



Valentina Lusini

Università di Siena, Italy

L'identità "invisible".

***Voyage, rencontre et narration dans l'art de Fiona Tan*¹**

Resumé

Cet article analyse la façon dont Fiona Tan, artiste choisie comme représentante du Pavillon hollandais à la Biennale Internationale d'Art de Venise en 2009, explore le thème de l'identité dans certaines de ses vidéos. L'artiste se confronte avec l'impact que les événements historiques et politiques ont eu sur sa biographie de déplacements. Elle analyse la figure emblématique du grand voyageur Marco Polo et insiste sur le rapport controversé que l'Occident moderniste entretient avec l'altérité coloniale décrite dans les documentaires ethnographiques conservés dans les archives du Filmmuseum d'Amsterdam. C'est ainsi que Fiona Tan traduit en projets audiovisuels l'épuisement du formalisme, déconstruit les mécanismes de la discursivité occidentale et désarticule la "fantaisie primitiviste" de l'âge moderne.

Mots-clés

Art contemporaine, Orientalisme, Autorité ethnographique, Migration, Identité

Valentina Lusini

Valentina Lusini enseigne anthropologie de l'art et des représentations à l'Université de Siena (Italie) et Théorie de la Perception à l'Académie de Beaux Arts de Perugia (Italie). Ses intérêts de recherche sont principalement dans le domaine de l'anthropologie des musées, de l'art contemporain et de l'histoire des musées ethnographiques. Son dernier livre est *Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea* (2013).

Email: lusiniva@gmail.com

¹ Traduit de l'italien par Adrienne Turri.



Fiona Tan, *Disorient*, HD video Installation, 2009
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London and Wako Works of Art, Tokyo.
Photographer: Per Kristiansen

En 2009, le Pavillon hollandais présent à la Biennale Internationale d'Art de Venise accueille *Dis-Orient*, une installation particulièrement suggestive, imaginée pour l'occasion par Fiona Tan. Il s'agit d'une installation-vidéo composée de deux vidéos sur grands écrans plats, accrochés aux parois opposées d'une même salle, qui présentent des parcours narratifs très différents. Le premier se présente comme une reprise au ralenti d'un grand bazar dans lequel des dizaines de curiosités asiatiques sont accumulées. Comme dans un cabinet de curiosités, le spectateur est amené à se perdre dans les vitrines pleines d'objets d'art et de raretés exotiques, d'animaux empaillés et de statuettes de Bouddha. La bande-son de la vidéo l'accompagne avec la lecture d'extraits du *Devisement du Monde*, où Marco Polo décrit les paysages aux mille couleurs de l'Asie, les épices, les animaux, les coutumes religieuses et celles des peuples rencontrés le long de la Route de la Soie. La narration du marchand, qui s'arrête sur la variété et la qualité des marchandises exotiques, ramène au présent des imaginaires fabuleux et des expériences lointaines, dans le temps et dans l'espace, qui décrivent une aventure dédalique réalisée dans l'esprit avant même que dans la réalité géographique. C'est ainsi que la mise en scène de Fiona Tan entrelace, dans un discours unitaire, un "lieu qui narre" avec une "narration des lieux", en mettant en scène une sorte de "voyage immobile", construit dans le rapport entre la voix qui narre et les vitrines muettes, statiques et regorgeant d'objets.²

La deuxième vidéo présente, par contre, la réalité contemporaine de ces mêmes zones d'Asie parcourues par Marco Polo, avec des images et des films d'archives qui montrent sans paternalisme le recours indiscriminé aux armées, les actions de contrôle militarisé des territoires, les situations d'émergence sanitaire et quelques scènes de la vie quotidienne.

² De plus amples informations peuvent être consultées sur le site de l'artiste: <<http://www.fionatan.nl/>>.



Fiona Tan, *Disorient*, HD video Installation, 2009
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London and Wako Works of Art, Tokyo.
Photographer: Per Kristiansen

Fiona Tan utilise le personnage de Marco Polo et crée, dans le contraste sémantique entre les deux vidéos, une espèce de “pont” entre les différentes époques historiques. Elle surmonte, de cette façon, les difficultés théoriques que Robert Young, dans *Disorienting Orientalism* (1990), avait constatées dans le discours d’Edward Said (1978). En effet, en explorant les potentialités de la vidéo et du récit, Fiona Tan met le spectateur dans la condition de “se dés-orienter” et de “se dés-orienter”, c’est-à-dire de confronter des savoirs contradictoires sur l’exotique qui discréditent le stéréotype discursif de l’Orient exotérique, immuable, fort de religiosité mystique et grouillant de marchés. Cette installation permet donc à Fiona Tan de faire une réflexion sur l’enchaînement des images, en créant une opposition entre enchantement et désenchantement. Celle-ci s’articule dans le dévoilement de ces mécanismes obsessifs qui caractérisent le voyage dans l’exotique vu comme “territoire du désir”. Il s’agit d’une méthode déjà expérimentée par l’artiste dans plusieurs de ses œuvres précédentes, parmi lesquelles certaines centrées sur l’analyse des rhétoriques modernistes de construction de l’altérité.

Dans *Tuareg* (1999), par exemple, Fiona Tan travaille sur le processus de mise en représentation et adresse une critique envers le regard testimonial, en modifiant une vidéo ethnographique en noir et blanc tournée dans les années trente dans une zone du Sahara central. L’installation de Fiona Tan est composée d’un écran qui sépare deux salles adjacentes mais pas communicantes. La vidéo projette les mêmes images mais diffuse des fonds sonores différents (le gazouillement joyeux d’oiseaux et le fracas d’un vent impétueux). Elle montre, en réalité, ce qui semble être la photographie ethnographique d’un groupe de jeunes berbères. Soudain, la photographie s’anime de scènes d’exubérance. Les enfants crient, jouent, rient et changent de place devant le spectateur qui les a connus, quelques instants auparavant, comme des icônes immobiles, figés et prêts pour un portrait photographique. Ils réécrivent ainsi la séquence de la narration visuelle, en montrant le fonctionnement des techniques de création et manipulation de l’image. Après une vingtaine de secondes, la vidéo se fige à nouveau dans l’image du début, pour ensuite “se réanimer” quelques instants après. Il en ressort un

ensemble audio-visuel dans lequel le rapport entre photographie, film et commentaire sonore suscite une réflexion sur les conditions de recueil de la donnée ethnographique. C'est ainsi que se dévoile également la distance entre la pensée classificatoire de l'autorité scientifique et la variété de la contingence, entre l'organisation de l'image documentaire et le dynamisme de la vie.

