

Montrer l'invisible : pour une cartographie sensible des absent·es

Jade Guéro

À la suite d'une licence d'arts plastiques à l'université de Strasbourg, Jade Guéro intègre le master « Écritures critiques et curatoriales de l'art et des cultures visuelles » dans la même université. Désormais, elle poursuit ses recherches sur le pouvoir des cartographies artistiques et leur(s) représentation(s) du monde dans l'art contemporain.

Mots-clés : cartographie, matière, mémoire, invisibilisation, effacement, distance

À travers l'étude des œuvres *The map of the absentees* (2022) de Bahar Majdzadeh et *Present tense* (1996) de Mona Hatoum, Jade Guéro analyse la manière dont des cartographies sensibles mobilisent les affects pour rendre tangibles des frontières territoriales menacées d'effacement. En proposant une marque du territoire, les artistes convoqué·es engagent un travail de mémoire qui fait émerger des expériences affectives liées à la perte, à la fragilité et aux tensions politiques. Le geste plastique permet d'investir physiquement des espaces marginalisés ou oubliés, de mettre en tension mémoire et oubli, empathie et impuissance, et de reconsidérer notre rapport aux territoires à travers des expériences sensibles et incarnées qui contribuent à perpétuer la mémoire des lieux.

Il y en a qui s'effacent discrètement avec la violence qu'ils ont endurée. Des corps, des populations qui disparaissent sans le moindre espoir que l'on se souvienne d'eux, sans plus jamais avoir le droit d'exister, de subsister. À l'oubli, se sont ajoutés l'effacement et le remodellement du territoire. Cet oubli, entretenu par les nombreux conflits et massacres actuels en Palestine, au Soudan ou en Iran, s'est en effet matérialisé sur les vues satellites de notre monde, sur nos cartes. Voir les traces d'un peuple pourchassé et génocidé

est désormais possible depuis un téléphone. Les services de localisation montrent ce qui n'est plus et qui a été « recouvert ».

La cartographie joue un rôle essentiel dans l'existence et le droit à apparaître d'un peuple et de ses terres. Elle reflète, en tant que technique, un héritage colonial, désormais largement critiqué. Utilisées par les élites dirigeantes et militaires depuis le XVII^e siècle en France, les cartes sont un outil de domination qui permet de projeter et de planifier une forme de puissance sur un territoire et des populations. Aujourd'hui encore, la cartographie demeure un outil privilégié dans la représentation, l'administration et le contrôle des pays en conflit. Néanmoins, les peuples opprimés par leur marginalisation historique sont de moins en moins entendus et représentés dans les divers médias d'information, même après les attaques du 7 octobre où Gaza n'a jamais cessé d'être la cible d'Israël. Le peuple palestinien est ainsi plus qu'affaibli et reçoit une aide humanitaire limitée de la part des autres pays du globe. Attaquée en plein cœur de ses terres et de ses paysages, la Palestine est défigurée, violentée et secouée. Cette violence se traduit sur les cartographies postérieures à la mainmise coloniale sur les territoires palestiniens, lesquelles mutilent, étouffent, et réécrivent la réalité pour n'en tirer que ce qui paraît juste aux yeux des cartographes au service des dirigeants. Il ne reste ainsi sur ces cartes que les traces des bouleversements sociaux et géographiques. Bien que tenue de conserver une trace de ce qui fut, la carte contribue à amplifier le silence des vies oubliées.

Certaines cartes, toutefois, tentent de restituer ce qu'étaient autrefois des terres sans bombes et forces armées. Ces cartes, appelées « cartes sensibles » ou « cartes artistiques », subvertissent les normes de la cartographie conventionnelle en hiérarchisant les informations qui leur semblent importantes. Elles cherchent à visibiliser les minorités sur un support initialement conçu comme un outil de censure de leur existence. Quels sont les effets de ces cartes « artistiques » ? Peuvent-elles contribuer à rétablir la mémoire de ceux qui ont été pourchassés et effacés du monde ?

Peuvent-elle constituer un espace de réinscription mémorielle dans lequel l'absence des disparu-es se mue en présence active ?

