



# Focales

3 | 2019

Photographie & Arts de la scène

---

## La notion d'altérité dans l'œuvre de Danica Dakić

Marion Hohlfeldt

---

### Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

### Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2541>

ISSN 2556-5125

### Référence électronique

Marion Hohlfeldt, « La notion de l'altérité dans l'œuvre de Danica Dakić », *Focales* n° 3 : *Photographie & Arts de la scène*, mis à jour le 12/06/2019, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2541>

---

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

## La notion de l'altérité dans l'œuvre de Danica Dakić

---

Marion Hohlfeldt

Lentement, de très près, l'objectif de la caméra balaye les détails de la granulation d'une photographie en noir et blanc, démesurément agrandie par la projection. Le regard n'est pas inquisiteur, mais possède la proximité d'une caresse qui donne à voir la facture d'une image que l'on n'identifie pas immédiatement. Le spectateur décèle des cadres vides. S'agit-il d'une photographie, d'un vieux film ? Il s'avère que le document ainsi scruté est une image datant de 1942, au sein de laquelle Paul Almásy a enregistré les galeries du Louvre, évacuées à la veille de la guerre. Des peintures qui y étaient domiciliées ne restent que les numéros d'inventaire et les noms des artistes, apposés à même le mur à l'emplacement initial de chaque tableau. Le directeur des musées nationaux, Jaques Jaujard, avait compris que l'assaut contre les valeurs fondamentales de la civilisation équivalait à l'effacement d'une mémoire qu'il fallait sauvegarder à tout prix. Davantage que de pointer la disparition des objets d'art qui ont été mis en lieu sûr, le cliché rappelle, trois ans après leur évacuation, l'incertitude qui pèse alors sur le monde. Le photographe hongrois procède ici à un double déplacement : exposant la vacuité, il confère une présence à l'absence, mais dans le même temps il transforme les murs dépouillés en allégorie de la déportation.

Danica Dakić a choisi cette image au sein de la collection du MMK Musée d'art contemporain de Francfort-sur-le-Main comme point de départ pour son installation *Safe Frame* (2013). Des recherches au sein des archives et des collections du Musée ont été pour l'artiste le moyen d'explorer la spécificité du lieu. Mais ce qui a retenu son attention tient moins dans ce qui a été trouvé que dans ce qui manque : dans les absences et les vacances, qui constituent, selon elle, une part essentielle de l'héritage artistique. À travers ces « ruines » elle interroge la mémoire collective, brisée par l'histoire, qui contient des images occultées des traumatismes afin d'y installer des images rêvées qui se présentent souvent comme des énigmes. *Safe Frame* oppose à la projection de l'image de Paul Almásy un cadre doré vide, accroché sur le mur d'en face. Comme en écho à la photographie, l'installation donne à voir une absence qui prend sens grâce aux voix qui émanent du cadre : la composition sonore de Bojan Vuletić entretient les voix de vingt-trois femmes, dont la majorité sont originaires de pays en guerre – Afghanistan, Érythrée, Somalie – en un ensemble de phrases, de chants et de silences. Ces femmes font part de leurs histoires, de leurs réflexions sur l'art, de leurs considérations sur la vie. Elles parlent de la perte de leur pays, de leur culture et de leur identité : « Ma seule sécurité est en moi », dit l'une d'entre elles, alors qu'une autre demande : « Quel est notre cadre [1] ? »

Depuis une quinzaine d'années, Danica Dakić se penche sur la question du déplacement et de l'exil ; elle s'intéresse à des personnes souvent devenues invisibles dans la société actuelle. Pour *Deaf Dance* (2003), elle travaille avec seize danseurs d'origine bosniaque vivant en Allemagne. *Role-Taking, Role-Making* (2004-2005) est réalisé avec des Roms du Kosovo et *El Dorado* (2006-2007)

---

1. Peter GORSCHLÜTER, « Safe Frame », in *Danica Dakić*, Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2018, p. 40.

