

COMMENT L'ART DÉFAIT-IL LE MUR ?

Dina Germanos Besson et Norbert Hillaire

ERES | « Figures de la psychanalyse »

2019/2 n° 38 | pages 215 à 226

ISSN 1623-3883

ISBN 9782749265377

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2019-2-page-215.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour ERES.

© ERES. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Comment l'art défait-il le mur ?

- **Dina Germanos Besson** •
- **Norbert Hillaire** •

Malaise dans la mondialisation, le mur semble faire retour comme l'envers du monde contemporain qui se caractérise par la circulation des flux, un nomadisme des êtres et des objets. C'est une version du mur – érection despotique – qui tend à réduire la liberté de circuler et à juger l'autre comme barbare. Dit autrement, il s'agit là d'une rupture radicale, comme l'a montré hier le mur de Berlin et, aujourd'hui, les barrières de séparation israélienne en Cisjordanie et américaine sur la frontière du Mexique. Nous pouvons également ajouter le Stari Most de Mostar, la ligne verte de Beyrouth, qui sont autant d'avatars du mur. Celui-là n'est pas seulement de pierre : toute une symbolique se tisse autour de lui, raison pour laquelle il continue d'exister dans l'esprit des habitants, malgré sa chute ou son abolition. *En quoi l'art déconstruit le mur ?* Tel sera l'enjeu de l'article. C'est à partir des photographies de JR (2005, 2017), des fresques de Banksy (2005) et du tableau de Hooper *Nighthawks* (1942) que nous examinerons cette question.

Le retour à la bordure

Contrairement au mur qui « interdit le passage », « la frontière le régule ». Celle-ci sert à « faire corps », constituant « le vaccin contre l'épidémie des murs, remède à l'indifférence et sauvegarde du vivant¹ ». Le mur s'impose d'emblée comme une radicalité spatiale, une immuabilité visible. Il coupe le lien, divise de manière abrupte et tient l'autre à distance. Ce dernier est automatiquement l'en-

Dina Germanos Besson, psychanalyste, Toulouse ; dina.besson@gmail.com

Norbert Hillaire, Professeur émérite (science de l'art et des médias), Université de Nice Sophia-Antipolis ; norbert.hillaire@univ-cotedazur.fr

1. R. Debray, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010.

nemi, l'étranger. En ce sens, le mur, l'envers de la Tour (mythique) – emblème de la dispersion –, marque et fige l'identité, alimentant la peur. Celle-ci réactive le souhait du retour à la bordure, une manière d'enclorre l'univers donné en excès qui, à l'instar du *sentiment océanique*², évoque l'*apeiron*, monde continu, où s'abolissent les limites. Il est d'ailleurs étonnant de voir revenir cette idée de mur, qu'on pensait révolue, dans un monde désormais informatisé, dématérialisé. En témoigne la substitution des bracelets au mur carcéral ou encore la présence des caméras de surveillance : une façon moderne de faire écran (mur) à notre liberté. Comment accueillir la diversité et l'inconnu quand le monde devient tout entier menaçant, intrusif : *Big Brother is watching you* ?

Nous pouvons alors suggérer une autre lecture et donner une autre version de ce souhait du retour à la bordure : ce besoin d'enclorre, de redonner un sens à la limite peut aussi s'expliquer par la consécration de l'illimité comme expression de la technique moderne (il est notable que les géants du numérique soient l'un des objets essentiels de la défiance de Trump) : si, comme le rappelle Francis Wolff, avec le paradigme structuraliste, la réalité de l'homme est en deçà de l'homme (les langues, les cultures, les sociétés, les classes sociales, etc.), il n'en va pas de même au temps de l'homme computationnel et du paradigme cognitiviste : « Au contraire, selon le postulat naturaliste, il n'y a pas d'essence de l'homme parce que la réalité humaine est au-delà de l'homme : "l'esprit" en général (*the mind*, et non pas *der Geist*), qu'il soit incarné dans des êtres vivants ou des êtres artificiels, des machines³. » Car dans le paradigme cognitiviste, qui réalise au mieux ce nouveau naturalisme, l'homme est un « animal comme les autres ». La digitalisation et l'automatisation généralisée étant désormais l'horizon d'attente des sociétés humaines, c'est une nouvelle forme de l'illimité qui prend corps dans les sociétés, et il en va de ce souhait des bordures, comme du souhait d'une certaine démondialisation. Ce qui est sous-jacent à la question des murs ou des frontières, ce n'est pas seulement la question du jeu entre interdit et régulation, c'est aussi la question des échelles, du jeu entre mesure et démesure. Les grands artistes ont toujours été des virtuoses du jeu avec les échelles : ainsi de Lichtenstein avec la bande dessinée qu'il élève aux dimensions du tableau de grand format, mais aussi

