

ART contemporain

L'IMAGE REVELEE

L'IMAGE REVELEE

orientalisme **ART**
contemporain

L'IMAGE REVELEE

orientalisme **ART**
contemporain

EXPOSITION AU MUSÉE DE LA VILLE DE TUNIS - PALAIS KHEÏREDDINE DU 20.09.06 AU 04.11.06

L'IMAGE REVELEE

ART
contemporain

Adel Abdessemed · Zoulikha Bouabdellah
Meriem Bouderbala · Mounir Fatmi · Jellel Gasteli
Meriem Jegham · Mouna Karray · Amal Kenawy
Nicène Kossentini · Moataz Nasr · Dalel Tangour

SOMMAIRE

Une quête prométhéenne, Simon Njami	7
Narcisse	23
Moataz Nasr	30
Zoulikha Bouabdellah	24
Meriem Bouderbala	36
L'image empire, Meriem Bouderbala	42
Maléfices	47
Amal Kenawy	48
Jellel Gasteli	54
Lui pas Lui, Fethi Benslama	61
Sortilèges	77
Adel Abdessemed	78
Nicène Kossentini	84
Dalel Tangour	90
Simulacres	97
Meriem Jegham	98
Mounir Fatmi	104
Mouna Karray	110
Biographies	116

UNE QUÊTE PROMÉTHÉENNE

Simon Njami

UN DILEMME MILLÉNAIRE

Le rôle de l'image, dans nos sociétés modernes, est surdéterminé par les codes dont l'objet essentiel est devenue la manipulation de celui auquel elle est destinée. Abreuvés de clichés plus globalisants les uns que les autres, nous avons, à force d'être en permanence confrontés à l'instrumentalisation plus ou moins subtile dont nous sommes devenus les objets, désappris à voir. A lire une image, non pas pour ce que l'on voudrait nous vendre, mais pour ce qu'elle exprime et qui n'est pas toujours manifeste. Car, qu'est donc l'image, si ce n'est le lieu par excellence d'une tentative ontologique de définition du visible ? Cela n'échappait pas aux Anciens, qui contrairement à notre siècle, n'avait pas séparé l'image de sa force subversive et de sa capacité à nous entraîner de l'autre côté du miroir de la raison. D'où la méfiance entretenue par ceux dont le rôle était d'être les guides éclairés d'un monde des ténèbres. Les Anciens, tous iconoclastes, partaient du principe de l'impossibilité à représenter le monde visible dont le seul maître devait être Dieu. D'où les injonctions que l'on retrouve dans les trois religions monothéistes : « Je suis l'Éternel, ton Dieu, qui t'ai fait sortir du royaume d'Égypte, d'une maison d'esclavage. Tu ne feras point d'idole, ni une image quelconque de qui est en haut dans le ciel, ou en bas sur la terre, ou dans les eaux au-dessous de la terre. »¹

Dans cette interdiction que l'on a attribuée à tort aux seuls peuples islamiques, les termes d'un dilemme plusieurs fois millénaire sont posés. Ainsi, selon Baudrillard, toute tentative de représentation ne pourrait être assimilée qu'à un simulacre, lorsqu'il ne s'agit pas, plus radicalement, d'un blasphème. Prenant pour exemple les icônes religieuses, l'auteur de *Simulacres et simulation* montre en quoi toute représentation est forcément un masque jeté sur la réalité de l'absence de Dieu. L'image, dès son apparition, c'est-à-dire dès l'apparition de l'être humain, est sujet de méfiance. Mais, chez l'humain, le besoin de représenter, que l'on retrouve sur les peintures rupestres, se démarque de la matérialité fidèle pour rechercher le dédoublement essentiel. Lorsque les hommes préhistoriques recouvraient les murs de leurs peintures, la divinité à laquelle ils auraient pu faire référence était pure abstraction. Abstraction matérialisée par l'Antiquité en une multitude de dieux qui, préci-

¹ Exode 20:24

sément par leur nombre et leur proximité avec le caractère humain, ne participent pas du mystère qui sera institué avec le judaïsme, le christianisme et l'islam. Le divorce de l'image, c'est-à-dire de la représentation, avec l'idée de Dieu, naît de l'instauration du Mystère, codifié par Moïse dans une série de lois fondamentales.

L'art, qui se situe au cœur de ce débat, signifie donc, par essence, la séparation d'avec Dieu, ou encore, la célébration de la mort de Dieu. L'art est blasphématoire. Que représentons-nous, finalement, lorsque nous nous livrons à la tâche prométhéenne de voler le feu sacré ? La représentation ne peut être qu'interprétation, et c'est là tout son danger aux yeux des iconoclastes. L'artiste, sculpteur ou peintre et aujourd'hui photographe ou vidéaste, se substitue à la puissance divine en prétendant voir ce qui n'est pas, par définition, montrable. La bataille violente, qui court encore entre les Iconolâtres et les iconoclastes n'a pas d'autre enjeu que le sens même de la religion et son application dans les sociétés monothéistes. Les Iconoclastes, en gardiens scrupuleux du temple, se réfèrent à la lettre au commandement divin. Mais il y avait dans leur rage à détruire les images autre chose que la simple application de la Loi divine. En gardiens d'un temple bâti sur des principes immanents et invérifiables, ils savaient que seul le mystère pouvait faire survivre Dieu à sa révélation et à sa vulgarisation. Baudrillard affirme même que cette rage-là ne peut s'expliquer que par le fait que, en dehors des simulacres que représentent les images pieuses et les icônes, il n'y a rien. Analysant la divinité, le philosophe affirme : « Mais que devient-elle lorsqu'elle se divulgue en icônes, lorsqu'elle se démultiplie en simulacres ? Demeure-t-elle l'instance suprême qui simplement s'incarne en une théologie du visible ? Ou bien se volatilise-t-elle dans les simulacres qui, seuls, déploient leur faste et leur puissance de fascination – la machinerie visible des icônes se substituant à l'Idée pure et intelligible de Dieu ? »² Les Iconoclastes craignaient que les images aillent jusqu'à remplacer ce dont elles n'étaient sentées être que la représentation. C'est donc bien plus l'idée platonicienne de Dieu que l'image met en danger : c'est l'envers vide d'un décor trop parfait. Ainsi, les iconoclastes que l'on considérerait à tort comme des ennemis de l'image, n'adoptent l'attitude qui est la leur que parce qu'ils craignent leur irrévérence, leur force. Peut-être par là même, leur donnent-ils un pouvoir qu'elles n'ont pas.

² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1985.

En revanche, les iconolâtres, par leur attitude licencieuse, sont peut-être ceux qui contiennent l'image dans sa fonction première en la renvoyant à une matérialité triviale : « les images des objets se lient plus aisément aux images des objets que nous comprenons clairement et distinctement qu'aux autres images. »³ Dieu, dans ce cas, ne peut se contenter d'être sa seule reproduction, puisqu'il ne correspond à aucun objet que nous connaissons. Ce qui signifie, en d'autres termes, que toute appropriation d'une image est avant tout reconnaissance. Donc projection et subjectivité. Comme si le sens de l'image précédait à sa propre existence. La lecture et l'interprétation que nous donnons à toute représentation est dès lors essentiellement culturelle, au sens où, les moyens dont nous disposons pour donner un sens à l'image qui nous est livrée dépendent du milieu dans lequel nous avons grandi, de notre compréhension des symboles et donc, de la lisibilité, pour nous, du message sous-jacent. Une image peut ainsi nous être inintelligible, parce que nous ne disposons pas des codes qui nous permettraient de la pénétrer et de la révéler. Voilà pourquoi Dieu ne peut être reproduit, parce qu'il est, par essence, immatériel.