avec des adolescents d'un foyer pour mineurs étrangers non-accompagnés. Pour *Safe Frame*, elle a pris contact avec les boursières du programme SABA de la Crespo Foundation pour jeunes migrantes qui finance la scolarité de réfugiées. Davantage que la détresse liée au déplacement, ce sont les représentations de l'altérité qui sont au cœur de ses œuvres. Une photographie liée à l'installation *Safe Frame* condense ce tropisme : on y voit les participantes qui soutiennent, derrière un calque, le cadre doré. Dans la tradition picturale, le cadre signe une « limite esthétique [2] » qui sépare l'espace de la représentation de l'espace extérieur. Cette distinction détermine l'attitude adoptée envers ce qui est donné à voir et évite la confusion entre représentation et réalité [3]. Le plaisir de la contemplation nécessite un tel détachement, regarder étant le contraire d'agir [4], comme le souligne Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé*.



► Danica Dakić, *Safe Frame III*, C-print, 2012  
© Danica Dakić.

Or, *Safe Frame* s'avère à plusieurs égards en inadéquation avec ces conventions de la représentation. Tout d'abord, dans la photographie, les femmes « voilées » par le calque laissent apparaître leurs pieds qui dépassent du cadre, dévoilant par là-même la mise en scène de l'image. Si l'on suit André Bazin [5], il convient de préciser que ce cadre – en tant que « cache » – désigne

2. Ce terme, introduit par Ernst Michalski en 1932, définit la séparation entre l'espace autonome esthétique et l'espace hétérogène réel. « Le lieu du conflit s'appelle limite esthétique » : Gottfried BOEHM, « Plastik und plastischer Raum », in *Skulptur*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1977, volume 1, p. 43.

3. Arthur C. Danto démontre la double signification liée au terme de « représentation » qui correspond précisément à la notion d'apparition, désignant d'une part « la chose en soi » au sens d'une épiphanie, et de l'autre, l'apparence, c'est-à-dire la différence entre l'apparition et la réalité. La représentation artistique condense cette double signification au sein du seul objet de l'œuvre, la métamorphose ne s'accomplissant plus au niveau du visible, mais dans la relation personnelle avec la représentation. Voir Arthur C. DANTO, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989, p. 55-56.

4. Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 8.

5. André BAZIN, « Peinture et cinéma » [1945], in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1999.

explicitement un hors-champ, bien que ce dernier ne se situe pas dans la continuité d'un espace diégétique. En référence à la peinture, l'encadrement procède plutôt à une césure au sein du réel qui transforme la captation d'une situation en scène posée. La théâtralité souligne la présence des personnes photographiées et oppose la représentation proposée à la photographie de presse. L'image n'apparaît plus sur le mode de la désignation, mais sur celui de la présentation. En même temps, le dépassement du cadre amène à une déconstruction de l'illusion et rappelle, de cette façon, les tableaux vivants que l'artiste a réalisés huit ans auparavant pour *Role-Taking, Role-Making*. Dans cette série, les décors étaient visiblement improvisés grâce à des tissus accrochés avec des pinces à linge sur des fils qui délimitaient une aire artificielle dans le site environnant. Les deux espaces ainsi distingués s'inscrivent dans une dialectique ancant la scène picturale dans un milieu présent, tout en opposant la fiction à la réalité.