2. La paternité de l'expression revient à Romain Rolland décrivant à Freud un sentiment « sans frontière, sans borne ». Cette perception, qui participe au monde en tant que totalité, pourrait expliquer la présence du sentiment religieux. Freud traitera de cette notion dans *Malaise dans la civilisation* (Paris, Puf, 1971, p. 5-16), où il y voit la nostalgie d'un retour à l'époque fœtale.

3. B. Wolff, *Trois utopies contemporaines*, Paris, Fayard, 2017.

du *street artist* JR (2017) qui agrandit le visage de l'enfant, Kikito, qui regarde le mur de Trump aux dimensions du paysage : renversement des échelles du regard et des formes du pouvoir (le mur), qui fait toute l'efficacité protestataire de cette œuvre.

Le Mur comme séparation, l'art comme réparation

Image de la protection, le mur n'est-il pas un impératif ironique de séparation ? C'est le cas du mur s'étendant à l'intérieur de la Cisjordanie, conçu comme un rempart entre Israël et les *shtakhim* (les territoires). Il constitue « une solution radicale au conflit », désormais déplacé « de l'autre côté du mur⁴ ». D'ailleurs, « en Israël, on a parlé de "déconnexion" (*hitatqut*) et non pas de "désengagement" (*hafradat qohot*) ». Le mur symbolise alors une « déconnexion du conflit et du Moyen-Orient⁵ », idée renforcée par la construction en cours du nouveau mur séparant Israël du Liban.

En guise de protestation, l'artiste Banksy, à l'identité inconnue, réalise neuf fresques, donnant à voir des trous en trompe-l'œil sur le mur de séparation. Avec *Unwelkome intervention* (2005), *Windows on the West Bank* (2005), *Balloon debate* (2005), *Cut it out* (2005), *Stable conditions* (2005), *Escapism* (2005) etc., l'art devient un passe-muraille. Il est également le réalisateur du documentaire *Faire un mur* qui est une expression à laquelle les gaffeurs recourent, lorsqu'ils partent à l'aventure pour peindre sur un mur (ou autre support) de la rue, illégalement. Cette expression, qui fait allusion à « faire le mur », contient l'idée de l'acte transgressif, conférant au *street art* la dimension éphémère et sans barrière qui s'expose aux yeux de tout spectateur (contrairement à l'art traditionnel qui est conçu pour durer dans un espace fermé : musée, maison, etc.).

Il y a cependant certaines figures de l'art éphémère qui procèdent d'une esthétique différente de celle, parfois assez convenue, de la transgression dans le *street art*, une esthétique qui interroge pourtant la question de la séparation, de la limite. Christo, qui recouvre les monuments, est l'un de ceux-là, un de ces artistes qui ont le mieux souligné le problème ontologique et chronologique à la fois posé par la notion de frontière et de limite spatiale : le recouvrement, le marquage éphémère d'un site ou d'un monument y opèrent paradoxalement, dans son cas, comme le dévoilement de ce site et de ce monument, comme une *anamnèse*.

4. C. Parizot, « Après le mur : les représentations israéliennes de la séparation avec les Palestiniens », *Cultures & Conflits*, n° 73, 2009, p. 53-72.