En étudiant les œuvres de Mona Hatoum¹ et de Bahar Majdzadeh², il s'agira, dans les pages qui suivent, de montrer comment la carte sensible permet de donner une matérialité à ceux qui ont disparu et la manière avec laquelle ce support contribue à la mise en mémoire des vies effacées. En nous appuyant sur les concepts d'espace d'apparition et de mise à distance affective, développés respectivement par la philosophe Hannah Arendt et le sociologue Luc Boltanski, nous examinerons également comment Bahar Majdzadeh et Mona Hatoum rendent visibles, au moyen de la cartographie, des vies qui sont minimisées et qui tentent de revendiquer leur existence, malgré la distance qui nous en sépare. Nous verrons que leurs œuvres visent à reconfigurer notre regard en transformant l'oubli d'un territoire et de ses habitants en une mémoire des lieux, perpétuée à travers le concept de *Space of appearance*.

Le matériau comme réponse aux souvenirs

En 1996, Mona Hatoum réalise *Present Tense*, une carte géante *in-situ* constituée de carrés de savons d'environ 10 centimètres de longueur et de largeur, fabriqués à Naplouse, et de billes de verres rouges plantées dans ces pains de savons disposés à même le sol. Présentée pour la première fois en avril 1996 à l'occasion d'une exposition à la Galerie Anadiel (à l'est de Jérusalem), l'œuvre retrace la chronologie de l'occupation des terres palestiniennes qui, selon les accords d'Oslo de 1993, devaient être redistribuées entre la Palestine et Israël, et assurer pendant au moins cinq ans un état palestinien

1. Mona Hatoum est une artiste palestinienne née en 1952 à Beyrouth au Liban. Elle vit et travaille à Londres depuis le début des années 1970. Connue pour ses performances artistiques et ses installations *in-situ* elle y interroge les notions de mémoire, d'exil, de sexualité et de corps violents et souffrants.

2. Bahar Majdzadeh est une artiste chercheuse iranienne. Docteure en arts, elle enseigne à l'université d'Aix-Marseille. Dans sa pratique artistique, elle hybride des médiums numériques et plastiques en associant l'image photographique à l'installation vidéo et sonore.

souverain³. Reprenant les codes de surveillance aérienne militaire, la carte réalisée par Mona Hatoum délimite les territoires de la Cisjordanie par des bords incertains que matérialisent, à la manière de pointillés, les billes de verre rouges. « [C]'était une carte visant à diviser et contrôler la région, explique Mona Hatoum. Au premier signe de problème, Israël met en œuvre la politique de “cerclage” : il ferme tous les passages entre les zones afin que les Arabes soient complètement isolés et paralysés⁴ ». Cette division du territoire a desservi le peuple palestinien en renforçant le cloisonnement du territoire par des contrôles violents. L'artiste s'appuie sur les idées de Michel Foucault, notamment sur la notion de surveillance développée dans l'ouvrage *Surveiller et punir* (1975). Ce dernier y décrit les techniques de gardiennage utilisées dans les centres de rétention dont l'observation est dite hiérarchique. Les surveillés adaptent et ajustent leur comportement, même sans voir ceux qui les observent. Foucault évoque en particulier le *Panopticon* de Jeremy Bentham, une architecture carcérale dans laquelle une personne chargée de la surveillance peut observer l'environnement alentour et les corps présents en un seul regard. Ce dispositif hiérarchisant, qui vise à intérioriser par le détenu la surveillance et donc à se conformer aux règles et à ne plus les enfreindre⁵, n'a pas disparu. On le retrouve aujourd'hui dans l'utilisation des caméras de surveillance. Mona Hatoum s'approprie et détourne ce point de vue dominant en l'utilisant de manière à représenter les accords et les tensions politiques survenus sur le territoire palestinien.

Le choix du savon de Naplouse, un matériau palestinien chargé d'histoire et de tradition, n'est pas anodin. Ce cosmétique est réalisé à la main depuis plusieurs siècles dans la ville de Naplouse, située au nord de Jérusalem. Il

3. Durant les accords d'Oslo, tenus en septembre 1993, la délégation palestinienne, venue défendre une solution à deux états, subit une pression de la communauté internationale (composée majoritairement des États-Unis et de l'Union européenne) et fut poussée à concéder nombre de territoires à l'État d'Israël. Ces accords résonnent encore aujourd'hui comme un échec du maintien de la paix dans la région.