Ainsi, les interdictions qui sont liées aux images dérivent-elles directement d'un code social ou religieux clairement établi. La nudité, par exemple, se vit de manière différente selon les sociétés, et telle image qui paraîtra banale ici encourra là, les rigueurs de la loi. De la même manière, il ne saurait y avoir d'images sacrées, puisque le sacré est, par définition, le contraire même du visible. De même que nous déchiffrons le sens des images à travers les codes dont nous disposons, de même chaque lecture qui peut en être faite devient une construction empirique, un artifice nourri de notre subjectivité. Sartre ne soutient pas autre chose, lorsqu'il affirme que : L'image (...) c'est une certaine façon qu'a l'objet de paraître à la conscience, ou, si l'on préfère, une certaine façon qu'a la conscience de se donner un objet. »⁴ Nous avons besoin, selon cette vision existentialiste du monde, de nous projeter. Il n'existerait pas d'objet sans conscience, c'est-à-dire, pas d'image qui ne serait investie d'une charge particulière. L'erreur des uns et des autres, parfois, est de s'imaginer qu'une image peut être gratuite, volée ou *vraie*. Sans concept, en un mot.

³ Baruch Spinoza, *Ethique*, traduction de Robert Misrahi, Paris, PUF, 1990.

⁴ Jean-Paul Sartre, *L'imagination*, Paris, PUF, 1949.

Et que nous ne puissions pas mettre de mot qui traduirait notre intention ou notre émotion n'enlève en rien à l'écriture visuelle son contenu intrinsèque.

L'IMAGE COMME LANGAGE

L'écriture visuelle, comme toute écriture, *a priori*, est un langage. C'est-à-dire a pour fin de communiquer à autrui ce que l'on ne maîtrise pas nécessairement soi-même. Ce langage qui, selon la définition de Henri Delacroix, est « un des instruments qui transforment le monde chaotique des sensations en monde des objets et des représentations ». Si cette définition s'applique à toute œuvre d'art, la photographie ou la vidéo, mediums à travers lesquels la représentation prend forme humaine, sont des vecteurs parfaits pour traduire ce qui ne peut pas être dit. Une certaine perte, inévitable est inhérente à cet exercice de traduction, car il n'existe pas de langage parfait. De langage qui serait à même de retranscrire intégralement ce monde de sensations toujours en mouvement, toujours insaisissable dans son essence même.

L'un des malentendus récurrents, dans le regard que l'on porte sur l'autre, et notamment dans celui que l'Occident a porté et porte encore sur les « autres », c'est l'illusion d'un langage universel qui renverrait à une communauté de fantasmes, ou du moins à une vérité essentielle. L'illusion scientifique de déchiffrer le monde et de le mettre en équation participe de cette même volonté qui conduit à objectiver ce qui ne peut l'être. Comment, en effet, retranscrire une bourrasque de vent ou un orage dans une langue qui puisse être comprise de la même manière aux quatre coins de la planète ? C'est l'illusion universaliste. La place de l'être, par exemple, dans les sociétés préindustrielles, est au cœur de ce malentendu qui oppose encore l'Occident au reste du monde. Mais encore une fois, comme pour Dieu, il ne faudrait pas confondre l'être avec son apparence, comme nous le rappelle Jean-Loup Pivin : « L'icône incarne non seulement l'être, mais le protège d'être autre chose que sa représentation. La photographie comme miroir du réel pourrait faire confondre l'être et son double, car justement il (elle ?) est réaliste, pourtant le double abstrait ne se borne pas à représenter : il l'incarne dans une réalité plus glo-

bale. Peut-on y voir la facilité avec laquelle les personnes photographiées n'hésitent pas à se faire photographier costumées, voire travesties... ? »⁵ La philosophie profonde qui régit encore les peuples d'Afrique, au nord comme au sud du Sahara s'appuie essentiellement sur l'être. Sur l'essence incarnée plutôt que dans l'abstraction d'un monde mis en équation. La séparation toute chrétienne de l'être et de la nature est la pierre de touche de ce rendez-vous manqué. Le verbe, c'est-à-dire l'une des formes premières du langage, constitue la révélation même de l'être, dans le même temps qu'il opère sa mise à distance. Le visage que j'observe dans le miroir n'est déjà plus moi. De même que le portrait de moi réalisé par tel ou tel photographe n'est déjà plus moi. Il est quelque chose d'autre que je peux contempler à loisir et dont je peux saisir des traits qui m'échapperont dans le temps ordinaire où je ne m'apparais qu'en image de moi. C'est ce que Merleau-Ponty appelle la puissance voyante, qui, pour peu que nous y prêtions attention, peut s'apparenter à une expérience mystique : " Mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'"autre côté" de sa puissance voyante. "⁶ Cette expérience du dédoublement, dont nous verrons plus loin comment Sartre l'envisage, est au cœur même du concept du travail des artistes contemporains ici rassemblés.

L'expérience d'être étranger à soi-même est commune à tous les peuples qui ont connu le joug de la colonisation. Mais alors que colonisés, ils ne vivaient le dédoublement que comme une perte, une absence d'une partie d'eux-mêmes, il acquiert, après les indépendances, la faculté de voir. Mais exercer en pleine connaissance ce talent nouveau n'est pas une mince affaire. Il s'agit, dans un premier temps, de désapprendre à se regarder comme un schéma immuable défini par le regard de l'autre. Ensuite, il s'agira d'investir soi-même son propre regard et de lui donner du sens, ce qui revient à se donner du sens. Le saisissement d'être vu, dont parlait encore Sartre en évoquant le pouvoir soudain qui était donné aux anciens colonisés de porter un regard objectif sur leurs colonisateurs est à prendre dans un sens double. Dans ce texte, qui annonce l'immanence de la décolonisation et l'émancipation des

⁵ Jean-Loup Pivin, *L'icône et le totem*, in Anthologie de la photographie africaine, Paris, Revue Noire 1998.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

peuples qui jusqu'alors, avaient été les victimes, ou du moins les objets du regard de l'autre, Sartre souligne le fait de voir, c'est-à-dire la capacité à juger ou du moins à se construire sa propre opinion comme un élément fondateur de la liberté. Mais si le philosophe insiste sur l'humilité avec laquelle, désormais, l'Occident devait se considérer, il a omis de mentionner le fait que ce saisissement opère également pour le sujet voyant. C'est comme si, sortant d'une longue nuit de cécité, il s'ouvrait peu à peu au monde et à la magie de se découvrir tel qu'il ne s'était jamais envisagé.

LA PUISSANCE DU REGARD

La production de l'image, dans le siècle qui est le nôtre, est probablement le dernier lieu où peut pleinement s'exprimer notre liberté et notre individualité. Jusqu'à la fin du vingtième siècle, l'Occident a exercé un monopole de la faculté de voir, c'est-à-dire du pouvoir de décrire, donc définir le monde selon un point de vue hégémonique. Les photographies anthropométriques des indigènes du Sud du Sahara ou la photographie orientaliste, au Nord, participait d'une volonté consciente de réduire toute humanité différente à un ensemble de clichés confortables qui insistaient sur l'altérité et l'exotisme. Ainsi, ces vieux livres d'écrivains voyageurs ou de géographes sont-ils pleins de galeries de portraits typiques, de scènes intemporelles dont les Noubas de Leni Riefensthal sont un exemple parmi bien d'autres. Maîtriser sa propre image, c'est introduire dans notre monde des voix et des couleurs qui échappent à la globalisation et à l'uniformisation. C'est refuser d'être uniquement le fruit du regard de l'autre, mais d'apporter, comme une contradiction silencieuse, sa propre version de soi, selon ses codes culturels et son esthétique. C'est se réapproprier la mesure du temps qui, selon Merleau-Ponty : « demeure le même parce que le passé est un ancien avenir et un présent récent, le présent un passé prochain et un avenir récent, l'avenir enfin un présent et même un passé à venir, c'est-à-dire parce que chaque dimension du temps est traitée ou visée comme autre chose qu'elle-même, c'est-à-dire, enfin, parce que il y a au cœur du temps un regard (...) »⁷

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.



