



**HAL**  
open science

## Le street art, un genre exilique ?

Boris Chukhovich

► **To cite this version:**

| Boris Chukhovich. Le street art, un genre exilique ?. 2014. halshs-01011785

**HAL Id: halshs-01011785**

**<https://shs.hal.science/halshs-01011785>**

Preprint submitted on 24 Jun 2014

**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.

## **Le street art, un genre exilique ?**

Boris Chukhovich

N°74 | juin 2014

Les rapports entre exil et street art sont complexes. D'une part, les artistes de rue ressemblent aux migrants dont le nomadisme perpétuel caractérise le monde contemporain. D'autre part, le street art a ses propres raisons d'être qui ne coïncident pas toujours avec celles d'artistes exilés. Dans ce texte, l'auteur met en examen les corrélations possibles entre le street art et l'exil. Il explore d'abord les potentialités internes du street art en tant que genre artistique qui auraient permis de le considérer en tant qu'art d'exil. Il étudie ensuite des figures d'exil qu'on peut observer dans l'œuvre des artistes de rue.

**Working Papers Series**

# Le street art, un genre exilique ?

Boris Chukhovich

Juin 2014

## L'auteur

Boris Chukhovich est historien de l'art, conservateur de musée et commissaire d'exposition. Après une thèse en sociologie de l'art à Saint-Petersbourg, il a travaillé en tant que directeur d'études à l'Académie des beaux-arts de l'Ouzbékistan avant d'émigrer au Canada en 1998. Il a été plusieurs fois chercheur invité et boursier du Conseil des arts du Canada. Il a réalisé le projet virtuel « Musée d'art centre-asiatique » et est conservateur-résident au Musée d'art contemporain de Montréal, chercheur associé à la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique et au Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI, U. de Montréal). Il a réalisé de nombreux projets d'exposition dont « Après Babel » (Université d'Ottawa, 2004) ; « Retour de Métaphore » (Biennale de Montréal, 2007) ; STILLS (Bichkek, Almaty, Douchanbé, 2009-2010) ; « Lingua franca-frank-tili » (Biennale de Venise, 2011), et récemment « Grandeur de l'Empire » (Université de Montréal 2013). Il est membre du programme « Non-lieux de l'exil » et a été directeur d'études associé à la FMSH (Programme « Non-lieux de l'exil ») au printemps 2014.

## Le texte

Texte rédigé dans le cadre du séminaire Non lieux de l'exil, présenté lors de la séance du 12 décembre 2013 (pour en savoir plus : <http://www.fmsch.fr/fr/c/4165>).

## Citer ce document

Boris Chukhovich, *Le street art, un genre exilique ?*, FMSH-WP-2014-74, juin 2014.

© Fondation Maison des sciences de l'homme - 2014

Informations et soumission des textes :

[wpfmsch@msh-paris.fr](mailto:wpfmsch@msh-paris.fr)

Fondation Maison des sciences de l'homme  
190-196 avenue de France  
75013 Paris - France

<http://www.fmsch.fr>

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/FMSH-WP>

<http://wpfmsch.hypotheses.org>

Les Working Papers et les Position Papers de la Fondation Maison des sciences de l'homme ont pour objectif la diffusion ouverte des travaux en train de se faire dans le cadre des diverses activités scientifiques de la Fondation : Le Collège d'études mondiales, Bourses Fernand Braudel-IFER, Programmes scientifiques, hébergement à la Maison Suger, Séminaires et Centres associés, Directeurs d'études associés...

Les opinions exprimées dans cet article n'engagent que leur auteur et ne reflètent pas nécessairement les positions institutionnelles de la Fondation MSH.

The Working Papers and Position Papers of the FMSH are produced in the course of the scientific activities of the FMSH: the chairs of the Institute for Global Studies, Fernand Braudel-IFER grants, the Foundation's scientific programmes, or the scholars hosted at the Maison Suger or as associate research directors. Working Papers may also be produced in partnership with affiliated institutions.

The views expressed in this paper are the author's own and do not necessarily reflect institutional positions from the Foundation MSH.

## Résumé

Les rapports entre exil et street art sont complexes. D'une part, les artistes de rue ressemblent aux migrants dont le nomadisme perpétuel caractérise le monde contemporain. D'autre part, le street art a ses propres raisons d'être qui ne coïncident pas toujours avec celles d'artistes exilés. Dans ce texte, l'auteur met en examen les corrélations possibles entre le street art et l'exil. Il explore d'abord les potentialités internes du street art en tant que genre artistique qui auraient permis de le considérer en tant qu'art d'exil. Il étudie ensuite des figures d'exil qu'on peut observer dans l'œuvre des artistes de rue.

## Mots-clefs

street art, art exilique, exil, post-exil, El Seed

## The street art, an art of exile?

### Abstract

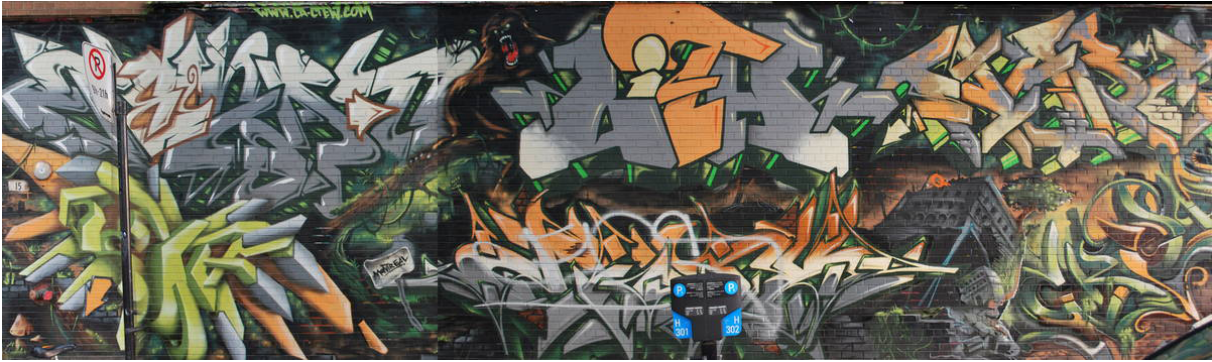
The relationship between exile and street art is complex. On one hand, street artists resemble the migrants whose perpetual state of nomadism characterizes the contemporary world. On the other hand, street art has its own purposes for existing that do not always coincide with that of exiled artists. In this text, the author tests the correlations between street art and exile. Firstly, he explores the internal potentialities of street art as an artistic genre that could allow it to be considered as an art of exile. Then, he studies the figures of exile that one can observe in the work of street artists.

### Keywords

street art, exilic art, exile, post-exile, El Seed

## Sommaire

<b>Le street art en tant que genre exilique</b>	<b>5</b>
<b>L'exil comme figure du street art</b>	<b>11</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>14</b>



Montréal, un graffiti dans le Quartier des spectacles (photo: 2009 © BCh)

Les rapports des arts visuels avec l'exil semblent privés de l'intimité propre à la musique et à la littérature. Les figures iconiques de l'exil, qui viennent spontanément à l'esprit quand l'on parle de la poésie ou de la musique exiliques, semblent absentes. Cela ne signifie pas qu'il n'y a pas eu d'exilés parmi les peintres ou, plus largement, parmi les plasticiens reconnus. Les vagues de migration ont concerné tout le monde, et certaines répressions ont touché spécifiquement les artistes visuels. Au milieu des années 1930, par exemple, de nombreux artistes allemands et autrichiens ont dû abandonner leur patrie, après avoir été mis à l'index sous l'étiquette d'« art dégénéré ». L'école la plus célèbre d'art moderne – celle dite de Paris – était essentiellement composée de migrants. Toutefois, le langage même du modernisme, avec sa quête d'autonomie et d'autoréférentialité, dictait aux artistes des objectifs de plus en plus formels. L'art devint pour eux un lieu d'exil plus articulé et plus fiable que le nouveau pays. Les œuvres de migrants et d'« autochtones » créées dans le cadre d'une même tendance, – celles de Picasso et de Braque au sein du cubisme, par exemple, ou de Robert et Sonia Delaunay dans le cadre de l'Orphisme –, semblent presque indiscernables les unes des autres; les légères différences s'expliquant plutôt par les spécificités d'approches individuelles que par des influences de la patrie abandonnée. Une même homogénéité formelle caractérisent les tendances de l'avant-garde russe: des œuvres suprématistes et constructivistes se ressemblent autant que les origines de leurs auteurs se différencient. Parmi les dizaines de célébrités nomades et migrantes chez les artistes modernes français et russes, seul Marc Chagall a tenu à reproduire

des scènes évoquant sa Vitebsk natale – et pourtant du point de vue formel, le peintre traite de la même façon les sujets de Vitebsk et ceux de Paris.

