et environnementaux occasionnés par les terre-pleins, force est de constater que les pouvoirs décisionnaires du pays ne sont jamais directement visés. La richesse du projet et la position critique auto-réflexive des organisateurs de l'exposition furent remarquées par la Biennale d'Architecture de Venise, qui accorda au pavillon bahreïnien le prestigieux Lion d'Or.

Le projet semble donc présenter un élément contradictoire intéressant : le gouvernement du Bahreïn commande, dirige et présente à l'international un projet artistique qui critique directement ses propres politiques urbanistiques non écologiques et son manque de considération pour les conditions de vie du peuple bahreïnien dans la planification du développement urbain. S'il n'y a pas de doute sur l'intérêt et la pertinence du projet, on peut toutefois se questionner sur le sérieux des intentions politiques et économiques plus larges qui sous-tendent le projet. Les propos du journaliste Todd Reisz peuvent nous éclairer :

Si ces huttes renforcent effectivement l'affirmation du commissaire Al Ansari, que le Bahreïn est seulement venu à Venise pour exposer un problème, une solution nous est cependant également présentée : un plan d'ensemble confectionné pour le pays par la méga-firme américaine d'architecture et de planification SOM. La contribution de SOM au catalogue décrit un « Grand Bord de Mer », lequel est encensé par Al Ansari puisqu'il reprend possession du littoral du nord, en y construisant des parcs, des plages, des promenades et des marinas : ce qui ressemble précisément à ce que plusieurs développements maritimes ont réalisé auparavant avec succès⁶¹. (Reisz 2010)

L'étude sur les transformations du territoire est ainsi juxtaposée à un plan de développement du littoral attrayant et moderne. Il semble que tout en avouant une situation problématique qui entraîne plusieurs problèmes sociaux et environnementaux, *Reclaim* participe davantage à une campagne de promotion du pays qui valorise la beauté du paysage maritime et le potentiel intéressant de futurs développements. Force est de constater que la solution proposée s'apparente au problème de départ : sur l'aire de villégiature de luxe proposée, l'accès au littoral serait clairement destinée aux touristes et aux élites et demeurerait d'accès assez restreint pour les citoyens ordinaires. Mettre en lumière certaines intentions curatoriales du projet *Reclaim* sert notre projet de recherche en raison des similitudes qu'il partage avec un autre projet orchestré par le Ministère de la Culture du Bahreïn et la commissaire Noura Al-Sayeh : l'exposition *Recreational Purpose*. Nous pouvons en effet vraisemblablement penser que cette exposition, à laquelle participait Batniji, s'est fondée sur un type d'intention similaire au projet présenté à Venise, c'est-à-dire promouvoir la scène

⁶¹ Je traduis : « *While these huts do reinforce curator Al Ansari's claim that Bahrain only came to Venice with a problem, there is also a solution presented: a master plan for the country by US architecture and planning mega-firm SOM. SOM's contribution to the catalogue describes a "Great Waterfront", one which Al Ansari praises for taking back the water front along the northern edge with parks, beach, promenades and marinas; like many successful water developments before it* ».

artistique bahreïnienne comme étant capable d'autocritique et productrice de contenu susceptible d'intéresser la communauté internationale, tout en faisant la promotion touristique du pays, de ses richesses naturelles et culturelles.

2.1.3 L'origine et les motivations de *Recreational Purpose* : une commande contradictoire ?

Au printemps 2014, l'exposition collective *Recreational Purpose* fut ouverte au Musée National du Bahreïn à Manama, afin de célébrer le nouveau statut de la ville en tant que capitale arabe du tourisme. *Recreational Purpose* présentait onze visions photographiques personnelles du paysage naturel et urbain du Bahreïn. Camille Zakharia, Ghada Khunji, Eman Ali, Waheeda Malullah et Haya Alkhalifa étaient les cinq artistes résidents bahreïniens prenant part à l'événement. Taysir Batniji faisait partie des six autres artistes du monde arabe qui furent invités à participer au projet, aux côtés de Nicène Kossentini, Steve Sabella, Hrair Sarkissian, Wed Abdul-Jawad et Jamal Penjweny (Al Sayeh et Zakharia 2014 : i). Dans le catalogue d'exposition, on explique que l'idée de rassembler des regards subjectifs et diversifiés sur les archipels provenait d'un désir de mettre en cause les représentations typiques et homogénéisées du Bahreïn créées par les dispositifs de marketing érigés par l'industrie du tourisme (Hello Bahrain 2016). Comme le précise la préface du catalogue :

La multitude de campagnes qui cherchent à représenter la région du Golfe en tant que destination exotique, mettant elle-même de l'avant son propre « orientalisme » [...] a atténué les différences entre les diverses géographies et histoires qui forment cette partie du monde. En essayant continuellement d'être uniques, d'avoir un héritage culturel à la fois riche et divertissant, nous sommes tous, en réalité, de plus en plus enclins à nous dépeindre de la même manière⁶² (Al-Sayeh et Zakharia 2014).

Ainsi, la présentation des photographies de *Recreational Purpose* prétend redonner une certaine vérité à la documentation du territoire bahreïni, a contrario des images touristiques qui idéalisent et uniformisent la réalité des divers pays du Golfe. À l'instar du travail de Batniji, la plupart des images ne s'arriment pas directement à une représentation positive ou

⁶² Je traduis : « *The multitude of campaigns that seek to portray the Gulf region as self-orientalising and exotic destination (...) have flattened the diverse geographies and histories that make up this part of the world. By continuously attempting to be unique, rich in culture and heritage yet fun-filled, we are, in fact, increasingly all portraying ourselves as the same* ».

historique du territoire; la présence humaine est souvent escamotée pour laisser place aux objets, aux particularités du territoire et aux développements urbains (Al Sayeh et Zakharia 2014 : i). Plusieurs de ces images présentent donc une vision ambiguë du Bahreïn ancrée dans un langage et des références esthétiques personnelles. *Recreational Purpose* montre que la réalité bahreïnienne « n'est pas un endroit où les mondes se confrontent, mais plutôt où ils coexistent, bien que cette coexistence ne soit pas toujours sans faille, [puisque] ces mondes grincent parfois inconfortablement les uns contre les autres⁶³ » (Al Sayeh et Zakharia 2014 : i).

En réfléchissant sur les intentions des commissaires qui visent à exposer les effets de l'industrie du tourisme sur les représentations du Bahreïn, certaines déclarations du catalogue d'exposition semblent surprenantes, car quelque peu paradoxales. D'emblée, les auteurs affirment qu'à l'origine l'exposition cherche à mettre en doute le lien qui unit la culture et l'industrie du tourisme dans les pays du Golfe, à travers une représentation artistique du Bahreïn. Ils demandent ainsi en préface : « Si la culture était progressivement utilisée comme un atout pour accroître le tourisme, serait-il possible que la promotion touristique génère un contenu culturel critique ?⁶⁴ » (Al Sayeh et Zakharia 2014 : i). Autrement dit : est-il possible de créer un événement qui agisse à la fois en tant que vecteur de discours critique et en tant qu'outil de promotion touristique nationale ? Le catalogue d'exposition et l'organisation même de *Recreational Purpose*, semblent suggérer une réponse affirmative à cette question ouverte, légitimant par la même occasion le double statut de l'exposition en tant que vecteur d'un discours critique et outil promotionnel pour le territoire et la culture du Bahreïn. Le paradoxe réside au cœur du fait que, tout en affirmant questionner l'impact problématique de l'industrie touristique sur la culture, les organisateurs de l'exposition s'assurent de présenter une image du pays qui servira précisément le tourisme culturel.

Les auteurs du catalogue posent également une question particulièrement intéressante dans le contexte du Moyen-Orient, car il y est souvent difficile d'aborder certains sujets en raison du rôle important que peut jouer la censure dans les politiques culturelles de certains

⁶³ Je traduis : « *is not a place where worlds collide but rather coexist, albeit not always seamlessly, sometimes even grating uncomfortably against each other* ».

⁶⁴ Je traduis : « *If culture was increasingly being used as an asset to attract further tourism, would it be possible for tourism promotion to create critical cultural content ?* ».

pays. Plusieurs institutions dépendent, ne serait-ce que financièrement, de puissants mécénats, eux-mêmes liés à diverses instances politiques et religieuses, qui peuvent soumettre la production culturelle à certains biais ou à un manque d'objectivité ou de transparence, ou encore à réduire l'accessibilité à l'information (Amirsadeghi 2010 : 90). Nous nous contentons de souligner ici cette question sans toutefois l'explorer en détail; elle vaut cependant d'être évoquée puisqu'une partie de cette recherche vise à souligner la manière dont un artiste comme Batniji, qui conçoit sa démarche artistique comme une approche engagée, peut parvenir à conférer un potentiel critique à ses images dans un contexte comme celui de *Recreational Purpose*, où le lieu d'inscription de l'œuvre et ses conditions matérielles sont porteurs d'éléments restrictifs.

De plus, puisqu'à travers *Recreational Purpose*, le Bahreïn s'affirme comme un lieu où la culture est riche et où l'expression artistique est libre, il est possible de croire que l'événement se propose de faire valoir la réputation du pays à l'international. Autrement dit, il semble que les œuvres de l'exposition participent à la construction identitaire nationale du pays, particulièrement sur le plan culturel. Les auteurs écrivent ainsi :

Cette exposition, au gré de son itinérance, offrira une image du pays moins raffinée et correcte, mais espérons-le, plus vraie que celle que présentent les brochures de voyage; nous espérons qu'elle participera ainsi à promouvoir le pays comme un lieu où la culture est comprise comme appartenant à un contexte social et urbain spécifique et non comme un modèle standardisé⁶⁵ (Al Sayeh et Zakharia 2014 : i).

L'image que l'on souhaite projeter ici est donc celle d'une scène artistique susceptible d'intéresser la communauté internationale, qui met de l'avant une production culturelle dotée d'un discours autoréflexif et critique, en plus d'être en accord avec son temps. D'une certaine façon cependant, il est possible de voir l'organisation de *Recreational Purpose* comme partie intégrante d'une stratégie qui, dans les faits, vise principalement à mettre la culture au service d'une représentation nationale susceptible de générer des retombées économiques, ce qui soulève la question de son instrumentalisation.

⁶⁵ Je traduis : « *As this exhibition travels, presenting an image of the country less polished and correct but hopefully more real than the one in travel brochures, we hope that it will, nonetheless, do its share in promoting the country as a place where culture is understood as a specific social and urban context and not as a standardised template* ».

2.2 L'œuvre comme lieu de médiation

2.2.1 Médiation dans le processus de production : contraintes et stratégies

Dans l'ensemble des projets, les auteurs du catalogue considèrent qu'aux côtés des photographies de Camille Zakharia et Ghada Khunji, l'œuvre *Interface* « célèbre la réalité ordinaire qui capture, mieux que n'importe quelle tentative de promotion touristique, l'identité du paysage bahreïnien » (Al Sayeh et Zakharia 2014 : i). On peut en effet dire que les images de Batniji compliquent les représentations typiques du Bahreïn, associées par exemple à l'actualité médiatique, au tourisme ou aux représentations historiques. Batniji propose en effet une vision énigmatique, poétique et subtile du paysage bahreïnien créant ainsi des images qui agissent en tant que lieu de médiation pour des réflexions qui touchent au politique et à l'identité.

En histoire de l'art, la notion de médiation s'organise autour de plusieurs conceptions différentes, qui elles-mêmes s'utilisent dans divers contextes et concernent des sujets variés. Certaines approches s'arriment, par exemple, aux concepts de médiation culturelle et institutionnelle; elles étudient alors le travail d'interprétation, de communication et de diffusion des discours opérés par les institutions artistiques. D'autres approches sont ancrées dans l'idée d'une médiation relationnelle, comme on peut l'observer dans les « pratiques sociales » (*social practices*) ou l'esthétique relationnelle, qui s'intéressent aux divers rapports que l'expérience artistique crée entre les individus. Dans le cadre de cette recherche, nous préconisons une vision souple du terme de « médiation » plutôt qu'une définition exclusive n'appartenant qu'à une seule école de pensée. La série photographique de Batniji met en œuvre plusieurs ordres de médiation et différentes conceptions du terme, qui nous seront variablement utiles en fonction du type d'analyse. D'emblée, nous postulons que tout objet d'art est transformé par les divers médiateurs qui le produisent et le diffusent, en plus d'être en lui-même un agent de médiation important qui résonne dans le contexte de sa circulation. Avant d'étudier la manière dont l'œuvre *Interface* intervient elle-même comme médiatrice, cependant, nous exposerons l'influence de divers agents de médiation exogènes à l'œuvre, qui ponctuent le processus de production et de diffusion de cette série photographique.