Un tel mécanisme fonctionne dans *Facing Forward* (1999), où le mixage sur un échantillonnage d'images d'archives est encore plus explicite. Une fois de plus, Fiona Tan place le spectateur devant des séquences extraites des documentaires coloniaux récupérés dans les archives du Filmmuseum d'Amsterdam, pour accomplir une recherche sur les conditions de la perception et de la connaissance.



Fiona Tan, *Facing Forward*, video projection, 1999
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

La vidéo démarre avec un groupe d'hommes qui posent pour un portrait; ils forment des rangs qui suivent clairement un ordre hiérarchique: nous y retrouvons au premier plan quelques officiers européens en uniforme, filmés avec leurs subordonnés natifs, assis légèrement en retrait. Après quelques secondes, le tableau change: une vidéo d'époque montre trois hommes de couleur, encore alignés en rangs, qui posent nus dans un contexte indigène. La séquence propose ensuite toute une série d'autres images dont l'organisation est la même, avec des femmes et des hommes habillés en costumes traditionnels et filmés dans des positions différentes (de dos, de profil, de face, etc.). L'objectif en est de redonner le regard analytique, descriptif et mimétique porté sur les diversités physiques et culturelles en époque coloniale.



Fiona Tan, *Facing Forward*, video projection, 1999
 Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London



Fiona Tan, *Facing Forward*, video projection, 1999
 Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

Dans la vidéo de Fiona Tan, le montage souligne le caractère représentatif de ces diversités. Les sujets filmés, véritables “inventions visuelles”, n’ont pas en effet de présences réelles, mais se situent dans le monde des généralisations de type heuristique et taxonomique: les portraits d’Indonésiens, d’Africains et de Guinéens se suivent dans une progression apparemment confuse qui souligne la “logique discontinue”³ du relativisme culturel et de ce que James Clifford nomme “collection de cultures” (2000: 249 et suiv.).

Par le dé-montage des narrations visuelles avec lesquelles les autres coloniaux ont été reconnus comme différents, Fiona Tan suscite donc une réflexion essentiellement anthropologique sur la légitimité de ce que l’on appelle l’“autorité ethnographique” (Clifford 2000: 35 et suiv.). L’artiste dévoile ainsi, en quelques photogrammes, les mécanismes de ce processus moderniste d’“altérisation”,⁴ fondé sur la construction de la différence du sujet colonial, qui, comme l’affirme Rey Chow (2004: 31-32), trouve son expression plus significative dans le “natif comme lieu de l’image”:

En tant que tel, le “natif” est transformé en une entité absolue sous forme d’une image [...] dont le silence devient l’occasion pour *nos* discours. Le regard fixe de l’expert occidental est “pornographique” et le natif devient un simple “corps nu” [...]. Qu’elle soit positive ou négative, la construction du natif reste au niveau de l’image-identification, un processus dans lequel justement “notre” identité est mesurée selon notre ressemblance au natif et la sienne envers nous.

³ Matera affirme (2005: 19): “La reconnaissance de la multiplicité culturelle, les théories du relativisme culturel, la notion de culture en tant qu’‘objet’, l’urgence de la sauvegarde culturelle de mondes désormais en voie d’extinction [...] le début de ce que James Clifford appelle la ‘collection de cultures’, sont toutes des dérivations de l’affirmation de la logique de la discontinuité [...]. Ce qui a conduit sur le plan empirique au renforcement de l’image d’une planète fractionnée en plusieurs cultures différentes, chacune d’entre elles détenue par un peuple (dans le temps) et située dans l’espace, à la métaphore de la mosaïque”.

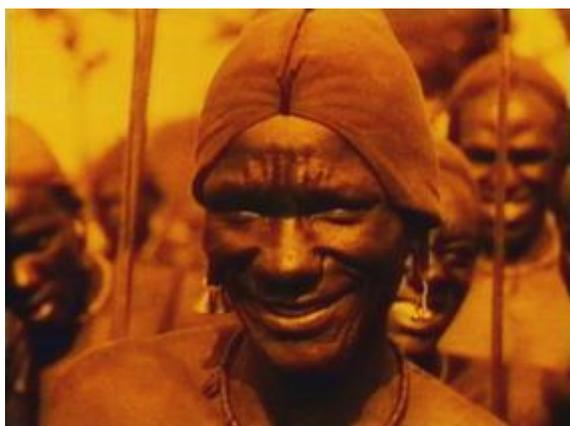
⁴ Le terme “othering” (“altérisation”) est utilisé pour la première fois par Spivak (1985). En élaborant la notion de “Autre” thématisée par Jacques Lacan, Spivak utilise le terme “altérisation” pour analyser les mécanismes de construction de l’autorité coloniale, en décrivant les modalités rhétoriques à travers lesquelles le discours impérialiste reproduit lui-même en produisant ses “autres”. Pour approfondir, se référer aussi à Said (1978) et Gingrich (2004).



Fiona Tan, *Facing Forward*, video projection, 1999
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

L'intention du montage est rendue encore plus évidente par le fait que dans la vidéo, certaines reprises, extraites d'archives, sont insérées et montrent les rues animées d'une ville d'Asie, où chacun vaque à ses occupations et personne ne semble se préoccuper de la caméra. Les objets de la fascination voyeuristique du reportage scientifique sortent donc du rôle d'"exemplaires" pour devenir des sujets, tandis que la caméra enregistre, sans imposer de pose, la routine quotidienne de piétons et de cyclistes.

