



**HAL**  
open science

## La photographie d'Hervé Dangla : un lieu d'interculturalisation

Stéphane Lapoutge

► **To cite this version:**

Stéphane Lapoutge. La photographie d'Hervé Dangla : un lieu d'interculturalisation. 2020. hal-02812536

**HAL Id: hal-02812536**

**<https://hal.science/hal-02812536>**

Preprint submitted on 6 Jun 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## La photographie d'Hervé Dangla : un lieu d'interculturalité

Stéphane Lapoutge, maître de conférences  
C.E.R.E.S. Cultures, Herméneutique et Transmission  
Facultés des Lettres et des Sciences Humaines, Institut catholique de Toulouse

Dans le présent dont nous sommes les agents et patients discriminables sous les termes *ego*, *hic* et *nunc*, nous vivons la médiation, notamment interculturelle, comme une réalité qui nous est désormais immanente et qui conditionne nos existences modernes, de plus en plus circonscrites dans un espace-temps où la proximité de l'Autre se présente comme l'alternative au dépassement réciproque de Soi. Conscients de cette opportunité, de cet humanisme renouvelé, nous l'avons érigée au rang objet d'étude parcouru maintenant par un ensemble de concepts issus des différents champs des sciences humaines. Pourtant, et sans en faire ici l'historique, la médiation interculturelle est une réalité ancienne, parfois tombée dans l'oubli par confort ou par crainte. Or, comme en atteste toute l'aventure humaine, elle s'accomplit par des échanges de diverses natures, des plus concrets aux plus allégoriques, entre des cultures de structures différentielles. Ces échanges, pragmatiques et/ou symboliques, élargissent nos consciences, nos connaissances, nos pratiques et conséquemment notre vision du monde ; ils ont donné lieu, et encore aujourd'hui, à des dialectiques insoupçonnées, illustrant cette capacité à (s') adapter, à (s') inventer ou (se) réinventer à l'intérieur de territoires de formes et de fonctions conformes à leurs contingences novatrices.

Bon nombre de cultures, si ce n'est dorénavant toutes devant la culture de masse et l'explosion des moyens de communication actuels, portent en elles la signature de ces rencontres qu'elles ont su ajuster, voire contraindre à leur(s) réalité(s) à la suite d'un processus qui s'élabore de manière vectorielle par assimilation/accommodation, dont la jonction consiste en un aménagement appelé adaptation. Ce matériau théorique nous permet de visualiser la dynamique de cette médiation en mettant en relief son mode de fonctionnement et ses enjeux ; en posant un cadre tout en modélisant les étapes interactionnelles qui la jalonnent. Ce substrat, autrement décrit dans le champ de la médiation culturelle par Jean Caune, prend aussi les traits d'un modèle triadique lui servant à explorer les mécanismes médiationnels inhérents au phénomène culturel des arts, et conçu autour de ce qu'il nomme la triple métaphore du contact, du lien, de la brèche. Ces modèles, fondés sur trois pôles, calquent le principe même de la sémiologie telle qu'elle a été décrite par Peirce, ou encore s'apparentent au modèle du signe linguistique tel qu'il a été présenté, entre autres, par Klinkenberg. Si les paradigmes diffèrent parce qu'ils appartiennent à des champs distincts, la matière radiographiée est néanmoins commune, la seule variable dépendant alors de l'approche qui lui est consacrée.

Ainsi, psychanalyser la médiation interculturelle, notamment à travers l'épiphénomène artistique, objet de notre débat, demande d'examiner la pertinence du modèle tripolaire qu'elle exploite ; d'identifier les éléments de cet ensemble tripartite organisateur de dialectiques ; d'éclairer certaines notions clés qui alimentent ces dialectiques, telle celle complexe de culture, revue à travers celle de texte ; de mettre enfin à jour les étapes précises du parcours qui aspire au rapprochement et favorise l'échange de savoirs transitant nécessairement par la parole, quelles qu'en soient la forme et les modalités. Là se situe toute l'entreprise que nous proposons en commençant par une lecture non exhaustive de quelques photographies réalisées par Hervé Dangla, dont le sujet contient les traces d'une transculturation visant manifestement une interculturalité.

En approchant les photographies d'Hervé Dangla comme nous le proposons, il va sans dire que nous prenons sans doute des options subjectives. Mais nous voulons justement les explorer, parce qu'elles révèlent la source même d'une interculturalité née du phénomène

social qu'est la transculturation. Elles recèlent en effet un contenu historique qui témoigne de ces deux principes qui ont parcouru et organisé bien des sociétés humaines, dont celle des Amériques. Les clichés présentés ont été réalisés en Colombie, dans le courant des années mille neuf cent quatre-vingt-dix. Ils offrent une vision de ce qu'est la société colombienne contemporaine, une société pluriethnique et multiculturelle qui s'est faite dans l'Histoire, celle des peuples et de leurs migrations successives. Ces photographies en constituent une sorte de synthèse.