Moataz Nasr, *Insecure*, 2006.

Le mot clé ici, est le mot *regard*. Imaginons un instant que l'être humain soit assimilable au temps, et que les différentes phases de ce présent multiple auquel fait référence Merleau-Ponty ne soient rien d'autre que l'essence de l'humanité. Ainsi, dans une sorte d'Éternel retour du même, selon le fameux concept de Nietzsche, nous nous tentons vainement de définir un objet, l'homme, qui ne correspond jamais au moment où nous l'envisageons. Parce que, dès lors que nous l'avons figé, nous sommes déjà dans le passé et dans l'histoire. Comment dès lors définir l'avenir, si ce n'est par une extrapolation de l'instant vécu et une projection qui ne vaudra que par la force de sa subjectivité, par la force de l'éclairage de ce regard ? Parce que la force et la faiblesse de tout regard est d'être fragmentaire. D'être l'élément isolé d'un puzzle dont les contours généraux nous échapperont toujours, comme nous le rappelle Théodule Ribot : « avec l'image, étape intermédiaire entre le percept et le concept, la réduction de l'objet représenté à quelques caractères fondamentaux s'affirme plus encore. »⁸ Prendre conscience de l'impossibilité à représenter le réel permet d'accéder à la liberté du créateur. En photographie plus qu'ailleurs,

⁸ Théodule Ribot, *Evolution des idées générales*, 1897.

cette distance est nécessaire, car c'est elle seule qui nous autorise, par la subjectivité de sa poésie, à atteindre une vérité qui ne souffrira pas de contradiction, parce que cette vérité ne prétendra jamais à l'universalité.

L'être contemporain se trouve en proie à la nécessité de donner du sens à ses actes : il s'agit à la fois de déconstruire un passé et d'inventer un avenir, dans un temps présent soumis à un mouvement perpétuel. Le problème qui se pose à lui réside dans l'inadéquation des outils existants. Il s'agit donc de s'inventer, de se créer, au sens premier du terme. De trouver un langage qui reflète au plus près ses aspirations, tout en conservant une grammaire qui soit accessible à tout être humain, quels que soient son histoire et son milieu. Le sacré ne peut plus être le lieu de discours, sauf à réinventer la notion même de sacré, qui serait dépouillée de sa connotation religieuse pour n'être plus qu'expression de soi. Dans les pays où l'image reste suspecte et conserve tout son caractère irrévérencieux, la négociation qui s'instaure entre le producteur, le public et les censeurs (les gardiens de la loi), est riche de tous les paradoxes qu'induisent le malentendu et la confusion des sens. C'est à l'intérieur de ces interstices que peut se glisser une voix nouvelle. Au fond, l'interdit est une chance pour qui sait le détourner. C'est la fonction essentielle de l'art. Le regard de l'artiste doit nous rappeler qu'il est dangereux de s'enfermer dans des schémas uniques et des vérités établies. Ainsi, la posture de l'opposition radicale et de la provocation gratuite, si elle est vide de sens, n'atteindra jamais son objectif qui est de forcer la société à regarder autrement. C'est la force et le luxe du créateur, de l'artiste, que de pouvoir se libérer du carcan des codes dans lesquels il a été élevé pour en apporter une lecture nouvelle.

LA QUESTION EN SOI DU NOUS

Cette lecture, ou cette interprétation nouvelle doivent nécessairement, pour atteindre leur but, s'inscrire dans un schéma qui soit connu de tous. C'est l'interaction de la production artistique avec un milieu donné qui lui donne toute sa valeur, comme nous le rappelle Deleuze : « Les signes restent dépourvus de sens tant qu'ils n'entrent pas dans l'organisation de surface qui assure la réso-

nance entre deux séries (deux images-signes, deux séries ou deux pistes, etc.). Mais ce monde du sens n'implique encore ni communauté de direction ni communauté d'organe, lesquelles exigent un appareil récepteur capable d'opérer un étagement successif des plans de surface suivant une autre dimension. Bien plus, ce monde du sens avec ses événements-singularités présente une neutralité qui est essentielle. Non seulement parce qu'il survole les dimensions selon lesquelles il s'ordonnera de manière à acquérir signification, manifestation et désignation ; mais parce qu'il survole les actualisations de son énergie comme énergie potentielle, c'est-à-dire l'effectuation de ses événements qui peut être aussi bien intérieure qu'extérieure, collective et individuelle, d'après la surface de contact ou la limite superficielle neutre qui transcende les distances et assure la continuité entre ses faces. »⁹

Ainsi, l'artiste qui se tromperait d'objet se retrouverait-il dans la situation d'un être muet ou pire, d'un être invisible. Car il est nécessaire de s'appuyer sur ce qui nous entoure pour avoir prise sur la réalité qui nous est imposée. Ainsi, les codes et les esthétiques qui sont proposés doivent nécessairement être ancrés quelque part, être intelligibles, au premier chef, par ceux auxquels ils vont être proposés. L'importance de l'image dans la propagande est là pour nous rappeler la fonction subliminale dont toute image est investie. Dans le miroir inversé que les peuples colonisés ont commencé à présenter aux mondes dès les années 50, on perçoit une amorce d'intériorisation et de déconstruction des images qui, jusque-là, avaient prévalu. Cette émancipation symbolique est passée par la politique et par les choix idéologiques qui traduisaient une volonté farouche de tourner la page coloniale et remettre en question les modèles prévalant, jusqu'alors érigés en vérités absolues. Cela se traduit par la politique du non-alignement et le flirt avec le régime de Moscou qui apparaît alors plus comme une alternative au modèle occidental que comme un véritable choix philosophique. Mais dans cette course à l'histoire qui s'engage dès les indépendances, les peuples anciennement colonisés sont peut-être passés à côté de l'occasion qui leur était donnée, dans l'urgence d'inventer des nations, de ce qu'Ernst Bloch avait nommé la question essentielle : la question en soi du Nous.

⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

C'est cette question qu'aborde, en d'autres termes, Deleuze dans l'extrait cité plus haut. La complexe problématique du Nous renvoie à deux notions (toujours cette dualité de l'être), sans lesquelles il est difficile de se déterminer dans son essence : le groupe et l'individu. Le groupe, ce *nous* auquel Bloch fait référence, est un ensemble de groupes interdépendants qui forment ce que Deleuze appelle la « surface de contact », c'est-à-dire le champ du paraître. Le groupe familial, le groupe ethnique, le groupe religieux, le groupe national, le groupe continental etc., représentent autant d'ensembles par rapport auxquels l'individu doit trouver sa place. L'identité, car c'est de cela qu'il s'agit, devient la synthèse de ces différents ensembles dans une actualisation unique et singulière. Si être c'est se penser, pour reprendre Descartes, j'ajouterai que notre pensée détermine la manière dont nous apparaissions au monde. A côté de l'image exogène de nous-même qui menace de nous cerner et de nous enfermer dans des archétypes, il y a l'image endogène qui demande à jaillir, pour exprimer ce que Delacroix appela le « monde chaotique des sensations ». Car si le langage a un sens, c'est bien celui-là. Mais comment traduire ce monde-là dans la réalité d'une image ? Comment transformer le chaos en un tout organisé et équilibré ? C'est le défi qui est lancé aux artistes contemporains d'Afrique. La question du Nous, au cœur de leur préoccupation, est une énigme qui semble ne devoir pas avoir de fin. Piégés dans le double piège du local et du global, il s'agit d'inventer un être hybride qui puisse répondre à la fois aux doléances des deux groupes. Car, la contemporanéité est nécessairement universelle.