Dans un premier temps, nous utilisons la notion de médiation en tant qu'opérateur théorique ancré dans une conception sociologique du terme; nous la considérons en premier lieu dans sa relation avec la matérialité de l'objet d'art et son contexte de réalisation et de réception. La sociologue de l'art Nathalie Heinich désigne le terme de médiation de manière simple et globale : il comprend tout ce qui intervient entre une œuvre et sa réception; et les médiateurs sont, bien souvent, à la fois tous présents et invisibles (Heinich 2004 : 63). Ils s'incarnent dans les agents extérieurs et les intermédiaires qui accompagnent le parcours d'une œuvre à travers le temps et l'histoire. Autrement dit, les médiateurs regroupent tous les facteurs sociologiques et matériels qui influencent la trajectoire typique « production – distribution – réception » d'une œuvre d'art. Ces agents protéiformes de médiation incluent les médiateurs humains et non humains qui sont associés aux lieux de diffusion et de consécration artistique, aux discours qui accompagnent l'œuvre d'art, aux conditions physiques et réelles qui dirigent leur production ainsi que leur exposition et leur conservation. Les médiateurs sont donc susceptibles d'une action déterminante sur le parcours des œuvres; en les étudiant, on cherche à comprendre la portée des interactions qu'ils ont avec elles. Dans notre étude d'*Interface* nous examinerons l'impact des agents de médiation suivants : la commande artistique octroyée à Batniji et la spécificité de ses contraintes, le paratexte⁶⁶ de l'exposition *Recreational Purpose* et les deux contextes d'exposition de la série photographique.

Nous avons vu qu'il est possible d'imputer un programme culturel et politique assez clairement orienté au Ministère de la Culture du Bahreïn. Ses récentes interventions touchant au domaine des arts ont démontré qu'en plus de soutenir le développement local des pratiques et événements culturels, sa politique vise à stimuler le tourisme et à promouvoir la réputation du Bahreïn à l'international. Nous avons déduit que des intentions similaires sous-tendaient probablement le projet d'exposition *Recreational Purpose*, ce qui fut soutenu par les discours paradoxaux que nous avons relevés à même le catalogue d'exposition. À présent, à travers

⁶⁶ La notion de paratexte est d'abord instaurée dans la théorie de la littérature par Gérard Genette (Seuils 1987). Elle devient rapidement centrale aux discours entourant l'œuvre d'art, qu'elle soit de nature littéraire ou visuelle. Cette notion fut reprise par plusieurs théoriciens, dont le conservateur et historien de l'art Michel Gauthier, qui applique les postulats du paratexte littéraire à l'œuvre d'art exposée en reprenant la terminologie de Genette. Dans sa définition du paratexte expositionnel, Gauthier le nomme péri-texte et le définit comme « tout l'appareil qui entoure l'œuvre exposée et tout ce qui apparaît dans le champ visuel de l'œuvre » (Gauthier 2011 : 183). On pense par exemple au titre de l'exposition, au catalogue, aux cartels, aux zones d'exposition, à la scénographie, etc. (Gauthier 2011 : 186).

l'analyse de l'expérience réelle – bien que personnelle et subjective – de Taysir Batniji, nous tenterons de dévoiler les conditions et mesures qui ont pu, de manière vraisemblable, affecter le travail des artistes mandatés pour l'exposition, et conséquemment les retombées de ces interventions sur leurs œuvres. Nous étudierons un médiateur incontournable d'*Interface*, son commanditaire, plus précisément par la façon dont les organisateurs de l'exposition *Recreational Purpose* sont intervenus dans la réalisation et la diffusion de la série photographique.

Batniji se dirige vers le Bahreïn en novembre 2013, après avoir accepté de réaliser une œuvre pour le projet d'exposition collective. De son propre aveu, il se rend à destination sans trop savoir à quoi s'attendre, puisque peu d'informations quant à la nature exacte du projet ou aux attentes des organisateurs lui ont été communiquées (Batniji 2015). Les organisateurs affirment avoir invité les artistes à photographier les archipels « sans aucune restriction sur le format, le contenu, le message ou les intentions⁶⁷ » (Al Sayeh et Zakharia 2014 : i). L'entente est qu'il sera informé des modalités et des conditions de réalisation du projet lors de son arrivée sur place. En entrevue, Batniji explique qu'en acceptant d'y participer, il espère réaliser une série photographique qui sera pertinente dans ce nouveau contexte, tout en demeurant cohérente par rapport au reste de sa pratique. C'est ainsi que, plusieurs mois avant son départ, il effectue des recherches sur le Bahreïn, l'histoire du pays, ses régions, ses villes et ses villages. Grâce aux plateformes de communication web, il contacte des gens sur place, des artistes, des photographes et des journalistes, et étudie les représentations du Bahreïn faites à travers les médias (Batniji 2015). L'artiste arrive ainsi sur les lieux avec un regard informé, sans complaisance, et un esprit critique. Toutefois, le sujet et la forme de l'œuvre ne sont pas prédéterminés, puisque Batniji souhaite, une fois arrivé au Bahreïn, se laisser influencer par ses impressions réelles. L'artiste demeure également un peu sur ses gardes; rapidement, il constate que certains facteurs viendront interférer avec son travail, malgré le fait que les organisateurs de l'exposition lui aient laissé entendre qu'il aurait « carte blanche » pour la réalisation de son œuvre. Ces derniers mettent un chauffeur à la disposition de Batniji, pour l'accompagner lors de ses déplacements dans la ville. Lorsqu'il part faire du repérage et photographier, cet atout s'avère pratique, mais également une sorte d'entrave; en effet, Batniji

⁶⁷ Je traduis : « *without any constraints on format, content, message or intentions* ».

rapporte que la présence constante du chauffeur, qui le suit parfois même lorsque l'artiste sort du véhicule, est quelque peu « gênante » (Batniji 2015). En effet, sans lui imposer de restrictions claires, le chauffeur ne comprend pas pourquoi l'artiste veut photographier des ruines et des espaces en décrépitude; il l'encourage plutôt à enregistrer des images belles et positives du Bahreïn (Batniji 2015). Après quelques jours à se balader en voiture et à discuter, Batniji développe des rapports amicaux avec le chauffeur et apprend que ce dernier est un citoyen bahreïmien d'origine chiïte employé par le gouvernement. Aux dires de Batniji, cette découverte change leur dynamique de travail; une certaine complicité naît entre eux, indirectement liée à leurs origines ethniques et religieuses respectives (Batniji 2015). En effet, l'un étant palestinien et l'autre de confession chiïte en territoire officiellement sunnite, les deux hommes partagent le statut de minorité affectée par des politiques oppressantes et injustes⁶⁸. Si les deux hommes sont engagés par la monarchie bahreïmienne, c'est toutefois à ce moment que Batniji affirme avoir compris « sa vraie position », « sa vraie vision des choses » et que de cette manière, ils ont « cassé une barrière » (Batniji 2015). Cet épisode anecdotique nous permet d'imaginer qu'en développant une relation de confiance et de complicité avec le chauffeur chiïte Batniji utilise, de manière involontaire, une stratégie de médiation qui lui permet ensuite une plus grande liberté d'action lors de la prise de ses photographies, possiblement une porte d'entrée vers des lieux généralement moins accessibles. Il est possible de croire que Batniji a pu s'appuyer sur la complicité du chauffeur pour s'approcher des zones pétrolières, et pour photographier des lieux désertiques, à l'abandon, définitivement en dehors du circuit touristique ou des paysages plus accueillants du Bahreïn.

En tant qu'agent de médiation, le Ministère de la Culture a également pu exercer son influence sur le résultat final de l'œuvre, et sur les éléments qui entouraient sa diffusion. Lors de la sélection des clichés de l'exposition, Noura Al Sayeh a fait comprendre à Batniji que certaines images sensibles pourraient être offensantes pour la monarchie, par exemple celles où l'on voit des graffitis et des portraits du roi, et qu'elles seraient inévitablement exclues de la série photographique qui serait présentée au Bahreïn (Batniji 2015). Batniji a accepté de les retirer du corpus de *Recreational Purpose*, tout en exigeant que ces images relèvent tout de

⁶⁸ Voir la partie 2.2.2 pour une explication plus détaillée des règles mises en place pour réguler la population chiïte au Bahreïn.

même de sa propriété, ce qui a été accepté sans difficulté. Néanmoins, l'artiste considérait ces images comme une partie importante de son « réel travail » sur le Bahreïn (Batniji 2015). En entrevue, l'artiste rapporte que certaines modifications effectuées au titre de l'exposition et dans le contenu du catalogue sont allées à l'encontre de l'idée qu'il se faisait initialement du projet. Par exemple, Batniji affirme qu'au départ le titre de l'exposition devait être *Wish You Were Here*, ce qu'il trouvait acceptable et poétique (Batniji 2015). À la dernière minute, l'exposition collective s'est plutôt vue affublée du titre *Recreational Purpose*, un changement qui a grandement déplu à l'artiste. Ce dernier estime que ce titre est un peu trop naïf, un peu trop réducteur quant au réel travail de recherche et d'investigation des artistes; comme il l'explique : « je ne suis pas venu au Bahreïn pour m'amuser ou pour faire une carte postale » (Batniji 2015). Rétroactivement, l'artiste considère sa participation à *Recreational Purpose* comme une bonne expérience, mais il en garde néanmoins l'impression que les organisateurs de l'exposition ont réussi à détourner la portée et le sens critique de certaines images, simplement en les associant à un titre d'exposition et un discours plus optimiste ou plus vague. Ces impressions de l'artiste nous amènent à étudier l'impact d'un autre type d'agent de médiation, soit les divers contextes de présentations de l'œuvre *Interface* et le matériel qui accompagne sa diffusion.

Les images d'*Interface* sont énigmatiques et suggestives; la vision de Batniji demeure ouverte et nuancée et ses intentions non explicites; individuellement intitulées *Sans titre*, elles invitent le regardeur à se fier à sa propre interprétation. Leur caractère polysémique laisse leur signification partiellement à la merci du contexte d'exposition et des différents dispositifs de médiation. Lorsqu'on étudie tout l'attirail nécessaire à la médiation culturelle et institutionnelle d'une œuvre d'art ou d'une exposition, les mots d'Heinich résonnent : « on peut étendre l'étude des médiations au-delà de l'action des personnes et des institutions : les mots, les chiffres, les images, les objets contribuent eux aussi à s'interposer entre une œuvre et les regards portés sur elle » (Heinich 2004 : 63). Par exemple, il est intéressant d'observer la manière dont les images d'*Interface* furent, la même année, présentées dans deux expositions et contextes diamétralement opposés. Les différents dispositifs d'exposition, celui de l'événement collectif au Bahreïn et celui de la Biennale de Montréal, ont eu une incidence différente sur la façon dont on pouvait interpréter la signification des images photographiques.

Dans les deux cas, la série de Batniji est portée par deux intermédiaires principaux : le catalogue d'exposition et le dispositif de présentation des images. *Recreational Purpose* offre une mise en contexte plus complète des photographies : la thématique étant resserrée et le nombre de participants plus restreint – onze plutôt qu'une cinquantaine dans le cadre de la Biennale –, il est plus facile de transmettre une réflexion approfondie sur chaque œuvre. Le catalogue d'exposition décrit les images de Batniji comme une réflexion sur l'intervention humaine dans la nature, la saisie de moments situés entre un début et une fin, et comme un regard qui unit l'étrange et le familier (Al Sayeh et Zakharia 2014 : ii). Nat Muller affirme que dans l'ensemble, les photographies font preuve d'un dynamisme qui défie l'aspect statique de chaque image et que l'œuvre de Batniji présente un « travail approfondi avec la forme, la texture et la composition⁶⁹ » (2014 : ii). Plusieurs auteurs soulignent également le caractère quelque peu négatif des images de Batniji, en employant les mots « hanté », « désolation », « sinistre », « sentiment de perte », « aliénation » et « nostalgie » pour les décrire⁷⁰ (Al Sayeh et Zakharia 2014 : i-iii). Néanmoins, il est possible de constater que l'impact de ce vocable est minoré par la rhétorique légère et touristique employée en contrepartie dans la préface par les commissaires. En effet, le titre ludique de l'exposition y est presque repris à la lettre, la préface se terminant ainsi : « À des fins récréatives, [l'exposition *Recreational Purpose*] était une expérience visant à faire les choses autrement⁷¹ » (Al Sayeh et Zakharia 2014 : i). À deux reprises, il est mentionné que les artistes invités, comme Batniji, sont accueillis comme touristes au Bahreïn, suggérant ainsi que leur perception du territoire pourrait être, a priori, parcellaire. On minimise donc l'impact des photographies de Batniji en les annexant à un discours léger qui atténue inéluctablement leur potentiel critique, c'est-à-dire leur capacité à montrer de façon informée les aspects plus négatifs de la réalité sociale, économique et politique du pays.

Dans l'étude du paratexte de l'œuvre *Interface* lors de son exposition à la Biennale de Montréal (2014), il semble que ce soit l'effet inverse. Le propos directement lié à la série photographique demeure très vague et décontextualisé du lieu d'inscription des images. La

⁶⁹ Je traduis : « *genuine engagement with form, texture and composition* ».

⁷⁰ Je traduis : « *haunting* », « *desolate* », « *sinuous* », « *sense of loss* », « *alienation* » et « *nostalgia* ».