Crédit : Hervé Dangla  
*Portraits aux Rideaux*  
Ouvriers



Crédit : Hervé Dangla  
*Portraits aux Rideaux*  
Famille indienne



Crédit : Hervé Dangla  
*Portraits aux Rideaux*  
Indiens intergénérationnels

Comme va nous le montrer au fur et à mesure cette série volontairement réduite, intitulée *Portraits aux Rideaux*, nous identifions nettement trois groupes humains : des Indiens, premiers habitants du continent ; des Européens, descendants des conquistadors espagnols des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles ; des Africains, originaires de différents pays d'Afrique Noire, alors réduits à l'esclavage par ces mêmes conquistadors. La présence de ces trois groupes humains dans un même espace atteste de ce que la société colombienne actuelle se présente comme une réalité multi- et interculturelle, et les photographies, en tant que forme langagière, nous en offrent une lecture intertextuelle, dès lors que l'on accepte que chaque culture représentée se comporte comme un texte. Or, la photographie ne fait pas l'Histoire. Elle est un aperçu d'un moment de cette Histoire, une vision qui lui est postérieure et donc partiellement lacunaire des faits et événements du passé. Cependant, elle convoque ici en filigrane ce passé révolu qui lui est antérieur ; elle offre ainsi une certaine interprétation de ce passé et se prête simultanément à des lectures possibles dans la sphère de la réception au présent. En effet, dans ces photographies, le représenté historique n'existe plus vraiment de manière autonome : c'est le texte photographique qui le rappelle. La présence des Européens et des Africains en Colombie ne se justifie pas immédiatement par la photographie ; elle se justifie par ce qui est en dehors d'elle, c'est-à-dire les migrations et conquêtes successives génératrices de la transculturalité de l'Amérique du Sud. En revanche, la photographie peut justifier de l'interculturalité régnante dans la Colombie moderne, puisqu'elle rend compte d'une société multiculturelle : en ce sens, elle devient alors un moyen d'authentification partielle d'un passé révolu, puisqu'elle contient des indices susceptibles d'orienter le regard au-delà d'elle : « [...] toute représentation donne rendez-vous à l'irreprésentable ; même si elle l'évite, elle l'invoque. » (Sibony 1991a, p. 263). Conséquemment, les photographies d'Hervé Dangla ne sont pas un simple reflet des rapports transactionnels du passé, mais une invitation au dialogue, ici interculturel.

Lorsque nous regardons cet ensemble de clichés, nous percevons l'identité de la société colombienne telle qu'elle est au moment du présent de la réception : pluriethnique, multiculturelle et interculturelle ; lorsque nous nous focalisons sur certains des clichés, nous

n'en percevons qu'une strate, qui renvoie à un passé ne nous permettant pas d'en appréhender la réalité dans son organisation humaine totale. L'on comprend alors que « [...] l'image induit l'écart psychique à partir de l'écart extérieur qu'elle signale et qu'elle semble combler. » (Sibony 1991b, p. 265). L'écart psychique est le résultat de la réception. L'écart extérieur qu'elle signale nous renvoie ici à l'Histoire des Amériques, de ses migrations et conquêtes, à l'Histoire des peuples qui l'ont façonnée, à travers le long processus de transculturation. Lorsque la photographie porte les stigmates d'une transculturation et qu'elle se donne aux regards, elle comble de nouvelles attentes et invente cette culture de l'interculturalité, parce qu'elle aura su figer les préjugés pour en faire, lors de sa réception au présent, des facteurs de transformation constructifs. En effet, « [...] le transfert que l'image opère dans le "réel" se répercute en déplacements dans la psyché, ce qui mobilise plusieurs niveaux de mémoire et de perception. » (Sibony 1991c, p. 265). Lire ces photographies de cette manière, c'est alors élaborer de nouveaux schémas mentaux, parce que les regardeurs prédisposés à inventer un nouveau territoire interculturel auront su identifier les éléments, jadis obstacles, d'un passé lointain commun pour en faire autre chose, c'est-à-dire un nouveau langage. En ce sens, les photographies d'Hervé Dangla fonctionnent comme « *nœud de transfert* » (Sibony 1991d, p. 266), notamment parce qu'elles évacuent les regardeurs présents des cultures distinctes du passé figuré en creux auquel ils n'ont pas participé, ce qui devrait leur permettre de pouvoir le dépasser. Ce dépassement peut alors être l'assurance du discours interculturel et d'une interculturation dans l'espace des actions, discours qui aura émergé de la fusion des dialectiques inhérentes aux différents espaces dans lesquels elles existent. Cela confirme que :

[...] *l'image est produite avec des transferts de mémoire, des transferts de perception* [...]. Ce qu'elle fait passer est un *transfert de mémoires-perceptions*, supposées portées par l'image, vers d'autres nœuds de perceptions et de mémoires chez ceux qui la reçoivent. (Sibony 1991e, p. 269).

Lorsque la photographie se présente comme le support de mémoires et de perceptions d'espaces-temps révolus, qu'elle devient le nœud d'un processus de mise en confrontation, elle est alors le pré-texte qui engage les différents niveaux de discours qu'elle contient pour en modéliser un autre, à savoir celui de l'interculturalité. Ce nouveau discours devient à son tour un prolongement, un discours de discours, parfois un métalangage. En ce sens, la photographique dont le contenu est porteur des traces d'une transculturation que chacun peut éprouver par sa présence lointaine au passé, en tant qu'elle est une non-présence au présent du passé, inclut et exclut tout à la fois le regardeur :

La photo, objet du passé, inscrit des instants présents, des instances multiples du "présent", d'une présence qui relance le passé grâce aux appels d'avenir que nous pointons vers la photo regardée. Autrement dit, au présent de la photo s'ajoute le fait qu'elle inaugure, toujours, un *nouvel instant présent* [...]. (Sibony 1991f, pp. 289, 290).