La photographie et la vidéo autorisent, peut-être mieux que tout autre média, cette discussion ontologique parce que l'un comme l'autre, ils sont des médias d'incarnation. L'image ne peut exister sans une incarnation de quelque nature. Le corps devient alors le lieu de narration. Le corps intime, mais également le corps social, le corps de l'autre. Dans cette figuration qu'autorise vidéo et photographie, la mise en scène de soi permet d'exprimer, de façon tangible, une émotion qui n'a plus rien d'abstrait. Le moindre paysage devient une manière d'autoportrait et *prend corps*. Cette dualité que nous avons évoquée, devient un instrument avec lequel on peut jouer à l'envi. Le corps cesse donc d'appartenir à son propriétaire pour devenir la métaphore d'un Nous qu'il revient au « voyeur » d'appréhender. Il devient matière. Paradoxe, c'est son incarnation qui le transforme en idée, comme nous le rappelle Henri-Pierre

Jeudi : « Les images du corps ne concernent pas le corps telle une entité isolée, elles adviennent simultanément comme images du monde. Et le langage ne permet d'organiser que des classifications arbitraires qui rendront le sens de l'interprétation toujours proche de l'illusion. Dans une certaine mesure, la collision des images du corps nous apprend qu'il n'y a pas vraiment de langage du corps. Les manières dont celui-ci est parlé implique déjà une négation de l'image par l'objectivation du sens qui lui est donné. »¹⁰



Jellel Gasteli, 2134 TU 74, 2006.

Nul n'est besoin, ici, de revenir sur les images reçues, les typologies des races, parce que le corps auquel nous avons à faire est multiple. Il nous revient, si nous voulons envisager la réalité d'un *corps oriental, par exemple*, de lui donner une substance qui se dissocie des clichés. Le corps oriental n'est oriental que parce qu'il est revendiqué comme tel. Ainsi, ce n'est pas le corps seul qui nous adresse un message, mais la manière dont l'artiste va le mettre en scène. Le corps devient métaphore. Le corps, comme un paysage, et ceci n'est pas un hasard, devient métaphore. Toile vierge sur laquelle l'artiste transpose sa vision de notre humanité. Instrument de médiation par lequel l'artiste parle à l'autre, celui qui regarde et ne peut s'empêcher de qualifier, le corps est le premier élément

¹⁰ Henri-Pierre Jeudi, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Collin/Masson, 1998.

concret par lequel nous sommes perçus. Il est le siège d'un conflit permanent parce qu'à travers lui se joue la question contradictoire de la perception. Il y a d'un côté l'image que nous envoyons aux autres et de l'autre, celle que les autres perçoivent de nous. Une image qui s'inscrit dans l'ordre de l'apparence. Maîtriser cette image dédoublée revient à y mettre, d'emblée, son âme. Pour éviter les malentendus, ou du moins les *mal vus* sous-tendus dans tout premier regard. Nous sommes ici dans le domaine de la représentation, c'est-à-dire, dans celui de *l'étant-dans-le-monde*. Celui où nous nous projetons aux autres tels que nous désirerions être vus. Où nous négocions les conditions de notre humanité, en évitant le piège tragique qui condamna Narcisse.

UN DÉDOUBLEMENT SALUTAIRE

Mais, de même que nous sommes nécessairement ambivalents, l'Autre qui nous perçoit n'est pas monolithique. Il est constitué de tout ce qui n'est pas soi. En dehors du cercle très étroit de la famille et des amis (et encore) nous avons toujours le sentiment d'être victimes de malentendus permanents. Sortir dans le monde suppose une connaissance approfondie de soi et de la manière dont on veut être perçu. Le corps, dès lors qu'il est acteur dans cette négociation ne peut qu'être abstraction et écriture codée. L'autre, qui selon Lacan nous définit, doit en passer par l'image que nous avons de nous-mêmes. Naturellement, comme l'avancait Henri-Pierre Jeudi, cette image implique sa propre négation. C'est-à-dire qu'elle n'atteindra jamais le but idéal visé par l'artiste. Mais existe-t-il un but idéal, si ce n'est celui de témoigner avec ses propres mots et sa propre chair ? Nous sommes en droit de nous le demander. La question qui se pose à l'artiste issu d'un ancien pays colonisé est celle de la multiplicité des images qu'il a à sa disposition. Miroir déformé par l'histoire, l'artiste *post-colonial* doit affronter une multiplicité d'autres, car il est impossible de sélectionner un message univoque dans le même temps qu'il est impossible de le rendre universel, c'est-à-dire accessible à tous de la même manière. D'où la nécessité de lester le corps d'une charge qui dépasse son possesseur et d'en faire l'emblème d'une certaine spiritualité qui ne manque d'être politisée par une déconstruction de l'histoire coloniale. Après tout, qu'est donc ce corps offert si ce

n'est l'incarnation réactualisée des mythes et des cultures marqués au sceau de la contemporanéité ? Le corps deviendrait alors intercesseur entre nous et un monde dont nous n'avions pas conscience. Dans une sorte de transe qui doit nous conduire à explorer les limites de notre être, nous basculons de l'incarnation animale à la spiritualité, c'est-à-dire, à la mise en scène consciente de nous-mêmes. C'est dans cette opération médiumnique que nous dédoublons une ultime fois.

Le sens du corps doit échapper à sa nature première et brouiller les messages de son apparence. La référence, ou du moins le référent, est souvent l'étranger, l'autre. On ne se décrit pas pour des êtres proches mais pour ceux qui sont loin de nous. Ceux qui perçoivent de nous une image qui ne correspond pas nécessairement à notre sensibilité. Mon corps serait donc cet *atopos* dont parlait Barthes, qui correspondrait à une vérité singulière qui ne saurait être confondue avec celle des autres. Celle, ensuite, qui apparaîtrait comme une vérité à ceux qui ne me connaissent pas. Remettre en cause cette image figée et réfléchir à sa place dans le monde, suppose un travail d'ascèse qui commence avec soi-même. Il s'agit de se replonger au plus profond de soi pour évaluer les différentes manières de se présenter. Un exercice quelque peu schizophrène, puisqu'il suppose une attitude de Janus, à la fois tourné vers l'intérieur et vers l'extérieur. C'est à ce dédoublement que Sartre fait référence, dans cette citation où il faut comprendre « Noir » comme « non-Blanc » ou « colonisé » : « Le héraut de l'âme noire a passé par les écoles blanches, selon la loi d'airain qui refuse à l'opprimé toutes les armes qu'il n'aura pas volées lui-même à l'oppresseur ; c'est au choc de la culture blanche que sa négritude est passée de l'existence immédiate à l'état réfléchi. Mais du même coup il a plus ou moins cessé de la vivre. En choisissant de voir ce qu'il est, il s'est dédoublé, il ne coïncide plus avec lui-même. »¹¹

Ne plus coïncider avec soi-même représente sans doute l'éveil à la conscience politique. Cela signifie tout d'abord que nous soyons capable de prendre avec nous-même cette distance indispensable à toute révélation. En considérant notre corps comme un objet étranger, il nous est plus aisé de parvenir à le restituer dans sa totalité de ses signifiés. D'où l'importance, pour un artiste qui veut

¹¹ Jean-Paul Sartre, *Orphée Noir*, préface à l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache, Paris, PUF, 1948.