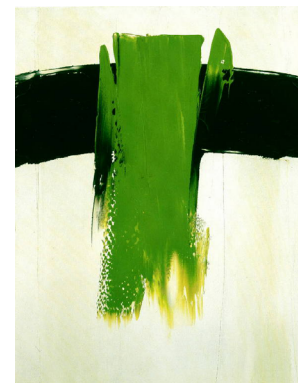
Un regard plus attentif pourrait découvrir que, bien que l'exil n'ait pas été un sujet spécifique du modernisme, il a influencé l'œuvre de plusieurs modernistes. Par exemple, le sort exilique et les trajets migratoires d'Archil Gorky ou de Mark Rothko permettent d'interpréter avec plus de profondeur leurs œuvres imprégnées de traumatisme dramatique et de solitude existentielle. L'œuvre de l'automatiste québécois Paul-Émile Borduas, qui s'est exilé à Paris et rêvait de terminer sa vie au Japon, offre un autre exemple d'art exilique. Pour comprendre les cas de Gorky et de Borduas, et de leur « abstraction lyrique » révélant l'inconscient de l'artiste sans intermédiaire de la narration, les titres exiliques de leurs tableaux (comme *The Vale of the Armenians* de Gorky, 1944, ou plusieurs *Iles* que Borduas crée au cours des années 1940) de même que les commentaires des peintres, y compris épistolaires, pourraient jouer un rôle important (Gagnon F.-M., 1988). Peut-être en prévision de son déplacement rêvé au Japon, Borduas s'adresse dans ses œuvres aux possibilités expressives de la gestualité des « idéogrammes japonais ». Pour Rothko, un regard analytique pourrait découvrir une empreinte exilique dans la structure picturale des œuvres tardives, avec leur dé-subjectivation et le rôle significatif des « carcasses closes » traversées par la lumière (Marion, J.-L., 2001). Il n'est pas étonnant, par ailleurs, que les critiques soient parfois tentés de découvrir des traces de leur identité arménienne ou juive dans les travaux de Gorky et de Rothko (Morgensztern Y., 2007; Bagdasarjan R., 2012).



Archil Gorky, Agonie, 1947



Marc Rothko, Red on Maroon, 1959



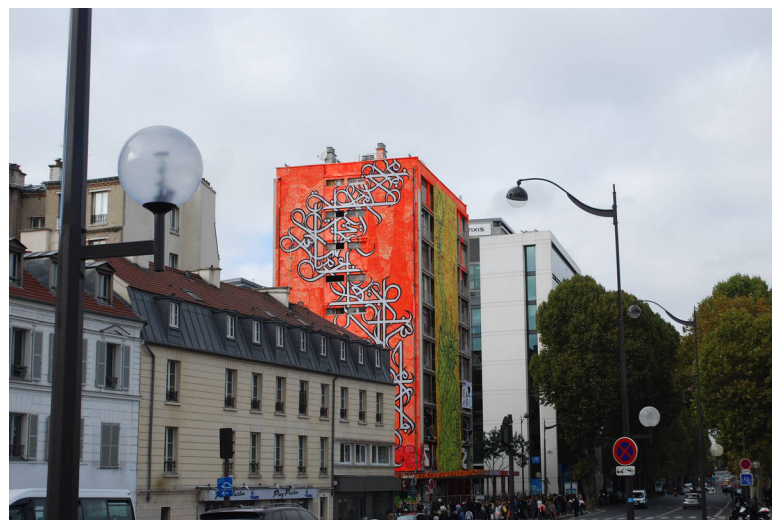
Paul-Émile Borduas, Composition no 44, 1959

En comparaison avec la diversité et l'abondance de la littérature exilique et de la littérature sur les écrivains exilés, ces parallèles visuels semblent modestes, sinon inadéquats, bien que cette disproportion soit en un sens compensée par la production des artistes venus en Occident des pays du « Tiers Monde » (Araeen R., 1989; Yang A., 1998; Bearden R., 1993; Kaouk A. (dir.), 2003; Hallmark K. K., 2007; etc). Toutefois, leurs pratiques artistiques témoignent de la volonté de ces artistes de ne pas être définis par leur origine, mais de contribuer à l'évolution de l'art de la même façon que les autres. De plus, la vie de l'artiste-migrant est privée de la frontière entre le soi et l'autre que trace, pour ce qui concerne l'écrivain, la langue maternelle abandonnée dans la plupart des cas. Cette liberté langagière des moyens expressifs visuels octroie une liberté quant au territoire habité, liberté dont parle, entre autres, Hassan Musa dans son texte connu résumant « dix trucs pour ne pas devenir artiste africain » :

« Arrête de chercher tes racines par terre chaque fois qu'il est question d'identité ! Tu es un homme, pas un légume ! Tu es debout sur le macadam de Babel et tu parles toutes ses langues » (Musa H., 1995).

Le caractère spécifique des moyens de la littérature face aux arts visuels en matière d'expression exilique se confirme dans les travaux de recherche du groupe multidisciplinaire *POexil* qui ont débuté à Montréal en 2001 et se poursuivent depuis quelques années sous une autre forme dans les activités du programme *Non-lieux de l'exil* à Paris. Les deux équipes visent à étudier les expressions artistiques de l'exil et en exil, et il est aisé de constater que leur attention se porte surtout sur le domaine de la parole. Le cinéma

occupe probablement la « deuxième place » alors que les arts visuels restent pour l'instant à la périphérie. D'une certaine manière, la rencontre avec des artistes de la rue, auteurs du projet Tour Paris 13 (Galerie *Itinerrances*), organisée le 24 octobre 2013 dans le cadre du programme *Non-lieux de l'exil*, a contribué à corriger un peu cette disproportion.



Tour Paris 13 (photo: 2013 © BCh)

## Le street art en tant que genre exilique

Le sujet de la rencontre d'octobre portait sur la corrélation entre exil et street art car souvent, semble-t-il, les artistes le pratiquant sont en marge ou en route, quittant volontairement ou non leur ville, leur pays, réinventant leurs territoires. L'idée a provoqué une longue et complexe discussion mais, au bout du compte, la position des artistes invités consista à dire qu'ils se sentaient plutôt nomades

qu'exilés, et plutôt explorateurs que nomades. Il est indéniable que les chercheurs doivent considérer avec attention ce point de vue, soit pour l'accepter, soit pour en comprendre les significations latentes.

Tout chercheur ayant étudié les aspects artistiques de l'exil sait qu'on ne devient pas nomade brusquement. À la différence des nomades des steppes et des déserts, dont le nomadisme se transmet par la culture ancestrale, le nomade contemporain doit apprendre le nomadisme, ce qui se fait dans un enchaînement de déplacements à l'extérieur du territoire habité jusqu'à ce qu'ils constituent comme une seconde nature. Ainsi, le nomade – qu'il s'en rende compte ou non –, accumule en soi des expériences de l'exil et du dépassement de l'exil, en transcendant chaque fois des frontières territoriales et culturelles sans toutefois les supprimer.