5. *Ibid.*

L'enfermement réel (et provisoire) a une fonction de révélation et de libération des puissances du lieu, et presque d'ouverture transhistorique de celui-ci (on l'a bien vu avec le voilement/dévoilement du *Reichtag* de Berlin), selon une dialectique du plein et du vide, du montré et du caché, du visible et de l'invisible, qui est le propre du Mur en général, offrant toujours un aspect biface.

De même, pour illustrer la souffrance des deux communautés engendrée par le conflit israélo-palestinien, JR (2005) entreprend de placarder des photos, de part et d'autre du mur de béton. Fonctionnant sous forme de diptyque, son projet « Face 2 Face » met en scène l'autre semblable : un face à face entre un Israélien et un Palestinien, exerçant le même métier. Paradoxalement, ces *clichés* déconstruisent la conception binaire qui forclôt l'altérité, celle qui réduit le lien à un rapport strictement imaginaire, engendrant la violence et l'agressivité.

Le rire comme transgression

C'est grâce au rire, provoqué par ces figures grand format grimacées, que JR réussit à réhabiliter une atmosphère de légèreté – fut-elle éphémère. Ces grimaces qui défont la figure s'autonomisant, à l'instar du « nez » de la nouvelle éponyme de Gogol qui vit sa vie grotesque échappant à la dignité de son propriétaire, participent du comique. Cette modalité du rire implique toute forme de dégradation, et se caractérise essentiellement par la chute, comme le montre l'exemple emblématique de Bergson, inaugurant son livre sur le rire : « un homme, qui courait dans la rue, trébuche et tombe, les passants rient⁶ ». Pour Lacan, le comique naît d'une inadéquation du sujet à son image. Pour l'illustrer, il avancera l'exemple du canard à la tête coupée qui continue à faire « encore quelques pas dans la basse-cour⁷ ». Ce tableau fait rire parce qu'il donne à voir l'autonomie de l'image, indépendante du corps qui est, pourtant, censé la supporter. « Quelque chose est libéré de la contrainte de l'image. » Celle-ci va alors « se promener toute seule⁸ ». Ainsi, le comique ne renforce pas les semblants qui soutiennent les éléments imaginaires de l'identité (israélienne ou palestinienne), mais les font au contraire vaciller, pour en faire surgir l'exact contraire : l'altérité au cœur de l'illusion d'identité, l'inadéquation avec l'image.

6. H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Puf, 1940, p. 7.

7. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 131.

8. *Ibid.*

Aussi ces photographies participent-elles de l'humour. Si, pour le dire avec B. Baas, l'esprit est la « faculté de produire des "bons mots" », et le comique « la capacité d'inventer des histoires drôles ou à produire des situations risibles », l'humour serait la « disposition à prendre à la légère ce qui est grave ou sérieux⁹ ». L'humour fait donc entendre la division puisqu'il surgit de l'écart entre deux registres opposés. Par conséquent, il atténue la tension, en transformant la situation dans laquelle nous nous trouvons. Il crée pour ainsi dire une situation insolite, ou une « surréalisation du réel¹⁰ », et c'est pourquoi André Breton, auteur surréaliste, inventeur de l'expression « l'humour noir » a consacré un ouvrage à l'humour. Quand il se conjugue à l'humour, le surmoi s'adoucit, devenant plus bienveillant à l'égard du moi. La sévérité s'atténue, transformant la réalité en un jeu d'enfant : « Regarde ! Le voilà donc ce monde qui a l'air si dangereux. Un jeu d'enfant, tout juste bon à ce qu'on en plaisante¹¹. » En effet, en affichant ces grands portraits affublés de grimaces, l'artiste n'invite-t-il pas le sujet à s'alléger du poids de l'histoire et à loger sa division ?