se dire, de trouver un langage qui corresponde à son monde intérieur et soit l'expression la plus fidèle de son discours. L'originalité est à ce prix-là. Non pas dans une démonstration outrancière de la maîtrise de nouveaux outils, mais dans la mise en adéquation d'un message et d'une esthétique qui en serait le véhicule. L'utilisation de techniques occidentales ne doit pas masquer une vérité fondamentale : une technique ne peut valoir que si elle est mise au service d'un propos. La simple reproduction d'images importées ne suffit pas. La nécessité de trouver les outils adéquats à cette transformation dont le seul objet, paradoxalement, est la quête d'une vérité intime que nous sommes les seuls à détenir en est la condition *sine qua non*. Ce dédoublement suppose une maîtrise des paramètres par lesquels le monde est régi. L'acte de créer n'est plus l'acte gratuit et léger que certains ont voulu décrire, mais un engagement qui dépasse le simple individu, et transforme l'artiste en l'illustration vivante d'une singularité. Créer, c'est mettre à jour l'ultime dualité. Celle de l'art lui-même : « L'esthétique souffre d'une dualité déchirante. Elle désigne d'une part la théorie de la sensibilité comme forme de l'expérience possible ; d'autre part la théorie de l'art comme réflexion de l'expérience réelle. Pour que les deux sens se rejoignent, il faut que les conditions de l'expérience en général deviennent elles-mêmes conditions de l'expérience réelle ; l'œuvre d'art, de son côté, apparaît alors comme expérimentation. »¹²

Tout travail artistique qui ne rassemblerait pas à la fois l'expérience réelle et l'expérimentation n'atteindra pas son but et n'apporterait pas une voix nouvelle au discours artistique. L'enjeu est énorme. Il s'agit à la fois de créer une esthétique singulière et de la rendre intelligible à tous. D'en faire une nouvelle matrice. Une proposition qui vienne contredire la monotonie globale. Le risque et le prix à payer de cette opération nous sont rappelés par Hanna Arendt : « Il semble qu'un homme qui n'est rien d'autre qu'un homme a précisément perdu les qualités qui permettent aux autres de le traiter comme leur semblable. »¹³

Mais c'est un piège que l'on pourra aisément éviter dès lors que l'on ne confondra pas semblance et mimétisme. C'est à ce prix qu'est la révélation.

¹² Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

¹³ Hanna Arendt, *L'impérialisme*, Paris, Seuil, 1982.

NARCISSE

[narsis]

L'erreur de Narcisse : « Il n'y a point de fontaine qui puisse renvoyer à Narcisse une image fidèle et déjà formée. »

Se montrer à soi-même, se montrer au monde, et jouer de la fracture entre une image idéale et une image fabriquée qui parfois se confondent. Les artistes, ici, jouent avec les apparences, souvent trompeuses.

MOATAZ NASR
ZOULIKHA BOUABDELLAH
MERIEM BOUDERBALA

MOATAZ NASR

UN DOULOUREUX DÉVOILEMENT

Narcisse était beau. Il se pensait exceptionnel. Il se penchait sur une eau claire pour se repaître de sa propre image et il en est mort. Les visages que nous propose Moataz Nasr ne sont pas beaux. En fait de reflets, ils semblent plutôt submergés. Noyés. Les rides de l'eau qui déforment leurs visages nous renvoient, non pas au triomphe narcissique, mais à la défaite et à l'impuissance. Ces ombres, car il serait difficile de les qualifier autrement, nous représentent, puisque c'est leur image que nous contemplons à travers le miroir déformant qui nous est proposé. Nous sommes piégés dans les filets d'une radiographie de l'âme qui nous renvoie à notre condition humaine. Qu'importe que ces visages ne nous ressemblent pas. Ils n'ont pas à nous ressembler pour être nous. Dans ce que nous avons de plus fragile et de plus exposé. C'est une mise à nu formelle. Un dévoilement douloureux et une révélation symbolique. Le fait même qu'ils nous soient dissemblables révèle à quel point il est vain de définir une humanité par l'apparence extérieure. Notre image, Narcisse aurait dû le savoir, n'est jamais le reflet de la réalité. Nous ne voyons que ce que nous cherchons à voir. Une confirmation, comme la méchante reine de la *Belle au bois dormant*. Ici, pas de conte de fée. Pas d'artifice ni d'intrigue à l'issue heureuse. La vérité nue nous observe, lorsque nous avons encore l'illusion d'être ceux dont le regard, seul, a le pouvoir de qualifier.

S.N.

Insecure

The subjects of these photos are Middle Eastern faces reflected in the water, portraits of people but also portraits of a society.

"*Insecure*" develops a central theme in the poetics of the artist: human insecurity, the instability of our existence and the impossibility of recognizing and being ourselves.

In "*The Water*" (2002), a video installation that is conceptually and aesthetically akin to "*Insecure*", we are able to recognize our identity for just a brief instant, like when someone treads on the reflection of our face in the shimmering surface of a puddle. The constant movement of the surface makes the image unstable and unrecognizable.

Moataz Nasr
2006

Les sujets de ces photographies sont des visages du Moyen Orient reflétés dans l'eau, portraits de gens, mais également d'une société.

"*Insecure*" développe un thème central dans ma poétique : l'insécurité humaine, l'instabilité de notre existence et l'impossibilité de nous reconnaître et d'être nous-mêmes.

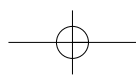
Dans "*The Water*" (2002), une installation vidéo qui est conceptuellement et esthétiquement proche de "*Insecure*", nous sommes capables de percevoir notre identité dans de brefs moments, comme lorsque quelqu'un tire notre portrait sur la surface mouvante d'une flaque d'eau. Le mouvement constant de la surface rend l'image instable et méconnaissable.

Moataz Nasr

Narcisse

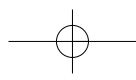
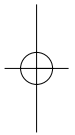
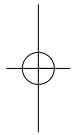


Ci-contre et pages suivantes :
Insecure
Tirage solaire "Van Dyke"
100 x 70 cm
2006
Détails



Moataz Nasr

Narcisse



ZOULIKHA BOUABDELLAH

TROMPE-L'ŒIL

Une image en clair-obscur. Jeux d'ombres et de lumières. Un trompe-l'œil sur un cliché. Une partie de cache-cache dont le titre, déjà, nous annonce les règles : vois-le. Facile, serait-on tenté de croire. Facile comme les évidences qui nous échappent et les idées reçues que nous colportons à l'envi. Dont nous sommes les dépositaires, au mieux, inconscients. Zoulikha Bouabdellah s'est souvent servi de son corps, de son visage comme modèle. Parfois, le corps était investi d'une charge personnelle. D'autres fois, il était support à une histoire qui allait au-delà du journal intime. Ici, elle joue avec ceux qui la connaissent. C'est-à-dire, ceux qui l'associent à une image. Parce que cette jeune qu'elle met en scène n'est pas elle. Mais elle est elle, en même temps. En nous parlant d'une autre, l'artiste parle encore d'elle-même. Non pas dans la littéralité de l'acte qu'elle transpose, mais dans sa métaphore. Il ne s'agit pas ici uniquement d'une narration passive. Il s'agit d'une mise en abîme qui joue avec nos conventions et nos préjugés. L'image de la femme qu'elle nous livre, une image convenue, n'est là que pour servir l'antithèse qu'elle lui oppose. En choisissant de jouer avec le voile, elle transpose l'opposition qui existe entre une image intérieure et une image extérieure sur le plan symbolique. Nous assistons à un dévoilement symbolique qui apparaît comme un geste de liberté ultime. À l'évidence, nous sommes invités à nous méfier des apparences.

S.N.

Vois-le

Tenter de révéler tant bien que mal l'état d'esprit dans lequel j'ai réalisé la vidéo *Vois-le*, comme on me l'a demandé, s'avère très difficile. Livrer d'une façon cohérente et claire des réflexions si privées ou enfouies dans mon subconscient est d'autant plus compliqué qu'il me faut faire une introspection. Sortir de moi-même.

Vois-le montre le visage d'une femme qui est de profil. Elle se regarde. Elle contemple son reflet qui est une image électronique. Elle se voit à travers l'écran d'un moniteur. Elle est voilée, consciente de ce fait et en joue. De quelle manière ? Elle se dévoile pour voiler son propre reflet, le reflet de son visage. Au-delà d'un simple état de conscience, elle se met à l'état d'objet à dévisager. Elle sort de l'état sujet auquel se substitue l'état d'objet.