⁷¹ Je traduis : « *For recreational purposes, this was an experiment in doing things differently* ».

commissaire Peggy Gale s'exprime surtout sur l'iconographie de la série – la présence de l'entre-deux, de seuils de toutes sortes – et sur les éléments symboliques récurrents dans la pratique de Batniji, comme l'eau qui est, selon l'auteure, un « leitmotiv dans la présente exposition » (Gale 2014 : 27). L'œuvre photographique de Batniji est même présentée dans une thématique bien plus élaborée que celle de *Recreational Purpose*, comme l'indique le titre de la biennale : *L'avenir/Looking Forward*. À Montréal, on propose une réflexion sur l'avenir à travers un présent perçu d'un point de vue local et global et à travers des temporalités qui s'entrecroisent. Les commissaires se sont intéressés aux « pratiques socialement réceptives aux défis posés par des avenir possibles » et, à travers les œuvres, on sent une forme d'inquiétude envers le futur, en raison d'une situation mondiale qui laisse peu d'espoir. Ils ne présentent pas une vision positive de cet avenir, ils nous envoient plutôt le signal d'un point de non-retour (Burke 2014 : 6-7). Dans ce contexte, le sentiment d'abandon et de désolation palpables dans les images de Batniji prend tout son sens : on sent l'interaction entre l'homme et la nature désolante et irrémédiable. De plus, contrairement à la présentation de *Recreational Purpose* où les photographies de Batniji étaient encadrées, les images d'*Interface* présentées à la Biennale sont directement apposées au mur à l'aide d'un vinyle autocollant. L'économie de moyens du dispositif d'exposition semble accroître le sentiment d'aliénation et de vide qui émane des images poétiques de Batniji. Cependant, le caractère anonyme et intemporel des images rend difficilement intelligible le rapport direct qui existe entre les images de Batniji et la situation socioéconomique actuelle du Bahreïn.

L'étude des facteurs exogènes à l'objet d'art qui participent activement aux différents processus de production, de diffusion et de réception nous permet de constater que la tentative d'apposer une signification à une image artistique va de pair avec une bonne compréhension de ses diverses conditions d'existence. Force est de constater que de nombreux intermédiaires appartenant aux domaines de la communication et de la muséologie affectent le parcours de l'œuvre et sa signification; l'impact est visible surtout au moment de sa production et de sa diffusion. Néanmoins, dans le cas qui nous intéresse ici, l'artiste se rend au Bahreïn en comprenant très bien sa position vis-à-vis du projet et les sous-entendus éthiques de cette position : accepter, d'une part, d'effectuer une commande artistique gouvernementale; réaliser d'autre part un projet au Royaume du Bahreïn, un pays où la religion et la monarchie exercent

un pouvoir de censure important. De plus, Batniji explique qu'en acceptant, il ne considère pas non plus les conditions du Bahreïn comme un obstacle à la création, mais plutôt comme un défi et une forme d'expérimentation artistique, en raison du sujet, du médium, et du contexte imposés (Batniji 2015). C'est ainsi que Batniji opère lui-même une tentative de médiation entre ses propres aspirations artistiques et les intentions curatoriales des commissaires. Pour Batniji, il s'agit d'un processus de médiation qui aspire à concilier authentiquement un point de vue critique et un regard esthétique afin de produire une œuvre qui sera acceptée par le Ministère de la Culture, en plus d'être viable dans un contexte artistique international.

2.2.2 Médiation culturelle, économique, religieuse et politique dans Interface

L'étude des deux contextes de présentation de la série photographique met de surcroît en lumière le pouvoir d'agentialité de l'œuvre photographique elle-même. Comme on le voit, ce dernier provoque en effet des tensions spécifiques selon le contexte où elle est exposée, « de l'intérieur même », pour ainsi dire, des images. Ainsi, suite à nos réflexions sur la manière dont l'œuvre émerge à travers divers médiateurs humains et non-humains, les commanditaires et le paratexte d'exposition, nous démontrerons maintenant la manière dont les images d'*Interface* fonctionnent elles-mêmes en tant qu'agent de médiation. Dans un article intitulé « Artworks' Network », les sociologues Niels Albertsen et Bülent Diken affirment qu'étudier la « médiation de l'art » et sa relation avec les œuvres invite à deux questionnements fondamentaux : « comment leur production et leur médiatisation sont-elles médiées, et comment les œuvres fonctionnent-elles elles-mêmes en tant que médiateurs ?⁷² » (Albertsen et Diken 2004 : 48). Dans cette ligne de pensée, l'objet d'art est lui-même considéré comme ayant un certain pouvoir d'action qui se traduit par sa capacité à affecter son environnement immédiat ou à influencer l'humain dans sa perception et compréhension des choses. Les composantes esthétiques et iconographiques d'*Interface* invoquent d'elles-mêmes, comme nous allons le voir, des conditions sociales, environnementales et géopolitiques propres au Bahreïn, positionnant ainsi effectivement la série photographique en tant qu'outil de médiation entre le Bahreïn et le monde.

⁷² Je traduis : « *how is their production and mediation mediated, and how do they themselves work as mediators ?* ».

Dans l'essai *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, le théoricien italien Giorgio Agamben propose une étude approfondie et conceptuelle du terme dispositif, en examinant son historicité et sa condition ontologique. Selon l'auteur, le monde se divise en deux classes : les êtres vivants et les dispositifs à l'intérieur desquels ils ne cessent d'être saisis (Agamben 2007 : 30). Les dispositifs sont plus que de simples objets de consommation, systèmes ou discours simples; ils sont intimement liés aux notions de pouvoir et affectent quotidiennement nos vies. Il écrit : « j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben 2007 : 31). Notre compréhension de l'objet d'art en tant qu'agent de médiation s'arrime à la définition d'Agamben, qui inclut également la philosophie, la littérature et le langage dans son énumération de divers dispositifs (Agamben 2007 : 31). En effet, nous pensons qu'une œuvre est plus qu'un simple objet influencé par des médiateurs; elle est elle-même une médiation entre l'humain et le monde, une entité qui génère et oriente des savoirs, des représentations, des connaissances et des compréhensions. Nous considérons ainsi *Interface* comme un dispositif qui opère des médiations propres aux contextes dans lesquels elle existe puisque les images proposées par l'artiste peuvent y rendre variablement visibles des questions spécifiques au territoire bahreïnien. Malgré son statut de commande artistique, *Interface* arrive à proposer une vision du Bahreïn qui est critique, nuancée et en dehors des clichés. Suite à une mise en contexte historique sommaire, nous démontrerons que la série photographique est également un dispositif complexe et subtil, un lieu de médiation où diverses questions liées au politique et à l'identité prennent forme en marge des écrits officiels.

Le Bahreïn est un pays insulaire du Moyen-Orient situé près de la côte ouest du Golfe Persique. Les archipels, dont le nom signifie en arabe « les deux mers », sont formés de plusieurs petits villages situés au nord du pays, adossés à une large portion de terres désertiques. Situées au nord-ouest de l'île, Manama et Muharraq sont les métropoles du pays en plus d'être respectivement considérées comme les centres financiers et culturels. Le Bahreïn compte une population d'environ 1,3 million d'habitants et sa démographie s'avère complexe et diversifiée. Elle est constituée d'expatriés, dans une proportion proche de la moitié, qui soutiennent l'économie à hauts revenus du royaume en travaillant dans le secteur

banquier et financier (Dayaratne 2012 : 323). L'ensemble de la population est en grande majorité musulmane et parmi celle-ci, la proportion des pratiquants de confession chiite est dominante. L'élite financière et politique du pays est toutefois majoritairement de confession sunnite, ce qui provoque d'importantes divisions et tensions au sein du territoire (Smith 2015 : 236). Le Bahreïn est une monarchie constitutionnelle indépendante, gouvernée depuis plusieurs générations par la famille royale sunnite Al-Khalifa. Le pays entretient des allégeances économiques et militaires privilégiées avec d'autres pays officiellement affiliés à la branche sunnite de l'Islam, en particulier l'Arabie Saoudite. Géographiquement, le Bahreïn est dans une position politique stratégique; il est localisé entre les deux plus grands pouvoirs régionaux, soit l'Arabie Saoudite, officiellement de confession sunnite, et l'Iran, une nation dont la population perse est de confession chiite (Ben Hamouche 2004 : 522).

Depuis les révoltes du Printemps arabe en 2011, la monarchie bahreïnienne fait face à de grandes tensions entre les diverses classes sociales, économiques et religieuses du pays. De nombreuses manifestations et de sanglants affrontements ont alors opposé le gouvernement bahreïni, soutenu par l'Arabie Saoudite, et une grande partie de la communauté chiite du pays. Benjamin Smith, explique que ces tensions ont toutefois peu à voir avec les différends religieux entre les deux communautés. Les rébellions de la population chiite découlent plutôt des politiques gouvernementales qui portent atteinte aux droits de l'homme et à la liberté d'expression, des mesures qui ciblent particulièrement la population chiite. Les citoyens chiites ordinaires sont considérés comme une menace à la sécurité du pays, et c'est ainsi que le gouvernement justifie « la négligence des infrastructures des villages chiites, les promesses non tenues concernant l'aide gouvernementale aux logements, l'accès bloqué à la mer pour les villageois en raison du développement immobilier de luxe [...] et la détention des activistes en général, mais en particulier celle des activistes chiites⁷³ » (Smith 2011 : 231). L'auteur souligne qu'actuellement, ces politiques discriminatoires et oppressives sont au cœur du problème social et politique au Bahreïn.

⁷³ Je traduis : « *the neglect of infrastructure of Shia villages, failed promises of wider availability of state-provided housing, the cutting off of villagers' sea access in order to build luxury housing, (...) and the detention of activists in general but of Shia activists in particular* ».

De plus, comme tout pays insulaire qui voit ses ressources s'amoinrir, le Bahreïn cherche à se procurer des devises étrangères : le tourisme et le concept des banques extraterritoriales en sont les moyens privilégiés (Smith 2015 : 235). Le passage d'une économie locale et traditionnelle à une économie intégrée au système global amène le pays à s'adapter aux exigences de la modernisation globale, du point de vue économique et culturel. Tout cela, évidemment, influe de façon déterminante sur l'aspect géographique du pays, ses infrastructures et son architecture. L'architecture du pays est originellement un mélange d'influences britanniques, d'un style traditionnel bahreïnien qui s'inspire des civilisations anciennes de Tylos et Dilmun et d'ornementations typiques de l'architecture islamique (Dayaratne 2012 : 312). Néanmoins, les transformations économiques et sociales contemporaines semblent s'incarner de manière quasi directe dans les politiques d'urbanisation du gouvernement, visibles à même les transformations du territoire. Par exemple, il est aujourd'hui possible de constater que des éléments traditionnels côtoient de façon assez chaotique des structures typiques d'une économie néolibérale, telles le *Bahrain World Trade Center*, le *Bahrain Financial Harbour*, le stade automobile *Grandstand Formula 1*, ou encore le spectaculaire complexe immobilier insulaire *Durrat Al Bahrain*. Certaines de ces structures ont pu participer à positionner Manama comme capitale financière incontournable du Moyen-Orient et le Bahreïn comme un lieu de divertissement attrayant pour l'élite financière mondiale (Dayaratne 2012 : 321). L'envie d'un « modernisme futuriste » est visible dans les nouvelles structures construites, qui emploient des technologies avancées et se situent sur des emplacements de choix, par exemple sur des terrains avec vue sur mer, à proximité des hôtels et des services de luxe récemment implantés. Localement, ces constructions ne sont utilisées que ponctuellement durant l'année, par une partie de l'élite bahreïnienne et par les expatriés fortunés de la région (Dayaratne 2012 : 312). Cette modernisation du Bahreïn, qui projette une image prospère du pays, reflète surtout les aspirations de l'élite bahreïnienne, grandement influencée par le processus de « dubaïzation » qui touche le Moyen-Orient. Néanmoins, cette vision du pays n'est pas tout à fait en accord avec la réalité de la majorité des citoyens : elle escamote une importante partie de leur réalité, marquée par les tensions sociales, les inégalités économiques et les conséquences de l'urbanisation rapide.

Il est bien connu que la spécificité du territoire physique révèle plusieurs choses sur les structures sociales, politiques et culturelles d'un pays. Dans l'analyse suivante, nous démontrerons que les images de Batniji, sa vision du territoire, opèrent dans ce sens puisque Batniji utilise le motif du paysage comme « point d'attaque », pour rendre visibles les failles de la vision idéalisée et exportable du Bahreïn. Une analyse contextuelle approfondie des images nous permet d'affirmer que Batniji propose une vision du pays qui est plus proche de la réalité des gens ordinaires et s'éloigne de celle promue par le gouvernement et les médias. Dans notre analyse de ces images, nous prenons exemple sur la méthodologie de Wells, qui considère l'importance des détails pour définir le message ou la signification d'une photographie. Dans son étude sur la photographie de paysage contemporaine, l'auteure se réfère à la théorie de « l'inconscient optique », tel que défini par Walter Benjamin, en expliquant que la photographie permet d'enregistrer des détails qui seraient normalement passés inaperçus. En ce sens, Wells écrit que la photographie « a une capacité révélatrice : elle remarque plus de choses que ce qui peut être perçu de prime abord, en plus de faciliter l'analyse détaillée et la contemplation⁷⁴ » (Wells 2011 : 39). Autrement dit, la capacité révélatrice de la photographie se situe dans ce « plus » que l'œil humain ne peut capter et, à leur tour, les détails révélateurs changent notre compréhension de cette même image photographique. Dans notre étude, nous considérons que l'analyse par le détail est une méthodologie intéressante pour décrypter la signification des images d'*Interface* et le potentiel critique qu'elles recèlent, malgré leur apparente banalité. Huit images choisies dans le corpus de Batniji nous permettent de constater qu'à travers certains motifs iconographiques précis, Batniji réussit à transmettre des informations visuelles qui dévoilent les problèmes sociaux et environnementaux des archipels, comme la gestion globale du territoire, visiblement faite en fonction d'un modèle économique qui profite principalement au gouvernement et aux investisseurs privés.