Ces figures grimacées ne sont pas sans rappeler le corps grotesque (rebut du corps classique¹²), propre au style carnavalesque – celui qui rend au peuple sa dignité, s'affranchissant de la peur engendrée par le pouvoir dominant. Recourir au *street art* (l'art urbain), n'est-ce pas une manière de réhabiliter la culture carnavalesque moyenâgeuse ? À l'image de celle-ci, JR donne à voir un spectacle du monde sur « la place publique », s'édifiant comme « une parodie de la vie ordinaire », comme « un monde à l'envers¹³ ». En effet, la rencontre qui est mise en scène par la photographie semble invraisemblable. Elle ne peut alors se réaliser que *de l'autre côté du miroir*, à l'instar d'Alice s'exclamant : « Eh bien ! J'ai souvent vu des chats sans sourire, mais un sourire sans chat, c'est la chose la plus curieuse que j'ai vue de toute ma vie ! »

9. B. Baas, *Le Rire inextinguible des Dieux*, Peeters Vrin, 2003, p. 30.

10. S. Critchley, *De l'humour*, Paris, Éditions Kimé, 2004, p. 18.

11. S. Freud. 1927. « L'humour », dans *Œuvres complètes, Psychanalyse*, xviii, Paris, Puf, 1994.

12. H. Merlin-Kajman, « Le corps classique des modernes », *Revue d'histoire littéraire de France*, n° 107, 2007, p. 213-305.

13. M. Bakhtine, *L'œuvre de François-Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 19.

La grimace, le rictus : une impression d'étrangeté

Mais à bien y regarder, l'impression d'étrangeté qui se dégage de ces portraits provoque le même effet que la grimace (ou le sourire) de Harpo Marx, décrite par Lacan dans son séminaire *L'éthique* :

« Il n'est que d'évoquer une figure qui sera vivante pour tout un chacun d'entre vous, celui du terrible muet des quatre Marx Brothers : Harpo. N'y a-t-il rien qui puisse poser une question plus présente, plus pressante, plus prenante, plus chavirante, plus nauséuse, plus faite pour jeter dans l'abîme et le néant tout ce qui se passe devant lui, que la figure, marquée de ce *sourire* dont on ne sait si c'est celui de la plus extrême perversité ou de la niaiserie la plus complète, d'Harpo Marx ? Ce muet à lui tout seul suffit à supporter l'atmosphère de mise en question et d'anéantissement radical, qui fait la trame de la formidable farce des Marx, et du jeu de *jokes* non discontinu qui donne toute la valeur de leur exercice¹⁴. »

Harpo joue le rôle du muet. Son geste singulier se caractérise par une grimace qui lui a été inspirée par Gookie, un homme qui roulait des cigares dans la vitrine d'un tabac. Selon Harpo Marx, ce personnage grognon qui ne riait jamais, offrait un spectacle unique, lorsqu'il se mettait au travail : « sa langue pendait comme un gros rouleau, les joues se gonflaient, les yeux exorbités se mettaient à loucher ». Telle est donc l'origine de sa vocation d'acteur. Harpo, jouant les muets, est celui qui ne coupe jamais la parole (« jeu de *jokes* non discontinu »). Quant aux mimiques, elles simulent les grimaces du rire (mais Harpo, lui, ne rit pas). Dans la leçon du 9 décembre, Lacan illustre les « choses muettes¹⁵ » par la grimace ambiguë de Harpo. Celles-ci sont les succédanés (objet *a*) de la Chose manquante, toujours perdue, qui apparaissent dans le vide ainsi créé, autour duquel s'effectue le trajet de la pulsion. Dans cette grimace insaisissable, « chavirante », (« faite pour jeter dans l'abîme et le néant »), le sujet effleure l'étrangeté qui est au cœur de l'Autre et qui est également la sienne.

C'est le muet qui confère à l'univers de Harpo une dimension burlesque. Mais c'est l'irruption de la grimace (comme « l'intrusion de la voix » dans les films de Chaplin) qui « vient corrompre l'innocence du burlesque muet¹⁶ ». L'art de Harpo consiste en cela : un sourire énigmatique, et qui pourrait peut-être tourner à l'épouvante, scande « le jeu de *jokes* non discontinu ». Doté de cette faculté

14. J. Lacan, Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Paris, Le Seuil, 1986, p. 69.

15. *Ibid.*

16. S. Žižek, *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 17.

perturbatrice, il fonctionne comme coupure, comme scansion en introduisant une fissure (une ride) dans un univers fait « de continuité immortelle¹⁷ ». Le monde burlesque du muet se perd, basculant dans le doute. En effet, la présence de la grimace, « dont on ne sait si c'est celui de la plus extrême perversité ou de la naïveté complète », introduit une ambivalence dans le personnage de Harpo ainsi que dans les portraits de JR.