4. Michael Archer, Guy Brett, Catherine de Zegher et Nancy Spector, *Mona Hatoum* [1997], Phaidon, Londres, 2016, p. 27-28.

5. Franck Ollivon, « Panoptique », *Géococonfluences*, octobre 2019, <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/panoptique>, consulté le 07 mars 2026.

est composé d'huile d'olive, d'eau et de sodium, dont l'interaction progressive fait émerger, après plusieurs semaines, un parfum singulier. Des commerces de savon se sont implantés dans toute la ville depuis le x^e siècle afin de développer l'exportation de ce produit à travers l'Europe et le Moyen-Orient. Mais les entreprises se sont vues délogées suite aux invasions de l'armée israélienne en 2000. Il ne reste aujourd'hui que très peu d'entreprises. Leur disparition accentue la valeur de ce trésor palestinien, dont l'usage par l'artiste, en tant que « matériau symbole de résistance », rappelle combien l'histoire de la population est inextricablement liée à son territoire et à la reconnaissance de son identité. Si le savon peut être interprété comme un symbole de résistance à l'oppression, l'artiste l'utilise également comme médium artistique⁶. Sur ce support, elle imprime la carte des Accords d'Oslo en y enfonçant un peu plus de 1 300 billes de verre rouges, dans un matériau rendu malléable sous l'effet de la chaleur, métaphore du non-respect de ces accords. La ligne de partition est représentée en pointillés. Elle marque l'espoir, pour le peuple palestinien, de retrouver un jour ses territoires, elle marque la matérialité de ces frontières sous l'occupation israélienne, mais elle marque surtout la fragilité de promesses qui n'aboutiront jamais. Autrement dit, dès 1996, Mona Hatoum nous met face à ce que ce conflit devenu génocidaire a produit : un éclatement du territoire et des privations pour ses habitant-es. Les limites, ici les frontières, sont rendues visibles en pointillé, dans l'espoir qu'un jour, le peuple palestinien récupère son droit à l'auto-détermination territoriale.

En utilisant le savon, Mona Hatoum joue sur les souvenirs et les émotions des visiteur·euses qui, s'ils identifient son odeur provenant de Naplouse, reconnaîtront également sa charge symbolique. La fragrance de ce matériau palestinien peut alors susciter une réponse émotionnelle. Elle embaume l'espace d'exposition et immerge le·a spectateur·ice à l'intérieur de l'œuvre, en mobilisant ses sens. Pour les visiteur·euses dépourvus de lien avec la Palestine, la signification sera toute autre ; elle évoquera la propreté ou le

6. Mona Hatoum, *op. cit.*, p. 26.

soin. Ainsi, Mona Hatoum témoigne de l'instabilité de ces frontières en proposant une œuvre *in-situ* qui engage pleinement les sens du·de la spectateur·ice. En révélant, dans le savon, les territoires qui devaient être redistribués par les Accords d'Oslo, les billes rouges rendent visibles les premières frontières des accords, celles qui, loin d'être adoptées, furent redistribuées à l'État d'Israël. Les pavés de savon, semblables à des pierres taillées, agissent comme les témoins physiques d'une mémoire empêchée, d'une silenciation de la voix des Palestinien·nes. Le savon de Naplouse détermine la précarité du territoire palestinien en évoquant un espace voué à se modifier géographiquement. Ce médium offre une présence concrète à des accords qui n'ont pas été respectés. Sa malléabilité montre à quel point le passé peut continuer d'habiter le présent, en étant déformé par les violences étatiques qu'Israël inflige aux Palestiniens. On y discerne une dimension politique : le savon, produit d'hygiène et d'entretien, est utilisé comme un support capable de « laver » et d'effacer le territoire. Ainsi, la carte ne représente pas seulement un lieu mais met également en scène sa disparition.