Il en va de même dans l'installation *Safe Frame* où la vision et l'audition s'entremêlent, puisque ce sont des voix qui trouvent leur place au sein d'un cadre pictural. Le visiteur est invité à imaginer, car, dès lors que le cadre de la monstration donne à entendre, l'identification à laquelle l'on procède normalement par les yeux devient impossible. Elle est permise par le récit, au travers d'une projection [6]. Danica Dakić interroge ainsi la véracité des perceptions – le témoignage, le récit historique, la transmission des informations par les médias – qui mettent en question les identités. Car, comme l'écrit Nancy Huston dans *Nord perdu* : « Le problème, voyez-vous, c'est que les langues ne sont pas seulement des langues ; ce sont aussi des *world views*, c'est-à-dire des façons de voir et de comprendre le monde. Il y a de l'intraduisible là-dedans... Et si vous n'avez plus d'une *world view*... vous n'en avez, d'une certaine façon, aucune [7]. » L'œuvre de Danica Dakić renverse la perspective habituelle du portrait – qui normalement identifie une personne – en rendant l'interprétation incertaine, puisque conditionnée par des signes extérieurs. Elle lie ainsi clairement la perception sociale, mentale et politique à la forme de la représentation.

Dans *Le Destin des images*, Jacques Rancière note :

Les images d'art sont des opérations qui produisent un écart, une dissemblance. Des mots décrivent ce que l'œil pourrait voir ou expriment ce qu'il ne verra jamais [...] Cela veut dire deux choses. Premièrement les images de l'art sont, en tant que telles, des dissemblances. Deuxièmement l'image n'est pas une exclusivité du visible. Il y a du visible qui ne fait pas image, il y a des images qui sont toutes en mots. [...] Ici] l'image met en scène un rapport du dicible au visible, un rapport qui joue en même temps sur leur analogie et sur leur dissemblance [8].

Il y a dans l'image une réalité qui témoigne immédiatement de l'ailleurs d'où elle provient. Cette altérité devient tangible au travers de sa construction, par le biais de la production d'écarts qui la distingue de la reproduction. Il ne s'agit donc plus seulement de capter une réalité, mais de la produire. Cette réalité qui saisit le spectateur n'est ni visible ni dicible, mais se joue dans un montage concerté qui se situe ici entre un *Showing* et un *Telling*, si on admet que les mots produisent des images autant que l'image peut narrer une histoire [9]. Ainsi, Danica Dakić accueille

6. Reinhard SPIELER, « Danica Dakic. Erspreche dich selbst », in *Ich ist etwas anderes*, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2000, p. 293.

7. Nancy HUSTON, *Nord perdu*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 51.

8. Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 15.

9. Barbara J. Scheuermann, dans sa contribution au catalogue *Talking Pictures* de 2007, différencie, dans la même lignée, l'écriture théâtrale de la narration en faisant référence aux sciences littéraires, notamment anglo-saxonnes,

les récits d'autres personnes tout en exprimant sa propre expérience : celle de la mobilité, de la migration, de la vie dans plusieurs langues et plusieurs cultures, mais aussi celle de la perception dans un monde globalisé : « Même si on peut reconnaître des éléments documentaires dans ces œuvres, elles n'ont pas pour autant une forme documentaire. La performativité et la théâtralité créent des possibilités, d'ouvrir, avec les protagonistes, le plateau de tournage en un espace fictif productif [10]. »

La mise en scène confère aux protagonistes de ses œuvres un espace de liberté ; elle leur permet d'expérimenter des rôles, des personnages, tout en produisant des images somptueuses dont les décors favorisent, par la séduction visuelle, l'attention du spectateur. C'est ainsi que la beauté formelle contribue au récit, montrant l'autre avec pudeur et respect :

La question de la « visibilité » est très importante pour moi, même si on ne peut pas parler d'une « visibilité brute », puisque je ne documente pas la vie des gens avec lesquels je travaille, dans une forme de reportage social. Dans la collaboration avec les protagonistes, qui viennent souvent des sphères « invisibles » de la société, il s'agit plutôt d'une tentative de rendre visible quelque chose d'autre : une dimension poétique de l'existence humaine [11].