Les photographies d'Hervé Dangla permettent donc d'observer l'intégration réciproque de cet Autre que Soi dans le paysage colombien contemporain grâce à la lecture d'un déjà-là partagé vécu par procuration à travers leurs suggérés historiques transculturels. Le présent du passé s'actualise dans le présent de la réception tout en demeurant simple suggestion, dont l'enjeu consiste à révéler le nouveau et non le renouveau. Ce nouveau rapport interculturel qu'elles convoquent et qu'elles dessinent n'a pourtant pas pour fonction d'éradiquer le passé transculturel ; au contraire, les photographies doivent le maintenir dans une survivance spectrale pour assurer pleinement la mutation de ce passé symptomatique vers un présent asymptotique :

[...] toute TRANSCULTURATION est un processus dans lequel on donne toujours quelque chose en échange de ce que l'on reçoit [...]. C'est un processus dans lequel les deux parties de l'équation sont modifiées. Un processus duquel émerge une nouvelle réalité, composite et complexe ; une réalité qui n'est pas un amalgame mécanique de caractères, ni même une mosaïque, plutôt un phénomène nouveau, original et indépendant. (Ortiz 2011a, p.13).

Il s'agit, comme nous l'entendons et comme en témoignent les photographies d'Hervé Dangla, d'une « transition entre deux cultures, toutes les deux actives, toutes les deux contribuant par autant d'apports, et toutes deux coopérant à l'avènement d'une nouvelle réalité de civilisation. » (Ortiz 2011b, p.13).

Par la transculturation, les membres de la société colombienne se sont inventés une réalité de civilisation. Si, comme nous l'avons dit, le passé structurant qui s'est opéré par des sessions de territorialisations/déterritorialisations pragmatiques et symboliques successives n'est pas tout de suite lisible dans les clichés, force est de constater qu'Hervé Dangla a joué de subtilité pour en rendre compte.

La démarche esthétique d'Hervé Dangla, à travers *Portraits aux Rideaux*, tend à narrer discrètement l'Histoire de la structuration sociétale de la Colombie. En rendant actifs les sujets photographiés, Hervé Dangla jugule toute forme de stigmatisation des uns ou des autres grâce à une révélation interculturelle dont le dessein consiste à déresponsabiliser les acteurs qu'ils sont au présent des actions de leurs ancêtres, parce que justement il les positionne à un même niveau d'implication dans la société qu'ils fondent maintenant ensemble et qui les modèle corrélativement. Pour le matérialiser, Hervé Dangla procède par l'usage de rideaux qu'il demande à chacun soit de tenir, soit d'approcher au plus près, afin de symboliser cette proxémique qui les unit par l'usage qu'ils font en commun de l'espace transactionnel qu'ils inventent et duquel se dégage un ensemble de significations. Chaque cliché se présente en effet comme un triptyque qui met en relief les participants dans des espaces minimes afin de les singulariser en tant que groupes distincts, tout en les insérant dans un espace englobant pour signaler que chacun de ces groupes est un atome de la société colombienne contemporaine. Le principe rend alors compte simultanément de l'altérité en tant que socle fondateur de l'interculturalité : la mise en exergue des groupes par ce procédé d'esthétisation se met au service de l'ensemble et montre aux regardeurs que ce conglomérat humain est le ciment de l'actuelle Colombie.

En outre, toute une symbolique de ces photographies se forge autour du *trois* mis en scène, évocateur peut-être de l'évangélisation qui a accompagné les conquistadors soucieux de convertir au christianisme les populations autochtones pour mieux les contrôler, mais aussi marqueur des trois groupes humains qui font la Colombie contemporaine. Un *trois* social et socioculturel qui fusionne dans une unicité devenue le support de cette interculturalité manifeste. Par ce procédé esthétique, le photographe fixe sur un même plan, sur une même spatialité, la temporalité plurielle d'une société humaine composite qui s'est inventée une culture de l'interculturalité.



Crédit : Hervé Dangla  
*Portraits aux Rideaux*  
*Sœurs ouvrières*



Crédit : Hervé Dangla  
*Portraits aux Rideaux*  
*Ouvrières*



Crédit : Hervé Dangla  
*Portraits aux Rideaux*  
*Ecole*

Cet état de fait est visible dans les différents niveaux de culture, sociale, matérielle et mentale : usage réciproque d'artefacts, tels les habits, ou d'institutions, telles l'École ou l'usine.



Crédit : Hervé Dangla  
*Portraits aux Rideaux*  
*Mixité à l'usine*



Crédit : Hervé Dangla  
*Portraits aux Rideaux*  
*Rapports interculturels et intergénérationnels*

En outre, Hervé Dangla ne manque pas de signaler les rapports intergénérationnels qui font sens dans une Colombie interculturelle et qui la distingue des sociétés occidentales davantage tournées vers l'individualisme. Ces rapports rendent également compte de l'importance de la famille et des rôles que chacun de ses membres assure pour son équilibre et sa survie, puisque chacun pourvoit à ses besoins à la hauteur de ses engagements, comme nous le voyons à travers la représentation des ouvrières et ouvriers, ou encore à travers les enfants en apprentissage à l'école. Ces rapports intergénérationnels constituent également un des maillons de l'interculturalité qui traverse la société colombienne, puisque l'on peut aisément supposer que la famille devient aussi le lieu de la transmission d'un héritage culturel du passé de ses communautés lorsqu'en parallèle les enfants scolarisés acquièrent les fondamentaux unificateurs : c'est par l'agencement de ces pratiques que se constituent les syncrétismes visibles dans les sociétés organisées à partir d'un legs transculturel.

