

Textures

ISSN : 2971-4109

Publisher : Université Lumière Lyon 2

24-25 | 2021

Le dépaysement

Plier, déplier le paysage : Réflexions autour des œuvres récentes d'Ailbhe Ní Bhriain

Valérie Morisson

 <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=279>

DOI : 10.35562/textures.279

Electronic reference

Valérie Morisson, « Plier, déplier le paysage : Réflexions autour des œuvres récentes d'Ailbhe Ní Bhriain », *Textures* [Online], 24-25 | 2021, Online since 30 janvier 2023, connection on 13 décembre 2023. URL : <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=279>

Copyright

CC BY 4.0

Plier, déplier le paysage : Réflexions autour des œuvres récentes d'Ailbhe Ní Bhriain

Valérie Morisson

OUTLINE

Défigurations et reconfigurations dans *The Muses* et *Inscriptions IV*
Anamorphoses vidéographiques : *Inscriptions of an Immense Theatre*
Le Montage comme constellation post-coloniale
Conclusion
Liste des illustrations

TEXT

Mes remerciements à Ailbhe Ní Bhriain pour nos échanges et sans la collaboration de qui ce texte n'aurait pu rendre pleinement compte de la richesse des trois œuvres.

« What I'm interested in is creating a space of quiet estrangement and reflection. »
Ailbhe Ní Bhriain¹

- 1 Artiste d'origine irlandaise, Ailbhe Ní Bhriain a reçu une formation artistique à Cork (Crawford College of Art) puis à Londres (Royal College of Art), où elle a été exposée par la galerie Domobaal à plusieurs reprises. Dès ses premières œuvres (*Immergence Series*, 2004), elle a mêlé photographie et vidéo pour revisiter le genre du paysage. *Forms of Forgetting* (2004) se déroule dans un paysage flou en noir et blanc : sur une photographie montrant une clairière bordée de sapins, deux anciens porte-plume s'adonnent à un ballet visuel et musical, griffent la surface du négatif et répandent leur encre noire qui, peu à peu, défigure les lieux. Les claquements du métal et du bois qui accompagnent cette chorégraphie évoquent les percussions de la danse irlandaise mais également le croisement des fers dans une bataille qui opposerait, ici, tradition et modernité, figuration et abstraction, dessin et vidéo. Initialement formée à la

gravure, Ailbhe Ní Bhriain met ici en scène des outils traditionnels mais les intègre à une pratique mixte. La vidéo se trouve hybridée, rematérialisée, *crafted* plus exactement ; la matérialité chaotique du paysage refait surface. Dans *Immergence* (2004) ce sont des filets d'encre qui coulent sur un paysage photographique et s'enroulent autour des arbres au point d'abstraire la forêt puis d'occulter la vue.

- 2 Evoquant les esquisses d'Alexander Cozens, qui, à la fin du XVIII^e siècle, composa des paysages à l'encre à partir de taches aléatoires sur la page, ces œuvres distillent un sentiment d'étrangeté dans des paysages pourtant familiers. Cozens s'était inspiré des propos de Léonard de Vinci : « Regarde sur un mur barbouillé de taches ou de pierres mélangées, tu y verras des paysages, des montagnes, des fleuves, des batailles, des groupes ; tu y découvriras d'étranges airs de paysages que tu pourras ramener à une bonne forme² ». Quand on les regarde de près, les roches et cavités peintes par le maître italien (dans *La Vierge au Rocher* par exemple) semblent en effet cacher des secrets³. Les parois d'une carrière désaffectée qu'Ailbhe Ní Bhriain filme en gros plan dans *Inscriptions* (*One Here Now*, 2018) font également naître des images de batailles violentes.
- 3 La volonté de troubler la perception de paysages archétypaux ou culturellement saturés et d'en brouiller la lisibilité anime toujours l'artiste aujourd'hui, comme en témoignent ces propos : « My work is an attempt to reconfigure these familiar sites or images, with the hope that they become less immediately legible, or come to suggest multiple, simultaneous narratives⁴. » Sans cesse altéré, déstructuré puis reconfiguré, le paysage, dans son œuvre, est un espace émotionnel où s'entrecroisent une expérience intime du lieu et la mémoire collective. Ses collages photographiques et ses installations vidéo configurent des espaces paradoxaux où la frontière entre le dedans et le dehors est abolie. Par des procédés de collage et de montage, les murs qui isolent l'espace intérieur de l'en-dehors disparaissent, les sols se transforment en rivières ou marécages, les plafonds s'évaporent. Si les lieux nous sont rendus étrangers c'est par des superpositions, des métamorphoses et des effets d'anamorphose créés par le montage⁵. Nous souhaitons ici aborder ces dépaysements à partir de trois propositions récentes de l'artiste : *Inscriptions*

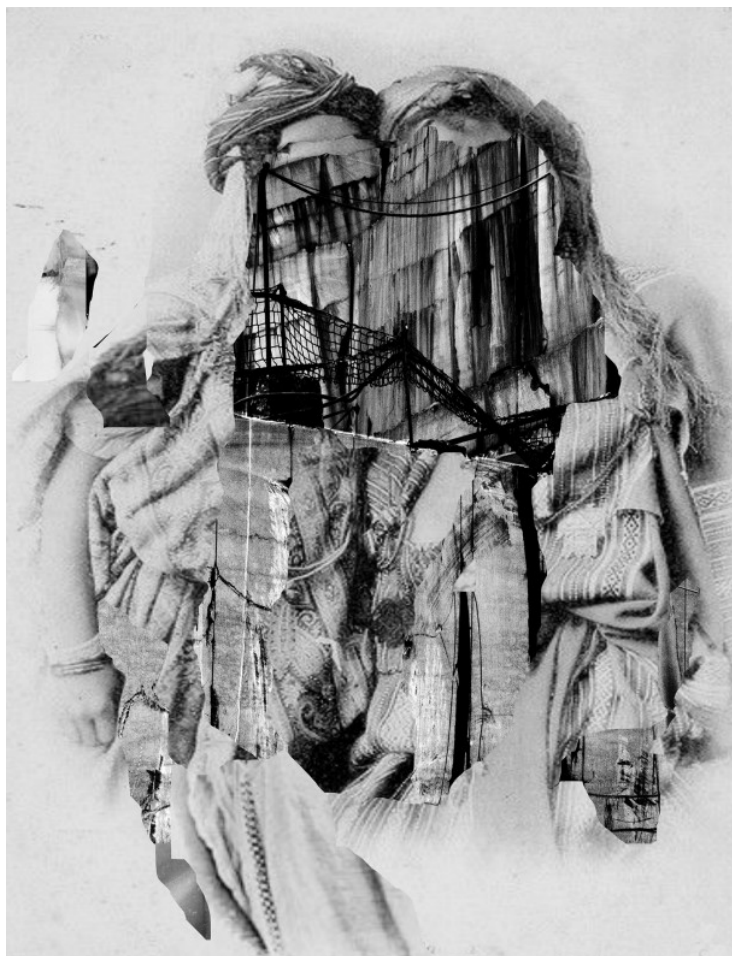
of an Immense Theatre (Temple Bar Gallery, Dublin 2018, Whitechapel Gallery, Londres, 2020, John Michael Kohler Arts Centre, Wisconsin, 2020), *The Muses* (Temple Bar Gallery, Dublin 2018, Towner Gallery, UK, 2020/21) et *Inscription IV* (2018, Domobaal, Londres). Dans ces œuvres, le paysage, inhabité, est hanté. L'artiste, marquée par la lecture de Jacques Derrida, confesse d'ailleurs son intérêt pour les œuvres qui conversent avec les fantômes⁶.