Ces séquences, qui pour Lynne Cooke (2001) ont le même intérêt pour le quotidien de la vidéo amateur d'un touriste quelconque, se joignent à d'autres images du film, où quelques jeunes filles natives et des enfants indigènes, tout à fait à leur aise, sourient et plaisantent, complices face à la caméra. A cela s'ajoutent d'autres courts fragments où le cameraman tourne la caméra vers le spectateur, transformant l'observateur en observé.



Fiona Tan, *Facing Forward*, video projection, 1999
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London



Fiona Tan, *Facing Forward*, video projection, 1999
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

Ces extraits visuels, introduits comme des flashes imprévus le long de la séquence, dévoilent la logique “bifocale”⁵ du film, que Fiona Tan utilise pour analyser les positions des sujets impliqués dans leur relation réciproque, en essayant d’affirmer leur co-appartenance, c’est-à-dire leur unité expérientielle nécessaire (Alphen van 2002: 48 et suiv.). Ceci explique aussi l’insertion du commentaire sonore qui accompagne la vidéo, extrait d’une des plus belles pages de *Les villes invisibles* de Italo Calvino, où Marco Polo explique à Kublai Khan, empereur des Tartares, la philosophie qui guide son interminable voyage (1974: 36-38):

Marco Polo imaginait qu’il répondait [...] que plus il se perdait dans les quartiers inconnus des villes lointaines, mieux il comprenait les autres villes qu’il avait traversées pour aller jusque là [...]. À ce moment, Kublai Khan l’interrompait [...] par une question du genre: – Est-ce que tu avances toujours avec la tête tournée vers l’arrière? Ou bien: – Ce que tu vois est-il toujours derrière toi? Ou, mieux: – Ton voyage se déroule t-il toujours dans le passé? Tout cela, afin que Marco Polo puisse expliquer [...] que ce qu’il cherchait était toujours quelque chose en avant de lui [...]. Quand il arrive dans une nouvelle ville, le voyageur retrouve une part de son passé dont il ne savait pas qu’il la possédait. [...] Marco entre dans une ville; il voit quelqu’un sur une place vivre une vie ou un instant qui auraient pu être siens; il aurait pu être à la place de cet homme, maintenant, s’il s’était, autrefois, jadis, arrêté, ou encore si, jadis, à un croisement de chemins, au lieu de prendre d’un côté il avait pris du côté opposé [...]. Désormais lui-même est exclu de ce passé, qu’il soit véritable ou hypothétique; il ne peut s’arrêter; il doit continuer jusqu’à une autre ville où l’attend une autre de ses vies passées, ou quelque chose qui peut-être a été l’une de ses vies futures possibles et qui est maintenant le temps présent de quelqu’un d’autre. [...] – Tu voyages pour revivre ta vie passée? C’était à ce point la question du Khan, qui pouvait encore se formuler de cette façon: – Tu voyages pour retrouver ton avenir? Et la réponse de Marco: – L’ailleurs est un miroir en négatif. Le voyageur y reconnaît le peu qui lui appartient, et découvre tout ce qu’il n’a pas eu, et n’aura pas.⁶

L’artiste utilise, une fois de plus, la figure du personnage vénitien pour présenter une réflexion sur la façon d’aborder et de représenter la distance. Dans le livre de Calvino, comme nous le savons, Marco Polo décrit à Kublai Khan des dizaines de villes de l’empire que ce dernier ne connaît pas directement. Le principe qui guide sa narration est simple et puissant: “l’empereur, par nature, est étranger à chacun de ses sujets; l’empire ne pouvait manifester son existence à Kublai qu’au travers d’yeux et d’oreilles étrangers” (Calvino 1974: 29). La narration se construit à l’intérieur d’un texte stratifié, structuré dans un atlas visionnaire de la diversité qui échappe à l’ordre de la cartographie pour dépeindre l’ambiguïté d’un réel indéfini et contaminé de l’expérience mentale de la peur, du désir, du rêve et de la mémoire: “peut-être que l’empire, pense Kublai, n’est rien d’autre qu’un zodiaque des fantasmagories de l’esprit” (Calvino 1974: 31). Ainsi, le réel, le fantastique et le métaphorique s’entrelacent pour devenir

⁵ Fischer écrit (2005: 272): “je me suis rendu compte que la recherche ethnique est une expression de cette bifocalité qui a toujours caractérisé l’approche anthropologique: regarder les autres à travers nous et nous à travers les autres. [...] Cette bifocalité, ou réciprocity de perspectives, a une importance de plus en plus significative dans un monde où les sociétés sont de plus en plus interdépendantes”.

⁶ Piste sonore extraite de la vidéo *Facing Forward* de Fiona Tan, version originale en anglais.

des récits surréels de villes impossibles, où se perd la complexité que Kublai Khan croit contrôler.⁷

Fixer dans le temps, en relations narratives, l'espace de ce que l'on voit et de ce que l'on vit ailleurs est depuis toujours une des préoccupations de l'ethnographie. Dans le texte de Calvino, comme dans la vidéo de Fiona Tan, cet enregistrement n'assume jamais les contours nets d'une image "objectivée", mais se perd en formes évocatives et métamorphiques dans lesquelles les phénomènes apparaissent sous formes de renvois, de signes, d'indices et d'aperçus. Ce qui semble paradoxal – et qui est au contraire un puissant artifice herméneutique – est que, pour guider le récepteur dans sa découverte du labyrinthe de cet univers "invisible", l'écrivain et l'artiste préfèrent justement la vue qui, plus que tout autre sens, pose le problème cognitif de la différence entre la "présence" de l'objet et la réalité phénoménique, toujours figurée et, par conséquent, toujours d'une certaine façon arbitraire: "L'œil ne voit pas des choses mais des figures de choses qui signifient d'autres choses" (Calvino 1974: 19).