Un tel schéma dépend cependant de pratiques particulières qui se développent selon différents scénarios. Il est difficile de comparer le nomadisme

*jet set* et les périple de ceux qui cherchent à atteindre l'île de Lampedusa comme premier lieu de transit. L'analogie existe dans le milieu de l'art. D'un certain point de vue, il est possible de dire que l'artiste de la rue né à New York, à Londres, à Los Angeles ou à Paris s'approprie la planète dans le même cadre d'impérialisme culturel que celui qui caractérisa la propagation de l'art classique, du modernisme ou de l'espace « neutre » du cube blanc. Une telle circulation, au fond, ne s'effectue pas comme une adaptation du migrant sur un nouveau territoire, mais plutôt comme une *conquista* individuelle, témoignant d'une nouvelle conquête impérialiste qui découvre des *terra incognita* par le biais des artistes de la rue. Ce n'est pas un hasard qu'un des artistes les plus connus du street art porte le pseudonyme *Space Invader*, alors qu'un autre, aussi célèbre, dissémine, par centaines de milliers, les images stéréotypées du lutteur dit André the Giant avec le slogan *OBEY*. Ainsi, le fait du déplacement constant, associé au nomadisme, n'est pas obligatoirement lié à l'essentialisation, ni au dépassement de l'exil.



Œuvres de Space Invader dans les rues de Paris (photo: 2014 © BCh)

Frank Shepard Fairey, Obey Giant, sticker, 1998

Les œuvres d'art qui abordent la thématique de l'exil ne sont pas non plus nécessairement exiliques au sens du reflet d'une expérience. Les images de l'exil peuvent apparaître chez un artiste qui adopte des discours répandus dans la société sans être exilé lui-même. Il s'agirait alors d'imaginer l'exil des autres plutôt que de transformer en art ses propres expériences exiliques. Une telle représentation fantaisiste de la « vie des exilés », imprégnée de critiques dénonciatrices, caractérisait la littérature et l'art public soviétiques quand ils traitaient des sujets liés aux Russes blancs puis aux dissidents politiques (Sandomirskaja I, 2001). Il existe des exemples de ce genre dans les pratiques actuelles du street art. Un des plus

médiatisés en est celui des fresques de Banksy (2005) sur le « mur de séparation » érigé en Israël après la deuxième intifada palestinienne afin de « contrer la menace terroriste ». En évoquant des figures de l'exil, ces fresques servent certainement à promouvoir la solidarité humaine, mais en même temps elles se montrent trop ludiques et trop détachées pour exprimer l'exil comme tel. C'est plutôt une protestation ironique contre les barrières de séparation à l'échelle planétaire que l'expression des sentiments de Palestiniens placés dans un ghetto dans leur propre pays. Il est facile d'imaginer les mêmes images sur le mur qui divise le Cachemire en Inde ou celui qui sépare les États-Unis et le Mexique. Au cours de l'exécution



Banksy, Window on the West Bank, 2005

du projet en Cisjordanie, Banksy, en tant qu'artiste occidental se trouvant sur la ligne de séparation entre les populations palestinienne et israélienne, restait une figure de pouvoir et d'autorité qui bénéficiait de ses prérogatives : aucune partie impliquée dans le conflit n'osa l'empêcher de réaliser son travail (Banksy, 2005 : 140).

L'histoire de l'art public éphémère prouve que les mêmes thèmes et sujets peuvent être explorés aussi bien dans des situations exiliques que dans celles de domination. Ainsi, il serait intéressant de comparer certaines pratiques du street art contemporain avec des expériences de l'avant-garde russe. En URSS dans les années 1920, les sujets les plus populaires de l'art de la rue se rapportaient au capitalisme et à ses protagonistes: oligarques internationaux, grands patrons, petit-bourgeois et d'autres encore, rituellement condamnés et ridiculisés. Ces figures coïncident étonnement avec celles qui restent aujourd'hui dans la ligne de mire de l'art de résistance, y compris le street art. Il est toutefois difficile de ne pas distinguer des changements radicaux dans ces pratiques. En se révoltant contre le capitalisme global et les systèmes politiques d'oppression, l'artiste du 21<sup>e</sup> siècle se met dans une situation d'exil et, de

plus, travaille souvent clandestinement (comme Banksy au début de sa carrière, le groupe slovène *IRWIN* ou les groupes russes *Voyna* et *Pussy Riot*). À l'époque de la Révolution russe, la situation était fondamentalement inverse. En ridiculisant et en profanant ce qui incarnait et représentait le capitalisme, les artistes, mobilisés par le pouvoir ou non, contribuaient à ostraciser, à exiler et même à exterminer des groupes sociaux associés aux « classes exploitantes » de la Russie impériale. Ce parallèle montre encore une fois que, pris comme tel, le thème exilique dans une œuvre d'art ne se rapporte pas nécessairement pas à un art exilique. Les artistes sont capables de figurer l'exil sans être exilés eux-mêmes et, inversement, ils peuvent ne pas toucher à des sujets exiliques – comme Rothko et Gorky – tout en vivant une dramatique situation d'exil, jusqu'au tragique.

Le caractère transgressif du street art offre certes des potentialités importantes pour l'artiste en exil. Comme on le sait, une des seules possibilités pour un exilé de montrer une œuvre d'art consiste souvent à la placer dans un espace marginal, voire illégitime, non seulement parce que l'accès aux institutions d'art établies n'est pas aisé pour les migrants, mais parce qu'ils se trouvent

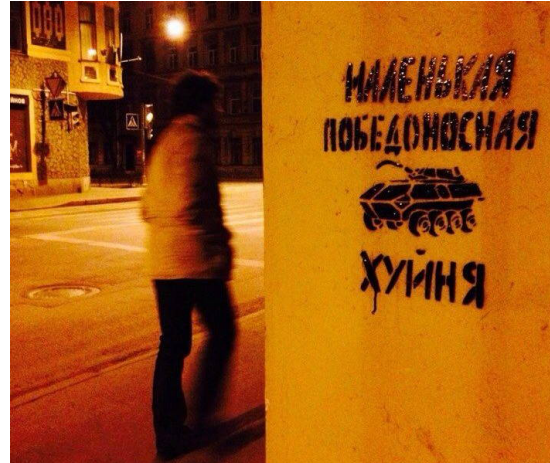


Art urbain soviétique: Nepman et koulak, Moscou, 1931

Etiskvandalism, Capitalisme, Oslo (photo : 2013 © Singel Photo)





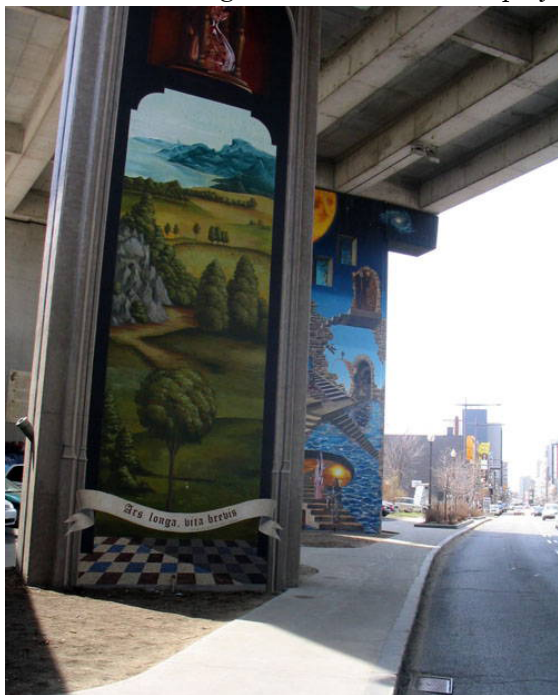


Homeini, Teheran (photo : 2008 © Bejrouz Mehri, AFR)