C'est la grimace du rire (« ce sourire ») qui fonctionne comme « choses muettes » ou objet *a*. La grimace affaiblit l'éclat de rire, le réduisant à une ride, au sous-rire (du latin *sub-ridere*) de l'Autre. Ce qui est donc troublant dans les portraits grotesques de JR est le rire muet, un rire qui ne s'entend pas, une voix qui demeure étouffée, ne parvenant pas à s'extérioriser. Réduit à une grimace du *réel* (ce qui échappe au langage ou ce qui est à taire), à une ride qui demeure silencieuse, le sourire de ces gens anonymes est un cas exemplaire du rire en tant qu'objet *a* (voix muette), c'est-à-dire en tant qu'objet insaisissable, qui est là comme une absence, comme un rien.

Comment dire l'impossible de l'image ?

Ainsi, ce que l'artiste donne à voir est une crise de l'image (contrairement au modelé ou au sculpté qui participent de l'inachèvement, l'image se livre totalement) : un sujet sans identité. Il conçoit l'image selon les catégories du grotesque, du comique, de l'humour, c'est-à-dire de l'inespéré dans ce contexte, soit une poésie de la soustraction¹⁸. Celle-ci, loin d'être un lieu de désengagement, exige au contraire une objection à l'Autre politique – refusant d'être « à son image ». Et ce n'est pas le moindre intérêt de découvrir aujourd'hui, grâce à l'artiste, une façon originale d'y faire pièce. De cette soustraction, du manque, de cette faille, il trouve son inspiration, invitant à la résistance, à l'acte, à l'émancipation de la « poésie perpétuelle de l'ennemi », pour reprendre une expression de S. Žižek.

Contre toute attente, JR se place du côté de l'image en tant qu'image impossible. *Pas-toute*, elle dit l'échec de la similitude, son évanouissement, et cela sous la forme de grimace qui divise. Ceci nous renvoie à l'expression de Lacan : « Il n'y a pas de rapport sexuel », c'est-à-dire : il n'y pas de complétude (« je ne me confonds pas avec l'autre »). C'est à cette condition qu'on peut avoir des relations allant de l'amitié à l'amour. Le mur n'est-il pas alors une façon désespérée d'empêcher la complétude, la fusion ; ce qui n'est pas sans renvoyer au « narcissisme des petites

17. *Ibid.*, p. 18.

18. Puisque la fonction des modalités du rire consiste à se soustraire de son identité.

différences » de Freud, là où s'expriment les sentiments d'hostilité injustifiés entre « personnes proches et largement semblables¹⁹ », mais qui « éprouvent le besoin narcissique de surinvestir leur différence²⁰ » ? Moins les différences sont perceptibles, plus grand sera le sentiment d'être menacé dans son identité narcissique. Cette séparation (*déplacer le conflit de l'autre côté*, on l'a dit) peut se lire comme une manière de détourner le chaos intestinal, assumant la charge de renforcer le lien social et le sentiment d'appartenance à une communauté.

Mais, pour empêcher la « symétrie » et introduire le « non-rapport », le mur constitue une solution d'ordre imaginaire, exacerbant l'agressivité. Là où le mur renforce la fracture, l'art introduit l'écart, l'intervalle, « l'(a)mur²¹ » (expression jouant sur la paronymie : « l'amur », « l'amour »), une façon de déconstruire le mur du langage, invitant sans cesse à son renouvellement. Dans le cas contraire, on risque de s'emurer dans une vision binaire, où l'on colle à la chose, déniait l'impossible qui fonde la langue, celui de ne jamais réussir à dire. En effet, la conception binaire, qui découle d'une logique de séparation, n'est pas sans effet sur la langue qui, contaminée à son tour, perd sa *plasticité*, son équivocité. La rhétorique séparatiste, de type : « nous-eux », « ami-ennemi », etc., conduit au repli du sujet dans sa propre enclave. L'attitude stéréotypée à l'égard de l'autre peut aller jusqu'à la logique de la purification.