En effet, l'image qui rétablit davantage la réalité qui s'accomplit dans la création du livre de Calvino et dans le parcours de la vidéo de Fiona Tan est le polyèdre, qui a plusieurs facettes mais n'en montre qu'une seule à la fois. Ainsi, les lieux visités par le marchand calvinien, exactement comme les fragments des films ethnographiques montés dans *Facing Forward*, rendent autant d'images que sont les points de vue. Citons à ce propos Marco Polo: "quel que soit le pays que mes paroles évoquent autour de toi, tu le verras d'un observatoire situé comme est le tien" (Calvino 1974: 35). L'originalité réside dans le fait que, dans la superposition des subjectivités en jeu, le narrateur se confond avec ce qui est narré. Polo (Calvino 1974: 158) précise cette idée en affirmant que:

Une chose est la description du monde à laquelle tu prêtes une oreille bienveillante, une autre celle qui fera le tour des attroupements de débardeurs et gondoliers sur les *fondamenta* devant chez moi le jour de mon retour, une autre encore celle que je pourrai dicter dans mon vieil âge [...]. Ce qui commande au récit, ce n'est pas la voix: c'est l'oreille.

Le marchand de Calvino produit en outre des récits de lieux si suggestifs que, dans chaque description, même le narrateur se confond avec ce qui est narré. C'est ainsi que, dans un des métalogues les plus connus avec Kublai Khan, Marco Polo révèle le mécanisme cognitif de construction de son univers de connaissance (Calvino 1974: 104):

– Sire, désormais je t'ai parlé de toutes les villes que je connais. – Il en reste une dont tu ne parles jamais. Marco Polo baissa la tête. – Venise, dit le Khan. Marco sourit. – Chaque fois que je fais la description d'une ville, je dis quelque chose de Venise. [...] Pour

⁷ Voir, à ce propos, la notion de "description inquiète" exprimée par Bagnoli (2003: 176): "pour Calvino le rapport entre lieux réels et façon de les imaginer ou de les sentir n'est jamais serein [...] regarder une ville n'est pas une opération simple, car au fond cela signifie regarder une sorte d'image fractale du 'labyrinthe gnoséologique-culturel' de notre civilisation. Il faut donc savoir accomplir une série d'opérations, telles 'écarter', 'simplifier' et 'relier' pour remplacer à l'auto-suffisance de l'*evidentia* de l'image une description inquiète, à même d'unir l'exactitude de la cartographie et la qualité morale du récit".

distinguer les qualités des autres, je dois partir d'une première ville qui reste implicite. Pour moi, c'est Venise.

Dans cet extrait, il est clair que la cohérence du récit du "témoin" se trouve au sein même d'une conscience, élaborée au cours de la pérégrination, d'être situé quelque part. Polo construit cette conscience de sa propre position en "regardant de loin" sa ville natale, qu'il perçoit dans chaque ville rencontrée. Il est évident qu'avec cela, le principe de Marco Polo selon lequel "il ne faut jamais confondre la ville avec le discours qui la décrit" (Calvino 1974: 75), acquiert un sens anthropologique essentiel. Ici se pose, en effet, le problème saussurien du rapport arbitraire entre langue et réalité, qui a été thématiqué dans la perspective herméneutique de Clifford Geertz (1973). Comme nous le savons, Geertz exploite la pensée de Wittgenstein et affirme que l'anthropologie doit jouer un rôle actif dans l'analyse des différentes représentations de la réalité situationnelle. En effet, si en termes husserliens les prédicats évaluatifs qui s'appliquent aux données de la réalité ne sont pas entièrement "objectifs", ni totalement "neutres", il serait alors erroné d'établir une séparation entre doctrine et activité et entre sujet et objet.

Le récit de l'ailleurs de Marco Polo, comme celui de Fiona Tan, se développe donc entre deux pôles interconnectés: le passé des circonstances vécues et le présent des circonstances reconstruites. C'est dans ce passage que se déroule une intrigue si personnelle que, comme le raconte Calvino (1974: 9-10), l'Empereur des Tartares se rend compte lui aussi de prêter oreille à une "invention":

Il n'est pas dit que Kublai Khan croit à tout ce que Marco Polo lui raconte, quand il lui décrit les villes qu'il a visitées dans le cours de ses ambassades; mais en tout cas l'empereur des Tartares continue d'écouter le jeune Vénitien avec plus de curiosité et d'attention qu'aucun de ses autres envoyés ou explorateurs [...].

C'est justement dans les zones de silence – et, par conséquent, de possibilités – produites par la narration parfois fragmentée de Marco Polo que se trouve, presque paradoxalement, un sens inédit (Calvino 1974: 49-50):

Mais ce qui rendait précieux à Kublai chaque fait ou nouvelle rapporté par son informateur muet, c'était l'espace qui restait autour, un vide que ne remplissaient pas des paroles. Les descriptions des villes visitées par Marco Polo avaient cette qualité: qu'on pouvait s'y promener par la pensée, s'y perdre, s'y arrêter pour prendre le frais, ou s'en échapper en courant.

Comme cela a été dit, *Facing Forward* reproduit de fait cette fragmentarité productive. Fiona Tan la souligne dans le montage d'extraits, à première vue disparates, qui renvoient au langage partiel, et trop souvent "non-dit", des procédés de sélection d'un ailleurs qui, dans cette optique, est "doublement ethnographique": et par sa provenance et par sa restitution (Jamin 1999: 109). Et à ce propos, voilà ce qu'écrivent Alessandra Gribaldo et Giovanna Zapperi (2007: 70-71):

Si, de plus en plus fréquemment, l'utilisation de l'image d'archives renvoie au témoignage, à la vérité historique et à son autorité factuelle et documentaire, l'utilisation qu'en fait Fiona Tan propose une autre lecture du passé et de sa représentation. En prenant ses distances avec toute l'idée d'authenticité de l'image ethnographique, Tan l'investit pour sa qualité fragmentaire, pour tenter de penser la mémoire comme représentation culturelle, comme champ de l'imaginaire. [...] Fiona Tan a choisi, tout à fait consciemment, le fragment, qui, sorti de son contexte, est porteur d'une signification qui transcende la dimension narrative du film ethnographique. Transformer la narration en allégorie, c'est renvoyer aux limites mêmes du film ethnographique, de sa prétendue neutralité, de sa fonction de classification et de documentation de l'altérité.