Les images d'*Interface* sont à première vue une représentation d'objets abandonnés, de lieux désertés et de paysages intermédiaires plongés dans une forme d'incertitude temporelle et d'incohérence. Les deux premières images étudiées sont des visions frontales

⁷⁴ Je traduis : « *has a revelatory capacity: it remarks more than that which might at first be perceived and facilitates detailed analysis and contemplation* ».

d'infrastructures en processus de construction, qui semblent laissées en plan. On n'y voit personne, mais les traces de leurs occupants sont manifestes sous forme d'empreintes et d'objets oubliés. Dans la première image (Figure 11), un casque de construction et un paquet de cigarettes sont abandonnés au sol et sur un des paliers du toit, on voit ce qui semble être un drapeau révolutionnaire chiïte. Cette scène provoque l'imagination quant à la situation décrite; on visualise un scénario où des hommes affectés à la construction de ce bâtiment auraient déserté le terrain. La présence du drapeau nous éclaire : sommes-nous devant un acte de grève ? Un geste de rébellion ? L'image suivante (Figure 23) semble encore plus énigmatique, et figure la construction d'une infrastructure débutée, mais inachevée. L'absence de matériaux de construction ou de machinerie, l'aspect généralement déserté du terrain, suggèrent une interruption des travaux assez soudaine, voire définitive. Une autre image (Figure 24) laisse également le regardeur perplexe : que fait ce tas de terre sableuse en plein milieu de cette zone aride ? Ces éléments singuliers révèlent en fait un autre pan de la réalité du territoire bahreïnien : il s'agit d'un pays en transformation à vitesses multiples, qui stagne souvent entre deux mondes; la ligne d'horizon formée de gratte-ciels est une image commerciale emblématique du Bahreïn, mais en réalité, en raison de la crise financière globale, la construction de plusieurs nouveaux bâtiments sur le littoral est fréquemment suspendue (Dayaratne 2012 : 322). Les images reflètent la situation d'un pays en pleine expansion économique, tourné vers l'international, et simultanément rattrapé par les crises sociales et financières de la conjoncture actuelle. La prochaine image (Figure 25) ne fait que supporter le paradoxe de la situation : on y voit une pancarte « À louer » plantée directement dans un trou d'eau, en plein milieu d'un espace vide. La scène est un peu ironique car elle s'oppose complètement à l'image « *glamour* » et accomplie que proposent les représentations touristiques du Bahreïn. Indirectement, ces quatre images abordent les politiques d'urbanisation du territoire et leurs impacts importants sur la condition physique du territoire. On est face à des lieux vides et inhabités qui soulignent l'échec de certaines politiques urbanistiques. À travers le golfe Persique, la prolifération de *no man's lands* et d'espaces laissés pour compte est une situation problématique qui résulte, entre autres, d'une planification urbaine précipitée et irréfléchie, en porte-à-faux vis-à-vis des besoins des citoyens.

Les quatre images suivantes sont imprégnées des mêmes préoccupations, en plus de rendre visible l'impact de ces politiques sur la vie sociale. La série photographique montre ici un autre aspect du territoire bahreïni, plus négligé, à l'opposé des constructions de luxe qui ne servent qu'à l'élite bahreïnienne, aux touristes et aux expatriés fortunés. C'est à cet endroit que les citoyens ordinaires du Bahreïn vivent, entassés au centre de Manama, loin des centres financiers et des bords de mer réservés (Dayaratne 2012 : 319). Une des photographies (Figure 26) présente une vue au loin du centre-ville de Juffair, une partie de Manama qui a connu une transformation drastique dans les années 1970. À l'origine, l'endroit était un quartier modeste accueillant une population chiite. Il est aujourd'hui un des sites les plus en vogue du Bahreïn, un centre-ville où de nombreux expatriés sont localisés. La reconstruction de Juffair fait partie d'un projet d'urbanisation qui comprenait la création d'un terre-plein d'une surface d'environ deux kilomètres afin d'étendre l'aménagement du littoral. Cette étendue de territoire, qui était autrefois la plage et l'océan, a cédé la place à une multitude d'appartements, d'hôtels, de centres commerciaux et autres points de services. À l'instar des autres photographies de Batniji, le regardeur est confronté à une atmosphère sibylline, à la fois paisible et chaotique. L'intervention humaine semble avoir détrôné la nature; bien que la plage soit mise au premier plan dans l'image, elle semble reléguée à une simple toile de fond recueillant les déchets et la pollution.

Le phénomène des terre-pleins est, depuis quelques années, considéré comme problématique au Bahreïn, entre autres en raison de ses conséquences environnementales sur la faune marine et sur la pollution. Le projet *Reclaim* a démontré comment la construction de maisonnettes temporaires était liée aux terre-pleins et à un retour des citoyens vers la culture maritime. L'utilisation abusive de cette technique bouleverse en effet des composantes essentielles de la vie bahreïnienne; l'eau, l'accès à la mer et la pêche, qui sont encore des symboles clés de la culture et de l'histoire du pays (Dayaratne 2012 : 315). La construction de terre-pleins permet d'étendre les constructions vers la mer, plutôt que de construire vers le centre de l'île, lieu moins attrayant où la population ordinaire habite. L'accès aux bords de mer est ainsi de plus en plus régulé et difficile d'accès pour les citoyens, qui sont brimés dans leurs activités, voire même dans leur identité culturelle.

Il est possible de penser que l'image suivante (Figure 27) montre la manière dont certains citoyens bahreïniens transgressent les schèmes urbanistiques qui leur sont imposés en se réappropriant certains espaces publics du littoral. Métaphoriquement, le divan abandonné vers la mer suggère une vision tournée vers l'avenir, un moment de contemplation devant l'infini. D'un point de vue plus pragmatique, on se demande si le mobilier fait partie des résidus d'une hutte abandonnée, d'un ancien lieu de regroupement imaginé par des gens en quête d'une parcelle du littoral. Ces espaces habités temporaires appartiennent au paysage du pays, et l'image de Batniji nous montre ce qu'il en reste.

Les deux dernières images du corpus étudié s'arriment à une autre réalité géopolitique du territoire : l'accès difficile, voire interdit, à plusieurs zones de l'île. En plus des zones impénétrables comme celles qui sont réservées à l'exploitation du pétrole, d'autres espaces sont limités et peuvent même interférer avec les activités des citoyens. Par exemple, l'avant-dernière image de notre analyse (Figure 28) montre une pancarte qui indique l'interdiction de camper à cet endroit en raison des dangers du pétrole. Le camping fait référence aux tentes bédouines, une autre pratique typique de la population ordinaire bahreïtienne qui tente un retour vers certaines traditions ancestrales pour revitaliser un esprit de communauté. En effet, la construction des tentes dans le désert est un rituel spontané inspiré des traditions bédouines, une activité informelle qui démontre qu'une partie de la population demeure attachée à son identité nomade et tribale et aux traditions et modes de vie qui les accompagnent (Dayaratne 2012 : 320). Cette image rappelle que l'architecture vernaculaire qui s'associe à une nouvelle forme de traditions, un nouveau bédouisme urbain, est largement contestée parmi ceux qui souhaitent une modernisation du paysage et des modes de vie. La dernière image (Figure 29) représente un bâtiment non identifié sur lequel un dessin et des écrits ont été peints. L'accès au bâtiment semble très restreint et complexe; comme cela arrive souvent sur le territoire, il y a des zones inondées, en raison de l'inefficacité du système d'aqueducs. Le réel enjeu de l'image se situe toutefois dans le graffiti sur le mur du bâtiment, une sourate du Coran peinte selon les règles de l'art de la calligraphie. En entrevue, l'artiste dévoile l'attrait de cette image en expliquant que la sourate peinte se traduit approximativement comme « Et Dieu créa la terre pour que tous les hommes puissent y marcher librement » (Batniji 2015). À défaut d'opérer une analyse théologique de ces inscriptions, il est possible d'y voir une résonance

ironique et contestataire. En effet, sur le territoire bahreïmien, la mobilité des citoyens est grandement régulée et les déplacements peuvent s'avérer compliqués. Certains habitants du pays sont plus avantagés que d'autres dans leur accès au désert, au littoral ou aux zones urbaines et cette division est le résultat de politiques discriminatoires.

Bref, les images de Batniji montrent les relations et interactions complexes qui existent entre la population bahreïmienne et l'architecture de leur territoire. Visiblement, la population ordinaire n'est pas priorisée dans le développement des infrastructures de l'île. Au contraire, il semble que leur mobilité soit entravée par plusieurs obstacles, physiques et politiques : les inondations, les zones fermées, le développement des terre-pleins et les chantiers interminables qui pullulent au détriment des espaces publics. Il en résulte un territoire à l'air désertique, inachevé à bien des endroits et, en réalité, bien peu invitant pour les touristes en quête de beauté et d'exotisme.

2.2.3 Le jeu entre la forme et le contenu comme stratégie de médiation

Nous avons vu que les images de Batniji peuvent être comprises comme un lieu de médiation entre diverses voix dans la culture du Bahreïn, mais également entre cette culture et le reste du monde, en ce sens qu'elles proposent un discours parallèle aux représentations typiques du pays et encouragent une réflexion approfondie sur la condition réelle de ce dernier. Il est possible d'affirmer que l'artiste opère une autre forme de médiation entre le politique et l'esthétique, qui s'incarne cette fois dans l'emploi paradoxal d'une forme neutre et poétique pour exprimer des sujets difficiles, voire violents. Dans la partie suivante, nous nous pencherons sur la question du langage artistique de Batniji et de l'impact de sa rhétorique visuelle sur l'interprétation de ses images. Nous montrerons que ses choix plastiques et iconographiques fonctionnent de manière à proposer un discours critique qui est latent, et dépend, pour être activé, de la subjectivité du regardeur.

Comme nous l'avons mentionné à quelques reprises, dans sa représentation topographique du territoire bahreïmien, Batniji photographie l'ordinaire et le banal. Ses images ne sont pas laides ou choquantes, la pauvreté et la désolation ne sont pas montrées directement. En réalité, elles ne présentent rien de particulièrement dérangeant et en même

temps, rien de particulièrement beau, esthétique ou pittoresque. Batniji photographie des choses très simples et assez minimales – des lieux désertés et des objets anodins – mais ses choix plastiques ne sont pas le fruit du hasard. Les acteurs de ces situations étranges ont disparu mais les marques de leur passage révèlent leur présence : leur existence est révélée de manière indicielle, sous forme de traces. L'artiste évite une représentation littérale des événements qui pourrait s'avérer choquante ou ouvertement dénonciatrice; le peuple, protagoniste de l'histoire, a disparu et les responsables ne sont pas mentionnés directement. L'artiste est constamment dans une position d'observateur; il enregistre le réel de manière détachée, dans un langage qui fonctionne par empreintes.

Lorsqu'on regarde la série de Batniji, on comprend facilement que l'artiste a d'autres intentions que la simple représentation de paysages vides, d'autres motivations que la seule envie de photographier le banal et l'ordinaire : il est clair qu'il veut raconter quelque chose sur la réalité du Bahreïn. Batniji réussit à opérer cette manœuvre tout en honorant son entente avec les organisateurs de l'exposition, en utilisant une forme froide, en refusant l'allégorie, la théâtralité ou les symboles surdéterminés. En réalité, dans ses images, plusieurs motifs peuvent être compris de manière indirecte, voire métaphorique. En effet, l'analyse par le détail révèle que l'œuvre de Batniji fonctionne entre autres par métonymie visuelle, où un simple objet, une simple trace, devient une référence au tout. Si l'artiste arrive à aborder les sujets décrits précédemment dans le contexte de *Recreational Purpose*, c'est entre autres grâce à l'opacité de ses images, leur caractère quelque peu hermétique et énigmatique, qui sert en réalité une transparence stratégique et calculée.

Le poétique et le politique, ainsi que la tension entre l'autonomie de l'image photographique et son rapport à la vie réelle sont des antagonismes qui demeurent fondamentaux dans les pratiques photographiques contemporaines (Van Gelder et Westgeest 2008 : xiv). Dans son analyse du réalisme critique en photographie, Hilde Van Gelder souligne que le poétique peut servir d'outil puissant pour rendre visible des enjeux politiques de manière profonde et bouleversante : cette idée est selon elle sans équivoque. En effet, il est problématique de considérer ces concepts a priori antinomiques comme opposés ou irréconciliables. La dimension poétique d'une œuvre d'art vise une partie de notre

compréhension sensible des événements et des situations, et c'est dans cette dimension que l'engagement critique d'une image peut exister. C'est ainsi qu'on considère l'idée d'un potentiel politique comme un engagement nuancé, une vision en marge des récits officiels qui s'intéressent à des questions sociales, humanitaires, politiques ou environnementales. Toutefois, il est important de préciser que ce n'est pas parce qu'une œuvre aborde des enjeux politiques qu'elle possède elle-même un pouvoir de transformation explicite. En effet, affirmer qu'une œuvre est ouvertement engagée et politique, et la présenter dans le cadre d'un événement adapté à ce type de pratique artistique, ne garantit en rien un résultat dynamique et concret dans la sphère politique réelle (Pellapsiostis 2014 : 223).