› Danica Dakić, *El Dorado, Giessbergstrasse*, C-print 2006-2007  
© Danica Dakić.

qui opposent *Telling* (la simple narration) au *Showing* (la représentation scénique). C'est ce potentiel de la représentation théâtrale « de pouvoir mettre en scène une histoire en image de façon scénique » qui trouve un écho dans la création artistique récente. Barbara J. SCHEUERMANN, « Show and Tell – Einige Überlegungen zum Erzählerischen in zeitbasierten Kunstwerken », in Doris KRSTOF et Barbara J. SCHEUERMANN dir., *Talking Pictures. Theatralität in zeitgenössischen Film- und Videoarbeiten*, Cologne, DuMont, 2007, p. 159-161.

10. Danica DAKIĆ, Entretien avec Ulrike Groos et Tihomir Milovac, in *Danica Dakić*, Cologne, Buchhandlung Walter König, 2009, p. 50.

11. *Ibid.*, p. 52.

L'œuvre *El Dorado* [12], réalisée entre 2006 et 2007 à l'occasion de la Documenta 12 de Cassel, en est un bon exemple. Son point de départ est la collection historique du Musée national de la tapisserie de Cassel qui conserve d'extraordinaires panoramas exotiques – dont la pièce *El Dorado* de 1848 qui montre un tel paysage idéalisé. L'Eldorado est le nom d'un pays mythique qui, telle l'antique Arcadie, est métaphore du paradis. La tapisserie sert littéralement de fond utopique pour un monde imaginaire. Mais, Danica Dakić décide de la confronter à une réalité très éloignée de ce monde stéréotypé, tout en intégrant un certain exotisme ; elle entame un travail avec des adolescents du foyer Hephata pour mineurs étrangers non-accompagnés [13] à Cassel. Elle suit un processus lent et respectueux : elle tente de briser les défenses de ces adolescents dont les débuts dans la vie ont souvent été dramatiques, en leur demandant ce qu'ils savent faire ou ce qu'ils aiment faire, quels sont leurs rêves ? Progressivement, ils en viennent à partager leur histoire devant le décor de la tapisserie, en opposant à l'image d'Épinal la réalité de leur vie qui est le plus souvent invisible au sein de la société. Dans *El Dorado*, la projection d'une vidéo fait contrepoint à un caisson lumineux qui montre un portrait de groupe devant la tapisserie suspendue par des pinces à linge dans un terrain vague près d'une autoroute urbaine ; le site est clairement discernable derrière la scène arrangée. Les adolescents sont vêtus de leurs habits quotidiens – jeans déchirés, survêtements de sport, vestes militaires, basquets – et posent, avec leurs portables, devant les faux cocotiers et autres plantes tropicales factices. La figuration d'un ailleurs exotique contribue ici à transformer des naufragés de la vie en explorateurs intrépides de lieux communs.

L'étagement des deux espaces dans une seule image rappelle les tableaux vivants de l'œuvre *Role-Taking, Role-Making* qui constituaient déjà une forme d'appropriation des rôles imposés par les imaginaires véhiculés au fil des siècles. Nancy Huston écrit : « Dans une langue étrangère, aucun lieu n'est jamais commun : tous sont exotiques [14]. » Le mirage de l'exotisme, dans cette œuvre de Danica Dakić, s'avère ainsi être tout aussi bien une ruse qu'un outil. L'exotisme renvoie à une étrangeté qui attire et culbute, qui est, pour le dire avec Victor Segalen, « [...] autre chose que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre [...] [15] ». Chemin faisant, l'expérience appelle à la reconnaissance qu'il faut réussir à se concevoir autre, afin que l'autre ne soit pas manqué [16].

---

12. L'œuvre se compose de plusieurs éléments dont un portrait de groupe photographique, une projection vidéo avec les voix et actions des jeunes, une installation sonore au Deutsches Tapetenmuseum Kassel, une performance *Guided Tour*, 2007, ainsi que des portraits photographiques individuels qui montrent les adolescents devant la tapisserie de leur choix.