Défigurations et reconfigurations dans *The Muses* et *Inscriptions IV*

- 4 Ailbhe Ní Bhriain ne met pas la technique au service d'un propos mais s'engouffre dans des procédés expérimentaux pour laisser advenir des moments de différence, des écarts, des entre-deux dans le paysage. C'est par la déstabilisation des cadres et du regard que d'autres significations et représentations émergent et que la perception du paysage se trouble.
- 5 Le paysage, en tant qu'il est représentation artistique, a donné à voir un espace cohérent et harmonieux dont l'unité était renforcée par le point de vue d'un sujet unique. Il s'agit d'une vue ou d'un décor unifié : « Un paysage est une partie de l'espace que l'observateur embrasse du regard en lui conférant une signification globale et un pouvoir sur les émotions⁷ ». Avant d'être reconnu comme genre autonome, le paysage représenté était une scène sur laquelle se déployait une histoire, que ce soit un récit mythologique ou un épisode historique. L'espace était le lieu d'un drame et la représentation picturale respectait la loi des trois unités du théâtre classique. Une fois émancipé du récit, le paysage n'en est pas moins demeuré unifié. Du point de vue de la phénoménologie, le lieu où s'inscrit la possibilité d'être possède une intégrité spatiale. La localisation et la contextualisation de nos actions supposent une certaine homogénéité des lieux. La photographie, elle aussi, a présenté le lieu comme le cadre d'une scène et le paysage comme entité cohérente. Dans les œuvres d'Ailbhe Ní Bhriain, au contraire, l'unité de l'espace est rompue : le collage lui permet de créer des paysages visiblement fracturés, morcelés, pluriels, hybrides qui nous désorientent⁸. Comme l'artiste l'observe,

« [t]rying to rethink how we see and what we think we know destabilizes a lot of familiar modes of representation – they begin to feel linked to assumptions that no longer bear up⁹. » Si les technologies modernes rendent l'espace et les paysages plus lisibles et transparents, Ailbhe Ní Bhriain leur redonne opacité et substance. Elle ne respecte aucune unité de lieu, d'action ou de temps, préférant explorer les déplacements, les dérives, les glissements qui font des espaces, à la fois réels et métaphoriques, le théâtre de nos mémoires individuelles et collectives. La figure irlandaise de l'exilé, dont l'exil est réel ou imaginaire, trouve un écho dans les présences spectrales de *The Muses* : la dis/location postmoderne, qui nous prive d'un ancrage dans le paysage, se loge dans les points de suture du collage et les fissures de la roche.

III. 1 Ailbhe Ní Bhriain, *The Muses V*, 2018.



Crédits : Ailbhe Ní Bhriain (ailbhenibhriain.com), Domobaal ([domobaal.com](https://www.domobaal.com/index.html))

- 6 Parce qu'ils évoquent le théâtre et ses rideaux de scène, les drapés que l'artiste utilise dans la plupart de ses œuvres présentent le paysage comme une construction, une mise en scène de l'espace. Dans *The Muses*, les drapés servent également à effacer la distinction entre figures et paysage (ill. 1). Comme c'est le cas dans des œuvres antérieures, les pans de tissu évoquent des rideaux, des bâches, des écrans ou le drapé antique. Ils ressemblent également à des linceuls convoquant les notions d'effacement ou d'oubli. Au cœur de cette constellation symbolique se loge la dialectique du visible et de l'invisible : le drapé hésite entre monstration et dissimulation.
- 7 Pour cette série de photomontages, Ailbhe Ní Bhriain a assemblé d'anciens portraits photographiques de femmes orientales et des images de paysages arides ou de parois rocheuses. L'abondance des plis des drapés et les stries géologiques de la roche ébranlent nos repères spatiaux. La paroi de la carrière se métamorphose en drapé, les silhouettes féminines se confondent avec le rocher, les motifs du costume épousent les veines de la paroi au point que ces personnages, incrustés dans la roche, paraissent hanter les lieux. Les contrastes lumineux et le découpage du paysage en strates d'intensité lumineuse variable aplatissent l'espace et abolissent la profondeur. Les échelles différentes et incompatibles contribuent à déstabiliser la perception du sujet.
- 8 Dans d'autres photomontages (ill. 2), en lieu et place des visages on ne voit que des fragments de paysages. Dans cet effacement de la « "capitale" (*capita*), en quelque sorte du sentiment d'identité de l'homme¹⁰ », le sujet disparaît, il devient simple objet, réduit au drapé de son costume. On se souviendra de l'attrait exercé par les costumes traditionnels sur les peintres orientalistes. Les couleurs, les motifs et les formes de leurs compositions avaient souvent plus d'éclat et de singularité que les visages. Le vêtement vernaculaire devenait le support d'un fantasme ; l'autre, étranger exotique, était fétichisé. Si les femmes-paysages qu'Ailbhe Ní Bhriain imagine subissent une nouvelle défiguration, elles sont néanmoins ambiguës. Elles n'offrent au regard de l'observateur aucune accroche, juste un vide qui retourne le regard inquisiteur, pétrifie le désir et renvoie la pulsion scopique associée par la critique féministe au désir masculin de posséder la femme¹¹. Quelque peu monstrueuses, ces silhouettes offrent autre chose qu'une visagéité attendue.