Le potentiel critique des photographies de Batniji se révèle d'abord dans une comparaison avec d'autres types d'images du Bahreïn. Nous avons déjà abordé la question des représentations touristiques idéalisées du territoire; nous effectuerons maintenant une comparaison avec une œuvre d'un artiste contemporain de Batniji, le photographe allemand Andreas Gursky. Dans sa série *Bahrain*, ce dernier photographie une parcelle des archipels dans un tout autre registre iconographique et stylistique que Batniji. L'image de Gursky est une vue en plongée du circuit de course automobile du Bahreïn, un lieu officiel de compétition internationale de Formule 1 (Figure 9). Dans une approche typique de la stratégie du « tableau-photographique », Gursky produit une image monumentale de ce lieu emblématique du tourisme de luxe, de manière à ce que les considérations formelles et esthétiques écartent tout le reste. Au premier regard, il est difficile de savoir que cette image séduisante a été prise en survolant les pistes de course automobile. Sa vision est graphique et sa composition structurée; le regardeur fait face à un décor qui semble tout droit sorti d'une bande dessinée. À propos du travail de Gursky et en référence au désengagement des photos-tableaux en général, le spécialiste David Green explique que ces images « sont fréquemment marquées par un refus de s'engager avec le sujet photographié ou du moins par une imagerie visuelle évasive : “ce type de travail est tout simplement trop vague pour affirmer un message quelconque”⁷⁵ » (Van Gelder et Baetens 2006 : 124). En effet, l'image de Gursky démontre bien que l'abstraction formelle, les choix esthétiques marqués et la taille monumentale des impressions font que le

⁷⁵ Je traduis : « *are frequently marked by a rather noncommittal of at least ambiguous visual imagery: “this type of work (...) is simply too open to fetch any meaning”* ».

regard du spectateur est distrait des implications sociales et politiques inhérentes au sujet photographié.

Une image de la série *Interface* rappelle étrangement l'œuvre de Gursky. C'est l'une des plus abstraites de la sélection présentée dans l'exposition *Recreational Purpose* (Figure 10). Tout de suite, l'atmosphère qui émane de l'image est différente : cette mixture rouge et blanche imprégnée de traces de pneus semble a priori assez lugubre. Il s'agit en réalité d'une vue rapprochée d'un tapis rouge enseveli par le sable. Faire sens de cette scène est assez ardu, mais un sentiment d'abandon est palpable dans cette scène interrompue, ce moment suspendu. L'image ne cherche pas à plaire : le spectateur est réellement devant une énigme. L'image de Batniji, désorganisée et improbable, révèle un sentiment d'aliénation qui semble imprégner la relation des habitants à leur territoire. Qu'est-ce qu'un tapis rouge sale et usé fait à cet endroit ? Les images de Batniji oscillent elles-mêmes entre la vision directe et objective et le langage esthétique et métaphorique. Si les œuvres de Gursky et de Batniji représentent toutes deux le territoire du Barheïn, il est possible d'affirmer qu'elles le font de manière très différente. Bien qu'elles soient toutes deux poétiques, la vision de Gursky est dirigée par le désir de créer une image graphique, abstraite et attrayante : le sujet photographié est plus « *glamour* » et rehaussé par le langage formel extrêmement stylisé de l'image. La démarche photographique de Batniji, par contraste, semble plus intuitive; le regardeur est amené à résoudre le mystère de l'image et à faire sens de la situation photographiée sur un rythme plus lent. L'incertitude est un élément clé de la stratégie visuelle de l'artiste; le refus de la théâtralité ou du simple « beau paysage » nous laisse devant des faits apparemment simples, des traces de corps, de formes et d'objets apparemment banals, mais qui recèlent en réalité un contenu chargé.

Il est possible de constater qu'*Interface* se construit plutôt autour de cette dualité entre le politique et le poétique, puisqu'elle opère selon plusieurs préceptes du réalisme critique en photographie. L'œuvre s'arrime à la tradition photographique du paysage critique, où « le style met de l'avant le détail littéral plutôt que le commentaire ou la critique⁷⁶ » (Wells 2011 : 269). Dans un ouvrage sur les représentations contemporaines des îles de Chypre dirigé par

⁷⁶ Je traduis : « *the style foregrounds literal detail rather than comment or critique* ».

Liz Wells, l'auteur Haris Pellapaisiotis décrit les exigences d'une œuvre engagée dans une pratique photographique critique. Certains lieux sont culturellement et politiquement plus neutres que d'autres; tout dépend des réalités historiques et sociopolitiques qui marquent et imprègnent le territoire. Quand des artistes sont invités à photographier ces « espaces politiques réels »,

[ils] sont invités à trouver des manières significatives par lesquelles leur art peut interrompre, contester ou ébranler les récits qui s'attachent à ces endroits. En d'autres mots, on s'attend à ce que l'artiste produise un travail qui est pertinent, d'un point de vue social et politique, au lieu dans lequel il ou elle se situe à ce moment⁷⁷. (Pellapaisiotis 2014 : 223)

De plus, le fait qu'il soit très difficile d'apposer une signification unique et claire aux images d'*Interface* participe grandement au jeu de médiation qu'opère l'œuvre de Batniji, entre le contenu de l'image et sa signification, entre l'information qui est divulguée, suggérée et reçue. Ce sont des images à la fois très simples et complexes qui jouent à même la compréhension du regardeur puisque l'artiste n'accentue pas le trait sur les sujets qu'il photographie. Non accusatrices, ces images peuvent plaire tout autant au regardeur averti qu'au commanditaire méfiant : elles sont difficiles à critiquer, même si on le voulait. Ce sont des images ouvertes dont la signification n'est pas définitive; elles interagissent différemment avec le regardeur, selon le public auquel il appartient et le contexte dans lequel l'œuvre lui est présentée. La stratégie visuelle employée par Batniji permet de diviser le public : ceux qui ont une compréhension globale des enjeux artistiques et politiques de l'œuvre et ceux qui n'en retiennent que le sens esthétique. Bien entendu, les regards avertis, aiguisés et intéressés seront cependant mieux disposés à comprendre les problématiques inhérentes au territoire photographié. Dans l'étude des pratiques qui se revendiquent du réalisme critique, Van Gelder souligne qu'une question précise demeure irrésolue, celle de savoir « à quel moment le poétique atteint un point où il supprime le politique, ne laissant qu'une "ouverture à l'interprétation" qui s'approche du néant⁷⁸ » (Van Gelder 2008 : xi). Dans l'analyse critique

⁷⁷ Je traduis : « *[they] are seen to find meaningful ways by which their art may interrupt, challenge or disturb existing narratives which reside within that place. In other words, the expectation is for the artist to produce work that is socially and politically relevant to the place within which she or he now situate themselves within* ».

⁷⁸ Je traduis : « *when exactly does the poetic reach the point that it gags the political, amounting to "open-ended" nothingness* ».

des images d'*Interface*, une question semblable pourrait être posée aux œuvres : jusqu'à quel point ce jeu entre le poétique et le politique est-il efficace, et rejoint-il le public ?

L'étude de la photographie de paysage critique se base sur le fait suivant : l'imagerie d'un territoire « joue de façon rhétorique dans une complexité de discours à travers lesquels nous tentons de rendre intelligibles des lieux⁷⁹ » (Wells 2011 : 301). La série *Interface* confirme que la photographie de paysage demeure un outil de prédilection pour représenter et réfléchir le territoire et montre qu'elle joue un rôle important dans ce processus de négociation entre la forme et le contenu. À l'intérieur même du médium, il s'opère une importante médiation entre la réalité et l'image construite, entre la vision objective et le regard subjectif. En tant qu'objet et image, la photographie est également elle-même une importante médiation entre l'homme et le monde qui l'entoure. Ceci est directement lié à la nature photo mécanique du geste photographique, au fait que l'image soit matériellement une sorte d'empreinte du réel; en tant que document qui fait apparemment foi de véracité, elle peut aussi apparaître comme un enregistrement fiable de la réalité qui autorise le passage vers une dimension allégorique. De toute évidence, la photographie demeure ainsi puissante dans son aptitude à « contribuer au savoir, à nos perceptions, à nos expériences et à transformer notre relation avec l'histoire, la géographie et notre conception de nous-mêmes⁸⁰ » (Wells 2011 : 56).

⁷⁹ Je traduis : « *plays rhetorically within a complexity of discourses through which we endeavor to make some sense of location* ».

⁸⁰ Je traduis : « *We know photographic vision is highly constructed. Nonetheless, photography highly contributes to our sense of knowledge, perception and experience, and to transforming our feelings about our relation to history and geography and to our sense of ourselves* ».

CONCLUSION

En résumé, cette recherche en histoire de l'art, débutée sous forme d'enquête sur la série photographique *Interface*, nous a amenés à situer l'œuvre de Taysir Batniji dans une tradition plus large qui est celle de la convergence entre la photographie documentaire et les arts visuels. Après avoir rappelé le rôle important que jouait le travail du photographe américain Walker Evans et ses clichés réalisés pour la mission photographique de la FSA dans la constitution du canon historique du documentaire, nous avons brièvement décrit les tropes principaux du style documentaire photographique de l'entre-guerres; la modestie de l'objet photographique et la rigueur du procédé (cadrage, choix de sujets vernaculaires et ordinaires, etc.), en particulier, ont grandement contribué à le définir comme un genre susceptible de susciter un intérêt spécifique de la part des artistes visuels à partir des années 1960. En évoquant des œuvres iconiques du photo-conceptualisme, dont *Twenty-Six Gasoline Stations* (1963) et *Homes for America* (1966-1967), nous avons montré que ces paramètres du documentaire photographique ont en effet été abondamment repris par de nombreux artistes au cours des décennies qui suivirent, amorçant ainsi un vaste mouvement d'échanges réciproques entre la photographie et l'art contemporain. Ce court survol historique du mode documentaire en art contemporain nous a évidemment menée vers l'étude du travail des Nouveaux Topographes, un groupe marquant des années soixante-dix, qui a contribué à former la manière dont plusieurs artistes contemporains font usage du médium photographique dans leur pratique. L'influence de ces photographes américains sur les générations suivantes se situe sur les plans formels et stylistiques, mais concerne également le choix des sujets, soit la représentation du paysage d'une Amérique (sub)urbaine en processus de modernisation et d'urbanisation rapide. Il semble en effet que certaines stratégies esthétiques des Nouveaux Topographes, comme l'utilisation du mode topographique, la prise de vue apparemment neutre et l'anonymat stylistique, soient demeurées des moyens favorisés par les artistes contemporains pour aborder la question du territoire, des enjeux socio-politiques et identitaires inhérents au lieu et aux modalités de sa représentation.

La question du paysage urbain et des espaces limitrophes, interstitiels et transitoires nous a ainsi amenée à opérer un parallèle entre l'œuvre de Batniji et le travail de ces photographes américains. Nous avons plus précisément défini l'espace limitrophe comme un endroit spécifique où les délimitations entre le bâti et le non bâti ne sont pas tout à fait claires et où les mécanismes de définition du lieu sont encore en processus de catégorisation. Une étude comparative entre *Interface* et les séries *The New Industrial Parks near Irvine, California* (1974) et *Park City* (1978-1981) de Lewis Baltz a démontré que de nombreuses similitudes pouvaient être observées. Ces dernières sont manifestes sur les plans formels et iconographiques, mais concernent surtout l'emploi d'une rhétorique visuelle similaire, qui vise à montrer, subtilement et indirectement, les conséquences négatives de l'urbanisation croissante sur le paysage naturel et social.

Nous avons également constaté que cet intérêt pour le territoire et ses usages a perduré dans le champ des pratiques artistiques jusqu'à aujourd'hui. Dès les années 1980, il devient évident que l'appropriation du mode de la photo/vidéographie documentaire et la question de l'espace vont devenir des tropes majeurs de l'art contemporain. Les artistes utilisent l'image photomécanique, même à travers l'installation et la performance, pour documenter et témoigner de réalités géopolitiques et socioéconomiques actuelles et pour aborder des questions complexes liées aux notions de frontières, de migration, d'exil et d'identité. Ces considérations sont profondément liées à l'intensification des échanges et à la mise en place de nouvelles dynamiques de pouvoirs politiques et économiques amenées par le phénomène de la mondialisation. Dans cette optique, nous avons positionné l'œuvre de Batniji dans une lignée plus vaste de productions multidisciplinaires qui utilisent le médium photographique comme un outil pour rendre compte de situations actuelles. L'auteur d'*Interface* travaille en effet la peinture, le dessin, la sculpture, l'installation et la performance, mais semble garder une place de choix pour le médium photographique lorsqu'il aborde, plus ou moins directement, des réalités politiques et sociales. Plusieurs projets de l'artiste traitent de l'interrelation entre le territoire et le tissu social, et commentent les liens qui peuvent exister entre les structures de l'environnement bâti et les conditions de la vie sociale, comme *Transit* (2004), *Watchtowers* (2008), *GH0809* (2010), sans compter l'œuvre que nous avons étudiée plus en profondeur (Sherwell 2012 : 240). Dans le cas d'*Interface*, la représentation topographique et

métaphorique de Batniji soulève des réflexions d'actualité quant à l'impact de l'urbanisation croissante et chaotique du Bahreïn sur la qualité de vie de ses habitants, aux relations de pouvoir qui se jouent dans l'espace public et au sentiment d'appartenance et d'inclusion possible des diverses communautés culturelles dans un schème politique et social à l'échelle nationale. En ce sens, les images de Batniji semblent exemplifier une déclaration de Mohamed Ghomari au sujet de la désintégration des espaces sociaux et de la prolifération d'espaces limitrophes, incertains et désœuvrés. L'auteur affirme que si l'espace public était autrefois un lieu de rencontre, d'échange et de développement des relations sociales, on constate aujourd'hui qu'il est principalement un support de valeurs et de préoccupations d'ordre économique. Cette nouvelle situation fait oublier que le territoire habité est d'abord et avant tout un endroit de régulation des relations sociales, et possède ainsi une valeur intrinsèque qui définit l'espace public traditionnel (Ghomari 2002 : 10).