Il est intéressant de souligner que la conscience méthodologique de Fiona Tan, construite sur le conflit résolu entre représentation et réalité, mûrit en premier lieu à partir d'une réflexion que l'artiste accomplit sur sa propre biographie de migration. Née à Sumatra d'un père chinois et d'une mère d'origine écossaise, Fiona Tan passe son enfance et son adolescence en Australie. Après avoir fini ses études secondaires, elle part pour l'Europe et commence des études d'art; elle séjourne d'abord à Hambourg et ensuite à Amsterdam, où elle vit et travaille encore aujourd'hui. Entre 1995 et 1997, dans un documentaire autobiographique tourné pour la télévision, intitulé *May you live in interesting times*, l'artiste accomplit un voyage spatial, temporel et expérientiel à la recherche de ses racines. Elle explore, dans cette vidéo, l'histoire de sa famille paternelle qui appartenait à la minorité chinoise émigrée en Indonésie, en interviewant ses parents, son frère et sa sœur, ses cousins, ses oncles et ses tantes, ainsi que quelques habitants du village d'origine de son père.

Le film insiste sur le sens d'appartenance et sur l'histoire tourmentée de la migration de sa famille chinoise qui, à la suite des violences et des expropriations subies après le coup d'Etat militaire du général Suharto, en 1965, a laissé l'Indonésie pour l'Australie, l'Europe et d'autres zones de l'Asie.⁸

Dans son journal de bord, qu'elle rédigea lorsqu'elle parcourut le monde d'Amsterdam à Brisbane, puis à Melbourne, à Cologne, à Jakarta, à Hong Kong, à Pékin et à Quanzhou, Fiona Tan (1998: non pag.) écrivit:

⁸ Le titre du film (*May you live in interesting times*) reprend un présage dont l'origine est incertaine. Selon certaines sources, il serait d'origine écossaise, pour d'autres d'origine égyptienne, pour d'autres encore plutôt d'origine chinoise confucéenne. En réalité, il n'existe pas de preuve philologique de la véritable origine de cette expression, qui semble faire partie d'une phrase plus longue: *May you live in interesting times and come to the attention of important people*. Il s'agit d'un présage énigmatique qui n'est en rien de bonne augure. L'ambiguïté du titre est expliquée dans la séquence du film que Fiona Tan dédie au cousin Gin, rencontré à Jakarta. A travers les mots de Gin, Fiona Tan évoque l'histoire de son oncle Chan, un important personnage politique qui avait essayé de défendre les droits de la minorité chinoise en Indonésie et qui avait été emprisonné pendant la dictature de Suharto (1965). Dans un montage au rythme particulièrement soutenu, Fiona Tan met côte à côte des images en couleurs et des pellicules d'archives en noir et blanc, en évoquant les persécutions commises contre la population indonésienne et le drame historique et politique qui a conduit à la diaspora de sa famille. Le titre du film acquiert donc le sens de mauvais sort. En effet, en Chine, la phrase est employée comme une malédiction: celui qui la prononce souhaite à son interlocuteur que sa vie soit pleine d'embûches. L'adjectif "interesting" est utilisé comme synonyme de "turbulent". La raison en est que les époques que les historiens trouvent intéressantes sont celles où il est le plus difficile de vivre en paix.

C'est une odyssée personnelle à la recherche de l'identité culturelle des Chinois en terres étrangères. Comme migrante à demi chinoise, née en Indonésie d'un père chinois et d'une mère australienne, je suis tout naturellement à la recherche de mon identité. J'ai grandi en Australie dans les douze dernières années: quatre en Allemagne et huit en Hollande. A un certain moment, je me suis demandée: Qui suis-je? Question intéressante... mais réponse fort difficile ! [...] Peut-être l'identité culturelle n'est un problème que pour ceux qui n'en ont pas.

C'est ainsi que l'artiste commence son pèlerinage, scandé par le rythme du train et les vues du ciel qui soulignent le mouvement d'entrée et de sortie de deux mondes différents. Les images défilent pour unir des univers si lointains et si proches à la fois, dans une composition qui évoque une variété émouvante de couleurs, d'odeurs, de saveurs et de formes sonores. "La famille ou la culture: quelle est celle qui détermine le plus mon identité?"⁹, se demande l'artiste au début de son voyage, qui n'est autre qu'un itinéraire dans l'invariabilité des liens familiaux, s'accomplissant toutefois dans la variabilité des parcours biographiques, des pays, des métiers, des langues, des pratiques rituelles et culinaires.

Parcouru par une délicate tendance mélancolique, le film décrit des traces superposées de styles de vie, d'ambiances et de personnes qui assument la "posture du souvenir".¹⁰ Les protagonistes se confrontent avec l'histoire de la colonisation hollandaise de l'Indonésie, les images des persécutions commises contre les Chinois pendant la dictature de Suharto, l'évocation des événements liés à la Grande Révolution culturelle promue par Mao, ainsi que les mémoires de détention et de migration qui s'alternent à des scènes familiales insouciantes et joyeuses.



Fiona Tan, *May you Live in Interesting Times*,
documentary film, 1997
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London



Fiona Tan, *May you Live in Interesting Times*,
documentary film, 1997
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

⁹ "Family or culture: which determines my identity more?"