Réaction d'un artiste anonyme à l'envoi des troupes russes en Crimée (Saint-Petersbourg, mars 2014)

fréquemment eux-mêmes dans un état de clandestinité, migrant illégal ou sans-papiers. Pour d'autres, qui ne vivent pas dans une situation d'il-légitimité, la transgression des frontières de l'autorité présente un défi à surmonter. Toutefois, la distance entre la transgression et le conformisme n'est pas évidente. Depuis plusieurs décennies, le pouvoir a appris à approcher les artistes de la rue par le biais d'événements ou de lieux qu'il a permis ou directement organisés afin de baliser les pratiques de l'art urbain. Ainsi, de nombreux festivals de graffiti, d'art public, d'art urbain, d'art sur asphalte sont aujourd'hui créés par les pouvoirs urbains ou gouvernementaux. Le projet

Tour Paris 13, par exemple, a été réalisé en collaboration entre la galerie *Itinerrances* qui expose des artistes de la rue et la municipalité du 13<sup>e</sup> arrondissement. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que le principe dominant les grands festivals et événements du street art soit devenu celui de l'attractivité, un phénomène visuellement surprenant, qui « saute aux yeux ». Ces qualités compenseraient l'absence de transgression véritable et d'une expression propre à l'étranger, au vagabond, au paria, au migrant, même si l'artiste met en scène son appartenance à la société des exclus. La transgression devient un geste spectaculaire, et la contre-culture une partie intégrante d'une société de consommation avide de sensations visuelles de plus en plus fortes.



Graffiti sous une autoroute, Québec (photo : 2004 © BCh)

L'artiste qui entre dans ce champ légal – présumé plus conventionnel, voire conformiste –, cherche une façon de préserver l'aura avantageuse de celui qui va à contre-courant. Sa carrière, qui se poursuit dans le contexte du marché de l'art, nécessite une attention publique croissante, qui s'acquiert par le biais de démarches provocatrices, de gestes sacrilèges, de scandales médiatisés. Sur ce plan là, le street art offre à l'artiste des possibilités nouvelles qui n'existent plus dans l'espace du « cube blanc ». L'audience des galeries d'art est trop avertie pour réagir à une profanation quelconque, alors que celle-ci peut être efficace si elle est effectuée sous les yeux des gens de la rue. Dans ce contexte, nous comprenons mieux pourquoi les vedettes du street art ont souvent reçu une très bonne éducation artistique en Occident qui inclut non seulement le développement d'une habileté en peinture ou en dessin, mais aussi des compétences approfondies en management artistique. Leur intérêt pour

le street art peut signifier non pas une lutte contre le système d'art contemporain mais une quête de stratégie alternative pour s'y intégrer.

Le marché de l'art submergé par des œuvres « traditionnelles » joue un rôle particulier dans ce processus en poussant les artistes à chercher des voies parallèles pour attirer une attention sur laquelle ils pourront ensuite capitaliser. Des exemples d'une telle capitalisation sont présentés dans le film *Faites le mur!* tourné par Banksy, avec la participation d'artistes reconnus de street art (Banksy, 2010). Le film met en évidence une quête artistique supposant l'accueil ultérieur des artistes par des galeries capables de procurer des revenus faramineux aux « pionniers du genre ». Dans ce contexte, les aveux du protagoniste central du film racontant sa vie – « j'achetais des choses pour deux dollars et je les revendais pour deux cents », « nous échangeons les ordures contre l'or » – semblent une métaphore éloquente et logique. Aussi logique que le passage des personnages du film (Banksy, Shepard Fairey, Space Invader et Thierry Guetta dit Mr Brainwash) des premières expériences effectuées dans la rue aux projets spécialement conçus pour les salles d'exposition et pour la vente des œuvres. D'autres scénarios étaient pourtant possibles : les participants du groupe punk russe Pussy Riot, Maria Alekhina et Nadejda Tolokonnikova, après être sorties de prison, ont refusé l'utilisation commerciale de la marque du groupe, ce qui les a poussées à écarter – sans doute temporairement – les pratiques

d'activisme artistique afin de s'impliquer dans un activisme social.

L'analyse croisée des biographies et des œuvres des artistes montrés dans le film *Faites le mur!* souligne de nouvelles nuances dans les contradictions que nous avons relevées. Sur le plan biographique, seul Thierry Guetta apparaît exilé dans le sens strict du terme. Sa famille s'est installée en France après des persécutions antisémites en Tunisie. A l'adolescence, diverses circonstances le conduisent à Los Angeles ; très tôt orphelin, ne parlant pas même l'anglais, il est contraint de trouver des moyens de subsistance. Un détail éloquent évoque d'ailleurs son exil persistant : même au moment du tournage du film, son anglais laisse à désirer, et aux moments de stress il repasse au français – même si ses interlocuteurs ne sont pas francophones. Guetta est à l'origine du film, notamment parce qu'il a précédemment filmé en vidéo des centaines d'heures de travail des artistes de street art. Sa passion pour documenter les pratiques éphémères d'artistes de la rue traduit probablement l'envie inconsciente de témoigner d'une situation d'exil et de conserver les traces d'une réalité traumatisante. Nous avons l'impression que ce désir passionné d'être au côté des artistes de la rue, en fixant un caméscope sur eux, est l'expression exilique la plus frappante de ce film, ce qui n'empêcha pas Guetta, après avoir délaissé le reportage vidéo et être devenu street artist lui-même, de se montrer plus résolument orienté vers le succès commercial. En



Banksy, *Faites le mur!* Vernissage de l'exposition de Thierry Guetta, 2010

s'appropriant les pratiques et stratégies promotionnelles de ses compagnons, il retrace les styles de leurs travaux conformément aux ambitions et aux méthodes du pop-art, permettant de produire les images par tirages et séries. Son projet artistique ressemble à une entreprise capitaliste: en tant que patron, il transmet ses idées, habituellement empruntées à ses amis-concurrents, à une armée d'artistes embauchés pour matérialiser ses commandes. Si Banksy montre souvent dans ses œuvres des damnés de la terre, Guetta, lui, préfère les images iconiques de la culture de masse. Conformément aux pulsions d'exotisme propres à la *société du spectacle*, il amène à son premier vernissage, conçu comme un show pour la bohème hollywoodienne, un vrai éléphant indien dont la peau a été décorée par des graffiti (street art oblige !). L'art de l'exil s'est transformé en un produit de masse aux prix exorbitants, dans lequel c'est l'art même qui se montre de plus en plus exilé.

Il n'y a par conséquent pas de raisons plausibles pour considérer le street art comme exilique par définition. La tentation pour certains théoriciens de révéler sa « nature exilique » est probablement inconsciemment ancrée dans l'esthétique classique des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles caractérisée, d'après Tzvetan Todorov, par la « conviction qu'il existe une essence de chaque genre (encore un absolu),

qu'il est possible de découvrir, et à laquelle on (l'artiste) doit ensuite se soumettre » (Todorov T., 1983 : 21). Une meilleure compréhension du street art serait possible en prenant plutôt en considération sa « préhistoire ». Dès ses débuts, l'art s'est concentré, entre autres choses, sur la profanation de l'espace sacré ou bien sur la glorification du pouvoir, des cérémonies triomphales romaines aux carnivals médiévaux et aux fêtes officielles de la Révolution française marquées par des « performances » publiques innovatrices. Une nouvelle vague de l'art de rue a été soulevée par la Révolution russe, avec ses revendications radicales de déplacement de l'art depuis le musée (ce cimetière d'art) jusque dans la vie populaire. On voit ainsi que l'aura d'exclusion qui caractérise aujourd'hui l'artiste de rue est un phénomène relativement nouveau, né dans une société qui cherche à réglementer les activités de tous ses membres et le fonctionnement de toutes ses institutions. Le street art est sans doute une tentative d'aller à l'encontre de ce mode normalisé de vie mais il se présente aussi comme une des facettes de celui-ci, en tant qu'irrégularité d'abord tolérée, puis permise, ensuite soutenue et finalement commercialisée. Comme dans bien d'autres cas, le marché a su tirer profit de cette posture d'exclusion, en spéculant sur la vente des objets secondaires et en dévalorisant ainsi les originaux muraux.