Dans notre analyse nous postulons que pour mettre en lumière certains aspects problématiques de la réalité sociale, économique et politique bahreïnienne, Batniji fait usage d'une stratégie esthétique qui se rapproche du réalisme critique. Le travail de l'américain Allan Sekula fait figure d'exemple de ce type de démarche artistique, où le réalisme photographique est utilisé à des fins critiques : il s'agit de montrer un état des faits qui est à la fois historique, réfléchi et contextuel, tout en évitant le commentaire politique direct (Baetens et Van Gelder 2012 : 121). Dans ses images topographiques, factuelles et poétiques du Bahreïn, Batniji photographie des détails comme des constructions inachevées, des objets quotidiens abandonnés, des pancartes, des écritures et des sols inondés. Ces éléments agissent comme indices révélateurs d'un pan peu médiatisé de la réalité bahreïnienne, qui concerne les citoyens ordinaires. De façon encore plus précise, ce potentiel subversif et critique des images de Batniji, et le choix des objets représentés, nous a amenés à réfléchir sa série en lien avec la photographie de paysage critique, telle que l'a définie Liz Wells. En effet, nous pensons que la série *Interface* s'inscrit également dans une partie de la photographie de paysage contemporaine qui utilise une rhétorique visuelle subtile axée sur le détail iconographique, afin de raconter une histoire et révéler des informations sur le lieu représenté. Dans cette stratégie, les lieux ne sont pas photographiés pour leur attrait esthétique; ils sont choisis en

fonction de leur contexte socio-historique particulier et en fonction des thématiques qu'ils sont susceptibles de mettre en œuvre.

Si l'argumentaire de cette recherche visait en un premier temps à situer l'œuvre de Batniji de façon assez large dans la tradition de l'appropriation du mode photographique documentaire par les artistes contemporains, la deuxième partie de ce travail visait à démontrer comment l'œuvre *Interface* fonctionne selon une rhétorique visuelle propre à l'artiste, et basée sur l'idée de médiation. D'abord, nous avons vu que Batniji réussit à mettre en œuvre un processus de négociation entre ses propres intentions artistiques et les limites imposées par les organisateurs de l'exposition *Recreational Purpose*. Le travail de ces derniers, engagés directement par le Ministère de la Culture du Bahreïn, s'inscrit dans une mouvance plus large où les nouveaux joueurs du monde de l'art contemporain sont amenés à intégrer un système globalisé, qui demeure toujours largement modulé selon des préceptes culturels et économiques occidentaux. Comme nous avons pu le voir avec l'exemple du Bahreïn, plusieurs scènes artistiques « locales » à travers le monde tendent à s'internationaliser du fait leur interaction croissante avec les autres acteurs culturels d'un milieu artistique qui se mondialise rapidement (Mosquera 2013 : 233). Paradoxalement, une stratégie de promotion et de « *branding* » favorisée par plusieurs de ces nouveaux acteurs culturels demeure la mise en valeur de leur caractère unique et exportable. En ce sens, nous avons vu que le contexte de la commande de l'œuvre *Interface* était particulier puisqu'il s'ancrait dans une initiative gouvernementale qui visait à promouvoir une identité locale spécifique au niveau international tout en stimulant le tourisme culturel au pays. L'analyse du contexte de la commande a fait également ressortir certaines tensions économiques et religieuses propres au territoire bahreïnien, qui ont pour conséquence une certaine politique de censure vis-à-vis des œuvres présentées dans le cadre de l'exposition. Nous croyons que, grâce à la nature protéiforme de son œuvre, Batniji est parvenu à transformer ces représentations apparemment banales de scènes vernaculaires en situations énigmatiques. L'artiste réussit ainsi à créer une œuvre complexe et subtile qui révèle ses enjeux au spectateur en fonction de la propension de ce dernier à la décoder, une stratégie de médiation qui permet à l'œuvre de fonctionner variablement, dans différents contextes et avec différents interlocuteurs. L'artiste opère ainsi un jeu volontaire autour du contenu de l'œuvre, de ce qu'il souhaite raconter ou ce que le

regardeur perçoit, et suggère une position possible, plus qu'il ne l'affirme : il choisit de montrer une situation, plutôt que de chercher à en exposer les agents responsables. Les aspects problématiques de la réalité sociale, économique et culturelle bahreïnienne sont seulement évoqués par l'usage de métaphores, ou de métonymies visuelles, ce qui explique justement que les images exigent une lecture attentive du regardeur. L'ambition critique de cette série photographique est tributaire de l'appréhension subjective de ce dernier et du dispositif d'exposition qui l'encadre. *Interface* est ainsi davantage qu'une représentation topographique et poétique des archipels; elle représente un exemple de médiation comme lieu de négociation entre une expérience personnelle, une vision artistique et une conjoncture politique.

Le cœur de cette recherche visait justement à décrire la série photographique de Batniji dans ces termes : comme un dispositif révélateur, un agent de médiation et une forme d'intermédiaire entre le Bahreïn et le monde. En ce sens, il est intéressant d'aborder plus en profondeur, pour terminer, le titre même de l'œuvre. La théoricienne et historienne de l'art Louise Poissant postule que les interfaces, comprises en tant que dispositifs et outils technologiques utilisés dans les arts médiatiques, enregistrent et captent la réalité de manière à servir de médiateurs entre l'homme et son expérience du monde (Poissant 2003 : 8-10). Elle écrit que les interfaces développées par les artistes « attirent l'attention sur les modes de fonctionnement, sur les mécanismes mis en place pour provoquer de nouvelles postures et de nouvelles façons de voir » (Poissant 2003 : 8). Nous croyons que ces observations s'appliquent à notre interprétation de la série *Interface*, où la fonction de l'image photographique est de projeter une image trouble des rapports qu'entretiennent les citoyens bahreïniens avec les conditions urbanistiques et sociales qui leur sont imposées. En son titre même, l'œuvre de Batniji porte toute l'ampleur de son potentiel subversif, de sa capacité à nous transmettre une image de nous-mêmes. Le pouvoir critique et révélateur des représentations du paysage est d'ailleurs invoqué par Liz Wells dans son étude sur la photographie de paysage critique contemporaine. L'auteure cite le célèbre géographe culturel Denis Cosgrove pour expliquer que le paysage, et ses diverses formes de représentation, montrent les aspects visibles et géophysiques des relations qui existent entre le monde naturel, les espaces construits et les différents modes d'occupation perpétués par l'homme (Wells 2011 : 265).

Finalement, un autre point important de cette recherche était de montrer que la production de Batniji et sa carrière artistique évoluent dans une conjoncture mondiale construite sur les bases sociohistoriques et politiques du postcolonialisme et sur celles du néolibéralisme économique. Des aspects de ces facettes de la mondialisation sont également visibles à même le sujet des images d'*Interface*, dans les thématiques et les enjeux soulevés par l'œuvre. Les lieux limitrophes photographiés par l'artiste révèlent des problématiques locales et spécifiques qui trouvent un écho dans la situation mondiale, dans les tensions qui prennent actuellement un relief marqué autour de l'environnement, de la migration forcée de populations et de la question de leur libre mobilité vis-à-vis de frontières nationales contestées. Ces thématiques sont récurrentes dans le travail de Batniji, en particulier les notions de frontière et de zone limitrophes de déplacement ou de mobilité, de disparition en lien avec l'oppression politique, notions maintes fois reprises en raison de leur association probable avec l'itinéraire personnel de l'artiste, bien entendu, mais également en réponse à une situation internationale de plus en plus critique, et qui apparaissent fréquemment dans de nombreuses autres productions et théories artistiques contemporaines⁸¹. Il semble évident que le contexte géopolitique, social et économique actuel nous invite à reconsidérer et repenser sérieusement notre rapport au monde, et *Interface* semble vouloir nous proposer une nouvelle perspective sur la situation. Les espaces incertains, limitrophes et transitoires qu'elle décrit sont souvent perçus comme improductifs et dysfonctionnels dans le contexte de la mondialisation. Peut-être rendent-ils visibles les failles d'un système, les traces physiques et symboliques d'enjeux sociopolitiques complexes qui appellent à une réflexion critique sur l'état des choses. Notre étude de cette œuvre aura montré que le territoire est un sujet privilégié pour traiter de questions politiques et identitaires plus vastes : les images de ces espaces limitrophes, entre l'habité et le naturel, font plus que refléter nos modes de vie, elles produisent un lieu de réflexion sur l'état du présent qui permet de mieux envisager les possibilités du futur.

⁸¹ On peut par exemple penser au réalisme critique d'Allan Sekula, aux performances de l'artiste belgo-mexicain Francis Alÿs ou aux installations de l'artiste chilien Alfredo Jaar.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Éditions Payot et Rivages, 50 p.
- ALBERTSEN Niels et Bülent DIKEN (2004). « Artworks's networks : Field, system or mediators ? », *Theory, Culture & Society*, vol. 21, no 3, p. 35-58.
- AL SAYEH, Noura et Sulaf ZAKHARIA (2014). *Recreational Purpose* [catalogue d'exposition], Manama, Royaume du Bahreïn, Musée National du Bahreïn, 14 avril-15 août 2014, Manama : Ministère de la Culture du Bahreïn, p. i-iv.
- AMEL, Pascal (2011). *Traits d'unions : Paris et l'art contemporain arabe*, Paris : Art absolument, 207 p.
- AMIRSADEGHI, Hossein (2010). *Art and Patronage: The Middle East*, Londres : Thames & Hudson, 320 p.
- [Anonyme] MET Department of Photographs (2004). « Walker Evans 1903-1975 », *The Metropolitan Museum of Art: Heilbrunn Timeline of Art History*, [En ligne], http://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm. Consulté le 7 juillet 2016.
- AUGÉ, Marc (1992). « Des lieux aux non-lieux », *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « La librairie du XX^e siècle », 97-144.
- BACA (2015). « The authority », *Bahrain Authority for Culture and Antiquities*, [En ligne], <http://www.moc.gov.bh/en/#>. Consulté le 30 avril 2015.
- BAHRAIN EDB (2015). « Economic vision 2030 », *Bahrain Economic Development Board*, [En ligne], http://issuu.com/economicdevelopmentboard/docs/bahrain_vision_2030. Consulté le 30 avril 2015.
- BAHRAIN PAVILLON (2010) « Bahrain at the Venice Biennale: Reclaim », *The Bahrain Pavillon*, [En ligne], <http://www.bahrainpavilion.bh/info/#the-bahrain-pavilion>. Consulté le 2 mai 2015.
- BALSOM, Erika et Hila PELEG (2016). « Introduction: The Documentary Attitude », Erika Balsom et Hila Peleg dir., *Documentary Across Disciplines*, Massachusetts : MIT Press, p. 11-19.
- BATNIJI, Taysir (2015). « Entretien avec Taysir Batniji au sujet de l'œuvre *Interface* » (2014), entrevue réalisée par Milly-Alexandra Dery avec Taysir Batniji, le 9 juillet 2015 à Paris.

- BATNIJI, Taysir (2016). « Photographies : *Interface* », *Taysir Batniji*, [En ligne], <http://www.taysirbatniji.com/fr/photography/f04072015040712> . Consulté le 22 janvier 2016.
- BBC NEWS (2014). « Bahrain country profile-overview », *BBC News*, [En ligne], <http://www.bbc.com/news/world-middle-east-14540571>. Consulté le 6 mai 2015.
- BELTING, Hans et BUDDENSIEG, Andrea (2013). « From Art World to Art Worlds », Hans Belting, Andrea Buddensieg et Peter Weibel dir., *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, Allemagne : ZKM/Center for Art and Media, p. 28-31.
- BEN HAMOUCHE, Mustapha (2004). « The changing morphology of the gulf cities in the age of globalization: the case of Bahrain », *Habitat International*, vol. 28, no 4, décembre, p. 521-540.
- BIEMANN, Ursula (2003). « Introduction », *Geography and the Politics of Mobility*, [En ligne], <http://www.geobodies.org/books-and-texts/geography-and-the-politics-of-mobility>. Consulté le 19 avril 2016.
- BOLTON, Richard (1989). « Introduction : The contest of meaning: Critical histories of photography », Richard Bolton dir., *The Contest of Meaning : Critical Histories of Photography*, Cambridge : The MIT Press, p. ix-xix.
- BORELLI, Vincent (2016). « Lewis Baltz *Park City* », *Vincent Borelli, Rare and Contemporary Photography Books*, [En ligne], <http://www.vincentborrelli.com/pages/books/108060/lewis-baltz-gus-blaisdell/lewis-baltz-park-city-first-edition-signed-new-condition-in-publishers-shrink-wrap-slit-open-for>. Consulté le 30 mars 2016.
- BUCHLOH, Benjamin (2004). « Photoconceptualism: 1984a », Hal Foster et coll. ed., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York : Thames & Hudson, 704 p.
- BULL, Malcolm (2011). « The Two Economies of World Art », Jonathan Harris dir., *Globalization and Contemporary Art*, Malden (MA) : Wiley-Blackwell, p. 179-190.
- BURNETT, Christopher (2013). « New Topographics now: Simulated landscape and degraded utopia », Greg Foster-Rice et John Rohrbach dir., *Reframing the New Topographics*, Chicago : The Center for American Places, p. 139-158.
- BURKE, Gregory (2014). « L'avenir / Looking Foward », *Guide de la Biennale de Montréal 2014 L'avenir / Looking Foward*, Montréal : La Biennale de Montréal, p. 5-9.
- CASTANT, Alexandre (2015). « Interface 2014 », *Taysir Batniji*, [En ligne], <http://www.taysirbatniji.com/fr/photography/f04072015040712>. Consulté le 22 janvier 2016.