¹⁰ Clemente (1999: 67) écrit: "La 'posture du souvenir' demande une torsion de la temporalité, revenir et y être, être là, procéder vers le futur avec la mémoire d'un passé".

Les séquences des vidéos-interviews se mêlent à de vieilles photographies de famille et à des prises de vue ralenties montrant les intérieurs des maisons, qui reviennent sans cesse sur les détails architecturaux, sur la distribution des espaces, sur les accessoires d'ameublement bourgeois, sur les reliques fortes en mémoires historiques, sur les ornements rituels, sur les images de dévotion. Dans ces cultures stables, qui marquent le caractère et l'histoire des personnes, le passé subit parfois un dépaysement pour assumer une valence esthétique ou se transformer en relique.

A travers la voix des protagonistes, affleurent des circonstances qui dessinent des parcours d'existence disparates et loin de l'expérience de l'artiste, qui construit ces extraordinaires archives de vie en les intercalant avec son journal d'impressions, d'émotions, de notes, d'énigmes non résolues.



Fiona Tan, *May you Live in Interesting Times*,
documentary film, 1997
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

En recomposant la géographie culturelle de cette mémoire parfois tourmentée, Fiona Tan met et enlève constamment ses habits de touriste, d'anthropologue et de migrante, guidée par le besoin d'établir un lien entre un passé qui persiste "dans le sang" ou dans la mémoire et la réalité, dans laquelle les liens des affections rétablissent la continuité émotionnelle qui s'est perdue dans la dislocation. Il en ressort un portrait complexe, construit sur le voyage ininterrompu, sur l'écart entre observer et être observée, sur le rapport entre nécessité de représenter et se représenter.



Fiona Tan, *May you Live in Interesting Times*,
documentary film, 1997.

Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

Dans ce processus de recomposition de fragments, la construction de sa propre mémoire ethnique n'est pas orientée vers le passé. En effet, la recherche de ses origines – qui conduit l'artiste de la Chine à la Hollande, de l'Australie à l'Indonésie, de l'Allemagne à Hong Kong – se perd tandis que défile le texte, dont la voix des protagonistes donne du souffle et de la profondeur. Retrouver ses liens généalogiques est, au début du film, guidé par une sorte de “préoccupation ethnique” pour un passé qui, tout en ne correspondant pas à l'expérience de l'artiste, semble en définir l'identité. Cette recherche s'accroche donc au présent et se projette dans les éventualités futures d'une appartenance instable et jamais achevée (Alphen van 2005: 51 et suiv.).

Ainsi s'explique le titre de la vidéo, dans lequel l'adjectif *interesting* peut être interprété dans le sens plus littéraire, celui dont la racine latine “inter-esse” signifie “être entre” mondes, personnes, espaces, univers (Carels 2002: 60).

Il nous vient alors à l'esprit l'espace *in-between* élaboré par Homi K. Bhabha (2001: 60):

Nous devrions rappeler que c'est justement l'“inter” – le versant de la traduction et de la négociation, l'espace *inter-medio* – qui porte le poids du sens de la culture [...]. C'est en explorant ce Tiers-Espace qu'on pourrait échapper à la politique de la polarisation et apparaître comme les autres de nous-mêmes.

Dans les replis du rapport entre pratiques et narrations de l'appartenance, qui renvoient une image changeante de l'histoire de famille, Fiona Tan prend donc conscience des aspects insolubles de son existence et construit un rapport solidaire avec le spectateur. L'artiste affirme en effet: “Il me semble m'être perdue dans différentes langues, pays et coutumes”.¹¹ Il s'agit de l'affirmation de l'égarement de soi; un égarement dans lequel Fiona Tan donne vie à la notion de “translation” exprimé en termes théoriques par Homi K. Bhabha (2001: 238-239):

La culture interprétée comme une stratégie de survie, est transnationale et translationnelle. [...] La dimension transnationale de la transformation culturelle – faite de migrations, de diasporas, d'exils, de réinsertions – fait du processus de traduction / translation culturelle une forme complexe de signification: impossible, dans ce contexte, de se référer au discours naturel ou naturalisé relatif à la “nation”, aux “peuples” ou à une tradition “folklorique” authentique.

Cette considération nous ramène à la réflexion sur le temps du Marco Polo calvinien que, comme nous avons pu le constater, Fiona Tan insère dans le commentaire de *Facing Forward* avec des extraits musicaux et des fonds sonores d'ambiance (Calvino 1974: 37-38):

– Tu voyages pour revivre ta vie passée? C'était à ce point la question du Khan, qui pouvait encore se formuler de cette façon: – Tu voyages pour retrouver ton avenir? Et la réponse de Marco: – L'ailleurs est un miroir en négatif. Le voyageur y reconnaît le peu qui lui appartient, et découvre tout ce qu'il n'a pas eu, et n'aura pas.¹²

La terre natale, comme élément de présence-absence, acquiert pour Marco Polo une signification imaginative, qui permet d'expliquer cette contraction de la dimension du temps que Paolo Barberi, en élaborant les théorisations de Gianni Vattimo et de Jean Baudrillard, définit “continuum temporel écrasé sur le présent” (Barberi 2001: 5). Et c'est à partir de là

¹¹ “I feel have lost part of myself in different languages, countries and customs”.

¹² Piste sonore extraite de la vidéo *Facing Forward* di Fiona Tan, version originale en anglais.

que les affinités avec l'événement biographique de Fiona Tan deviennent indiscutables. En effet, dans un contexte où le parcours identitaire individuel échappe à la tentation d'introversión, se morcelant ainsi dans la multiplication des options, chaque lien avec un parcours historique se transforme par la nécessité d'utiliser le passé comme "image" et "ressource" d'une identité validée dans le présent.