- 9 Gilles Deleuze et Félix Guattari opposent la polyvocité du corps dans les cultures non-occidentales à la « machine de visagéité », inséparable des mécanismes de pouvoir, de nos sociétés. La visagéité, abstraction et instrument de domination, n'admet ni la variation ni la différence. La visagéification du corps – la réduction de la polyvocité du corps à l'univocité du visage – trouve un équivalent dans ce que Deleuze et Guattari nomment la paysagéification : « Cette machine est dite de visagéité parce qu'elle est production sociale de visage, parce qu'elle opère une visagéification de tout le corps, de ses entours et de ses objets, une paysagéification de tous les mondes et milieux¹². » La photographie a contribué à l'appropriation et au formatage de corps et de lieux pourtant différents. L'archivage de photographies de sites naturels leur a conféré une valeur de paysage : l'espace, mis dans la boîte, s'étudie, se déchiffre, se décrit, se conserve. Contrant ces stratégies de paysagéification, Ailbhe Ní Bhriain fait surgir quelque chose d'autre, un devenir-rocher pour paraphraser Deleuze et Guattari¹³. Le montage photographique, qui trouve ses origines dans les avant-gardes, perturbe la saisie du monde et crée des disjonctions visuelles déconcertantes. Ní Bhriain, par le collage, défait le paysage et le visage pour « percer le mur du signifiant¹⁴ ». Deleuze et Guattari situent dans la machine de la visagéité l'aveuglement à la différence qui sous-tend le racisme mais ils voient dans le visage la possibilité d'une émancipation :

C'est seulement au sein du visage, du fond de son trou noir et sur son mur blanc, qu'on pourra libérer les traits de visagéité, comme des oiseaux, non pas revenir à une tête primitive, mais inventer les combinaisons où ces traits se connectent à des traits de paysagéité, eux-mêmes libérés du paysage, à des traits de picturalité, de musicalité, eux-mêmes libérés de leurs codes descriptifs¹⁵.

- 10 Entre défiguration et reconfiguration, les montages photographiques d'Ailbhe Ní Bhriain interrogent les codes de représentations et leurs implications éthiques. Le paysage, entremêlé aux plis des drapés, nous force à revenir à un chaos premier.
- 11 Dans *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Gilles Deleuze relie les plis du monde et les plis de l'âme. Ní Bhriain relie les plis du paysage aux plis de la mémoire, hantée par le spectre de l'époque coloniale. Comme le rappelle le philosophe, le baroque privilégie l'insolite, l'irrégularité, la

prolifération des détails, la théâtralité. Il joue sur les effets de miroir, les déformations et les plis pour proposer des inflexions du regard et une multiplicité de points de vue. Le baroque déploie, ou déplie, des lieux rendus pluriels par des perspectives changeantes et, comme dans un rêve, nous permet d'habiter des espaces incompatibles. Dans ses excès, il se fait labyrinthe¹⁶. Les paysages labyrinthiques d'Ailbhe Ní Bhriain nous égarent dans leurs plis baroques. L'artiste, dans *Untitled (The Sublime and the Good)*, un montage inspiré d'un essai d'Iris Murdoch, incruste des fragments de l'enlèvement de Proserpine sculpté par le Bernin dans un paysage montagneux dont la virginité évoque celle, bientôt perdue, de la jeune fille. Le parallèle ainsi suggéré entre la théâtralisation du rapt et la paysagification sublime de la montagne pointe l'esthétisation qui masque souvent un désir d'appropriation et de domination.

III. 2 Ailbhe Ní Bhriain, *The Muses I*, tapisserie, 2018.



Crédits : Ailbhe Ní Bhriain (ailbhenibhriain.com), Domo-
baal ([domobaal.com](https://www.domobaal.com/index.html))

- 12 Les montages photographiques présentés dans *The Muses* et *Inscriptions IV* sont repris sous forme de tapisseries réalisées sur un métier Jacquard (ill. 2). Cette conversion de la photographie à la tapisserie est intéressante à plus d'un titre. Elle inscrit dans la matière la réification de l'autre et l'assimilation de l'étranger à sa culture matérielle. Le passage à la tapisserie permet à l'artiste de tisser un lien entre la découverte de l'Orient et la richesse des aristocrates ou collectionneurs européens. La tapisserie, produit de la culture élitaires occidentale, s'oppose aux pratiques vestimentaires vernaculaires documentées ici par la photographie. Gilles Deleuze utilise la technique du tissage comme métaphore de l'art de gouverner et de contrôler. À ses yeux, le tissage est une manifestation du sédentarisme : « chez le sédentaire, le tissu-vêtement et le tissu-tapisserie tendent à annexer tantôt le corps, tantôt l'espace extérieur, à la maison immobile : le tissu intègre le corps et le dehors à un espace clos¹⁷. » La grille formée par les fils de trame et les nœuds du tissage fixe la figure tandis que la fonction décorative de la tapisserie déteint sur le sujet, devenu ornemental lui aussi. Intéressée par le métissage des techniques et ce que l'on pourrait appeler la traçabilité des procédés, l'artiste mobilise la perception tactile induite par la tapisserie pour interroger les mécanismes de représentation qui ont informé la rencontre avec l'autre. Désireuse de renouer avec des techniques anciennes qui mobilisent le corps et le toucher, l'artiste, formée initialement à la gravure, recourt à la tapisserie, un procédé qui traduit la trace photographique en points inscrits dans une trame au sein d'un cadre contraignant. Dans cette conversion, Ní Bhriain fait dialoguer techniques et savoir-faire. Le métier Jacquard, inventé en 1801, était le premier métier mécanique. Il rendait plus visible l'entrelacs des fils de trames et de chaînes. L'effet créé par les points évoque la pixellisation des images numériques contemporaines. L'étranger devient ici étrange ; la silhouette est fragmentée par le point de tissage, rendue floue et spectrale. L'attention est attirée sur la médiation technique qui régit la représentation et les déformations qu'elle induit.
- 13 Dans les deux expositions (*The Muses* et *Inscriptions IV*), Ailbhe Ní Bhriain a juxtaposé des formats, des matières et des techniques différentes afin de souligner que la représentation, comme la mise en scène des objets dans un musée, repose sur des manipulations. Parce

qu'elles sont conçues comme des installations, le sens émerge du rapprochement et des tensions entre les objets. L'artiste brouille leur identification : elle intervient sur les portraits d'archive par le montage ; elle présente, de manière décentrée, dans des cadres vitrés ayant appartenu au British Museum, des photographies de sa composition ; elle dispose côte à côte un authentique vase assyrien en terre et ses sculptures évoquant des artefacts anciens ; elle dissémine, dans certains coins de la galerie, des objets mystérieux, résistant à la classification, à la fois spécimens naturels (crânes, coraux ou fossiles) et sculptures modernes. La notion d'authenticité est ainsi interrogée ; les conventions du dispositif muséographique se trouvent déstabilisées. Les objets, certains posés à même le sol, semblent sortis des vitrines, investis d'une agentivité nouvelle, présents dans une matérialité qui parle à nos sens plus qu'à notre raison. À la fois objets de connaissance et objets artistiques, certains spécimens, rappelant ceux des cabinets de curiosité, sont photographiés sur une surface noire où ils se réfléchissent. Dans l'une de ces natures mortes, Ailbhe Ní Bhriain a placé un galet ou œuf fossilisé qui lui rappelle les objets non-identifiés des collections du musée d'histoire naturelle de Dublin. Si le musée construit un savoir scientifique approchant la vérité, l'installation, elle, introduit un doute. L'étymologie commune des mots musée et muse rapproche savoir et imagination. La présence de la tapisserie, des objets matériels dont la texture intrigue, des natures mortes photographiques mettant en lumière la matérialité des choses attise nos perceptions sensorielles. L'exposition invite à une approche sensible de la colonisation. L'exacerbation des qualités haptiques des objets rappelle que le colonialisme a généré un commerce d'objets et a généré une expérience matérielle et sensorielle¹⁸. Le format de l'installation, quant à lui, immerge physiquement le visiteur dans l'espace de représentation, crée une plus grande interactivité avec les objets mis en scène et ouvre de multiples interprétations.