Plus que le visage, le portrait ou le reflet, c'est le voile qui est le sujet de cette vidéo. Il se donne à voir, se montre et se cache. Il paraît et disparaît ou encore manipule et se laisse manipuler. Selon Hegel, la peinture ne disposerait que du visage et des attitudes du corps pour exprimer le sentiment et la passion. Sans vouloir illustrer là les propos de Hegel qui sont par ailleurs loin de représenter une vérité esthétique canonique, je me suis contentée à travers cette vidéo, d'utiliser le visage et une action simple consistant à dévoiler puis voiler dans le but de tenter d'exprimer la complexité d'un état psychologique comme dans une introspection, bref, un autoportrait.

Au-delà de l'état psychologique, les associations que suscite en moi le voile relèvent d'une dimension philosophique. Le simple fichu à la sémantique complexe, se faufile entre le portrait et son reflet. Il n'empêche pas pour autant la visibilité. Il laisse voir ce qu'il est nécessaire de voir, c'est-à-dire le reflet de son propre visage. Le voile vient se mettre dans l'axe de la vue, comme pour mieux nous rappeler que nous sommes en train de voir. Mieux, il permet un état de conscience comme un rappel vers la réalité.

Il possède la qualité de son propre défaut ou vice versa ce qui consiste à montrer pour cacher. J'aime utiliser ce fichu derridien car il épouse la particularité du médium vidéographique dont la lumière et l'obscurité sont la grammaire. Je trouve au voile une qualité plastique qui pousse les limites de l'espace. Il le démultiplie et le restructure. Il est le seuil vers des espaces inattendus et des contrées inexplorées. Il y aurait quatre sortes de voiles. Celui que la future mariée met pour lier son destin à un homme, celui que l'on met pour naviguer sur les mers et océans, celui qu'une femme met par conviction religieuse et celui qui empêche l'esprit de voir plus loin.

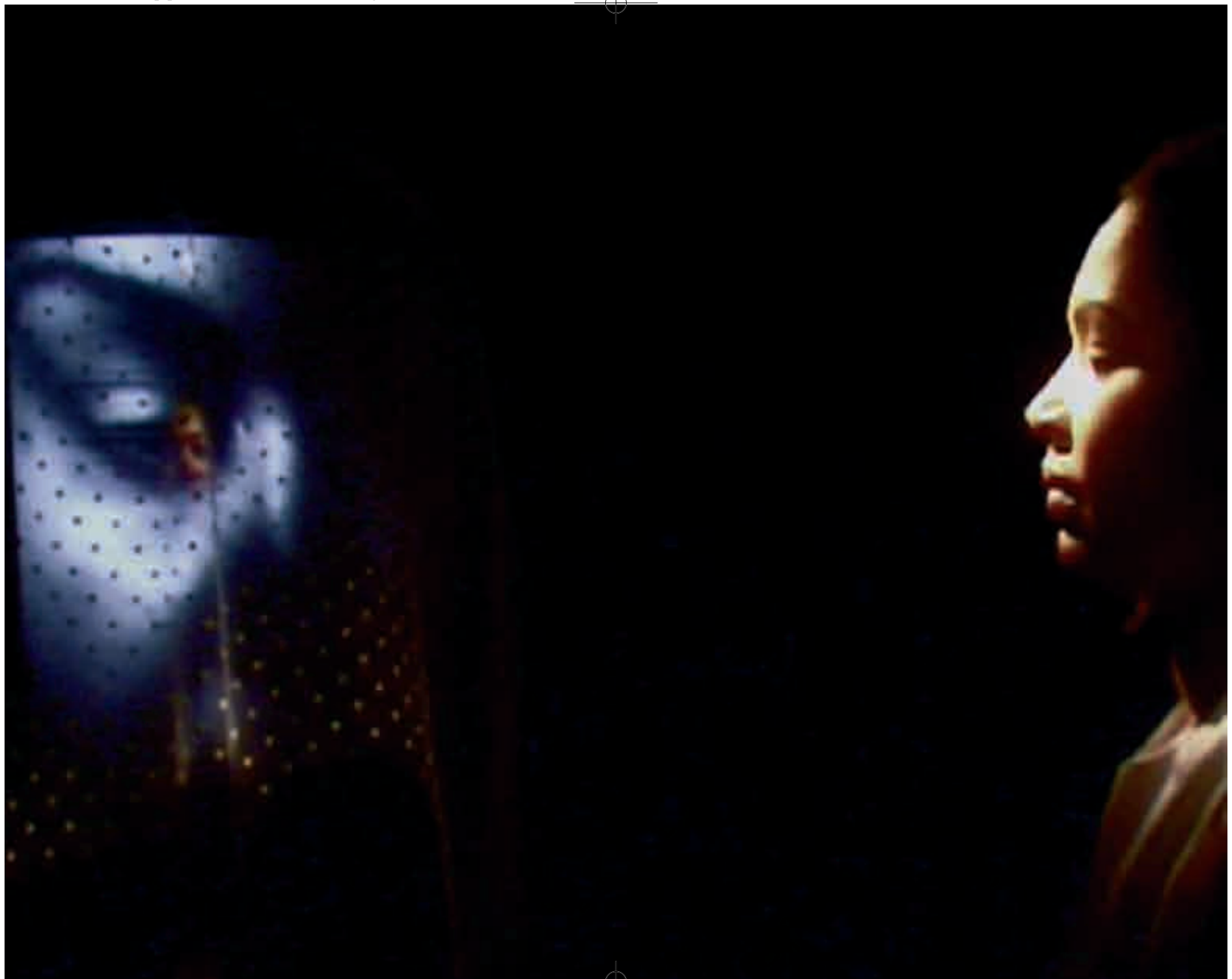
Zoulikha Bouabdellah
Paris, 13 mai 2006

Zoulikha Bouabdellah

Narcisse



Ci-dessus et pages suivantes :
Vois-le
Vidéo couleur - 5 min.
2004
Extraits



MERIEM BOUDERBALA

UNE INSONDABLE ÉNIGME

Nous voilà soudain transportés dans les Mille et une nuits. Des créatures fantastiques, mi-humaines, mi-déités, nous contemplent et se jouent de notre perception. Diffraction et kaléidoscope, les corps ne sont livrés que pour être méconnaissables. Meriem Bouderbala n'est pas tombée dans l'erreur de Narcisse. Elle sait que tout reflet est mensonge, parce que ce reflet ne nous appartient pas. Il est, comme le disait Lacan, soumis à l'appréciation et à l'interprétation des autres. Dans ce miroir truqué, Bouderbala nous livre la vérité d'une humanité partagée entre l'intérieur et l'extérieur. Les Mille et une nuits, disions-nous, en observant ces femmes, car il s'agit de femmes, de la même femme, déclinée comme autant de djinns et de houris dans un improbable paradis. La femme se trouve surdimensionnée, ramenée dans le même temps à son apparence essentielle : seins, sexe, jambes. Le clin d'œil orientaliste, distancié et ironique, est là, dans cette danse des sept voiles à laquelle il ne manque rien : bijoux, ceintures, perles, gestuelles, l'artiste reproduit tous les artefacts de la séduction et transforme ses personnages en sirènes irrésistibles. Un fantasme plusieurs fois millénaire corrigé par le refus affiché d'être un objet à prendre, et réincarné dans une manière de sphinx insaisissable qui ne livrerait son secret, celui que l'on ne peut pas voir, aux seuls êtres qui seront parvenus à résoudre quelque insondable énigme. Nous devons, une fois encore, lutter contre la manipulation que nous imposent nos sens.

S.N.

Tératogenèse du corps

Mon travail décline depuis toujours une interrogation sans fin sur le corps comme trace de la présence. Présence sacrée lorsque le suaire de Turin valait pour moi image originaire, présence de « l'être-femme » absorbée dans les drapés saisis par Clérambault, présence opaque des chairs dans la souffrance des écorchés, présence du symbole lorsque je scarifie la toile en même temps que le corps qu'elle porte.