Les photographies d'Hervé Dangla se présentent donc comme un réseau de textes dont sont porteurs tous les sujets qui ont bien voulu chuchoter quelques bribes de leurs paroles et de celles de ceux qui les précèdent en se prêtant au jeu de la figuration. De ces paroles diachroniques et synchroniques est née une dialectique complexe, elle-même issue des Histoires singulières et collectives qui leur préexistent. C'est ce qui nourrit tout un pan de l'interculturalité qui structure la société colombienne contemporaine, résultat du processus de

transculturation qui a traversé les temps de l'Amérique du Sud, notamment depuis les conquistadors, mais bien avant aussi, et desquels a émergé une culture nouvelle :

Nous estimons que le terme transculturation exprime mieux les différentes phases de cette transition d'une culture à une autre, parce qu'il ne consiste pas seulement à acquérir une culture distincte, ce que, à proprement parler, traduit le terme anglo-américain *acculturation*, mais qu'il implique aussi forcément la perte ou le déracinement d'une culture précédente, ce qu'on pourrait qualifier d'une *déculcuration* partielle, et création postérieure de nouveaux phénomènes culturels qu'on pourrait appeler une *néoculturation*. » (Ortiz 2011c, p. 170).

Les photographies d'Hervé Dangla se situent entre ces trois mondes et se donnent aux regardeurs désireux, à leur tour, de relayer la parole de l'interculturalité à partir d'un schéma tripolaire, que nous allons maintenant tâcher d'approcher de manière plus théorique pour comprendre les mécanismes du processus de transculturation.

*A priori*, les modèles constitués de trois pôles sont des plus opératoires pour examiner des rapports communicationnels non bornés, c'est-à-dire ne se limitant pas à un simple jeu de questions/réponses prévisibles, mais précisément ceux qui donnent forme à un nouvel environnement dans lequel la réaction, sensiblement [im]prévisible, prime sur le seul constat. Ce détail séquence justement ce qu'Austin (Austin 1970) catégorisait sous les traits d'actes de langage performatifs, générateurs de réactions, et d'actes de langage constatifs, aux effets davantage inertes. L'imprévisibilité donc, conditionne alors la recherche permanente d'un équilibre que les rapports interculturels doivent veiller à maintenir en contrebalançant les aléas qu'ils peuvent aussi/éventuellement produire, et cet équilibre correspond au territoire d'un entre-deux : « [...] l'expression "entre-deux" résume bien le "ni l'un ni l'autre" dans lequel se situe, à un moment donné, l'élaboration d'un espace-temps interculturel, ainsi que l'incertitude qui en résulte. » (Cazanabe 2003a, p. 187). L'on peut alors aisément affirmer que les rapports intersubjectifs organisant une rencontre interculturelle dépendent de conditions initiales de natures infinies, elles-mêmes sensibles et dont le résultat ne peut être ni pleinement anticipé, ni totalement contraint. Dans le champ de la médiation, l'entre-deux est un lieu parsemé de zones poreuses, lieu d'une plasticité essentielle, c'est-à-dire fluctuant et malléable, donc imprévisible. Et ce lieu s'invente au gré de l'échange émanant des actants en présence. Ainsi, c'est bien parce qu'elle met en confrontation de la *matière instable* que « La médiation culturelle pose la question des rapports entre les membres d'une collectivité et le monde social qu'ils construisent. » (Caune 2008a, p. 6).

Les arts, et plus restrictivement les œuvres d'art, notamment graphiques, à l'instar des clichés nous concernant, se présentent-elles comme des médiations interculturelles lorsqu'elles incorporent des données pluriculturelles qui leur préexistent grâce à un processus de transculturation, ce qui leur permet, dès lors,

d'organiser délibérément le rapport entre groupes ou individus culturellement différents, de manière au moins à éviter les dysfonctionnements de leur cohabitation, au mieux à obtenir les avantages divers que l'on attend de son aménagement réfléchi » (Abdallah-Pretceille 1995a, in Cazanabe 2003, p. 34).

En faisant cohabiter des informations pluriculturelles issues d'une transculturation, les œuvres d'art d'une telle configuration opèrent une sorte de focale : elles condensent le donné, le déjà-là, et réduisent d'une certaine manière le temps et l'espace de *quelque chose* des cultures qu'elles signalent à travers un ensemble d'indices et offrent alors à la lecture un échantillon des Histoires du passé doublement singulier et collectif, doublement singulier en ce sens qu'il n'appartient plus strictement à une seule des cultures qui se rencontrent, collectif