14 L'artiste commente ainsi son intérêt pour les rapprochements¹⁹ :

I've always been interested in the way that things affect each other through pure proximity. Whether it's objects placed next to each other in a museum case or the cut between one image and another in a film edit – we automatically work to conjoin things in a narrative way. This show plays with these narrative tensions, but deliberately

avoids resolutions. Instead I'm looking for unexpected connections between things, connections that somehow make visible the contradictions – and the absences – embedded in representation itself²⁰.

- 15 *Inscriptions of an Immense Theatre*, une œuvre vidéo présentée dans le cadre des deux expositions, obéit à la même stratégie. Conçue comme un triptyque, elle incite les spectateurs à établir des liens entre trois scènes.

Anamorphoses vidéographiques : *Inscriptions of an Immense Theatre*

- 16 *Inscriptions of an Immense Theatre* est une œuvre vidéographique sur grand écran de 33 minutes. Elle nous immerge dans trois lieux a priori très différents : la première partie se déroule dans une salle du British Museum, la seconde dans un camp hébergeant des migrants, la troisième dans une carrière. Vides de leurs occupants, ces espaces, identifiables, sont transformés par la présence étrange de l'eau, par le silence nocturne et les effets d'anamorphoses. Si l'artiste privilégie la dimension métaphorique des lieux, elle n'en a pas moins une expérience intime provenant d'un contact prolongé où leur singularité émerge.
- 17 Dans le premier volet de l'œuvre, Ailbhe Ní Bhriain nous invite à un voyage clandestin au cœur du British Museum, dans la bibliothèque royale (King's Library), et à travers les innombrables vitrines de l'Enlightenment Collection. Ce lieu prestigieux et emblématique, dont l'accès est très réglementé²¹, est en partie inondé : une eau noire s'est infiltrée dans la galerie comme après un déluge ou une catastrophe. L'eau, qui « transmet d'étranges et de funèbres murmures²² », a toujours eu une place centrale dans le travail de l'artiste, qui s'inscrit dans une esthétique romantique donnant forme à la mélancolie. Elle est liée à la pratique de la gravure et aux inversions qu'elle permet entre noir et blanc, endroit et envers, creux et dessin. L'eau, en effet, produit ce que Gaston Bachelard identifie comme un reflet absolu. Elle double le monde. Dans les œuvres d'Ailbhe Ní Bhriain, les paysages, les ciels, les maisons, les murs et les fenêtres se reflètent

souvent à la surface de l'eau. Le paysage est alors partiellement inversé : le dehors s'infiltre en dedans, les sols se creusent, les pans verticaux deviennent horizontaux. L'espace est fragmenté ; la perspective fait place à des points de vue multiples et incompatibles ; la notion de lieu, condition de l'être-là, vole en éclats. La singularité du paysage, qui devrait permettre un ancrage et un sentiment d'appartenance géographique, est abolie au profit d'espaces flottants ou d'entre-lieux. La manipulation numérique des images aboutit à une « dérive des figures et figurations géométrales²³ ». À la surface de l'eau qui a envahi le British Museum, des ridules troublent les reflets, désagrègent les plans et donnent curieusement vie aux objets inanimés. Les statues antiques et les vitrines se reflètent de manière légèrement déformée dans l'eau. À la fois doubles et autres, ces images en miroir créent une inflexion baroque du regard pris dans les plis de la représentation du monde.

III. 3 Ailbhe Ní Bhriain, *Inscriptions of an Immense Theatre*, video, arrêt sur image.



Crédits : Ailbhe Ní Bhriain (ailbhenibhriain.com (<https://ailbhenibhriain.com/>)), Domo-
baal (domobaal.com (<https://www.domobaal.com/index.html>))

18 Comme c'est le cas dans d'autres œuvres, Ailbhe Ní Bhriain joue avec les reflets de l'eau et du verre. Les fenêtres du mur opposé se reflètent dans les vitrines, brouillant un peu plus encore la structure de l'espace. Référence à la fenêtre albertienne, ces espaces reflétés

dans l'eau, plats mais créant une illusion de profondeur, rappellent les dispositifs ou cadres réels et symboliques qui (dé)forment le regard sur le monde. Au sein du musée, le monde est fragmenté, réduit à quelques spécimens naturels.

19 Dans le montage vidéo, l'eau coule en un lent mouvement qui nous plonge dans un temps onirique. Le ralentissement des mouvements permis par la vidéo caractérise l'œuvre de Ní Bhriain. Il génère un effet d'anamorphose cinétique et un trouble phénoménologique. L'eau, écrit Bachelard à propos des nouvelles d'Edgar Allan Poe, invite le spectateur à « monter dans la barque des fantômes²⁴ ». Parmi les vitrines du British Museum, nous nous déplaçons sans faire de bruit et cette absence de trace sonore rend notre présence fantomatique. L'eau évoque la mort mais aussi un temps eschatologique : cette eau n'est-elle pas le châtiment de l'homme assoiffé de connaissances et de richesses ?

20 Les images de l'Enlightenment Collection, témoignant de la construction de la connaissance au XVIII^e siècle, sont accompagnées de la lecture d'un extrait du texte de Samuel Quiccheberg (1529-1567) lu par Eileen Walsh. Il s'agit du plus ancien texte relatif à la muséologie, un texte qui se définit ainsi :

Inscriptions ou titres du théâtre immense comportant toutes la matière de l'univers et des images extraordinaires si bien qu'il peut à juste titre être appelé aussi réserve des objets fabriqués avec art et merveilleux ainsi que de tout trésor rare, qu'on a décidé de réunir tous ensemble dans ce théâtre afin qu'en les regardant et les manipulant fréquemment on puisse acquérir rapidement, facilement et sûrement une connaissance singulière des choses et une sagesse admirable²⁵.