Les images orientalistes m'ont toujours fascinée par leur beauté tragique. Le photographe et son sujet ne se rencontrent pas, ils restent l'un et l'autre dans leur solitude essentielle.

J'ai choisi d'engager mon corps. De soumettre sa représentation photographique à la déformation, à la démultiplication, à des superpositions qui la noient dans des figures hésitantes et incertaines. Une forme de réponse par l'excès à la codification des poses attendues de la femme arabe. Brouiller les pistes, les plans, devient le paradoxe utile à l'esquisse d'une présence essentielle du corps de la femme. Une mise en abîme narcissique, une prise de risque donc comme il en serait d'une « performance » dont il ne resterait que des instantanés photographiques.

Le miroir attend le spectateur pour le rendre partie prenante du dispositif. Nos images s'entremêleront alors jusqu'à ce qu'il s'échappe, jusqu'à ce que le jeu des miroitements fragmentés de nos identités lui soit devenu insupportable et se referme.

Meriem Bouderbala
2006

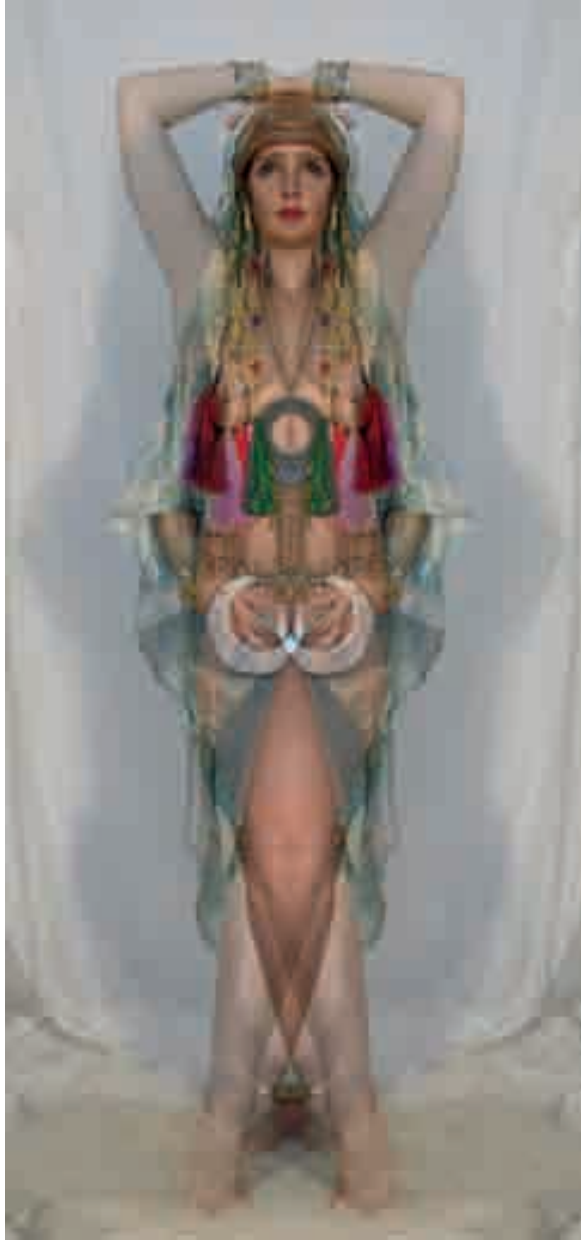
Meriem Bouderbala



Narcisse



Ci-dessus et pages suivantes :
Sans titre
Installation / Photographies, 2006



L'IMAGE EMPIRE

Quel statut donner à la place prise par la photo et la peinture orientaliste dans notre imaginaire ?

D'abord la rencontre avec l'œuvre photographique de Lehnert & Landrock. On leur doit bien sûr les plus belles photos orientalistes de la Tunisie mais surtout nous, les Tunisiens, retrouvons dans leur travail un univers qui avait nourri notre enfance. Ou plutôt les images d'un paradis perdu qui, bien que n'ayant jamais existé, tenait lieu de mythe des origines. La photographie orientaliste qui nous révélait une vision du monde arabe avait aussi contribué à la construction de notre imaginaire. A l'instar de toute activité artistique, la photographie participe au « travail de la culture » du temps. Ces photographies des débuts prirent ainsi d'emblée une place éminente dans la question des liens entre l'art et la construction sociale d'un imaginaire collectif. Une bonne raison, s'il en fallait, de réaliser la première grande exposition au Sud dédiée à l'œuvre de Lehnert & Landrock.

On décrypte aujourd'hui l'imaginaire de la colonisation à l'œuvre dans l'art orientaliste. « L'autre » est présenté au travers de codes qui lui sont étrangers, il n'existe pas en lui-même mais le plus souvent au service de ce que l'Occident réprime dans ses propres normes. La femme et l'enfant sont nus, offerts en position inférieure, en miroir de ce que l'Occident considérait comme inférieur en lui. L'érotisme et ses dangers sont projetés sur l'autre, viennent de l'autre, même si c'est au prix du déni de la plus élémentaire réalité de la femme arabe, voilée, assignée à soumettre sa sexualité à l'ordre des hommes. Au motif de ce qu'autorise le regard anthropologique, l'altérité radicale de l'étranger colonisé est refusée et soumise à quelques signes convenus. L'autre n'est supportable qu'enfermé et assujéti dans un genre qui s'affirme comme singulier, si ce n'est monstrueux, et immuable.

Pourtant, si critiquable que fut la démarche, elle a participé par ses qualités plastiques à l'édification d'un imaginaire partagé dont colonisés et colonisateurs ont encore à se déprendre. Mais aujourd'hui il s'agit de voir derrière la belle image toute la violence et la crudité du réel qu'elle dissimule et révèle à la fois. L'enjeu concerne tout aussi bien ces photos d'un autre temps que les images telles qu'elles déferlent sur nous maintenant. Le mésusage de la photographie dans certaines prisons irakiennes souligne sans ambiguïté sa violence potentielle et la nature trouble de son rapport avec le réel. Il n'est plus possible d'être naïf, trop d'intérêts jouent contre l'homme contemporain pour rester passif devant « l'analphabétisme de l'image » (Walter Benjamin).

L'art contemporain trouve ici sa justification. Il se définit par sa capacité à innover, à produire des formes inédites, à provoquer des rencontres a priori incongrues entre des formes hétérogènes d'expression artistique. Surtout, l'art contemporain se pose comme problématique plutôt que comme dispositif de codification du beau. Il est question de déconstruire, d'interroger les idéologies implicites, les manipulations scellées dans la totalité apparente d'une œuvre. Qu'en est-il à ce titre en Tunisie ? Les créateurs sont là, la tension vers l'affirmation d'un langage propre s'exprime ici tout autant qu'ailleurs. Pourtant un pas reste encore à franchir. On peut invoquer le poids des formes classiques, les effets d'auto-censure et d'intériorisation des contraintes qu'elles engendrent, bref, une forme d'inhibition à rivaliser avec les productions reconnues de la scène artistique internationale. Voilà pour les limites les plus évidentes. Mais les artistes tunisiens sont peut-être aussi confrontés à un enjeu qui leur est propre. L'imaginaire qui les nourrit, et dont témoignent en partie les photographies de Lehnert & Landrock, ne donne pas une place de sujet à l'artiste maghrébin. Il lui faut d'abord retrouver sa position subjective au sein des images qui étaient destinées à séduire l'Occident. Il lui faut assumer une altérité qui déjoue les pièges du nationalisme étroit ou de la « folklorisation ». En d'autres termes, il doit parvenir à déconstruire une relation à l'art marquée par son histoire religieuse ou coloniale sans pour autant se jeter dans le chaos mondialisé du sens. L'art contemporain peut jouer ici un rôle essentiel de passeur. Du fait qu'il s'affirme en tant qu'interrogation sur la création artistique même, il se prête à créer les conditions d'une relance de la question de l'émergence d'un « être-peintre-tunisien ». L'enjeu n'est pas d'imposer une nouvelle « Ecole tunisienne », l'appellation

viendra si elle le doit de l'extérieur, mais de contribuer à ce qu'un « devenir minoritaire » (au sens de Deleuze) d'un art contemporain issu de la Tunisie tisse ses nœuds de rencontre et ses territoires d'errance. « Tout œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant d'une certaine manière elle l'est » (Deleuze).