- CASTELNUOVO, Enrico (1976). « L'histoire sociale de l'art : un bilan provisoire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, no. 6, décembre, p. 63-75.
- CCA (2002). « The New Industrial Parks near Irvine, California: Photographs by Lewis Baltz », *Canadian Center for Architecture*, [En ligne], <http://www.cca.qc.ca/en/issues/11/nature-reorganized/171/observing-the-lachine-canal>. Consulté le 24 juillet 2016.
- CHENG, Wendy (2011). « “New Topographics”: Locating epistemological concerns in the American landscape », *American Quarterly*, vol. 63, no 1, mars, p. 151-162, [En ligne], http://muse.jhu.edu/journals/american_quarterly/v063/63.1.cheng.html. Consulté le 2 février 2016.
- COTTON, Charlotte (2010). *La photographie dans l'art contemporain*, Paris : Thames & Hudson, Coll. « L'univers de l'art », 248 p.
- COUTURIER, Élisabeth (2011). *Photographie contemporaine*, Paris : Flammarion, Coll. « Mode d'emploi », 254 p.
- DAYARATNE, Rajith (2012). « Landscapes of nation: Constructing national identity in the deserts of Bahrain », *National Identities*, vol. 14, no 3, septembre, p. 309-327.
- DARWELL, John (2016). « Images of Cumbria of the 2001 Foot and Mouth Epidemic », *John Darwell*, [En ligne], <http://johndarwell.com/index.php?r=image/default/category&alias=dark-days>. Consulté le 28 juillet 2016.
- DEROCHE, Benjamin (2012). *Paysages transitoires : photographie et urbanité*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Collection Eidos série photographie », 178 p.
- DÉSY, Louise (2002). « Lewis Baltz : les nouveaux parcs industriels près de Irvine, Californie », *Centre Canadien d'Architecture (CCA) : exposition*, [En ligne], <http://www.cca.qc.ca/fr/expositions/197-lewis-baltz-les-nouveaux-parcs-industriels-pres-de-irvine>. Consulté le 28 mars 2016.
- DOWNEY, Anthony (2010). « The Production of Cultural Knowledge in the Middle East Today », Hossein Amirsadeghi, dir., *Art & Patronage : The Middle East*, Londres : Thames & Hudson, p. 10-11.
- DURDEN, Mark (2014). *Photography Today: A History of Contemporary Photography*, Londres : Phaidon Press, 463 p.
- EDWARDS, Steve (2004). « Chapter 4: Photography out of Conceptual Art », Gill Perry et Paul Wood dir., *Themes in Contemporary Art*, New Haven : Yale University Press en association avec The Open University, Coll. « Art of the 20th Century », p. 137-180.

- ELKINS, James, Zhivka VALIAVICHARSKA et Alice JIM (2010). « 7. Neoliberalism », James Elkins, Zhivka Valiavicharska et Alice Jim dir., *Art and Globalization*, University Park, Pennsylvanie : The Pennsylvania State University Press, Coll. « The Stone Art Theory Institutes : volume one », p. 85-96.
- EKLUND, Douglas (2004). « Conceptual art and photography », *The Metropolitan Museum of Art: Heilbrunn Timeline of Art History*, [En ligne], http://www.metmuseum.org/toah/hd/cncp/hd_cncp.htm. Consulté le 10 janvier 2016.
- ELSHESHTAWY, Yasser (2008). « Transitory sites: Mapping Dubai's 'forgotten' urban spaces », *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 32, no 4, décembre, p. 968-988.
- FINEMAN, Mia (2004). « Kodak and the Rise of Amateur Photography », *The Metropolitan Museum of Art: Heilbrunn Timeline of Art History*, [En ligne], http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm. Consulté le 10 janvier 2016.
- FOSTER, Hal (2011). « Glossary: Post colonial discourse », Hal Foster dir., *Art after 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York : Thames & Hudson, 704 p.
- FOSTER-RICE, Greg (2013). « “Systems everywhere”: New Topographics and art of the 1970s », Greg Foster-Rice et John Rohrbach dir., *Reframing the New Topographics*, Chicago : The Center for American Places, p. 45-69.
- FRIED, Michael (2013). « Jean-François Chevrier et la “ forme tableau ”; Thomas Ruff, Andreas Gursky, Luc Delahaye », *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, Traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris : Hazan, 410 p. p. 143-189.
- GALE, Peggy (2014). « L'œil ouvert », *BNL MTL 2014 : L'avenir/Looking Foward*, [catalogue d'exposition], Montréal, Québec, Musée d'art contemporain de Montréal, 22 octobre 2014 au 8 février 2015, Montréal : BNL MTL et Musée d'art contemporain de Montréal, 155 p.
- GATTINONI, Christian et Yannick VIGOUROUX (2005). *La photographie contemporaine*, Paris : Scala, Coll. « Tableaux choisis », 125 p.
- GAUTHIER, Michel (2011). « Notes sur l'appareil expositionnel », Joseph Delaplace, Pierre-Henry Frangne et Gilles Mouëllic dir., *La pensée esthétique de Gérard Genette*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Collection Aesthetica », p. 181-194.
- GHOMARI, Mohamed (2002). « L'espace limitrophe : pratiques habitantes et représentations territoriales », Mohamed Kerrou dir., *Public et Privé en Islam*, Rabat : Institut de Recherche sur le Maghreb Contemporain, Openbook, [En ligne], <http://books.openedition.org/irmc/267>. Consulté le 28 mars 2016, p. 199-221.

- GIANNINI, Sara (2013). « The Middle East », Hans Belting, Andrea Buddensieg et Peter Weibel dir., *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, Allemagne : ZKM/Center for Art and Media, p. 116-119.
- GIANNOURI, Evgenia (2016). « No Man's Land, Every Man's Home : Clemens von Wedemeyer's Documentary Aporia », Erika Balsom et Hila Peleg dir., *Documentary Across Disciplines*, Massachusetts: MIT Press, p. 215-234.
- GUASCH, Anna Maria (2015). « Three Notes on the Global Occupations of Art : 1. Globalization and Contemporary Art », *Third Text: Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*, [En ligne], <http://www.thirdtext.org/globalization-and-contemporary-art>. Consulté le 19 avril 2016.
- HARRIS, Jonathan (2011). « Part 3. Means and Forces of Production: introduction », Jonathan Harris dir., *Globalization and Contemporary Art*, Malden (MA) : Wiley-Blackwell, p. 175-178.
- HARRIS, Jonathan (2011). « Part 7. Organization », Jonathan Harris dir., *Globalization and Contemporary Art*, Malden (MA) : Wiley-Blackwell, p. 425-429.
- HAUGHEY, Anthony (2006). « Disputed Territory », *Anthony Haughey*, [En ligne], <http://anthonyhaughey.com/projects/disputed-territory/>. Consulté le 28 juillet 2016.
- HAYEUR, Isabelle (2016). « Paysages incertains, dérives et fondations », *Isabelle Hayeur*, [En ligne], <https://isabelle-hayeur.com/photos/incertains/index.html>. Consulté le 28 juillet 2016.
- HEINICH, Nathalie (2004). « VI. Médiation », *La sociologie de l'art*, Paris : Découverte, Coll. « Repères », p. 58-73.
- HELLO BAHRAIN (2015). « Recreational purpose photography exhibition », *Hello Bahrain*, [En ligne], <http://www.hellobahrain.com/bahrain-events/recreational-purpose-photography-exhibition>. Consulté le 22 janvier 2016.
- HOSTETLER, Lisa (2004). « The new documentary tradition in photography », *The Metropolitan Museum of Art : Heilbrunn Timeline of Art History*, [En ligne], http://www.metmuseum.org/toah/hd/ndoc/hd_ndoc.htm. Consulté le 22 janvier 2016.
- JACKSON, John Brinckerhoff (2003). *À la découverte du paysage vernaculaire*, Paris : École Nationale Supérieure du Paysage, 277 p.
- JENKINS, William (1975). *New Topographics: Photographs of a Man-Altered* [catalogue d'exposition], Rochester, New York : International Museum of Photography at George Eastman House, 48 p.

- JUROVICS, Toby (2013). « Same as it ever was : Re-reading *New Topographics* », Greg Foster-Rice et John Rohrbach dir., *Reframing the New Topographics*, Chicago : The Center for American Places, p. 1-12.
- KRAUSS, Rosalind (1979). « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », *Macula*, no 5-6, p. 172.
- KRIEBEL, Sabine T. (2007). « Theories of photography : A short history », James Elkins dir., *Photography Theory*, New York : Routledge, Coll. « Art Seminar », p. 3-43.
- LAFFON, Juliette et Michel POIVERT (2013). *Taysir Batniji : l'homme ne vit pas seulement de pain, man does not live on bread alone*, Paris : Jannink, 69 p.
- LANGE, Christy (2010). « New Topographics », *Frieze*, vol. 130, avril, [En ligne], http://www.frieze.com/issue/review/new_topographics/. Consulté le 2 février 2016.
- LAUZON, Jean (2002). *La photographie malgré l'image*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 224 p.
- LÉVESQUE, Luc (2005). « Entre lieux et non-lieux : quelques modalités d'activation d'une paysagété interstitielle », Sylvette Babin dir., *Lieux et non-lieux de l'art actuel = Places and Non-Places of Contemporary Art*, Montréal : Éditions Esse, p. 38-52.
- LIPPARD, Lucy (2012). « Preface : Six years... Forty years later », Catherine Morris et Vincent Bonin dir., *Materializing Six Years, Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, Brooklyn : The Brooklyn Museum; Cambridge : MIT Press, p. xi-xiii.
- LIPPARD, Lucy L. (1973). *Six Years : The Dematerialization of the Art Object*, New York : Praeger, 272 p.
- LUGON, Olivier. (2011). « Introduction », *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris : Éditions Macula, Coll. « Le Champ de l'image », 3^e Éd., 440 p.
- LUQUET, Laure (2009). *La fonction critique de l'art contemporain israélien : de l'image documentaire à l'image métaphorique*, mémoire, Montréal : Université du Québec à Montréal, [En ligne], <http://www.archipel.uqam.ca/2703/>. Consulté le 25 juillet 2016.
- MITCHELL, W.J.T. (2006). « Realism and the digital image », Hildre Van Gelder et Jan Baetens dir., *Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula's Photography*, Coll. « Lieven Gevaert Series », p. 13-27.
- MITCHELL, W.J.T. (2014). MITCHELL, W.J.T (2014) *Que veulent les images?: une critique de la culture visuelle*, Paris: Les Presses du Réel.

- MoCP (2016). « Baltz, Lewis », *Museum of Contemporary Photography*, [En ligne], <http://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=6860&t=people>. Consulté le 2 juillet 2016.
- MORISSET, Vanessa (2005). « Dossier pédagogique : Tendances de la photographie contemporaine », *Centre Pompidou*, [En ligne], <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cKxrLn/r5pAk7e>. Consulté le 12 août 2016.
- MOSHOVI, Alexandra (2008). « Changing places: The rebranding of photography as contemporary art », Hilde Van Gelder et Helen Westgeest dir., *Photography between Poetry and Politics: The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art*, Louvain : Presses Universitaires de Louvain, Coll. « Lieven Gevaert Series », p. 143-153.
- MOSQUERA, Gerardo (2002). « Alien own/own alien: Globalization and cultural difference », *Boundary 2*, vol. 29, no 3, Automne, p. 163-173. Dans *Project Muse*, [En ligne], <https://muse.jhu.edu/article/3413>. Consulté le 19 avril 2016.
- MOSQUERA, Gerardo (2013). « Beyond anthropology: Art, internationalization, and cultural dynamics », Hans Belting, Andrea Buddensieg et Peter Weibel dir., *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, Allemagne : ZKM/Center for Art and Media, p. 233-238.
- MOULIN, Raymonde (1997). « 3. État protecteur et diffuseur », *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, p. 116-124.
- MULLER, Nat (2014). « Seeing and Unseeing through *Recreational Purpose* », Noura Al Sayeh et Sulaf Zakharia dir., *Recreational Purpose* [catalogue d'exposition], Manama, Royaume du Bahreïn, Musée National du Bahreïn, 14 avril-15 août 2014, Manama : Ministère de la Culture du Bahreïn, p. ii-iii.
- NORMAND, Alexis (2011). *Les Émirats du Golfe, au défi de l'ouverture : le Koweït, le Bahreïn, le Qatar et les Émirats arabes unis*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Comprendre le Moyen-Orient ». 170 p.
- PELLAPAIOTIS, Haris (2014). « The art of the buffer zone », Liz Wells dir., *Photography and Cyprus: Time, Place and Identity*, Londres : I.B. Tauris, p. 218-239.
- POISSANT, Louise (2003). « Interfaces et sensorialités », Louise Poissant dir., *Esthétique des arts médiatiques : interfaces et sensorialité*, Sainte-Foy : Presse de l'Université du Québec, Coll. « Collection Esthétique », p. 1-18.
- PRICE, Derrick (2009). « Surveyors and surveyed: Photography out and about », Liz Wells dir., *Photography: A Critical Introduction*, 4^e Éd., Londres : Routledge, p. 65-115.