C'est à travers le support visuel de la carte de l'Iran, que Bahar Majdzadeh explore, de son côté, la mémoire et l'identité de ceux qui, depuis la Révolution de 1979, ont milité pour que leur pays reste libre. L'artiste d'origine iranienne a réalisé en 2022 *The map of the absentees* (« La carte des absent·es »), une carte sonore diffusée en ligne⁷, qui résonne encore particulièrement en ce printemps 2026, dans le climat d'extrêmes tensions politiques qui perdure entre l'Iran, les États-Unis et Israël. L'artiste a enregistré les témoignages de ceux qui se sont exilé·es de Téhéran, en quête d'un futur meilleur ou chargés de l'espoir d'y revenir un jour. L'interface visuel de l'œuvre s'inspire de la cartographie satellite. Sur un fond noir, les rues apparaissent en blanc et les bâtiments sont matérialisés par des zones de gris. Des cercles jaunes sont positionnés sur ces rues pour localiser les personnes ayant témoigné dans cette œuvre sonore. Un clic sur ces ronds

7. L'œuvre *The map of the absentees* est disponible à l'adresse suivante : <http://www.mapoftheabsentees.net>.

permet l'ouverture d'une petite fenêtre accompagnée d'une piste audio à écouter, parfois traduite en français et en anglais depuis l'arabe. Le nom du témoin enregistré est indiqué en haut à gauche de l'encadré de la page interactive, tandis que des documents et informations complémentaires sont présentés à droite.

Fig. 1. The map of the absentees. Bahar Majdzadeh, *The map of the absentees*, 2022



Capture d'écran, site internet interactif : <http://www.mapoftheabsentees.net>.

© Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

La carte des absent-es recueille les voix de celles et ceux ayant dû quitter Téhéran sous la menace des violences étatiques qui subsistent depuis les années 1980. Au moment où l'Iran renaissait après la révolution constitutionnelle qui eut lieu entre 1905 et 1911, le régime s'est modernisé en fondant une Constitution et un parlement, le Madjles. La révolution ouvrit la voie à de nombreux changements institutionnels et sociaux, en permettant notamment à une petite partie de la population bourgeoise et alphabétisée d'avoir accès à l'information et à la presse. Les deux régimes⁸ ont à la même période entrepris de grandes modifications géographiques en s'appuyant sur leurs versions personnelles de l'histoire du pays. Ces bouleversements

8. Les deux régimes évoqués ici sont la république islamique d'Iran et la dynastie Pahlavi. La dynastie Pahlavi, fondée en 1925, est la dernière dynastie iranienne ayant régné pendant plus de 54 ans sur l'État impérial d'Iran avant d'être succédée par l'avènement de la république islamique d'Iran. La république islamique règne désormais depuis 1979, année de la révolution islamique sur l'Iran et mène à l'actuel régime politique de l'Iran.

sociaux, et les modifications géographiques qui en ont découlé, ont au fil du temps été transposés par les régimes en place sur les cartes officielles. Telle qu'elle est pratiquée par la république islamique, la représentation cartographique exerce une autorité et un pouvoir dominant sur un territoire qu'elle s'approprie tout en l'embrassant de son regard totalisant. Ce type de point de vue surplombant, la philosophe étasunienne Donna Haraway l'oppose à son concept de *situated knowledge* (connaissance située). Elle qualifie ce point de vue dominant de « *God trick* » ou de tour de passe-passe divin⁹. Il consiste à appliquer un regard, le plus souvent savant, blanc, hétérosexuel et patriarcal sur une connaissance, ici, sur un point de vue satellite d'un territoire. Bahar Majdzadeh cherche semblablement à remettre en question ladite orientation neutre attribuée aux cartes, à l'égard des vies éprouvées. Sur sa carte interactive, les utilisateur·ices peuvent cliquer sur les cercles et écouter les témoignages de personnes iraniennes ayant été forcées de quitter le pays sous la menace de la Révolution de 1979. Les voix des exilé·es ayant participé à cette œuvre sont le symbole d'une résistance qui relie le passé et le présent de la ville de Téhéran. La carte tente de faire ressortir cet autre aspect de l'histoire de Téhéran en conservant toutefois une mémoire amputée qui laisse la voix aux récits dominants.