en ce sens qu'il devient une autre chose inventée ensemble et mise au goût du moment dans la forme qui en est le support et le transport. Dès lors, l'œuvre d'art dont le contenu reçu s'avère formateur d'une rencontre interculturelle, parce qu'elle est parcourue par une histoire transculturelle, est simultanément un contenu intertextuel. Une analogie peut donc être envisagée entre l'interculturalité et l'intertextualité à l'intérieur du message que véhicule une œuvre. De plus, comme toute création artistique ne se réalise pleinement que dans la sphère de la réception, dans la mesure où elle se soumet aux regards, elle devient alors à son tour un objet de discours, parce qu'elle est mise à l'épreuve par les expériences des publics qui la reçoivent. C'est en ce sens que les pratiques artistiques, orientées par et dans les œuvres d'art, notamment la photographie dont le sujet est social/sociétal, sont socialisées et socialisantes, qu'elles sont les témoins des idéaux singulier et collectif inscrits dans la longévité des expériences esthétiques, diachroniques et synchroniques, et qu'elles génèrent des rapports interactionnels, notamment parce que les objets d'art qu'elles mettent en forme sont à lire comme des textes de textes. Dès lors, l'œuvre d'art, dans le rapport que l'on entretient avec elle en tant qu'elle est la source de médiations conjointement culturelles et interculturelles, ne peut être pensée en dehors du couple sujets/environnements, qu'il convient de décliner au pluriel dans une approche interculturelle et dans une perspective d'interculturalisation. Cette coopération nous montre bien que toute œuvre d'art est une co-construction élaborée à partir des trois piliers que sont l'œuvre présentée aux regards et achevée seulement par eux, les sujets regardeurs et les environnements qu'elle permet de relier. L'art ne peut plus être réduit alors à son seul mode de représentation d'un déjà-là, comme on le concevait jadis, avant qu'il ne s'émancipe des territoires du pouvoir, et l'artiste avec lui ; l'œuvre d'art agit désormais sur le monde, de manière symbolique et pragmatique, comme le font les actes de langages performatifs, parce qu'elle le crée aussi à travers la surréalité qu'elle présentifie. Toute œuvre d'art catalyse ainsi des espaces « expérimentés et expérimentant » (Lapoutge 2015a, p.p. 47, 62) et l'espace textuel qu'elle est consubstantiellement se prête aisément à une lecture intertextuelle se fondant sur le principe de territorialisation *versus* déterritorialisation. Se faisant, et parce que l'œuvre d'art, à l'instar des photographies que nous avons vues, est parcourue par des visions du monde hétérogènes, elle porte bien en elle les prémisses de l'interculturalisation quand elle est génétiquement engendrée par une transculturalisation certaine : elle est précisément le terreau d'une interculturalisation en devenir lorsqu'elle se soumet aux regards de ses spectateurs. Et comme l'atteste Paul Klee par cette citation, « L'art ne produit pas le visible, il rend visible », c'est-à-dire qu'il ouvre sur de nouvelles dimensions, de nouveaux savoirs, de nouveaux savoir-faire mais surtout sur de nouveaux savoir être à travers ses langages nécessairement nouveaux, et non pas renouvelés. En ce sens, toute œuvre d'art qui possède un fonds interculturel formalisé par une transculturalisation déroule un contenu façonné par la fusion d'horizons distincts susceptibles d'en dévoiler de nouveaux.

Interroger l'interculturalité, comme état de fait, ou l'interculturalisation, en tant que processus, par le prisme de l'épiphénomène artistique, comme nous l'avons prévu, demanderait sans doute que l'on réponde aussi à la question épineuse suivante : qu'est-ce que la culture ? Jean Caune nous dit que :

La culture, quels que soient les points de vue disciplinaires ou idéologiques qui l'appréhendent, se présente comme une série de médiations complexes et achevées entre l'individu et le groupe, l'imaginaire et le symbolique, le sujet et le monde. Elle oriente la perception individuelle, organise les comportements, donne un sens aux expressions subjectives et collectives en les inscrivant dans un espace et un temps vécus en commun. Avant même de se concrétiser dans des manifestations expressives et des formes sensibles, la culture modèle notre organisation de l'espace et notre construction du temps social. (Caune 1999a, p. 62).



Pour traduire en d'autres termes cette définition des plus pertinentes pour notre propos, parce qu'elle souligne avec précision tout l'aspect dynamique et impactant de la culture en tant qu'elle est un système ramifié, nous empruntons à Roland Posner celle tirée de son article *Sémiotique de la culture et théorie des textes* où il cite lui-même quelques-uns des auteurs auxquels on la doit : « Une culture, c'est un ensemble de textes, disent Lévi-Strauss, Barthes, Lotman et Piatigorsky et bien d'autres qui travaillent dans leur tradition » (Posner 1989a, p. 157). L'intérêt de cette définition, exprimant autrement la précédente, réside dans l'usage du mot *textes* employé au pluriel, désigné par Caune sous les mots *série de médiations complexes et enchevêtrées, comportements*, ou encore *expressions subjectives et collectives*, présentement ce qui irradie les photographies d'Hervé Dangla. Le mot *textes* nous renseigne d'une part sur les trois différents niveaux de culture évoqués précédemment, dont fait mention Posner, stratifiés « [...] en institutions et en rituels (culture sociale) ; en artefacts et en pratiques (culture matérielle) ; en mentefacts et en conventions (culture mentale). » (Posner 1989b, p. 157). D'autre part, il contient à lui seul tout ce que l'on peut identifier comme résultant de la production humaine, notamment les artefacts, dans lesquels s'enchaînent tout le cheminement de la création artistique dont nous avons parlé ci avant, de « *l'espace du concevoir [à] l'espace du recevoir* » (Lapoutge 2013a, p. 5) - cheminement qui n'est pas sans nous rappeler le processus communicationnel jakobsonien (Jakobson 1963) - et des objets qui en découlent.