Transgression de la notion de la limite

De même, que disent les fresques de Banksy au-delà du message évident qui est celui de la délivrance ? Elles disent l'image qui se libère d'elle-même, ratant la chose qu'elle dessine. Celle-ci, par définition, suppose un vide au sein de sa visibilité, condition nécessaire de toute création. Dès lors, elle entend creuser le trou – comme l'artiste creusant le mur – sans quoi on ne peut penser le monde

19. « Ces gens se ressemblent, ils parlent presque la même langue, comme des jumeaux élevés dans des familles différentes. Une religieuse a sa sœur jumelle de l'autre côté. Un fermier, un chauffeur de taxi, un professeur, a son frère jumeau en face de lui » (<http://www.jr-art.net/fr/projets/face-2-face>).

20. Freud fait plusieurs fois référence au narcissisme des petites différences : « Pour introduire le narcissisme » (1914), « Le tabou de la virginité » (1918), *Psychologie des masses et analyse du moi* (1921), *Malaise dans la civilisation* (1929), *L'Homme Moïse et le monothéisme* (1938).

21. L'(a) mur, l'amur, l'âmur sont des expressions de Lacan. L'amur (*via* l'art) enregistre le mur qui rend le rapport impossible ; mais en le creusant du *a*, il mobilise le désir, donnant une chance à la rencontre.

autrement (certains artistes ont su donner forme à cet impossible – à cette négativité sans emploi comme condition disjonctive même de toute image, mais aussi peut-être de tout visible spatial dans l'art et l'architecture : ainsi de Gordon Matta Clark et de ses anarchitectures).

Dans *Wet dog* qui affiche une ombre de chien, l'image forme sur le mur la trace absente, la trace négative. Tout se passe comme si l'artiste dessinait le manque, l'impossible à peindre, mais qui, une fois fait, ne devient pas pour autant possible. Dès lors, l'image s'édifie comme un espacement, et devient étrangère à elle-même, *décoïncidant* avec elle-même. En effet, si elle coïncidait avec elle-même, elle perdrait sa fonction de disjonction, pour devenir idole, immobilité, aliénation, exerçant son pouvoir de fascination.

Dans *Window on the West Bank*, représentant une fenêtre ouverte sur l'autre monde, s'installe entre le spectateur et l'artiste un rapport de connivence fondé sur le thème de l'illusion, du leurre, du « piège à regard²² », saisissant celui qui la regarde. C'est ce piège qui indexe vers l'illusion de l'objet (*ceci n'est pas une fenêtre*), et non vers l'objet. À l'instar de Magritte représentant sa pipe, cette fresque n'est pas une fenêtre, mais sa représentation ; ou ceci n'est qu'une image d'une fenêtre déviant du référent qu'elle feint de viser. Ainsi, en explorant l'image comme illusion, Banksy rompt avec le lien habituel qui se tisse entre l'objet et l'image, le mot et la chose. Il nous invite à reconnaître la *trahison*, comme le fait Magritte. Dès lors, à la situation politique (le mur bel et bien existe), il substitue un langage poétique qui invite à déconstruire cette réalité qui étouffe.

Quel est l'effet de ce langage, là où s'affirme le pouvoir performatif de l'artiste qui, d'un geste démiurge, opère la genèse du monde représenté ? Le mur ainsi transformé joue, comme tout cadre, un rôle d'écran, de frontière, marquant le seuil, c'est-à-dire une zone de passage entre réalité et fiction, entre le monde réel auquel appartiennent le spectateur et l'espace de l'œuvre représenté. Le spectateur se trouve alors à la lisière... sur la ligne qui départage ces deux univers. Le mur n'est plus barrière, mais « lieu de médiation²³ », entre ce qui est représenté et ce qui échappe à la représentation. L'artiste se fait ainsi *porteur* d'un monde à l'autre.