Cartographier ce qui n'est plus

Le savon de Naplouse et les billes de verre que Mona Hatoum mobilise dans son œuvre *Present Tense* renvoient, dans la fragilité de leur assemblage, à la précarité incertaine dans laquelle est placé le territoire palestinien. Dans son ouvrage *Condition de l'homme moderne*¹⁰, Hannah Arendt questionne le droit à apparaître et à exister ; elle nomme *Space of appearance* (espace d'apparition), « le lieu où j'apparais aux autres et où les autres m'apparaissent¹¹ ». En

9. Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Arles, Actes Sud, 2009 [1991].

10. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Chicago, Presses universitaires de Chicago, 1961.

11. Katie B. Howard, « The Apparitions of Emotion: Toward a Performative Affect-Theory of Assembly », *Raisons Politiques*, 76(4), <https://doi.org/10.3917/e.rai.076.0107>.

Fig. 2. The map of the absentees – récits audios. Bahar Majdzadeh, *The map of the absentees*, 2022



Capture d'écran, site internet interactif : <http://www.mapoftheabsentees.net>.

© Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

écho à cet « espace d'apparition », la carte de Bahar Majdzadeh donne une visibilité aux absent-es et aux exilé-es qui retrouvent un espace pour apparaître et exister aux yeux des autres. Iels ne sont plus des données abstraites mais des sujets ayant le droit de se montrer et de se faire entendre. Bahar Majdzadeh conteste le regard dominant de la modélisation géographique de Téhéran par les élites militaires en subvertissant le mode opératoire classique de la carte. Elle renverse les normes géographiques en les remplaçant par des récits d'exilé-es pour exiger un droit à exister et à continuer d'apparaître. L'espace d'apparition théorisé par Arendt n'est pas pensé comme un espace physique et, par conséquent, il ne « survit pas à l'actualité du mouvement qui l'a fait naître, mais disparaît non seulement avec la dispersion des hommes – comme dans le cas des grandes catastrophes où le corps politique d'un peuple est détruit – mais aussi avec la disparition ou l'arrêt des activités elles-mêmes¹² ». Ce concept peut s'appliquer aux deux œuvres qui nous intéressent. Le fait d'apparaître, de se rendre visible, en tant qu'être et pas seulement comme corps, de manifester pour son droit à exister devient politique ; l'on perturbe les règles et les hiérarchies qui contrôlent cette

12. H. Arendt, *op. cit.*, p. 160.

visibilité. La carte ne se contente plus de représenter un territoire et ses frontières : elle revendique une posture engagée. Le fait d'apparaître alors que notre terre se meurt exige d'être entendu, vu et reconnu en tant qu'être.

Le sociologue Luc Boltanski a cependant montré que le fait d'être rendu visible et reconnu en tant qu'être implique la création d'une forme de pitié chez l'autre. Cette pitié que nous éprouvons pour un peuple blessé serait proportionnelle à la distance géographique qui nous sépare de celui-ci. Dans son ouvrage *La souffrance à distance* (1993), le sociologue français s'appuie sur les notions de pitié et de compassion, déjà étudiées par Hannah Arendt, Paul Ricœur ou encore Agata Zielinski, pour distinguer ces deux formes d'affects souvent confondues. Pour lui, la compassion s'adresse à un seul être souffrant tandis que la pitié mobilise un auditoire tout entier. Elle devient une opinion à débattre. Or Luc Boltanski observe que face à des images et des récits de souffrance liés à la guerre, à la pauvreté ou aux catastrophes naturelles, nous avons tendance à adopter une posture de détachement émotionnel. Il considère ce détachement émotionnel comme une « mise à distance affective ». Selon le sociologue, cette mise à distance implique un point d'équilibre entre un trop plein d'émotions qui peut susciter un sentiment de malaise ou de blocage émotionnel et une absence de réaction de la part des regardeur·euses, qui s'apparenterait à de l'indifférence. Boltanski montre que dans les sociétés contemporaines, nous sommes constamment exposés à la souffrance, par les médias, et que celle-ci est souvent éloignée géographiquement. Nous développons une posture consistant à reconnaître moralement la souffrance subie par des populations tout en maintenant une distance émotionnelle que notre cerveau instaure pour continuer à vivre au quotidien. Si cette mise à distance affective permet d'organiser des actions concrètes et directes afin de ne pas céder à la paralysie, elle peut également nous amener à adopter une posture passive face aux injustices et à limiter l'action réelle.