Salle de l'exposition de Banksy au Musée d'art contemporain de Los-Angeles (photo : 2011 © MOCA)

## L'exil comme figure du street art

L'art exilique émerge dans une condition d'isolement, d'incompréhension, de solitude, d'aliénation, de privation, de prostration. L'art de la rue se présente sur les murs et s'adresse « à la Ville et au Monde » – ce qui constitue une tentative conséquente pour briser les murs de l'aliénation. La Cité, bâtie par ses citoyens, se met ainsi à parler au nom de ceux qui ne peuvent être entendus autrement. Pour cette raison déjà, le street art n'est pas un art exilique à « l'état pur », tel qu'il se présente, par exemple, dans le poème de Marina Tsvetaïeva « Mal du Pays », et son refus de la langue maternelle : « Il m'est indifférent en quelle / langue être incomprise et de qui! » (Tsvetaïeva M., 1935 : 239). La manifestation publique de son art pour une audience anonyme est absurde pour l'exilé modèle, dans le sens tsvetaïevien, étant donné l'impossibilité de communication avec la société d'accueil et le manque d'envie de faire entendre sa voix. En revanche, il recherche les *siens*. S'il s'agit d'un créateur en arts visuels, ses premières démarches sur la terre d'accueil ont généralement pour but de se joindre à une communauté locale de confrères, de critiques et de galeristes. Le plus souvent ses tentatives se montrent inefficaces : l'artiste migrant réalise rapidement que ses expériences passées, qu'elles aient ou non connu un certain succès, n'inspirent pas un véritable intérêt ni l'enthousiasme des décideurs. Si cet artiste est d'origine non-occidentale, il est possible aussi qu'il suscite un intérêt lié à son prétendu exotisme, probablement dépassé par lui-même il y a longtemps. Cette période d'adaptation prend en général un certain temps, et tous les artistes la vivent, y compris les maîtres rigoureusement concentrés sur la quête la plus formelle, tels que, par exemple, Mondrian ou Albers. Dans ce cadre, la transition vers le street art indiquerait que l'exil dans l'œuvre du migrant se transforme en autre chose ou se complète par cette « autre chose ». Il semble possible d'aborder cette transformation par le biais de la catégorie *post-exil* introduite dans les travaux du groupe de recherche montréalais POexil (Nuselovici A., 2013a, 2013b, 2013c; Galitzine-Loumpet A., 2013).

Les figures de l'exil ne caractérisent pas l'œuvre de tous les artistes de la rue, ni celui de tous les exilés parmi eux. Certains artistes migrants ne sont pas conscients de cette thématique, d'autres la camouflent, d'autres encore mènent leur quête

artistique sans toucher de façon quelconque aux problématiques exiliques. S'il s'agit d'images hermétiques, la découverte de telle ou telle figure de l'exil dépend considérablement de l'interprétation nuancée du critique qui, à partir de ses propres expériences, peut souligner ou refuser les significations exiliques dissimilées derrière le silence des formes. Si, inversement, l'exil est clairement articulé dans une œuvre visuelle, il se présente dans les images fantomatiques du pays abandonné, liées à une perte et à un isolement, et ensuite dans une saturation du vide traumatique par des figures compensatoires. Comme l'écrit Alexis Nouss, « l'exil se nourrit de l'effectivité d'un territoire quitté, volontairement ou non, alors que le post-exil nourrit le fantasme d'un territoire perdu » (Nuselovici A., 2013a : 5). Ces images sont ambivalentes et combinent de multiples façons le pays d'exode et le pays d'accueil. Sur ce plan, l'esthétique du street art travaillée par les artistes migrants est une expression particulière de métissage par l'hétérogénéité et le polymorphisme de son programme et les multiples appartenances (ou non-appartenances) identitaires de ses sujets. Elle se complète par des spécificités inhérentes au street art en tant que genre artistique. La nécessité d'inscrire, par opposition, juxtaposition ou addition, l'œuvre d'art dans un contexte urbain rend celle-ci encore plus dialogique, métisse et polysémique.

Faute de place pour un survol panoramique, il semble approprié d'illustrer le paragraphe précédent par un exemple lié au projet Tour Paris 13 qui a servi de prétexte à la présente réflexion. Les illustrations pourraient être puisées dans l'œuvre de l'artiste qui a donné à la tour de dix étages son apparence autant séduisante que provocatrice. Si cette tour est visible de loin, elle le doit résolument à une seule personne : El Seed. De plus, c'est, à notre avis, surtout grâce à lui que ce projet largement médiatisé se rapporte formellement au street art. La plupart des autres artistes impliqués dans le projet ont travaillé non pas sur les façades de l'immeuble mais dans les anciens appartements. Les fresques et installations créées à l'intérieur semblent plus proches des œuvres pour les salles d'exposition même si elles apparaissent aussi éphémères que celles de la rue et qu'elles utilisent les mêmes médiums.

El Seed est un des artistes de rue dont l'œuvre se présente comme une partie logique de sa biographie. Au cours de ses nombreuses interviews



El Seed, Graffiti dans la Tour Paris 13 (photo : © 2013 Alexandra Galitzine-Loumpet)

et rencontres avec le public, l'artiste répète continuellement une idée: « Je suis fils d'immigré et j'ai moi-même immigré, aux États-Unis et au Canada. J'ai besoin de savoir d'où je viens et qui je suis » (Amiri M., 2010). Après une longue période passée en Amérique, il devient nomade et réalise des projets dans différents pays, sur différents continents. Sa langue maternelle est française, mais l'intérêt pour ses racines suscite celui de la langue puis de la calligraphie arabe. Cette

quête se conjugue bien avec la condition post-exilienne à propos de laquelle Alexis Nouss a écrit: « On peut avoir la nostalgie d'un pays que l'on n'a jamais connu, *éprouver le* manque d'une langue que l'on n'a jamais parlé » (Nuselovici A., 2013a : 13). L'intérêt pour la calligraphie arabe se croise chez El Seed avec les pratiques des graffitis de la rue: ainsi, l'artiste se joint au mouvement *calli-graffiti* dont le nom marque déjà l'inclination des artistes à l'hybridation et au métissage.



El Seed, Graffiti près de l'Église à Montry, 2005 (photo : 2005 © El Seed)

Le métissage est une esthétique de l'époque post-moderne qui inclut, entre autres choses, différents états du modernisme. Sur ce plan, les travaux d'El Seed constituent un corpus extrêmement captivant. On repérera notamment sur ses fresques, de manière répétitive, les bandes verticales multicolores vues depuis les années 1960 chez plusieurs modernistes, tels que Sol LeWitt, Gene Davis ou Daniel Buren. Généalogiquement parlant, ce thème visuel s'inscrit dans la quête plastique d'un premier modernisme tenté de détruire, depuis Malevitch et Mondrian, les rudiments de la tridimensionnalité et de la perspective classique sur la surface picturale. Sur les bandes verticales, El Seed appose les arabesques calligraphiques qui évoquent un principe de gestualité. Celle-ci est devenue l'objet d'un intérêt moderniste dans les années 1940-1960, lorsque des artistes, tels que Willem de Kooning, Robert Motherwell, Franz Kline et d'autres encore, se sont inspirés de l'art *zen*, accueilli de manière particulièrement favorable en Occident (Westgeest H., 1996). Dans le milieu artistique de Montréal, où El Seed a passé plusieurs années, ces deux motifs – gestualité calligraphique et bandes verticales –, ont été explorés dans les mêmes années qu'à l'école de New York: d'abord par des Automatistes (Paul-Émile Borduas), ensuite par des Plasticiens de Montréal (Guido Molinari, Claude Tousignant). Il est pourtant possible d'associer les mêmes motifs – une abstraction géométrique avec des énoncés calligraphiques –, à l'architecture historique du monde islamique qui offre un autre exemple historique d'art de rue. Ainsi, l'artiste parvient à croiser des traditions multiples qui ont des racines différentes et sont ancrées dans les époques variées, sans recourir aux citations ou emprunts directs. Le post-exil crée des contextes riches pour de tels mélanges métis.