C'est ainsi que s'expliqueraient les deux élaborations fonctionnelles substitutives et narcissiques, la nostalgie et le désir, qui reconvertissent le passé et le futur en immanence du présent qui s'offre comme "narration" et "invention" (Barberi 2001: 5):

C'est à ce "continuum temporel" écrasé sur le présent que se juxtaposent deux dimensions imaginaires mais extrêmement fonctionnelles, remplaçant le passé et le futur: d'une part la *nostalgie du passé*, auquel elle se fonde et qui crée un cadre temporel dans lequel elle peut être ré-interprétée, ré-inventée par narrations; de l'autre le *désir du futur*, de nouveautés, qui crée des perspectives de vie possibles grâce à une sélection dynamique et une mise à jour d'informations et de savoirs.

Le voyage autobiographique de Fiona Tan, comme celui du Marco Polo calvinien, est donc un voyage hypothétique qui s'accomplit dans le temps, plus que dans l'espace. Il s'agit, en fait, du parcours incessant de la mémoire qui dessine, pour reprendre l'expression de Vladimir Jankélévitch (1992: 120), une "géographie pathétique". Une géographie, élaborée sur la réminiscence et sur l'imagination, qui nie le parcours linéaire de l'histoire pour créer d'éternelles superpositions. Calvino (1974: 37) écrit:

Désormais lui-même est exclu de ce passé, qu'il soit véritable ou hypothétique; il ne peut s'arrêter; il doit continuer jusqu'à une autre ville où l'attend une autre de ses vies passées, ou quelque chose qui peut-être a été l'une de ses vies futures possibles et qui est maintenant le temps présent de quelqu'un d'autre.¹³

Cette sorte d'épithète pourrait être utilisée pour commenter le dernier photogramme de *May you live in interesting times*, que Fiona Tan conclut avec la "photographie de famille", prise dans un village rural de la Chine contemporaine, où l'on peut voir l'artiste au sein d'un groupe de lointains parents jamais vus auparavant, qui ont le même nom qu'elle, mais au milieu desquels elle apparaît irrémédiablement "étrangère".



Fiona Tan, *May you Live in Interesting Times*, documentary film, 1997.



Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

¹³ Voir note 11.

Le chemin parcouru par Fiona Tan est donc le même que celui de Marco Polo. Ils esquissent tous les deux une “mappemonde passionnelle” dans laquelle la conscience de l’ailleurs se transforme en conscience du contraste entre passé et présent. La différence entre les deux parcours se manifeste, cependant, par rapport au sentiment de nostalgie. Pour Marco Polo, en effet, il s’agit d’une “nostalgie fermée”, qui s’accomplit dans le retour odysseïque. Pour Fiona Tan, par contre, il s’agit d’une “nostalgie ouverte”, qui se réalise comme une localisation symbolique et métaphorique d’un désir indéterminé (Jankélévitch 1992: 144). En effet, c’est avec l’instantané photographique qui capture l’enseigne illuminée de l’hôtel “My Home” que Fiona Tan inaugure le voyage raconté dans *May you live in interesting times*, qui est le chemin de suspension de ceux qui sont étrangers où qu’ils soient: “J’avais pris l’habitude de parler de moi-même en utilisant l’épithète amusant de *étrangère professionnelle*”.¹⁴

Ce qui caractérise l’histoire de Fiona Tan est l’état d’être toujours ailleurs et toujours autrement. Ce qui ne lui permet pas de répondre de façon exacte à la question “où?”, à partir du moment où le retour ne renvoie pas à un lieu mais à un nouveau départ. C’est pourquoi, alors que Marco Polo situe sa nostalgie “quelque part”, Fiona Tan la situe tantôt “partout”, tantôt “nulle part”. Elle rend de cette façon l’ambivalence de son pèlerinage sur une route qui, au fond, n’amène nulle part. Au début de son film autobiographique, l’artiste parle ainsi: “Cela a commencé comme une recherche. J’ai l’impression qu’à présent je suis constamment à la recherche de ma recherche”.¹⁵ C’est ainsi qu’à la fin de son voyage, dans la photo prise dans le village d’origine de son père, l’artiste revient sans jamais revenir. En rentrant chez elle, Fiona Tan ne cesse de partir.



Fiona Tan, *May you Live in Interesting Times*, documentary film, 1997. Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

¹⁴ “I used to jokingly call myself a *professional foreigner*”. L’hôtel comme “chronotope”, comme figure du postmoderne, comme lieu que l’on traverse et où les rencontres sont fugaces et occasionnelles, comme un non-lieu dans lequel on ne se sent jamais résident et comme territoire d’inauthenticité, d’exil, de transitorité et de déracinement est l’image avec laquelle James Clifford ouvre *Routes* (1999: 27-28).

¹⁵ “It started off as a search. Now it feels as if I’m constantly in search of my search”.

Elle admet en effet, avec un peu d'amertume, que dans sa "long lost home" elle ne pourrait pas vraiment vivre: "Je suis, et je serai toujours une étrangère. [...] Ce joli village ne pourrait jamais être chez moi. Je ne pourrais jamais y vivre".¹⁶ En jouant sur les mots, on pourrait affirmer, comme Lynne Cooke (2001: 25), que ses "roots" sont en fait les "routes" de James Clifford (1999), qui libèrent l'identité des racines en l'évoquant en termes de voyage. En effet, en réfléchissant sur le risque d'interpréter la culture comme lieu de résidence rassurante et confortable qui, dans l'ordre et la cohérence qu'elle impose, limite en fait la possibilité de se déplacer autrement, Fiona Tan (1998: non pag.) affirme:

La culture est à la fois un palais et une prison. Le migrant –moi – doit s'interroger sur le sens d'être à l'intérieur et à l'extérieur. En réalisant ce film je suis passée continuellement d'un état à l'autre: tantôt je faisais partie de ma famille, tantôt je m'en éloignais irrémédiablement.