21 Le programme propose d'acquérir une grande diversité de choses merveilleuses constituant l'univers et de structurer la collection par le biais d'inventaires et de catalogue dont la taxonomie est perceptible dans l'emploi de vitrines. L'enthousiasme du texte est contrebalancé par la voix lente, profonde et sombre d'Eileen Walsh ainsi que par la musique composée par Susan Stenger rappelant les *keenings* irlandais, des lamentations funèbres²⁶. L'utopie des lumières se

trouve ainsi contaminée par la conscience contemporaine que l'appropriation du monde naturel a des revers.

- 22 Dans la seconde partie du triptyque, filmée de nuit, en Irlande, dans un camp de migrants, les fenêtres vides, les murs de tôle et les unités rectangulaires dessinent un espace géométrique minimal qui contraste avec la richesse de la bibliothèque royale. L'espace du camp est un reflet inversé du British Museum, l'envers du décor. La présence de l'eau, que l'on remonte lentement à contre-courant, le noir de la nuit et la répétition du texte de Quiccheberg introduisent une continuité entre les trois espaces de l'œuvre. Désert et en partie submergé, le camp est constitué de baraquements identiques que seuls des numéros distinguent les uns des autres. À la surface de l'eau des détritiques flottent trahissant la négligence et le mépris des lieux comme des résidents. Dérivant dans l'eau noire, le camp ressemble à un paysage exilé. Les baraquements semblent être eux-mêmes apatrides, ancrés nulle part, flottant dans un espace sans borne ni côte auquel nul ne peut s'attacher ou s'identifier. Comme les migrants sont réduits à une vie nue (*bare life*²⁷), le paysage est réduit à un espace nu. Le système de prise en charge directe des migrants (*Direct Provision*) mis en place en Irlande à partir de 1999 a été violemment critiqué. Les trente-huit centres qui hébergent des migrants évoquent un univers carcéral et témoignent des stratégies de répression et d'exclusion dont les demandeurs d'asile sont victimes²⁸. Le système appréhende le demandeur d'asile comme un indésirable, une personne qu'il faut dissuader de venir et empêcher physiquement de s'installer. Filmer le centre a d'ailleurs été difficile.
- 23 Dans le montage, les images de ce paysage inhumain sont interrompues par d'autres montrant des statues asiatiques aux formes raffinées et aux visages expressifs. Ces objets exotiques, exposés dans les musées en raison leur beauté étrange et de leur valeur culturelle, surgissent de manière incongrue au milieu de l'architecture minimale et standardisée du camp. Divinités ou démons, les statues du British Museum apparaissent de manière subliminale comme des présences étranges constituant un chœur antique sur la scène d'un théâtre peu ou trop humain. Elles pourraient prononcer la phrase qui clôt cette seconde partie de l'œuvre : « What delight is there in traversing so many lands ? » Cette question s'applique tant aux conquérants de

mondes nouveaux à l'époque des grands empires qu'aux migrants contemporains et aux témoins que nous sommes de ces tragédies.

24 Le troisième volet d'*Inscriptions of an Immense Theatre* nous conduit dans une carrière de roche calcaire située en Irlande, à Kilkenny, County Carlow. La pierre bleue, vieille de plusieurs millions d'années, qui y est extraite a été utilisée pour les monuments préhistoriques dont on trouve des vestiges dans la région, puis pour les croix celtes et les monuments plus modernes. Le paysage minéral est donc habité par l'histoire, marqué par le temps. Ailbhe Ní Bhriain est attachée à cette roche caractéristique des régions du Burren et des îles d'Aran. Très dur, le calcaire doit être entaillé, cisailé, découpé en blocs géométriques dont les arêtes contrastent avec les veines noires et sinueuses qui se sont formées naturellement à la surface. Les parois présentent des traits, des lignes, des stries et des balafres, des traces graphiques associées au temps géologique comme au temps de l'extraction. On ne s'étonnera pas que ces surfaces aient attiré l'artiste et qu'elle ait choisi de les montrer d'abord en gros plan empêchant ainsi le spectateur d'identifier les lieux. Au premier regard, on songe à des peintures rupestres dans une grotte pariétale mais les chiffres tracés à même la roche témoignent d'une intervention humaine plus récente. Les traces d'exploitation apparaissent comme de véritables cicatrices. L'artiste utilise la topographie du lieu pour en proposer une vision poétique où la géographie devient symbolique. Elle s'est immergée seule plusieurs jours dans la carrière, faisant des relevés photographiques dans le bruit assourdissant des engins et cherchant à comprendre l'histoire et les caractéristiques du lieu.

25 Les images de la carrière sont déstructurées : des vues en surplomb – produites par un drone – sont assemblées à des images prises d'un point de vue différent si bien que le lieu est sans cesse plié, replié ou renversé. La présence humaine n'est révélée que par des vêtements jaunes dont les plis apparaissent furtivement sur les lieux. Ces drapés rappellent que la carrière est un lieu de travail. L'échelle de représentation est instable et perturbe notre compréhension du site. Cette représentation kaléidoscopique crée une impression de vertige. Alternent avec ces plans presque abstraits des vues d'un entrepôt en partie submergé où des animaux vivants sont enfermés et où se déploient des tentures ou écrans. Ce n'est qu'à la fin de la vidéo que la carrière apparaît de manière plus panoramique. Les blocs taillés en

escaliers rappellent les gradins d'un théâtre antique et Ailbhe Ní Bhriain s'amuse de ce que le bruit des machines ait obligé l'équipe de tournage à adopter des gestes, presque chorégraphiés, pour communiquer. Théâtre accueillant des mises en abîmes répétées, le paysage est donc un espace de projection complexe.

- 26 Tout comme *Inscriptions IV* et *The Muses*, *Inscriptions of an Immense Theatre* repose sur des tensions et des rapprochements. Les trois propositions dessinent ce qu'Okwui Enwezor nomme des constellations postcoloniales²⁹ dans lesquelles le paysage est relationnel dans la mesure où il est le creuset d'histoires parallèles.