Guido Molinari, *Bi-sériel orange vert*, 1967

El Seed, *Caligraphiti*, Espagne, début des années 2010 (photo : 2010 © El Seed)

El Seed travaille des motifs modernistes en tant qu'artiste contemporain transmettant un message à la société. C'est uniquement par cette juxtaposition de la forme expressive et des sens politiquement spécifiques qu'il me semble pouvoir expliquer la force « explosive » de ses réalisations. L'effet de ses messages est singulièrement intéressant et doit être précisé. Au début de ses expériences calligraphiques, l'artiste présentait des compositions contenant des énoncés en arabe accompagnés de traduction anglaise ou française en fonction du contexte (comme, par exemple, « Look into the Past », « Même immobile, je reste en mouvement... », etc.). Ensuite la traduction parallèle a été rejetée pour deux raisons. D'une part, l'artiste a réalisé qu'elle réactualisait un impérialisme culturel exigeant nécessairement une traduction des expressions allophones en langues occidentales. D'autre part, il a senti que la traduction privait le message original de sa poésie interne et même de son énergie visuelle, comme si le sens de la composition était réduit à son contenu traduit. Une réflexion approfondie à ce sujet l'a conduit à la découverte de plus en plus fascinante de l'expressivité intime du signe et du graphisme dont le résultat, même pour les arabophones, efface le sens littéral des « messages » au profit de leur effet expressif. Ainsi, on aurait droit de supposer que le véritable contenu des énoncés muraux de l'artiste – peu importe qu'il s'agisse de sa propre phrase, d'un vers coranique ou d'une affirmation d'Albert Einstein – consiste justement en ce qu'ils sont écrits en arabe. Le médium – la langue arabe – devient un message.

D'ailleurs, ces messages ont une aura toute particulière dans les contextes occidentaux. Inscrits dans les milieux urbains des villes françaises, espagnoles ou américaines, ils jouent un rôle



comparable en quelque sorte à celui des minarets d'Istanbul. Sans supprimer les contextes historiques et culturels occidentaux et même au contraire, en valorisant leur sobriété raffinée, les messages d'El Seed y apportent une note subversive et rafraichissante signalant que l'Occident ne pourrait plus prétendre à une homogénéité culturelle. Un tel recodage des espaces urbains sur différents continents – Amérique, Europe, Afrique, Australie – ressemble un peu à l'errance nomadique de Space Invader qui marque avec ses mosaïques la propagation de ses marques à travers le monde. Pourtant, la mythologie d'Invader comporte en soi une utopie technocratique et se projette vers l'avenir, alors que les compositions d'El Seed évoquent une mémoire culturelle de l'Occident, et c'est en cela que consiste leur force énergisante. Si les traces de Space Invader se proposent comme un jeu infantile, les « messages arabes » d'El Seed rappellent qu'une partie du monde s'est offert le droit de désigner une autre comme « menaçante », « retardée », « dangereuse », « terroriste ». Évidemment, les adeptes de la « belle douce France » ou des « valeurs américaines » perçoivent un tel rappel autrement que les activistes de gauche mais dans tous les cas il ranime une pensée politique.

Situées à un point de rencontre entre le politique et le culturel, les réalisations d'El Seed attirent de plus en plus de regards. Le seul danger qui les menace potentiellement est, banalement, celui du capitalisme omnivore qui semble tenté, comme

le prouve Louis Vuitton, de s'approprier et de commercialiser leur esthétique vivifiante. Il est très peu probable que le palimpseste complexe et l'énergie vitale des travaux d'El Seed soient préservés sous la brillance glamour des produits de luxe. Un tel processus a déjà pourtant commencé, et il est difficile de dire où il mènera l'artiste. Pour le moment, nous nous limiterons à dire, en revenant sur la rencontre d'octobre 2013 avec les auteurs du projet Tour Paris 13, que le cas d'El Seed prouve que celui-ci a su se joindre aux nomades du street art sans rompre avec les sujets essentiels de son œuvre post-exilique. Cela signifie que les liens de l'exil à l'art de la rue peuvent être parfois plus complexes qu'ils paraissent à ses auteurs.

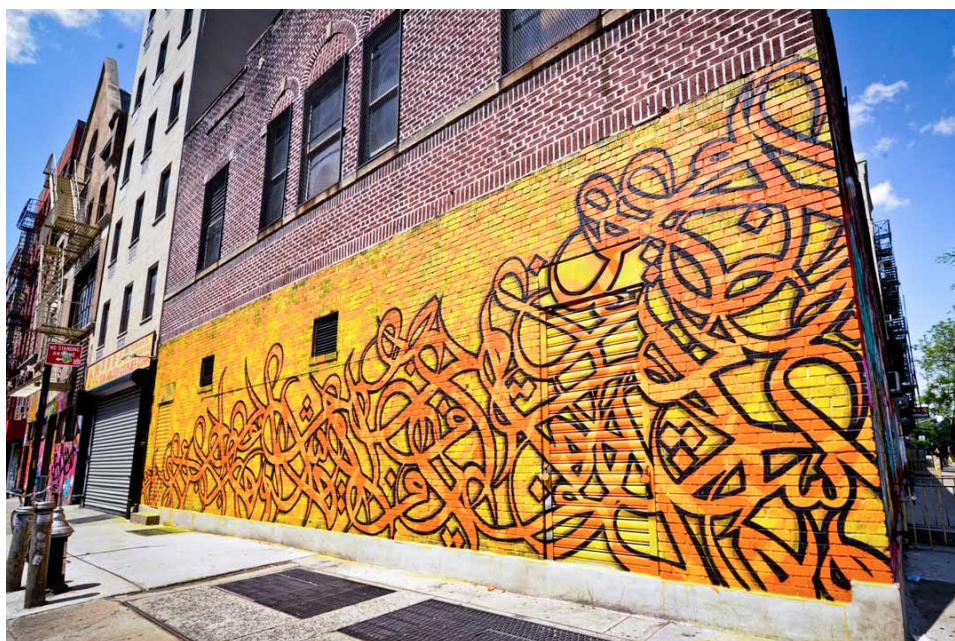
## Bibliographie

Amiri, Maral, « Portfolio : eL Seed », *Respectmag*, 6 janvier 2010. URL : <http://www.respectmag.com/portfolio-el-seed>, consulté le 28 décembre 2013.

Araeen, Rasheed (1989), *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, London: South Bank Centre.

*Africa Remix: l'art contemporain d'un continent* (2005), Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Bagdasarjan, Robert (2012), « Aršil Gor'ki – vanskij oskolok armjanskoj tragedii ». URL: <http://www.proza.ru/2012/03/30/680>, consulté le 6 janvier 2014.