L'œuvre d'art, en tant que territoire d'une expérience, voire d'une expérimentation interculturelle, se présente donc comme un lieu qui concatène une série d'informations fondée sur la fusion de paroles plurielles complexes - langue(s), croyances, rites et rituels, pratiques symboliques et pragmatiques... - que les récepteurs doivent éprouver pour atteindre le message qu'elle veut transférer, entre autres parce que ces « [...] dialogiques complexes reposent sur l'opposition et la complémentarité [...] » (Cazenabe, 2003b, p. 154) dont sont porteuses les cultures représentées en elle et en ses regardeurs au moment de sa réception dans la sphère de la sociabilité. La lecture des contenus de l'œuvre, devenue alors support d'une intertextualité interculturelle si l'on peut dire, demandera que soit pratiquée une approche par analogie, seul procédé permettant aux regardeurs, *a fortiori* s'ils sont de cultures différentes, d'actualiser les matériaux culturels signifiants à partir de signifiés qui leur sont connus. En ce sens l'œuvre d'art se présente bel et bien comme un entre-deux fonctionnel, car en opérant la fusion de deux ou plusieurs mondes, elle révèle la structure cachée qui les relie, comme en rend compte la série photographique *Portraits aux Rideaux*. Les atomes des univers culturels agrégés dans l'œuvre d'art photographique d'Hervé Dangla se présentent donc comme des primo textes - chaque culture ou élément culturel distinctif est un primo texte - inventant un tiers texte qui se donne à voir comme un intertexte, lui-même désormais pré-texte aux conditions d'une interculturation en cours. Ce pré-texte est un espace manifestant la conjonction de moments et des temps des passés, dont la lecture différée dans le présent de la réception modélise, dans l'interaction, une culture de l'interculturalité. Toute la dynamique de la rencontre interculturelle lisible dans l'œuvre d'art transhume par la parole à laquelle elle a donné forme. Or, l'œuvre contient aussi des ouvertures, des sas, des zones poreuses pour faciliter son appropriation et le plein accès à l'expérience esthétique, expérience de nature socioculturelle et prometteuse d'une culture vivante. En tant qu'empreinte d'une rencontre interculturelle, l'œuvre d'art crée donc un mouvement dont le schéma opératoire s'articule indéfiniment à partir des deux pôles déjà évoqués : territorialisation *versus* déterritorialisation, *versus* contenant ici la frontière sensible, à savoir ce qui fluctue, ce qui se fabrique à chaque nouvelle réception, car « Toute frontière [...] est le lieu de la dissociation et de l'association, de la séparation et de l'articulation » (Morin 1979a, p. 204). Quand l'œuvre d'art contient les bribes d'un discours transculturel lui préexistant qui consiste à donner une vision modifiée, du moins modifiante et apaisante du monde, et qu'elle agit positivement sur les modes de penser

dans un souci d'altérité et de partage, alors elle fait sens, et même consensus parce qu'elle structure un espace interculturel, parce qu'elle se sublime en une interculturalisation :

Le transculturel est ce qui relève le plus de la TIMS car il désigne la mise en commun ou l'adoption généralisée de formes culturelles. Des éléments passent d'une culture à une autre lorsqu'ils peuvent exister dans les deux, si bien que, grâce à la TIMS, le transculturel désigne les voies de passages suscitant et aidant les opérations de déterritorialisation et reterritorialisation. Dans le dialogue transculturel de la TIMS les identités sont en construction permanente. Quand je traduis et j'interprète en milieu social je me transforme en l'Autre et l'Autre se transforme en moi, me permettant de vivre un devenir métis où toutes les identités sont présentes à 100% sans perdre aucune de leurs appartenances. (Frias 2014a, p. 107).

L'approche interculturelle orientée autour de l'épiphénomène artistique présuppose donc que toute velléité de survalorisation soit inhibée, tel un instinct, justement parce qu'elle aura été estimée possible, comme une contradiction potentielle qu'il convient de contourner. Ceci subsume la conscience de cette culture de l'interculturalité, élevée sur des fondations transculturelles. Celle-ci exhale de la jonction entre les milieux et environnements des cultures en présence ; elle est cet entre-deux qui n'appartient ni à l'une des cultures, ni à l'autre totalement, mais qui devient le territoire d'une architectonique culturelle qui réorganise les savoirs que les cultures ont en commun mais qu'elles ne perçoivent pas d'emblée, qu'elle découvrent par le voyage dans l'œuvre d'art interculturelle : « Concrètement, aller *autre part* pour intégrer l'ailleurs en tant qu'il manque ici, c'est du même ordre logique que lorsqu'il s'agit, entre-deux, de faire compter l'un *et* l'autre sans s'user à osciller entre l'un et l'autre. » (Sibony 1991g, p. 315). C'est là que l'approche par analogie peut se révéler d'un grand secours, car elle donnera à ces savoirs une certaine consistance par l'entremise de voix qui produiront ensemble un nouveau discours et de nouvelles dialectiques. C'est pourquoi toute œuvre d'art interculturelle, qui témoigne d'une transculturalisation dans sa génétique produit un mode de connaissances et devient à son tour un objet de savoir, un hypertexte. Elle s'avère donc le lieu de la rencontre interculturelle, quand toutes les modalités sont réunies, car elle est aussi représentative, à travers les signes qu'elle met en exergue, de la co-construction interculturelle et interactionnelle qui en compose la trame. L'on comprend alors que, selon ces conditions, « [...] la fonction de l'art n'est pas seulement de représenter le réel mais aussi de le créer » (Jauss 1978a, p. 36), notamment lorsque ce dernier se donne pour ambition d'inviter au dialogue interculturel.

Lorsque l'œuvre d'art renferme un message de teneur transculturelle en vue d'éveiller une relation interculturelle, elle peut entraîner une série de dialogiques dont une partie fera peut-être resurgir certains préjugés. Or, si un des objectifs d'une telle œuvre d'art consiste effectivement à les ressusciter partiellement par des effets plastiques et esthétiques, par des signifiants, ceux-ci ne contiendront jamais la totalité de la réalité de leur temps puisqu'ils seront déplacés dans une autre spatiotemporalité. Ils seront alors à voir comme des virtualités d'un réel révolu, comme des indices qu'il faudra explorer en opérant une sémiologie inférentielle pour les approcher de manière constructive afin d'en évacuer tout ce qui peut faire obstacle à la relation interculturelle innovée dans le nouvel espace discursif de la rencontre. Or, comme dans toute sémiologie inférentielle, le sens primaire est inatteignable : il peut être seulement suffisamment compris. Néanmoins, cela ne signifie pas qu'il faille annihiler les préjugés ; bien au contraire, ils sont des éléments sensibles de l'entre-deux et « [...] constituent un outil de compréhension interculturelle. » (Cazenabe 2003c, p. 134) ; ils « [...] doivent donc être considérés comme des points de passage obligés plutôt que comme des possibilités dont on pourrait ou devrait s'affranchir. » (Cazenabe 2003d, p. 133). En d'autres termes, les signes contenus dans l'œuvre génétiquement transculturelle, et désormais interculturelle dans