Le Montage comme constellation post-coloniale

- 27 L'hybridité permise par le collage, le montage et l'assemblage est un équivalent plastique du pluralisme culturel induit par la mondialisation³⁰. Les correspondances établies dans *Inscriptions of an Immense Theatre* entre des lieux différents opèrent une déterritorialisation et déploient une esthétique de la relation que beaucoup de penseurs associent à la postmodernité³¹. *Inscriptions of an Immense Theatre* élabore une géographie plurielle faite d'échos et de résonnances. Le paysage est à la fois topographique (ses caractéristiques géographiques ou géologiques sont soulignées) et métaphorique. Bien que chaque section soit délimitée par une transition, plusieurs éléments établissent une continuité entre les espaces : l'eau qui a en partie submergé les lieux, la musique et le texte déclamé trois fois avec quelques variations en accompagnement des images. Certaines images fonctionnent comme des charnières entre les trois parties, que ce soit les sculptures du British Museum qui apparaissent parmi celles du centre d'hébergement ou les chiffres inscrits sur les baraquements et sur les parois de la carrière. Les collections de l'Enlightenment Library, le dispositif de prise en charge directe des migrants (*Direct Provision*) et l'exploitation de la carrière résultent en fait d'un même désir de contrôler ce qui apparaît comme différent, que ce soit le monde naturel ou les cultures étrangères. Les notations sur les parois de la roche et les numéros sur les préfabriqués du camp évoquent les classifications taxonomiques du XIX^e siècle qui ont permis la structuration des collections. L'appropriation des objets de

curiosité, leur muséification et leur étude sont l'expression du pouvoir exercé sur la nature comme sur les peuples non-occidentaux³².

- 28 Les collections du British Museum illustrent la collusion entre l'impérialisme et le projet culturel et scientifique. Dans *Inscriptions of an Immense Theatre*, les lignes géométriques des vitrines du musée trouvent un écho dans celles du camp et dans les lignes de faille de la paroi exploitée par l'homme. Le texte souligne une commune stratégie de catégorisation, de hiérarchisation et d'appropriation. La présence incongrue d'animaux, que ce soit des escargots se déplaçant sur les statues de marbre ou des animaux exotiques enfermés dans l'entrepôt de la carrière, évoque les logiques prédatrices qui sous-tendent la colonisation du monde naturel. Les singes, photographiés pour *The Muses* et *Inscription IV*, et introduits dans *Inscriptions of an Immense Theatre*, ainsi que les oiseaux entraînent dans les décors exotiques des tapisseries, tentures et papiers peints des intérieurs aristocratiques. Ils sont ici piégés dans des lieux fermés mais vivants. La présence de ces êtres sauvages exacerbe le sentiment d'étrangeté distillé par le montage.
- 29 Dans *The Muses*, *Inscription IV* et *Inscriptions of an Immense Theatre*, Ailbhe Ní Bhriain répond à l'appel lancé par Félix Guattari³³ comme à celui de T. J. Demos qui, tous deux, invitent à aborder l'écologie comme intimement liée aux rapports sociaux, aux relations de pouvoir et au colonialisme. Dans *Decolonizing Nature*, Demos incite à un engagement écologique qui mette à nu les liens entre l'exploitation des ressources naturelles et les mécanismes de pouvoir incarnés dans le colonialisme³⁴.
- 30 Les trois projets d'Ailbhe Ní Bhriain établissent un lien entre l'extraction des ressources dans la carrière de calcaire, le prélèvement de spécimens (instrumentalisés dans la connaissance rationnelle d'autres cultures et paysages et dans un récit univoque du progrès) et les politiques migratoires actuelles. Le paysage est ainsi historicisé et politisé.
- 31 La machine de paysagéité, pour reprendre un lexique deleuzien, est fissurée à la fois par la déstabilisation spatiale qui induit un trouble phénoménologique et par l'inscription de l'histoire coloniale dans la texture des lieux, à même les parois. Les trois œuvres dessinent une

constellation postcoloniale, c'est-à-dire « un ensemble d'agencements de relations profondément imbriquées et de forces qui s'appuient sur des discours de pouvoir³⁵ ». Elles poétisent ce que la géographe Kathryn Yusoff identifie comme des stratégies extractives. En historicisant notre relation à la terre, Yusoff met en parallèle l'extraction, l'appropriation de la matière et l'exploitation, puis la marchandisation des ressources humaines qui caractérisent l'esclavage. Ce qu'elle appelle la géologie de la race (*geologies of race*) est l'organisation historique du non-humain par le colonialisme et ses conséquences présentes :

The human and its subcategory, the inhuman, are historically relational to a discourse of settler-colonial rights and the material practices of extraction, which is to say that the categorization of matter is a special execution of place, land, and person, cut from relation through geographic displacement³⁶.

- 32 Les relations aux sujets coloniaux et au non-humain sont gouvernées par un même principe d'extraction. Lorsque Donna Haraway et Anna Tsing proposent de parler de plantationocène plutôt que d'anthropocène, c'est pour souligner que l'exploitation du sol impliquait celle d'une main d'œuvre souvent arrachée à son lieu de naissance et déshumanisée³⁷. Les logiques extractives qui sous-tendent la construction de l'histoire naturelle, l'esclavage et le racisme sont illustrées dans les musées : les spécimens étudiés puis exposés étaient souvent rapportés par des voyageurs impliqués dans le commerce des esclaves³⁸. Les installations d'Ailbhe Ní Bhriain invitent à prendre conscience de ces superpositions ou histoires parallèles. Irréductibles à un discours, les œuvres déjouent les logiques de catégorisation pour suggérer des lectures obliques. Les sites familiers nous sont rendus étranges, les camps où les identités sont fixées et les individus enfermés dérivent et flottent, les parois rocheuses s'inversent et se renversent laissant échapper les spectres de l'histoire. De ces « diff-errances³⁹ » naît la possibilité d'un décentrement.

Conclusion

- 33 Les métamorphoses du paysage dans les œuvres d'Ailbhe Ní Bhriain, qu'elles soient dues au collage, au montage, aux inflexions du point de vue ou aux anamorphoses, troublent l'inscription phénoménologique de l'être dans l'espace. Elles déconstruisent également l'opposition moderne entre la nature et la culture suggérant que le paysage est une construction tant esthétique que politique. Inséparable des relations de pouvoir, le paysage porte en lui un anthropocentrisme qu'il faut repenser et effacer. Le dépaysement ne doit pas être une forme d'exotisme qui perpétue des binarismes stériles : il faut dépaysegifier le non-humain, décoloniser la nature, défaire le paysage. Le montage et le collage s'avèrent être des praxis de décentrement qui induisent un choc esthétique mais également une prise de conscience éthique.

Liste des illustrations

- 34 1 : *The Muses V*, impression sur papier bambou, dimensions variables, 2020. Courtesy the artist & dombaal, Londres.
- 35 2 : Installation, *The Muses I*, tapisserie Jacquard, 163 cm x 200 cm, Towner Gallery, UK, 2020. Courtesy Towner Eastbourne.
- 36 3 : Arrêt sur image, *Inscriptions of an Immense Theatre*, film à canal unique, 33:09 min., 2018. Courtesy the artist & dombaal, Londres.

BIBLIOGRAPHY

AGAMBEN Giorgio, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, HELLER-ROAZEN Daniel (trad.), Stanford, Stanford University Press, 1995.