Le célèbre tableau de Hopper *Nighthawks* offre une expression particulièrement saisissante de cette question. Rappelons le contexte : on a pu voir dans ce

22. J. Lacan, Le Séminaire, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Le Seuil, 1973, p. 103.

23. *Ibid.*, p. 91.

tableau, à juste titre, « Concentré d'Amérique, véritable chef-d'œuvre d'Edward Hopper, *Nighthawks* est un pur classique, un standard de peinture repris depuis sa création à toutes les sauces de la pop culture²⁴. » On l'a aussi situé dans un contexte historique très anxiogène : daté de 1942, donc après l'attaque de Pearl Harbor par les Japonais, il précède l'entrée dans la Seconde Guerre mondiale des États-Unis. Que voyons-nous, qui sommes-nous devant ce tableau ? Nous sommes à la fois témoins de la nuit qui les emprisonne, et témoins du jour artificiel qui les expose dans les moindres détails à notre vue sans qu'ils le sachent : eux ne voient pas la nuit, et ils ne voient pas non plus que nous les voyons. Comme il n'y a pas d'autres témoins extérieurs à la scène (dans l'obscurité de la rue), qui introduiraient la possibilité d'un regard entre eux et nous, c'est nous, spectateurs, qui sommes directement mis en situation de voyeurs : nous entrons dans le tableau, mais non comme miroir ou interlocuteur virtuel du couple royal comme dans *Les Ménines*, mais comme substitut du spectateur virtuel de la scène qui fait défaut dans la rue obscure, que ce spectateur a désertée et dont nous prenons la place.

Avec la Modernité, le spectacle est moins dans la rue que dans la vitrine, qui met en spectacle et surexpose les êtres, les choses à la vue de tous. Le spectacle est dans la rue, mais la rue est vide, plongée dans la nuit, le vide et l'absence. Un silence lourd et comme définitif qui enveloppe tout (nous sommes en 1942, après Pearl Harbour, et donc avant Hiroshima et Nagasaki). Les vrais personnages de la scène sont finalement le verre (de la vitrine) qui est une séparation si fragile qu'elle pourrait se briser, la nuit, qui va s'embraser, et ces personnages – affairés à leur crime à venir – qui ne voient pas ce qui se passe, ce qui se trame, et nous, témoins inactifs d'un crime en passe d'être commis, et qui nous interpelle, nous somme d'agir ou de réagir. Et nous laisse pourtant impuissants, comme à l'arrêt, enfermés ou murés en nous-mêmes à l'extérieur du tableau comme les personnages le sont dans le tableau. Les préparatifs d'un crime, en somme, qui donne son sens anecdotique supposé au tableau (à partir d'une nouvelle de Hemingway, *The Killers*, d'après laquelle ce tableau aurait été fait), sont en réalité le prétexte ou l'image, contenus dans les limites étroites d'une fiction (le bar sur-éclairé), d'un crime plus grand, d'une nuit plus grande, la nôtre (qui englobe la scène, la contient, la retient dans l'obscurité). En un sens, le personnage de dos nous regarde, il est déjà dans son portable, même si les portables n'existent pas encore. En écrivant ceci, on pense au livre de Jean-Christophe Bailly, *L'instant et son ombre* (et à cette ombre

24. J.-M. Colard, « *Nighthawk* d'Edward Hopper : itinéraire d'un chef-d'œuvre », *Les Inrockuptibles*, 10 octobre 2012.

d'un corps soufflé qui s'est imprimée sur le mur d'une cabane au moment de l'explosion d'Hiroshima). Et on repense à cet illimité évoqué précédemment, dont une autre expression se trouve chez Michel Foucault dans la conclusion de son livre, *Les mots et les choses*, formule selon laquelle le *Un* qu'était l'homme s'efface : « comme à la limite de la mer, un visage de sable²⁵ » – illimité qui indique moins l'effacement de l'homme que l'effacement de la limite, et effacement auquel les vrais murs de béton, que les hommes édifient entre eux pour se protéger les uns des autres, ne sauraient apporter de réponse. Sauf quand l'artiste, parfois, réussit à déplacer les murs dans notre regard.