l'espace présent de la réception, que les regardeurs pourraient identifier comme des stéréotypes et des préjugés doivent nourrir positivement la nouvelle rencontre que mobilise l'œuvre exposée, parce qu'ils servent à modéliser de nouveaux savoirs libérés des aspects dépréciatifs qui pourraient gangrener le vivre ensemble inédit. C'est distinctement là que réside tout l'intérêt d'une œuvre d'art imprégnée manifestement d'un contenu transculturel et dont la vocation repose sur la création d'une nouvelle rencontre interculturelle : le suggéré autorise alors l'émergence d'une nouvelle parole partiellement libérée d'un ensemble de certitudes, au profit d'une vision modernisée, d'autant plus si l'esthétique de l'œuvre y pourvoit de manière poétique, comme nous l'observons dans la série *Portraits aux Rideaux*, dans laquelle figurent implicitement et explicitement des territoires culturels singuliers et un territoire culturel collectif. C'est pourquoi il est nécessaire, dans toute approche interculturelle qui exploite elle-même un substrat transculturel, de savoir prendre de la distance et de vivre un certain abandon de soi réciproque. Par ce procédé, l'altérité s'impose comme facteur constructif d'interculturalité humaniste, et non comme phénomène stigmatisant, puisqu'elle disqualifiera toute forme de surévaluation pour laisser place à une relation équitablement répartie, basée sur l'approche intertextuelle dont fait montre l'œuvre, en tant qu'elle organise bel et bien l'entrecroisement de textes que sont les différentes cultures représentées. Ce sera là le seul moyen de lire, certes en pointillés, ce qui fait texte dans la culture de l'Autre ou des Autres. Le tiers texte, c'est-à-dire l'entre-deux, le point de contact, se métamorphose alors en un objet de savoir en genèse parce qu'en se rapprochant, les cellules des cultures en contact font poindre le territoire à inventer ensemble, à savoir la culture de l'interculturalité :

    Pour peu que l'on s'accorde sur le sens du mot culture, le passage entre la culture de l'un et la culture de l'autre représente donc bel et bien un inter-culturel, un lieu et un moment au cours duquel la personne-sujet devra se situer en fonction de cette problématique de deux êtres (lui et l'autre), de deux lieux (les siens et ceux des autres), éventuellement de deux sortes d'objets (les siens et ceux de l'autre) culturellement différents. (Cazenabe 2003e, p. 34).

    Par cette prise de conscience, et dans une optique interculturelle, alors « L'art ne se veut plus représentation du monde mais action sur le monde » (Caune 2008b, p. 5), à l'instar des photographies d'Hervé Dangla. Pour Jean Caune,

    Le contact, le lien et la brèche sont sans aucun doute des modalités de la relation qui trouvent leur forme d'achèvement dans l'objet d'art : les effets sur le récepteur opèrent par la capacité de l'objet à attirer son attention sensible, à produire une relation durable qui transcende le contexte de sa production, et enfin à rompre les mécanismes habituels de la perception et de la signification. (Caune 1999b, p. 112).

    Ce principe trouve toute sa pertinence lorsque l'œuvre devient le prétexte à la rencontre interculturelle, qu'elle assume pleinement ses fonctions de support et transport d'une transculturation qui lui préexiste, notamment si l'on raisonne par analogie. Dans l'approche interculturelle, le contact relie les protagonistes/les cultures en présence, métonymies de nos primo textes ; le lien invente le tiers texte qui s'écrit dans l'entre-deux et qui excède les contextes de production des primo textes sources ; enfin, la brèche compose l'instant où, ayant façonné une culture de l'interculturalité grâce aux dialectiques mises en œuvre dans le tiers texte, les parties en présence pourront envisager séparément un moment post rencontre pour en assimiler les effets et vivre leur expérience esthétique subjective, la brèche étant le moment qui autorise l'assimilation par l'accommodation, sorte de moment de digestion pour parvenir à l'adaptation. La circulation entre les trois pôles est vérifiée : l'assimilation est bien une opération cognitive orientée vers l'appropriation d'une situation

nouvelle, après que l'objet source aura été modifié afin d'accroître le champ de la connaissance ; l'accommodation correspond précisément à la transformation de cette situation nouvelle en vue de la façonner à la réalité dans laquelle elle va trouver sa place et fonction, et permettre ainsi de répondre au mieux aux normes et besoins inhérents à ce nouvel espace-temps d'ancrage : il s'agit alors d'une adaptation susceptible de fomenter toute interculturelation, notamment lorsque celle-ci trouve ses origines dans une transculturelation qui en constitue les fondations.