- RATNAM, Niru (2004). « Chapter 7: Art and Globalization », Gill Perry et Paul Wood dir., *Themes in Contemporary Art*, New Haven : Yale University Press en association avec The Open University, Coll. « Art of the 20th Century », p. 277-313.
- RAWLINSON, Mark (2013). « Disconsolate and inconsolable: Neutrality and New Topographics », Greg Foster-Rice. et John Rohrbach dir., *Reframing the New Topographics*, Chicago : The Center for American Places, p. 121-137.
- REISZ, Todd (2010). « Reclaim Bahrain », *The Huffington Post: HuffPost Arts & Culture*, [En ligne], 28 août 2010, http://www.huffingtonpost.com/todd-reisz/reclaim-bahrain_b_740173.html. Consulté le 6 mai 2015.
- RIAN, Jeff (2001). *Lewis Baltz*. Traduit de l'anglais par Roland Bréning, Paris : Phaidon, 125 p.
- ROGER, Claudine (2003). « Lieux anthropiques », *The Metropolitan Museum of Art: Heilbrunn Timeline of Art History*, [En ligne], http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm. Consulté le 10 janvier 2016.
- ROHRBACH, John (2013). « Introduction », Greg Foster-Rice et John Rohrbach dir., *Reframing the New Topographics*, Chicago : The Center for American Places, p. xiii-xxv.
- SAADIYAT CULTURAL DISTRICT (2016). « About Saadiyat Cultural District », *Saadiyat Cultural District*, [En ligne], <http://www.saadiyatculturaldistrict.ae/en/saadiyat-cultural-district/about/>. Consulté le 24 juin 2016.
- SALVESEN, Britt et Alison NORDSTRÖM (2010). *New Topographics*, Rochester : George Eastman House, 303 p.
- SEKULA, Allan (1995). *Fish Story*, Dusseldorf : Richter Verlag, 204 p.
- SCHNELLER, Katia (2007). « Sur les traces de Rosalind Krauss : La réception française de la notion d'index 1977-1990 », *Études Photographiques*, no 21, décembre, p. 123-143, [En ligne], <http://etudesphotographiques.revues.org/2483>. Consulté le 10 janvier 2016.
- SICHEL, Kim (2013). « Deadpan geometries: mapping, aerial photography, and the American landscape », Greg Foster-Rice et John Rohrbach dir., *Reframing the New Topographics*, Chicago : The Center for American Places, p. 87-105.
- SMITH, Benjamin (2015). *Market Orientalism: Cultural Economy and the Arab Gulf States*, New York : Syracuse University Press, 360 p.
- SOURIAU, Judith (2012). « Challenging familiarity: Taysir Batniji », *Canvas Magazine*, janvier-février, p. 82-89, [En ligne], http://www.eric-dupont.com/artists/id_7/Taysir-Batniji. Consulté le 25 juillet 2016.

- TOLONEN, Juha (2012). « Contemporary photographic practice in landscape: New Topographics: Withholding judgment », Rod Giblett et Juha Tolonen dir., *Photography and Landscape*, Chicago : The University of Chicago Press, p. 185-197.
- TOUIL, Fatma (2012). « Photographies et non-lieux, le paysage entre mutation et médiance », *Journée d'étude « Déplacer les frontières »*, organisée par l'INHA (Institut National), Université Paris 8, le 23 mai 2012.
- URRY, John (1990). « The tourist gaze », *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres : SAGE Publications Ltd, 176 p.
- VAN GELDER, Hilde et Jan BAETENS (2006). Jan Baetens et Hilde Van Gelder dir., *Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula's Photography*, Louvain : Presses Universitaires de Louvain, Coll. « Lieven Gevaert Series », 207 p.
- VAN GELDER, Hilde et Helen WESTGEEST (2008). « Introduction », Hilde Van Gelder et Helen Westgeest ed., *Photography between Poetry and Politics: The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art*, Belgique : Leuven : University Press, Coll. « Lieven Gevaert series », p. ix-xv.
- VIALET, Emilie (2006). *Non-lieux, évolution à travers la photographie de paysage contemporaine*, mémoire, Saint-Denis (France) : École Nationale Supérieure Louis-Lumière, [En ligne], <http://www.ens-louis-lumiere.fr/formation/recherche/memoires-de-fin-detudes/photographie/2006/non-lieu-evolution-a-travers-la-photographie-de-paysage-contemporaine.html>. Consulté le 25 juillet 2016.
- WALL, Jeff (1995). « “Marks of indifference”: Aspects of photography in, or as, conceptual art », Ann Goldstein et Anne Rorimer dir., *Reconsidering the Object of Art 1965-1975*, Los Angeles : Museum of Contemporary Art, p. 247-267.
- WEIBEL, Peter (2013). « Globalization and contemporary art », Hans Belting, Andrea Buddensieg et Peter Weibel dir., *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, Allemagne : ZKM/Center for Art and Media, p. 20-27.
- WELLS, Liz (2003). « Part 6: Documentary and photojournalism », *The Photography Reader*, London : Routledge, p. 252-309.
- WELLS, Liz (2009). « On and beyond the white walls: Photography as art - Late twentieth-Century perspectives », Liz Wells dir., *Photography A Critical Introduction*, Londres : Routledge, 4^e Éd., p. 285-296.
- WELLS, Liz (2011). *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, Londres : IB. Tauris, 333 p.
- WITKOVSKY, Matthew S. (2011). « The unfixed photograph », Matthew S. Witkovsky dir., *Light Years: Conceptual Art and the Photograph 1964-1977*, Chicago : The Art Institute of Chicago, p. 15-25.

ANNEXE

Figure 1 – Edward Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations, Union Needles, California, 1963*

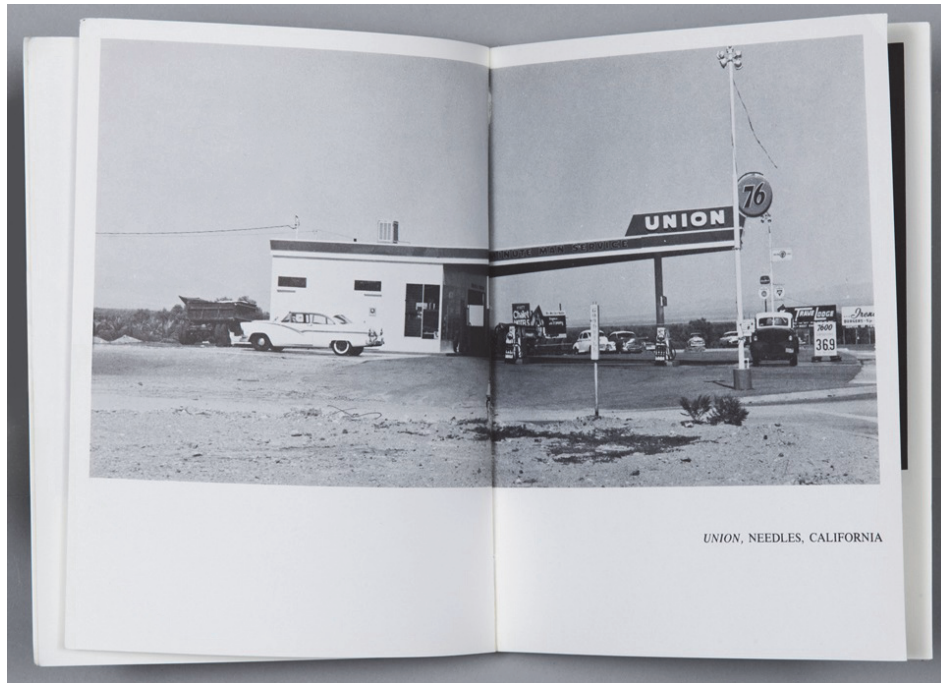


Figure 2 – Dan Graham, *Homes for America, 1966-1967*



Figure 3 – Lewis Baltz, *Alton Road at Murphy Road looking Toward Newport Center*, série *The New Industrial Parks near Irvine, California*, 1974



Figure 4 – Lewis Baltz, *Prospector Park, Subdivision Phase III, Lot 55*, looking West, série *Park City*, 1979



Figure 5 – Anthony Haughey, *Shotgun Cartridges, Armagh/Louth Border*, série *Disputed Territory*, 2006



Figure 6 – Taysir Batniji, *Watchtowers*, 2008



Figure 7 – Bernd et Hilla Becher, *Water Towers (Wassertürme)*, 1980



Figure 8 – Taysir Batniji, *GH0809*, 2010



Figure 9 – Andreas Gursky, *Bahrain 1*, 2005

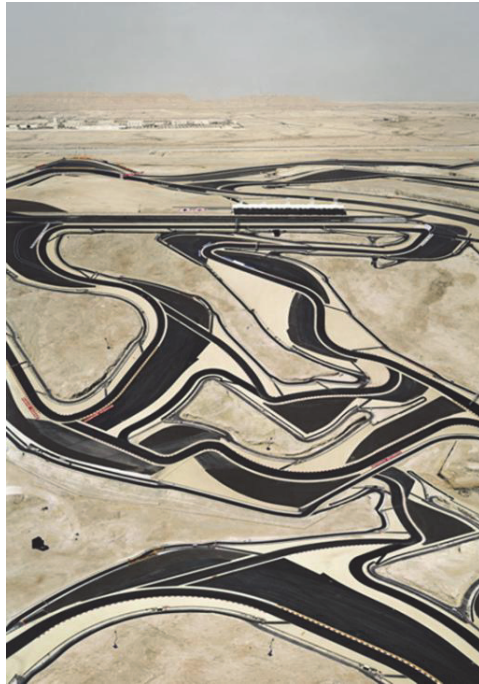


Figure 10 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014



Figure 11 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014



Figure 12 – Lewis Baltz, *North Wall, Semicoa, 333 McCormick, Costa Mesa*, série *The New Industrial Parks near Irvine, California*, 1974



Figure 13 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014



Figure 14 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014



Figure 15 – Lewis Baltz, *Foundation Construction, Many Warehouses, 2891 Kelvin, Irvine, série The New Industrial Parks near Irvine, California, 1974*



Figure 16 – Lewis Baltz, *East Wall, Western Carpet Mills, 1231 Warner, Tustin, série The New Industrial Parks near Irvine, California, 1974*

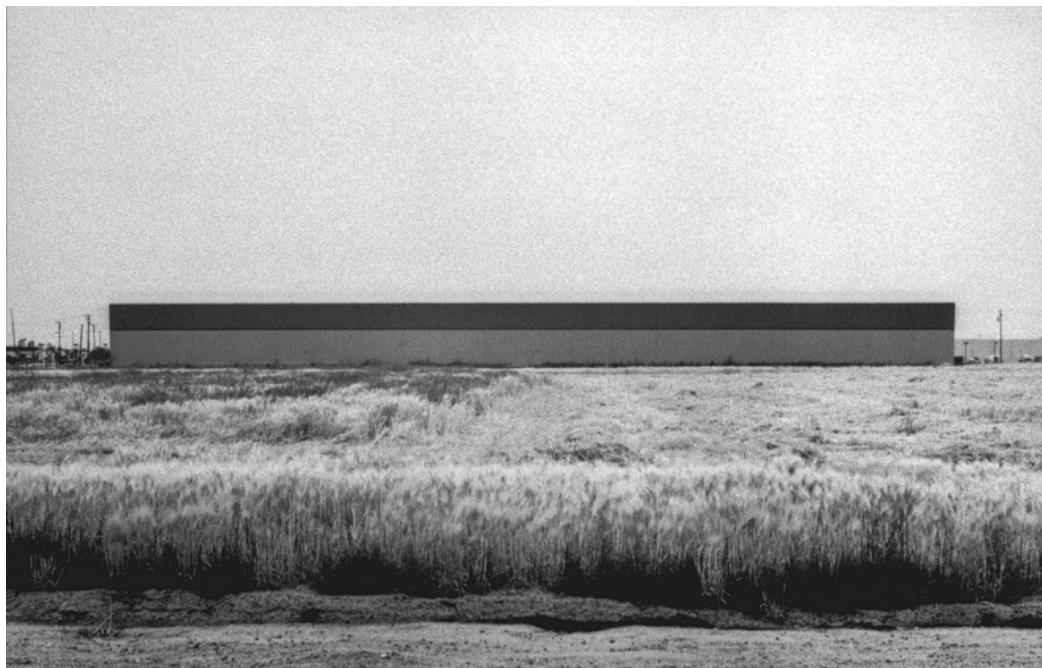


Figure 17 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014



Figure 18 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014



Figure 19 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014



Figure 20 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014



Figure 21 – Lewis Baltz, *Prospector Park, Subdivision Phase III, Lot 160, Looking West*, série *Park City*, 1979



Figure 22 – Camille Zakharia, *A Coastal Promenade, Hut 12 Busaiteen*, série *Reclaim*, 2010



Figure 23 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014



Figure 24 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014



Figure 25 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014



Figure 26 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014



Figure 27 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014



Figure 28 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014



Figure 29 – Taysir Batniji, *Sans titre*, série *Interface*, 2014