El Seed, *Caligrafitti*, New York, début des années 2010 (photo : 2010 © Rika Prodan)

- Banksy (2005), *Wall and Piece*, London: The Random House Group Limited.
- Bearden, Romare, and Henderson, Harry (1993), *A History of African-American Artists. From 1792 to the Present*, New York: Pantheon Books.
- Exit Through the Gift Shop* (2010), Banksy (Director), UK.
- Gagnon, François-Marc (1988), *Paul-Émile Borduas*, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.
- Galitzine-Loumpet, Alexandra, *Pour une typologie des objets de l'exil*, FMSH-WP-2013-46, septembre 2013. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/FMSH-WP/halshs-00862480>
- Hallmark, Kara Kelley (2007), *Encyclopedia of Asian American artists*, Westport: Greenwood Press.
- Kaouk, Aïda (dir., 2003), *Ces pays qui m'habitent : expressions d'artistes canadiens d'origine arabe*, Gatineau : Musée canadien des civilisations.
- Marion, Jean-Luc (2001), *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris : P.U.F.
- Musa, Hassan, « Dix trucs pour ne pas devenir artiste africain » (1995). Adresse URL : [http://artexclu.blogspot.ca/2007/06/dix-trucs-pour-ne-pas-devenir-artiste\\_4782.html](http://artexclu.blogspot.ca/2007/06/dix-trucs-pour-ne-pas-devenir-artiste_4782.html), consulté le 18 janvier 2014.
- Hassan Musa, « Dix trucs pour ne pas devenir artiste africain » (1995), consulté sur Internet le 18 janvier 2014 à l'adresse : [http://artexclu.blogspot.ca/2007/06/dix-trucs-pour-ne-pas-devenir-artiste\\_4782.html](http://artexclu.blogspot.ca/2007/06/dix-trucs-pour-ne-pas-devenir-artiste_4782.html)
- Nuselovici (Nouss), Alexis (2013a), *Exil et post-exil*, FMSH-WP-2013-45. <http://wpfms.hypotheses.org/366>
- Nuselovici (Nouss), Alexis (2013b), Étudier l'exil, FMSH-PP-2013-09. <http://wpfms.hypotheses.org/347>
- Nuselovici (Nouss), Alexis (2013c), *Exilance : condition et conscience*, FMSH-WP-2013-44. <http://wpfms.hypotheses.org/352>
- Rothko un humaniste abstrait* (2007), Isy Morgensztern (réalisateur), Éditions Montparnasse.
- Sandomirskaja, Irina (2001), *Kniga o rodine. Opyt analiza diskursivnyh praktik*, Wien: Wiener Slawistischier Almanach, Sonderband 50.
- Todorov Tzvetan (1983), « Goethe sur l'art », dans Johann Wolfgang von Goethe, *Écrits sur l'art*, textes choisis, traduits et annotés par Jean-Marie Schaeffer et présentés par Tzvetan Todorov, Paris : Klincksieck.
- Tsvetaieva, Marina, « Toska po Rodine » (Le mal du pays) // *Sovremennye zapiski*, octobre 1935, p. 239-240.
- Yang, Alice (1998), *Why Asia? Contemporary Asian and Asian American Art*, New York/London: New York University Press.
- Westgeest, Helen (1996), *Zen in the fifties: interaction in art between East and West*, Waanders Vitgerers: Zwolle.



## Working Papers : la liste

- Hervé Le Bras, Jean-Luc Racine & Michel Wieviorka, *National Debates on Race Statistics: towards an International Comparison*, FMSH-WP-2012-01, février 2012.
- Manuel Castells, *Ni dieu ni maître : les réseaux*, FMSH-WP-2012-02, février 2012.
- François Jullien, *L'écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité*, FMSH-WP-2012-03, février 2012.
- Itamar Rabinovich, *The Web of Relationships*, FMSH-WP-2012-04, février 2012.
- Bruno Maggi, *Interpréter l'agir : un défi théorique*, FMSH-WP-2012-05, février 2012.
- Pierre Salama, *Chine – Brésil : industrialisation et « désindustrialisation précoce »*, FMSH-WP-2012-06, mars 2012.
- Guilhem Fabre & Stéphane Grumbach, *The World upside down, China's R&D and innovation strategy*, FMSH-WP-2012-07, avril 2012.
- Joy Y. Zhang, *The De-nationalization and Re-nationalization of the Life Sciences in China: A Cosmopolitan Practicality?*, FMSH-WP-2012-08, avril 2012.
- John P. Sullivan, *From Drug Wars to Criminal Insurgency: Mexican Cartels, Criminal Enclaves and Criminal Insurgency in Mexico and Central America. Implications for Global Security*, FMSH-WP-2012-09, avril 2012.
- Marc Fleurbaey, *Economics is not what you think: A defense of the economic approach to taxation*, FMSH-WP-2012-10, mai 2012.
- Marc Fleurbaey, *The Facets of Exploitation*, FMSH-WP-2012-11, mai 2012.
- Jacques Sapir, *Pour l'Euro, l'heure du bilan a sonné : Quinze leçons et six conclusions*, FMSH-WP-2012-12, juin 2012.
- Rodolphe De Koninck & Jean-François Rousseau, *Pourquoi et jusqu'où la fuite en avant des agricultures sud-est asiatiques ?*, FMSH-WP-2012-13, juin 2012.
- Jacques Sapir, *Inflation monétaire ou inflation structurelle ? Un modèle hétérodoxe bi-sectoriel*, FMSH-WP-2012-14, juin 2012.
- Franson Manjali, *The 'Social' and the 'Cognitive' in Language. A Reading of Saussure, and Beyond*, FMSH-WP-2012-15, juillet 2012.
- Michel Wieviorka, *Du concept de sujet à celui de subjectivation/dé-subjectivation*, FMSH-WP-2012-16, juillet 2012.
- Nancy Fraser, *Feminism, Capitalism, and the Cunning of History: An Introduction*, FMSH-WP-2012-17, august 2012.
- Nancy Fraser, *Can society be commodities all the way down? Polanyian reflections on capitalist crisis*, FMSH-WP-2012-18, august 2012.
- Marc Fleurbaey & Stéphane Zuber, *Climate policies deserve a negative discount rate*, FMSH-WP-2012-19, september 2012.
- Roger Waldinger, *La politique au-delà des frontières : la sociologie politique de l'émigration*, FMSH-WP-2012-20, septembre 2012.
- Antonio De Lauri, *Inaccessible Normative Pluralism and Human Rights in Afghanistan*, FMSH-WP-2012-21, september 2012.
- Dominique Méda, *Redéfinir le progrès à la lumière de la crise écologique*, FMSH-WP-2012-22, octobre 2012.
- Ibrahima Thioub, *Stigmates et mémoires de l'esclavage en Afrique de l'Ouest : le sang et la couleur de peau comme lignes de fracture*, FMSH-WP-2012-23, octobre 2012.
- Danièle Joly, *Race, ethnicity and religion: social actors and policies*, FMSH-WP-2012-24, novembre 2012.
- Dominique Méda, *Redefining Progress in Light of the Ecological Crisis*, FMSH-WP-2012-25, décembre 2012.
- Ulrich Beck & Daniel Levy, *Cosmopolitanized Nations: Reimagining Collectivity in World Risk Society*, FMSH-WP-2013-26, february 2013.
- Xavier Richet, *L'internationalisation des firmes chinoises : croissance, motivations, stratégies*, FMSH-WP-2013-27, février 2013.
- Alain Naze, *Le féminisme critique de Pasolini, avec un commentaire de Stefania Tarantino*, FMSH-WP-2013-28, février 2013.
- Thalia Maggioglou, *What is the role of "Culture" for conceptualization in Political Psychology? Presentation of a dialogical model of lay thinking in two cultural contexts*, FMSH-WP-2013-29, mars 2013.
- Byasdeb Dasgupta, *Some Aspects of External Dimensions of Indian Economy in the Age of Globalisation*, FMSH-WP-2013-30, april 2013.
- Ulrich Beck, *Risk, class, crisis, hazards and cosmopolitan solidarity/risk community – conceptual and methodological clarifications*, FMSH-WP-2013-31, april 2013.
- Immanuel Wallerstein, *Tout se transforme. Vraiment tout ?*, FMSH-WP-2013-32, mai 2013.
- Christian Walter, *Les origines du modèle de marche au hasard en finance*, FMSH-WP-2013-33, juin 2013.
- Byasdeb Dasgupta, *Financialization, Labour Market Flexibility, Global Crisis and New Imperialism – A Marxist Perspective*, FMSH-WP-2013-34, juin 2013.
- Kiyomitsu Yui, *Climate Change in Visual Communication: From 'This is Not a Pipe' to 'This is Not Fukushima'*, FMSH-WP-2013-35, juin 2013.
- Gilles Lhuillier, *Minerais de guerre. Une nouvelle théorie de la mondialisation du droit*, FMSH-WP-2013-36, juillet 2013.
- David Tyfield, *The Coal Renaissance and Cosmopolitanized Low-Carbon Societies*, FMSH-WP-2013-37, juillet 2013.
- Lotte Pelckmans, *Moving Memories of Slavery: how hierarchies travel among West African Migrants in Urban Contexts (Bamako, Paris)*, FMSH-WP-2013-38, juillet 2013.