L'œuvre d'art, quelle que soit sa forme, se présente toujours comme une parole qui n'appartient pas à son seul créateur. En effet, d'une part ce dernier transpose sur le support de son choix un monde inatteignable qui lui préexiste toujours, c'est-à-dire qui ne lui appartient pas pleinement, et sur lequel il tente d'agir à travers son geste, et le suggère qu'il produit. D'autre part, il doit nécessairement offrir cette expérience qu'il a du monde à l'expérimentation des publics : leur rencontre inventera un nouveau territoire discursif propice, entre autres, à une expérience esthétique, à l'entretien du sentiment d'appartenance, vecteurs d'un horizon d'attente partagé. Seule cette relation valide l'existence du phénomène artistique. Ainsi, lorsque l'œuvre se situe dans un espace de sociabilité, un espace de réception, elle acquiert simultanément une autre dimension qui participe de son identité totalisante, puisqu'elle est coproduite dans et par les espaces du concevoir et du recevoir. De ce principe émane toute culture mentale, issue de la culture matérielle : les artefacts, notamment lorsqu'ils sont porteurs d'une dimension symbolique, comme le sont les objets artistiques, favorisent l'apparition de mentefacts, tels que les concepts ou les idées. Lorsque l'œuvre d'art est génétiquement structurée par un patrimoine qui témoigne d'une transculturelation, à l'instar de la série photographique d'Hervé Dangla, et que celle-ci se donne à voir comme un dispositif pourvoyeur d'interculturelation dans le présent de la réception, elle est elle-même la trace d'une interculturalité en pointillés lisible dans le présent du passé extérieur à l'œuvre. Le dénominateur commun qui parcourt l'Histoire antérieure à ces photographies, les photographies elles-mêmes et la rencontre interculturelle pour laquelle elles ont été conçues s'identifie à travers le terme culture, que l'on doit lire comme synonyme de texte ou d'hypertexte. Les photographies d'Hervé Dangla nous montrent donc précisément toute la dynamique qui anime le principe d'interculturelation, c'est-à-dire ce transfert d'éléments qui ouvrent sur un nouvel environnement qu'Ortiz nomme néoculturelation. L'interculturelation qui fonde la société colombienne contemporaine, et que l'on peut éprouver à la lecture des photographies dans le présent de leur réception, est bien un processus par lequel les cultures présentes sur ce territoire ont su s'approprier ce dont chacune est porteuse singulièrement pour inventer ensemble des interactions et des coopérations au profit d'une coexistence, sans pour autant que chacune renonce à ce qu'elle est profondément. Ainsi, la Colombie est-elle un espace interculturel, en ce sens qu'elle résonne d'une pluralité référentielle culturelle qui se vit désormais en synchronie, parce qu'elle est une réalité nouvelle, une adaptation organisée à partir de l'assimilation de certaines valeurs des autres cultures, de leur accommodation, supposant des choix maintenant une authentique distinction entre ces cultures. De telles sociétés ont donc su synthétiser un ensemble de facteurs servant à leur tour à la rencontre interculturelle suscitée par les arts qui en sont le transfert.

## Bibliographie

### Ouvrages

- ABDALLAH-PRETCEILLE Martine, THOMAS A., *Relations et apprentissages interculturel*, Paris, Armand Colin, 1995.
- AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.
- CAUNE Jean, *Pour une esthétique de la médiation*, Grenoble, PUG, 1999.
- CAZENABE Claude, *La formation interculturelle, un projet existentiel de réciprocité*, Paris, l'Harmattan, 2003.
- EHRHARDT Damien, NOUR SCKELL Soraya (ed.) *Interculturalité et transfert*, Berlin, Duncker & Humblot, Beiträge zur Politischen Wissenschaft 174, 2012.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, coll. « Points Sciences humaines » (n°17), 1963.
- JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978 pour la traduction française.
- KLINKENBERG Jean-Marie, et alii, *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Ed. du Seuil, 1992.
- MORIN Edgar, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Ed. de Minuit, coll. « Points Essais » (n°109), 1979.
- ORTIZ Fernando, *Controverse cubaine entre la tabac et le sucre*, Montréal, Québec, Editions Mémoire d'encrier, collection Essai, 2011, traduit de l'espagnol par Jean-François Bonaldi.
- PEIRCE Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, Paris, Ed. du Seuil, 1978.
- PIAGET Jean, *La psychologie de l'intelligence* [1947], Paris, Armand Colin, 3<sup>e</sup> éd., 2012.
- PIAGET Jean, *Six études de psychologie*, Paris, Gonthier « Médiations », 1964.
- SAUQUET Michel, VIELAJUS Martin, *L'intelligence interculturelle, 15 thèmes à explorer pour travailler au contact d'autres cultures*, Paris, Ed. Charles Léopold Mayer, 2014.
- TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres. Réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Ed. du Seuil, 2008.

### Articles

- CAUNE Jean, *Culture pour tous*, Actes du colloque international sur la médiation culturelle, Montréal, décembre 2008.
- FRIAS Jose Yuste, *Interculturalité, multiculturalité et transculturalité dans la Traduction et l'Interprétation en Milieu Social*, *Cédille*, revista des estudios franceses, Monografias 4, Universidade de Vigo, 2014, <https://cedille.webs.ull.es/M4/07yuste.pdf>
- LAPOUTGE Stéphane, Les pérégrinations du fait culturel, in *Chemin, cheminement*, Bernadette Rey Mimoso-Ruiz Toulouse (dir.), Toulouse, Revue *Inter-Lignes*, janvier 2013.
- LAPOUTGE Stéphane, Les environnements d'influence dans la création artistique, in *Arts et environnement*, Bahi Aghi (dir.), Le Cahier des arts, revue des arts et sciences de l'art, septembre 2015.
- POSNER Roland, *Sémiotique de la culture et théorie des textes*, in *Etudes littéraires*, vol. 21, n°3, pp. 157-175, 1989, <http://id.erudit.org/iderudit/500878ar>