Nous pouvons donc affirmer que, pour l'artiste, vaut le principe de Salman Rushdie (1992), pour qui l'ambivalence qui caractérise la position du migrant doit être lue certes en termes d'incertitude, mais aussi, et surtout, en termes d'émancipation. Le choix de Fiona Tan, en effet, est celui d'accepter la dimension "liquide" qui, selon Zygmunt Bauman (1999: 66), caractérise "la société de l'incertitude" postmoderne, dans laquelle

L'ipséité [...] n'est plus fournie par la structure préconstituée du monde, ni par un ordre venu d'en haut. Elle doit être élaborée, réélaboree, encore élaborée et à nouveau élaborée, dans les deux dimensions en même temps [...].

Dans cette condition stéréoscopique, qui comme l'affirme encore Rushdie (1992) nous transforme tous en migrants, la seule façon de se définir vraiment est celle de se "dé-définir". Fiona Tan affirme donc, dans un des derniers soliloques du film: "Je ne ferai jamais partie de ma famille. Non, je ne suis pas chinoise [...]. D'autre part je ne me sentirai jamais occidentale. [...] L'identité n'est définie que par ce que l'on n'est pas".¹⁷ Ainsi, du point de vue de l'ordre postcolonial, la question de l'appartenance est située sur un plan contingent et représentatif, dans lequel ce qui règle la construction de la subjectivité est le déplacement,¹⁸ c'est-à-dire la condition erratique de passage des frontières géographiques certes, mais aussi disciplinaires et épistémologiques. En acceptant et en mettant en scène sa propre condition de dispersion, Fiona Tan explore ces frontières, en problématisant chaque idée de "ipséité" et en modelant un discours attentif aux dimensions subjectives de l'expérience, aux partialités historiques et aux déviations de la communication et de la traduction.

¹⁶ "I am, and always would remain, a foreigner. [...] That charming little village could never be my home. I could never live there".

¹⁷ "I'll never entirely feel part of my family. No, I'm not Chinese [...]. I'll never entirely feel Western either. [...] Identity is defined only by what it is not".

¹⁸ Voir en particulier Appadurai (1996).

Bibliographie

ALPHEN, Ernst van

2002 "Imagined Homelands. Re-mapping Cultural Identity", in Ginette Verstraete, Tim Cresswell éd.s., *Mobilizing Place, Placing Mobility. The Politics of Representation in a Globalized World*. Amsterdam and New York, Rodopi: 53-70.

ALPHEN, Ernst van

2005 *Art in mind: how contemporary images shape thought*. London, The University of Chicago Press.

APPADURAI, Arjun

1996 *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

BAGNOLI, Vincenzo

2003 *Lo spazio del testo: paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*. Bologna, Pendragon.

BARBERI, Paolo

2001 "Globalizzazione: scienze sociali e cultura globale", in Alberto M. Sobrero éd., *Culture della complessità. L'antropologia nel mondo contemporaneo*. Roma, Cisu: 1-57.

BAUMAN, Zygmunt

1999 *La società dell'incertezza*. Bologna, Il Mulino.

BHABHA, Homi K.

2001 *I luoghi della cultura*. Roma, Meltemi (1re éd. angl. 1994).

CALVINO, Italo

1974 *Les villes invisibles*. Traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Éditions du Seuil (1re éd. it. 1972).

CARELS, Edwin

2002 "Photographer unknown", *A Prior Magazine* 8 (September, Special on Fiona Tan): 37-62.

CHOW, Rey

2004 *Il sogno di Butterfly. Costellazioni postcoloniali*. Roma, Meltemi.

CLEMENTE, Pietro

1999 "La postura del ricordante. Memorie, generazioni, storie della vita e un antropologo che si racconta", *L'ospite ingrato: Memoria II*: 65-96.

CLIFFORD, James

1999 *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*. Torino, Bollati Boringhieri (1re éd. angl. 1997).

2000 *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Torino, Bollati Boringhieri (1re éd. angl. 1988).

- COOKE, Lynne
2001 "Fiona Tan: Re-take", in Mariska van den Berg éd., *Fiona Tan. Scenario*. Rotterdam, NAI Publishers: 20-34.
- FISCHER, Michael M. J.
2005 "Etnicità e arti postmoderne della memoria", in James Clifford, George E. Marcus éd., *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*. Roma, Meltemi: 267-314 (1re éd. angl. 1986).
- GEERTZ, Clifford
1973 *The Interpretation of Cultures*. New York, Basic Books.
- GINGRICH, Andre
2004 "Conceptualising Identities: Anthropological Alternatives to Essentialising Difference and Moralizing about Othering", in Gerd Baumann, Andre Gingrich éd., *Grammars of Identity/Alterity. A Structural Approach*. Easa Series, vol. 3, Oxford and New York, Berghahn Books: 3-17.
- GRIBALDO, Alessandra – ZAPPERI, Giovanna
2007 "Un autre regard. Ethnographie, narration et postcolonialisme", *Multitudes* 29, 2: 61-73.
- JAMIN, Jean
1999 "Les musées d'ethnographie, les objets et les mots", *Les Cahiers de l'École Nationale du Patrimoine. Le Musée et les cultures du monde* 5: 103-111.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir
1992 "La nostalgia", in Antonio Prete éd., *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano, Raffaello Cortina: 119-176 (1re éd. franç. 1974).
- MATERA, Vincenzo
2005 "Confini disciplinari", in Ugo Fabietti, Roberto Malighetti, Vincenzo Matera, *Dal tribale al globale. Introduzione all'antropologia*. Milano, Mondadori: 13-21.
- RUSHDIE, Salman
1992 *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*. New York, Penguin Books.
- SAID, Edward W.
1978 *Orientalism*. New York, Pantheon Books.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty
1985 "The Rani of Sirmur", in Francis Barker et al. éd., *Europe and Its Others*. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature, vol. 1, Colchester, University of Essex Press: 128-151.
- TAN, Fiona
1998 *Collecting Presents* [<http://www.fionatan.nl>].
- YOUNG, Robert
1990 *Disorienting Orientalism*, in *White Mythologies: Writing History and the West*. London and New York, Routledge: 119-140.