APPADURAI Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*,

Paris, Livre de Poche, 1942.

BARIDON Michel, *Naissance et Renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud, 2006.

CHATTERJEE Sria, « Introduction », *British Art Studies*, n° 18, « The Arts, Environmental Justice, and the Ecological Crisis: A Provocation? Conversation Pieces », novembre 2020, <<https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue->

[index/issue-18/arts-environmental-justice-ecological-crisis>.](#)

CLARK Kenneth, *Leonardo Da Vinci*, Londres, Penguin Books, 1993.

DESVALLÉES André et François MAIRESSE, « Sur la muséologie », *Culture & Musées*, n° 6, 2005, p. 131-155.

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988.

DEMOS Thomas J., *Decolonizing Nature, Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin, Sternberg Press, 2016.

EDWARDS Elizabeth, Chris GOSDEN et Ruth B. PHILLIPS (dir.), *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford et New York, Berg, 2006.

GIBLIN John (<https://www.tandfonline.com/author/Giblin%2C+John>), Imma (<https://www.tandfonline.com/author/Ramos%2C+Imma>) RAMOS et Nikki (<https://www.tandfonline.com/author/Grout%2C+Nikki>) GROUT, « Dismantling the Master's House; Thoughts on Representing Empire and Decolonising Museums and Public Spaces in Practice, An Introduction », *Third Text*, Volume 33, n°4-5 (<https://www.tandfonline.com/toc/ctte20/33/4-5>), *Exhibiting the Experience of Empire: Decolonising Objects, Images, Materials and Words*, 2019, p. 471-486.

GUATTARI Félix, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989.

LE BRETON David, *Des Visages*, Paris, Métailié, 1992.

ENWEZOR Okwui, « The Postcolonial Constellation; Contemporary Art in a State of Permanent Transition », dans SMITH, ENWEZOR, CONDEE (dir.), *Antinomies of Art and Culture*, Durham et Londres, Duke University Press, 2008, p. 207-234.

HARAWAY Donna, « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin », *Environmental Humanities*, n° 6, 2015, p. 159-165.

LENTIN Ronit et Robbie McVEIGH, *After Optimism? Ireland, Racism and Globalisation*, Dublin, Metro Eireann Publications, 2006.

LENTIN Ronit, « Anti-racist responses to the racialisation of Irishness: Disavowed multiculturalism and its discontents », dans Ronit LENTIN et Robbie McVEIGH (dir.), *Racism and Anti-Racism in Ireland*, Belfast, Beyond the Pale, 2002.

MAC GIOLLA LÉITH Caomhín, « Interview with Ailbhe Ní Bhriain », *Études Irlandaises*, n° 45-1, 2020, p. 15-24.

MONS Alain, « L'intervalle des lieux », *Le Portique* (en ligne), 2003.

MORISSON Valérie, « The visible and the invisible in photographic works by Patrick Hogan, Ailbhe Ní Bhriain and David Creedon », *Études britanniques contemporaines*, n° 47, Julie MORÈRE (dir.), *The Imaginaries of Space*, 2014, <<http://ebc.revues.org/1850>>.

MORISSON Valérie, « A People's Sense of Belonging: the Dislocation of the Ethnoscape », *Canadian Journal of Irish Studies*, special issue: *Culture and*

“Out of Placeness” in *Post Celtic Tiger Ireland*, 2008-2013, n° 37, 1+2, 2011, p. 178-207.

MORISSON Valérie, « Poeitic Adriftness in Ailbhe Ní Bhriain's Video Art: Dissolved Points », dans Laurence PETIT et Pascale TOLLANCE (dir.), *Point, Dot, Period... The Dynamics of Punctuation in Text and Image*, Cambridge, Cambridge Scholars, 2015, p. 32-47.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* 16.3, Automne 1975, p. 6-18.

PIETERSE Jan Nederveen, « Globalization as hybridization », dans Mike FEATHERSTONE, Scott M. LASH et Roland ROBERTSON (dir.),

Global Modernities, Londres, Sage publications, 1997.

NÍ BHRIAIN Ailbhe et Mine KAPLANGI, *Interview*, artfridge.de, <<https://www.domobaaal.com/resources/ailbhenibhriain/artfridge-interview-ailbhe-ni-bhriain-mine-kaplangi-14.04.20.pdf>>.

VIRILIO Paul, « Le littoral, la dernière frontière », *Esprit*, n° 12, 2004.

VIRILIO Paul, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1989.

YUSOFF Kathryn, *A Billion Black Anthropocenes of None*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018.

ZWINGENBERGER Jeanette, *Léonard de Vinci. L'Énigme des images*, Paris, In Fine, 2019.

NOTES

1 Caomhín Mac Giolla Léith, « Interview with Ailbhe Ní Bhriain », *Études Irlandaises*, n° 45-1, 2020, p. 15-24, p. 20.

2 Trattato, cité par Kenneth Clark, *Leonardo Da Vinci*, Londres, Penguin Books, 1993, p. cxliii.

3 Voir Jeanette Zwingenberger, *Léonard de Vinci. L'Énigme des images*, Paris, In Fine, 2019.

4 « Mon œuvre ambitionne de reconfigurer ces sites ou images familières dans l'espoir qu'ils deviennent moins lisibles ou qu'ils déploient des récits multiples et parallèles. » (Traduction de l'auteure), « Ailbhe Ní Bhriain », entretien par Mine Kaplangi pour artfridge.de, 14.04.20, <<https://www.domobaaal.com/resources/ailbhenibhriain/artfridge-interview-ailbhe-ni-bhriain-mine-kaplangi-14.04.20.pdf>>.

5 Nous renvoyons le lecteur à nos analyses d'œuvres antérieures : « The visible and the invisible in photographic works by Patrick Hogan, Ailbhe Ní Bhriain and David Creedon », *Études britanniques contemporaines*, n° 47, 2014, <<http://ebc.revues.org/1850>> ; « A People's Sense of Belonging: the Dislocation of the Ethnoscape », *Canadian Journal of Irish Studies*, n° 37, 1+2,

2011, p. 178-207 ; « Poëtic Adriftness in Ailbhe Ní Bhriain's Video Art: Dissolved Points », dans Laurence Petit et Pascale Tollance (dir.), *Point, Dot, Period... The Dynamics of Punctuation in Text and Image*, Cambridge, Cambridge Scholars, 2015, p. 32-47.

6 Mac Giolla Léith, « Interview with Ailbhe Ní Bhriain », *op. cit.*, p. 19.

7 Michel Baridon, *Naissance et Renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 16

8 C'est le cas dans *Great Good Places* (2011), *The Suspension Room* (2010), *The Emigrant* (2010) ou *Aftermath Series* (2007-2008). Voir le site de l'artiste : <<https://ailbhenibhriain.com/works>>.