Conclusion

La fonction de passage consiste à relever non la continuité, mais l'écart à travers les effets de rupture entre l'art et le monde réel. Il s'agit moins d'afficher la délimitation entre les deux univers que de *l'effacer*, pour lancer une passerelle entre le monde du cauchemar – cet univers carcéral : un peu comme le héros du *Passe-muraille* qui se trouve pris dans le mur, piégé – et l'Autre du cauchemar. C'est donc comme Autre du cauchemar qu'on accueille le mur transfiguré. Dirait-on le mur transfiguré nous a fait Autre ? L'art défait alors le mur. Il (entre) ouvre les grilles du langage. En témoignent les murs de l'univers carcéral, où graffitis et inscriptions deviennent un moyen d'outrepasser l'espace, un moyen d'évasion, une échappée, à la manière du héros de la nouvelle de Yourcenar, « Comment Wang-Fô fut sauvé » qui, en s'étourdissant dans l'art, parvient à repousser les limites de la réalité, la transfigurant. Créer, c'est acter dans un style qui est la marque de la singularité ce qui, de se démarquer du langage de l'ordre du substituable et de la transparence, fait du tableau le havre du désir dans un décor qui n'est plus le monde – mais son reflet. Sa fonction est d'inviter le spectateur à voir à l'intérieur du tableau ce qui lui est étranger, comme un grimacement qui dérouté.

Bibliographie

- BAAS, B. 2003. *Le Rire inextinguible des dieux*, Peeters Vrin.
 BERGSON, H. 1940. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Puf.
 CRITCHLEY, S. 2004. *De l'humour*, Paris, Éditions Kimé.
 DEBRAY, R. 2010. *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard.
 FREUD, S. 1927. « L'humour », dans *Œuvres complètes, Psychanalyse*, XVIII, Paris, Puf, 1994.

25. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

- FREUD, S. 1930. *Malaise dans la civilisation*, Paris, Puf, 1971.
- FOUCAULT, M. 1966. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- LACAN, J. 1957-1958. Le Séminaire, Livre V, *Les formations de l'inconscient*, Paris, Le Seuil, 1998.
- LACAN, J. 1959-1960. Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986.
- LACAN, J. 1964. Le Séminaire, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973.
- MERLIN-KAJMAN, H. 2007. « Le corps classique des modernes », *Revue d'histoire littéraire de France*, n° 113, p. 213-305.
- PARIZOT, C. 2009. « Après le mur : les représentations israéliennes de la séparation avec les Palestiniens », *Cultures & Conflits*, n° 73, p. 53-72.
- WOLFF, F. 2017. *Trois utopies contemporaines*, Paris, Fayard.
- ŽIŽEK, S. 2010. *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs*, Arles, Actes Sud.

RÉSUMÉ

Malaise dans la mondialisation, le mur, qui vise à réduire la liberté de circuler, semble aujourd'hui faire retour. En guise de protestation, les artistes urbains Banksy et JR entreprennent de faire vaciller les barrières. En disant *l'impossible* de l'image, ils œuvrent pour une poétique de la soustraction, une transgression de la limite, défaisant ainsi le mur. L'article se clôt sur une analyse du tableau *Nighthawks* de Hopper qui, en jouant de la notion de seuil (vitrine), invite le spectateur à percer les frontières.

MOTS-CLÉS

Mur, frontière, art, identité, modalités du rire, (a)mur.

SUMMARY

How does art un-do the wall?

Malaise in globalization, the wall, which aims to reduce the freedom to move, seems today to return. In protest, the urban artists Banksy and JR set out to break the barriers. By saying the impossible of the image, they work for a poetics of the subtraction, a transgression of the limit, thus undoing the wall. The article closes with an analysis of Hopper's Nighthawks painting, which, by playing on the concept of threshold (showcase), invites the viewer to break through borders.

KEYWORDS

Wall, border, art, identity, modalities of laughter, (a)mur.