13. Hephata Wohngruppen für unbegleitete minderjährige Flüchtlinge, Kassel.

14. Nancy HUSTON, *Nord perdu*, op. cit., p. 46.

15. Victor SEGALEN, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 41.

16. Marion HOHLFELDT, « D'ailleurs – I Won't Play Other to Your Same. Portraits topiques et (auto-) représentations », in Dominique BERTHET dir., *La Relation au lieu*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 115-136.





► Danica Dakić, *La Grande Galerie 3*, C-print, 2004  
© Danica Dakić.

L'exotisme et l'altérité se présentent comme des motifs forts et omniprésents dans la construction des images de Danica Dakić. C'est ce que montre encore une autre de ses réalisations, intitulée *Isola Bella* et réalisée en 2007-2008. Filmée dans un pensionnat pour enfants et adolescents handicapés mentaux fondé en 1949, qui se voulait une gloire du socialisme yougoslave, l'œuvre prend à nouveau comme point de départ une tapisserie ancienne, *Isola Bella* : la représentation d'une île de paradis sert de fond de scène, devant lequel se produisent les résidents qui, ayant survécu à la guerre de Bosnie, sont demeurés dans cette maison à Pazaric, près de Sarajevo, où ils ont vieilli. Acteurs et public portent des masques en papier. Rien n'est écrit à l'avance : le groupe improvise pour construire une pièce qui oscille entre rêve et réalité, entre faits biographiques et constructions imaginaires. L'artiste décrit comment, dans son processus de travail, le jeu théâtral ouvre aux participants un espace de possibles. Certains éléments surgissent sans préalable pour prendre ensuite une place centrale :

Un événement particulier se produisit, dès le premier jour de tournage, alors que nous voulions simplement tester la lumière sur scène. Il s'agissait d'un jeune homme trisomique et d'une femme sourde et muette. Ils montaient sur scène et déployaient ensemble une pantomime avec une dramaturgie parfaite. La performance, que personne ne connaissait auparavant, qui se créait devant nos yeux du moment, était comme la représentation de toute une vie [17].

17. Danica DAKIĆ, Entretien avec Ulrike Groos et Tihomir Milovac, art. cit., p. 51.



› Danica Dakić, *Isola Bella*, vidéo, 2007-2008  
© Danica Dakić.

Pour la réalisation de ses œuvres, Danica Dakić collabore avec d'autres personnes dont Egbert Trogemann (cameraman) et Bojan Vuletić (ingénieur du son) qui font partie de son équipe depuis longtemps. Si son approche n'est pas exclusivement photographique, la photographie y joue un rôle important. En s'articulant à des installations vidéo et à des compositions sonores complexes, elle constitue un point focal de son projet. L'image tend toujours à sublimer les personnes dans leur humanité. Il en va ainsi dans *Deaf Dance* (2003) où un portrait de groupe est présenté sur un caisson lumineux qui intensifie l'éclat du cliché. Le costume traduit la dialectique de l'individualité de chacun et de l'universalité de l'histoire, du rôle social, de l'exotisme, de l'altérité.

En 2012, Danica Dakić répond à une commande de Marseille-Provence 2013 – Capitale Européenne de la Culture. Elle choisit de travailler avec des enfants de l'école maternelle Le Corbusier, sur le toit de la Cité radieuse. La construction, réalisée entre 1947 et 1952 sous la forme d'une barre sur pilotis, tentait de concrétiser une nouvelle forme d'habitation verticale, dans laquelle les différents aspects de la vie sociale seraient pris en compte. Elle comprenait ainsi, outre les logements, au niveau de sa rue centrale, des bureaux et des services – une pâtisserie, un restaurant, une librairie, mais aussi une crèche. Le toit-terrasse était libre d'accès et occupé par des équipements publics : la cour de récréation de l'école maternelle, un gymnase, une piscine pour enfants et un auditorium en plein air.

Le travail de Danica Dakić commence comme toujours par la rencontre, puis se développe au gré d'échanges, ici avec les très jeunes acteurs de son film qui sont pris dans leurs mouvements, vêtus de longues tuniques jaunes, vertes et bleues. Le décor, les vêtements confèrent à la scène une étrangeté qui se confirme avec la narration d'un cauchemar effectuée par une petite fille.