9 « [e]ssayer de repenser la manière dont on regarde et ce que nous pensons connaître bouleverse des modes de représentations familiers qui s'avèrent finalement reposer sur des présupposés qui ne tiennent plus. » (Traduction de l'auteure). Mac Giolla Léith, « Interview with Ailbhe Ní Bhriain », *op. cit.*, p. 19.

10 David Le Breton, *Des Visages*, Paris, Métailié, 1992, p. 13.

11 Voir Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16.3, Automne 1975, p. 6-18.

12 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 222.

13 *Ibid.*, p. 229

14 *Ibid.*, p. 230.

15 *Ibid.*, p. 232.

16 Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 5.

17 Deleuze et Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, *op. cit.*, p. 594.

18 Voir Elizabeth Edwards, Chris Gosden, Ruth B. Phillips, « Introduction », dans Elizabeth Edwards, Chris Gosden, Ruth B. Phillips (dir.), *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford et New York, Berg, 2006, p. 1-33, p. 3.

19 L'exposition comprend aussi des photographies prises à Bletchley Park, quartier général des renseignements britanniques pendant la seconde guerre mondiale, montrant les machines utilisées pour décrypter les codes élaborés par la marine nazie à partir d'Enigma, une machine à crypter. Elle

inclut aussi un portrait étrange et lugubre réalisé à partir d'une superposition de portraits robots.

20 « J'ai toujours été intéressée par la manière dont les choses agissent les unes sur les autres par simple proximité. Que ce soit les objets placés les uns à côté des autres dans les vitrines de musée ou les jointures entre deux images dans le montage d'un film, automatiquement on les relie par un fil narratif. Cette exposition joue avec les tensions narratives mais évite délibérément de les dissiper. Je cherche des connections inattendues entre les choses qui puissent rendre visibles les contradictions, et les absences, qui se logent dans la représentation elle-même. » (Traduction de l'auteure), « Ailbhe Ní Bhriain », entretien par Mine Kaplangi, *op. cit.*

21 Dix-huit mois ont été nécessaires pour que l'artiste ait toutes les autorisations et la possibilité de filmer les salles de nuit.

22 Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Livre de Poche, 1942, p. 59.

23 Paul Virilio, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1989, p. 14.

24 Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 61.

25 Desvallées André, Mairesse François, « Sur la muséologie », *Culture & Musées*, n° 6, 2005, p. 131-155.

26 Stenger est sensible au paysage : elle a composé en 2014 une installation sonore, *Sound Strata of Coastal Northumberland*, dans laquelle la musique reposait sur un schéma en coupe des strates géologiques du paysage.

27 Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Lives*, Stanford, Stanford University Press, 1995.

28 Voir les travaux du sociologue Ronit Lentin mentionnés en bibliographie.

29 Okwui Enwezor, « The Postcolonial Constellation; Contemporary Art in a State of Permanent Transition », dans Smith, Enwezor, Condee (dir.), *Antinomies of Art and Culture*, Durham et Londres, Duke University Press, 2008, p. 207-234, p. 208.

30 Jan Nederveen Pieterse, « Globalization as hybridization », dans Mike Featherstone, Scott M. Lash and Roland Robertson (dir.), *Global Modernities*, Londres, Sage publications, 1997, p. 53.

31 Voir Paul Virilio, « Le littoral, la dernière frontière », *Esprit*, n° 12, 2004, Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996 ; Alain Mons, « L'intervalle des lieux », *Le Portique*, online journal, 2003.

32 « Museums were both produced by and producers of the ideals that drove the growth of European empires. As such, many of the collections made during and since the colonial era are unique and powerful reflections of this history. Despite this potential, with few exceptions, object-focused critical histories of empire in museums have typically either been marginalised in favour of celebratory narratives, art historical perspectives or de-historicised ethnographic descriptions. » John Giblin (<https://www.tandfonline.com/author/Giblin%2C+John>), Imma Ramos (<https://www.tandfonline.com/author/Ramos%2C+Imma>) et Nikki Grout (<https://www.tandfonline.com/author/Grout%2C+Nikki>), « Dismantling the Master's House; Thoughts on Representing Empire and Decolonising Museums and Public Spaces in Practice, An Introduction », *Third Text*, Volume 33, n° 4-5 (<https://www.tandfonline.com/toc/ctte20/33/4-5>), *Exhibiting the Experience of Empire: Decolonising Objects, Images, Materials and Words*, 2019, p. 471-486.

33 Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989.

34 T. J. Demos, *Decolonizing Nature, Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin, Sternberg Press, 2016.

35 Enwezor, « The Postcolonial Constellation », *op. cit.*, p. 208.

36 « L'humain et sa sous-catégorie, le non-humain, sont historiquement liés au discours sur les droits du colon et aux pratiques matérielles d'extraction, si bien que la catégorisation de la matière est indissociable d'un traitement spécifique du lieu, de la terre, et des personnes, extraits, sectionnés et géographiquement déplacés. » (Traduction proposée par l'auteure), Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes of None*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018, p. 2.

37 Donna Haraway, « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin », *Environmental Humanities*, n° 6, 2015, p. 159-165.

38 Sria Chatterjee, « Introduction », *British Art Studies*, n° 18, « The Arts, Environmental Justice, and the Ecological Crisis: A Provocation? Conversation Pieces », novembre 2020, <<https://www.britishartstudies.ac.uk/issuess/issue-index/issue-18/arts-environmental-justice-ecological-crisis>>.

39 Voir Morisson, « Poëtic Adriftness in Ailbhe Ní Bhriain's Video Art », *op. cit.*

ABSTRACT

Français

Ailbhe Ní Bhriain, artiste irlandaise, explore depuis ses premières œuvres le paysage comme un espace palimpseste hanté tant par l'histoire nationale et coloniale que par le spectre du déracinement. Sa technique hybride reflète la profondeur du paysage et l'entrelacement des dimensions imaginaires et topographiques de ce dernier. La manipulation des images et du son permise par la vidéo confère un caractère onirique aux lieux mais le dépaysement est au service d'un propos politique et éthique : les œuvres sur lesquelles portent l'analyse reposent sur une esthétique archipelagique indissociable d'un regard décentré sur l'Autre invitant à reconsidérer la représentation du sujet-objet colonial ou étranger. L'altération des lieux mène à l'altérité ; les parallèles suggérés entre divers espaces conduisent quant à eux à dévoiler une même emprise sur l'autre exotique et sur le monde naturel.

AUTHOR

Valérie Morisson

LARCA, UMR 8225, Université de Paris

TIL, EA 4182, Université de Bourgogne

IDREF : <https://www.idref.fr/125279035>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-1279-2864>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/valerie-morisson>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000139382278>