- Amy Dahan, *Historic Overview of Climate Framing*, FMSH-WP-2013-39, août 2013.
- Rosa Rius Gatell & Stefania Tarantino, *Philosophie et genre: Réflexions et questions sur la production philosophique féminine en Europe du Sud au XX<sup>e</sup> siècle (Espagne, Italie)*, FMSH-WP-2013-40, août 2013.
- Angela Axworthy *The ontological status of geometrical objects in the commentary on the Elements of Euclid of Jacques Peletier du Mans (1517-1582)*, FMSH-WP-2013-41, août 2013.
- Pierre Salama, *Les économies émergentes, le plongeon ?*, FMSH-WP-2013-42, août 2013.
- Alexis Nuselovici (Nouss), *L'exil comme expérience*, FMSH-WP-2013-43, septembre 2013.
- Alexis Nuselovici (Nouss), *Exilience : condition et conscience*, FMSH-WP-2013-44, septembre 2013.
- Alexis Nuselovici (Nouss), *Exil et post-exil*, FMSH-WP-2013-45, septembre 2013.
- Alexandra Galitzine-Loumpet, *Pour une typologie des objets de l'exil*, FMSH-WP-2013-46, septembre 2013.
- Hosham Dawod, *Les réactions irakiennes à la crise syrienne*, FMSH-WP-2013-47, septembre 2013.
- Gianluca Manzo, *Understanding the Marriage Effect: Changes in Criminal Offending Around the Time of Marriage*, FMSH-WP-2013-48, GeWoP-1, octobre 2013.
- Torkild Hovde Lyngstad & Torbjørn Skarðhamar, *Understanding the Marriage Effect: Changes in Criminal Offending Around the Time of Marriage*, FMSH-WP-2013-49, GeWoP-2, octobre 2013.
- Gunn Elisabeth Birkelund & Yannick Lemel, *Lifestyles and Social Stratification: An Explorative Study of France and Norway*, FMSH-WP-2013-50, GeWoP-3, octobre 2013.
- Franck Varenne, *Chains of Reference in Computer Simulations*, FMSH-WP-2013-51, GeWoP-4, octobre 2013.
- Olivier Galland & Yannick Lemel, avec la collaboration d'Alexandra Frenod, *Comment expliquer la perception des inégalités en France ?*, FMSH-WP-2013-52, GeWoP-5, octobre 2013.
- Guilhem Fabre, *The Lion's share : What's behind China's economic slowdown*, FMSH-WP-2013-53, octobre 2013.
- Venni V. Krishna, *Changing Social Relations between Science and Society: Contemporary Challenges*, FMSH-WP-2013-54, novembre 2013.
- Isabelle Huault & Héléne Rainelli-Weiss, *Is transparency a value on OTC markets? Using displacement to escape categorization*, FMSH-WP-2014-55, janvier 2014.
- Dominique Somda, *Une humble aura. Les grandes femmes au sud de Madagascar*, FMSH-WP-2014-56, janvier 2014.
- Débora González Martínez, *Sur la translatio de miracles de la Vierge au Moyen Âge. Quelques notes sur les Cantigas de Santa Maria*, FMSH-WP-2014-57, janvier 2014.
- Pradeep Kumar Misra, *The State of Teacher Education in France: A Critique*, FMSH-WP-2014-58, janvier 2014.
- Naeem Ahmed, *Pakistan's Counterterrorism strategy and its Implications for domestic, regional and international security*, FMSH-WP-2014-59, janvier 2014.
- Anatole Fogou, *Histoire, conscience historique et devenir de l'Afrique : revisiter l'historiographie diopienne*, FMSH-WP-2014-60, janvier 2014.
- Pierre Salama, *Les classes moyennes peuvent-elles dynamiser la croissance du PIB dans les économies émergentes?*, FMSH-WP-2014-61, février 2014.
- Marta Craveri & Anne-Marie Losonczy, *Growing up in the Gulag: later accounts of deportation to the USSR*, FMSH-WP-2014-62, février 2014.
- Philippe Steiner, *The Organizational Gift and Sociological Approaches to Exchange*, FMSH-WP-2014-63, GeWoP-6, février 2014.
- Françoise Bourdarias, Jean-Pierre Dozon & Frédéric Obringer, *La médecine chinoise au Mali. Les économies d'un patrimoine culturel*, FMSH-WP-2014-64, février 2014.
- Ilan Bizberg, *The welfare state and globalization in North America*, FMSH-WP-2014-65, mai 2014.
- Philippe Steiner, *Cartographie des échanges*, FMSH-WP-2014-66, GeWoP-7, mai 2014.
- Olga Stepanova, *Le roman, la pièce de théâtre et le film : traits communs et particularités*, FMSH-WP-2014-67, mai 2014.
- Flavia Buzzetta, *Adaptations de thèmes magico-cabalistiques juifs médiévaux par le Quattrocento italien*, FMSH-WP-2014-68, mai 2014.
- Frédéric Landy, *Quelle sécurité alimentaire en Inde ? Dilemmes économiques, socio-politiques et environnementaux. Une mise en miroir francilienne*, FMSH-WP-2014-69, juin 2014.
- Hafidha Chekir, *Le combat pour les droits des femmes dans le monde arabe*, FMSH-WP-2014-70, juin 2014.
- Géraldine Thiry, Philippe Roman, *The Inclusive Wealth Index. A Sustainability Indicator, Really?*, FMSH-WP-2014-71, juin 2014.
- Michael Cronin, *Représenter l'exil: le sujet du non-exil*, FMSH-WP-2014-72, juin 2014.
- Marc Goldschmit, *L'écriture de l'exil et l'hypothèse du Marrane (Kafka, Benjamin, Derrida et au-delà)*, FMSH-WP-2014-73, juin 2014.
- Boris Chukhovich, *Le street art, un genre exilique ?*, FMSH-WP-2014-74, juin 2014.

## Position Papers : la liste

Jean-François Sabouret, *Mars 2012 : Un an après Fukushima, le Japon entre catastrophes et résilience*, FMSH-PP-2012-01, mars 2012.

Ajay K. Mehra, *Public Security and the Indian State*, FMSH-PP-2012-02, mars 2012.

Timm Beichelt, *La nouvelle politique européenne de l'Allemagne : L'émergence de modèles de légitimité en concurrence ?*, FMSH-PP-2012-03, mars 2012.

Antonio Sérgio Alfredo Guimarães, *Race, colour, and skin colour in Brazil*, FMSH-PP-2012-04, July 2012.

Mitchell Cohen, *Verdi, Wagner, and Politics in Opera. Bicentennial Ruminations*, FMSH-PP-2012-05, May 2013.

Ingrid Brena, *Les soins médicaux portés aux patients âgés incapables de s'autogérer*, FMSH-PP-2013-06, avril 2013.

Thalia Magioglou, *Refaire l'Europe ou refaire le « monde » ? Un commentaire sur l'ouvrage : « Refaire l'Europe avec Jürgen Habermas »*, FMSH-PP-2013-07, septembre 2013.

Samadia Sadouni, *Cosmopolitisme et prédication islamique transfrontalière : le cas de Maulana Abdul Aleem Siddiqui*, FMSH-PP-2013-08, septembre 2013.

Alexis Nuselovici (Nouss), *Étudier l'exil*, FMSH-PP-2013-09, septembre 2013.