Or, l'architecture moderniste et, à certains égards utopique, de Le Corbusier invite à se poser la question de l'avenir. De quoi rêvent les enfants ? Quel futur leur préparons-nous ? Le rêve, dit-on, chez l'enfant de trois à cinq ans se compose la plupart du temps d'images fixes et la caméra semble suivre cette logique enfantine, car, lorsque la petite fille raconte son rêve, l'image se fige, s'efface, puis reprend. « Le toit semble à nouveau peuplé de petits anges, prêts pour un futur inconnu [18] », écrit Sabine Maria Schmidt, citant, en exergue de son texte, Élias Canetti : « Tout ce que l'on a oublié, crie à l'aide dans nos rêves. »

Dans une des photographies qui fait partie de l'œuvre, apparaît cependant un petit garçon assis en position de méditation, les yeux fermés, sans doute tourné vers une autre réalité, introspective, prospective. Le langage du corps participe de l'expression au même titre que la voix. L'espace architectural se trouve ainsi réactivé en une nouvelle langue. La figure du petit Gabriel condense cette idée de l'espoir d'un futur, exprimé par le bâtiment aussi bien que par le rêve. Ici, l'altérité tient, plus qu'au sein d'autres images, dans la méditation sur notre propre condition ; elle condense l'altérité temporelle de l'enfant que nous avons été, l'altérité spatiale des lieux qui nous ont constitués. La sérénité de ce très jeune garçon surprend, renvoyant à d'autres images, d'autres lectures. On comprend alors que l'ailleurs est une dimension essentielle du récit, qui non seulement renvoie à un imaginaire autre, mais aussi à une liberté intérieure.



› Danica Dakić, *Gabriel*, C-print, 2012  
© Danica Dakić.

Le travail de Danica Dakić est complexe ; l'artiste s'intéresse à la vie sociale dans ce qu'elle a de plus beau et de plus fragile. Dans ses œuvres somptueuses et poétiques, l'altérité n'est ni exclusion, ni différence, mais l'humanité. Par le biais des récits et des vécus qu'elles suggèrent, ces œuvres nous interpellent puisque, tant qu'il y a des hommes, nous sommes ces autres autant

18. Sabine Maria SCHMIDT, « Not guilty of this Crime », in *Danica Dakić, op. cit.*, p. 70.

qu'ils sont nous. C'est ce qui rend la rencontre possible, désirable même. Cependant l'altérité dans l'œuvre de Danica Dakić se constitue également à travers la photographie, « cet autre de l'art », selon l'expression de Walker Evans. Celle-ci permet, au sein des œuvres de présenter l'altérité en tant que construction de la dissemblance. La photographie s'est constituée en art, en faisant de ses images les témoignages lisibles d'une histoire écrite sur les visages ou sur les objets. Ainsi, elle renvoie toujours à un autre, car sans ce dernier, sans altérité et sans extériorité, elle ne serait pas. Plus exactement, pour le dire avec Rancière : « ces images ne renvoient à "rien d'autre" [19] ». L'altérité entre dans la composition même des images photographiques, mais ne se tient plus comme catégorie d'exclusion. Elle séduit et rend désirable cet autre qui est exposé.

## L'auteur

---

Maître de conférences en Histoire de l'art au département Arts plastiques de l'Université Rennes 2, Marion Hohlfeldt est membre de l'EA 7472 PTAC « Pratiques et Théories de l'Art Contemporain », où elle codirige l'axe « Art et politique ». Elle travaille sur l'art et l'espace public dans une perspective transversale, dont témoigne sa dernière publication *Faire la Cité. Création et gouvernance des imaginaires urbains*, Bruxelles, La Lettre volée, 2016.

---

19. Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, op. cit., p. 11.