Dans *The map of the absentees*, cette mise à distance disparaît. Nous écoutons les récits qui sont des appels à l'aide et des souvenirs d'une souffrance vécue par

les exilé·es iranien·nes sans être directement et physiquement concerné·es par cette souffrance. Le support de la carte, en médiatisant cette dernière, contribue cependant à réduire la distance affective. L'œuvre *Present tense* de Mona Hatoum associe de son côté la violence symbolique – la dépossession de la terre – à la délicatesse de la représentation d'un territoire fragmenté. Un paradoxe affectif se crée alors. D'un côté, la forme donnée à la représentation de la souffrance, qui non seulement est donnée à voir à travers la perte du territoire, mais qui nous en éloigne de surcroît par le registre symbolique et culturel de la représentation du peuple souffrant, ne peut qu'augmenter cette distance affective. C'est toutefois la portée symbolique que Mona Hatoum confère aux savons qui permet d'interpeller les sens, et donc l'attention, des personnes qui en connaîtraient la fragrance. L'usage des savons réduit ainsi la distance affective dans laquelle la représentation cartographique nous a plongée. Dans ces deux productions artistiques, Mona Hatoum et Bahar Majdzadeh, au moyen de matériaux olfactifs, jouent avec cette mise à distance. Chez certain·es regardeur·euses, ces médiums réactivent une identité opprimée, tandis que chez d'autres, ils remettent en cause leur propre mise à distance. Au terme de cette étude, il apparaît que la cartographie artistique et sensible ne se limite pas à une simple alternative esthétique aux cartographies conventionnelles, mais qu'elle constitue un espace de réactivation mémorielle et de résistance. Dans les deux œuvres étudiées, la carte n'est plus un outil de domination : elle devient un médium sensible qui rend visibles celles et ceux que l'histoire, les conflits et les élites dirigeantes ont tenté de faire disparaître. En mobilisant des matériaux chargés d'histoire et des dispositifs interactifs fondés sur des récits oraux, les artistes redonnent une forme d'existence à des présences absentes. Elles inscrivent les traces dans un espace perceptible et partageable.

Ainsi, si ces pratiques cartographiques ne peuvent ni panser les violences subies ni restituer les terres promises et perdues, elles contribuent à une lutte contre l'oubli. Elles transforment l'absence en une présence agissante, fragile mais persistante, et invitent le·a spectateur·ice à reconsidérer sa

position face à l'oubli ou l'indifférence. La carte artistique ne documente pas seulement ce qui a été, elle agit comme un espace critique où la mémoire, la politique et la sensibilité se croisent pour faire exister, malgré tout, des vies que l'on a tenté d'effacer.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- ARENDRT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Chicago, Presses universitaires de Chicago, 1958.
- BOLTANSKI Luc, *La souffrance à distance : Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Éditions Métailié, 1993.
- HARAWAY Donna, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Arles, Actes Sud, 2009 [1991].
- ARCHER Michael, BRETT Guy, DE ZEGHER Catherine et SPECTOR Nancy, *Mona Hatoum* [1997], Phaidon, Londres, réimprimé en 2010, édition révisée et augmentée en 2016.

Articles

- HOURCADE Bernard, « La recomposition des identités et des territoires en Iran islamique », *Annales de géographie*, vol. 113, 638-639, 2004, <https://doi.org/10.3406/geo.2004.21636>, consulté le 12 février 2026.
- MAJDZADEH Bahar, « La carte des absent-e-s », *visionscarto*, 2023, <https://www.visionscarto.net/carte-absent-e-s-teheran>, consulté le 28 mars 2026.
- MARQUEZ Xavier, « Spaces of Appearance and Spaces of Surveillance » *Polity*, vol. 44, 1, 2012, <http://www.jstor.org/stable/41426920>, consulté le 07 mars 2026.
- SCHULENBERG Anneke, « Sites and Senses: Mapping Palestinian Territories in Mona Hatoum's Sculpture Present Tense », *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture*, edited by Jeroen Goudeau et al., Brill, 2014, <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h335.7>, consulté le 07 mars 2026.