L'intérêt premier de la confrontation entre l'œuvre de Lehnert & Landrock et celle d'artistes contemporains réside en cela. Elle joue comme provocation à interroger l'imaginaire collectif à propos du monde oriental, et donc celui qui fonde la personne. Quel regard les artistes contemporains du monde arabe portent-ils sur la genèse photographique des images de la période orientaliste ? Comment ressentent-ils dans leur art cette part obscure de l'histoire qui malmène leur identité et leur altérité ? Quelle attitude suscite en eux cette accélération de l'image engendrée par les nouvelles technologies numériques quand la vidéo ajoute à la photo le mouvement, la vitesse, le bruit, autant de facteurs qui échappent à la maîtrise classique de l'artiste ? Il est question de perturbation, d'ébranlement salutaire, de remise en cause des repères convenus. Mais il s'agit aussi d'engager son corps autant que son esprit, de malmener les traces qu'il porte en lui et que l'on croit indélébiles. L'engagement du corps est un acte qui excède toujours l'intention initiale. Il a partie liée aussi bien avec le réel comme épreuve à jamais insurmontable, qu'avec la construction de la culture et de la civilisation dans leur sens le plus haut. « La culture ne se confond pas avec des traditions figées d'essences et de nature, elle est inscrite dans des manifestations du quotidien et c'est toujours une autre culture qui se crée et se recrée par l'action en cours, par des situations nouvelles » (Franz Fanon).

Les artistes tunisiens invités ont en commun de chercher dans une expression contemporaine à décrypter les traces de leur histoire en tant qu'elle a nourri une sensibilité singulière. Chacun est confronté à la violence de la rupture que la modernité a introduit dans un monde qu'il est convenu de désigner comme traditionnel. La famille et ses codes, le corps et ses pratiques, les atmosphères et leur apparente immuabilité, sont autant de marques et de repères de l'enfance qui ont perdu leur ancrage dans la société tunisienne moderne. Les artistes femmes l'éprouvent avec une acuité particulière, comme si leur corps résistait plus que celui des hommes au trop rapide effacement des gestes et des codes sécu-

lares. Leur travail témoigne de la difficulté à attribuer une valeur univoque à ces bouleversements : il est tout autant impossible de n'invoquer que la nostalgie que d'intérioriser les nouveaux codes sans se trahir. L'art contemporain permet cette vacillation, elle en est ici le moteur même. Les éprouvés de l'enfance, images, odeurs, paroles, sons, mis à l'épreuve des dispositifs technologiques établissent des correspondances inédites. Passé et présent se télescopent, non pour résoudre d'insolubles déchirements, mais pour servir la constitution de cette identité que la modernité impose à chacun de trouver et d'assumer.

La manifestation à laquelle participeront des artistes tunisiens et d'autres originaires du monde arabe, en compagnie de Lehnert & Landrock, voudrait être plus qu'une exposition – avec ce que le terme implique de rigidité et de répétition : elle a l'ambition de devenir une action à plusieurs. Une sorte de performance, au sens usité en art contemporain, où se télescopent sources classiques de l'art arabe, traces de l'histoire coloniale et multiples propositions de l'art contemporain. Comme un tissu sans couture dont les plis éphémères dessineraient chaque fois un corps singulier.

Meriem Bouderbala

MALÉFICES

[maləfɪs]

L'image est une mauvaise apparence - de l'ordre du maléfice.

La photographie, qui se donne en réalité objective, ne peut être une représentation fidèle de la réalité. C'est en cela qu'elle est, nécessairement, "mauvaise apparence".

AMAL KENAWY
JELLEL GASTELI

AMAL KENAWY

L'odalisque se tient au centre de l'image. Antée * d'un nouveau genre, ses pieds, que nous ne voyons pas, semblent solidement plantés dans le sol. La chair est là. Et cette femme solide, soudain, apparaît dans toute sa fragilité. Elle est nue, au milieu d'un décor industriel. Doublement nue, donc, parce que solitaire et perdue. Son immobilité, qui tient de la statuaire, peut provenir de l'effrayante découverte de sa vulnérabilité. Sur son corps, des signes, comme autant d'indices. La peau devient un parchemin sur lequel peut se lire une vie. Dans cette immobilité d'animal surpris dans une intimité violée, se lit la peur du paysage industriel qui s'ouvre devant le personnage. Un monde inhumain et froid. Le montage, fait traverser le corps de la femme par le paysage et souligne sa perméabilité et son inconsistance. Pourtant, ce n'est pas tant ce que nous montre l'artiste qui importe que ce qu'elle ne nous montre pas. Que fait cette femme dans ce décor crépusculaire ? Se trouve-t-elle vraiment en ce point précis de l'espace ou bien voyage-t-elle ailleurs ? Dans une mémoire inaccessible ? Nous n'en savons rien. Nous ne pouvons qu'imaginer. Essayant de recomposer le puzzle de ce qu'aura sa vie. Finalement, son corps devient un écran aveugle qui ne nous livre que des évidences. Ces évidences que, par quelques signes d'une abstraction figurée, l'artiste nous met au défi de déchiffrer.

S.N.

* Antée. *Myth*. Géant, fils de Poséidon et de Gaia. Il reprenait force chaque fois qu'il touchait la terre, dont il était issu. Héraclès l'étouffa en le maintenant en l'air.

Booby-Trapped Heaven

She stands looking onto the city. The lights fade away. She can only see the reflection of her face against the windowpane. Outside, it's all darkness.

The screen in the plane becomes her only link to the world at that moment. She watches the image of a little plane crawling on the screen, forming lines and dots as it moves from one city to another, cities without name.

As the plane begins to descend, she looks around in all directions. What she sees is a space stretching forever, shapeless. There is no landscape here, no features, no skyline, no colour. She remains standing for hours, days, years, unable to move.

Amal Kenawy
2006

Elle se tient debout face à la ville. La lumière décline. Elle peut seulement voir le reflet de son visage à travers le hublot. Au dehors, c'est l'obscurité.

L'écran de l'avion devient son unique lien avec le monde. Elle observe l'image d'un petit avion qui évolue à travers l'écran, forme des lignes et des points dans son périple d'une ville à l'autre, sans nom.

Lorsque l'avion amorce sa descente, elle regarde autour d'elle. Ce qu'elle voit est un espace qui s'étire à l'infini, sans forme. Il n'y a pas de paysage, pas de forme, pas d'horizon, pas de couleur. Elle se tient debout pendant des heures, des jours, des années, incapable de se mouvoir.

Amal Kenawy

Maléfices



Ci-dessus et pages suivantes :
Booby Trapped Heaven
Photographie & Installation vidéo - 7 min.
2006
Extraits



JELLEL GASTELI

Nomade est un vocable noble. Il désigne celui qui cherche sans fin les voies de sa survie. Celui qui se refuse à aliéner son identité à des lieux et des objets immuables, ou qu'il croit tels. Le désert est naturellement son espace emblématique : un espace où les traces s'effacent, où les chemins se perdent, où ne subsiste que leur évocation dans la mémoire des hommes. Mais le nomadisme peut-il atteindre cet absolu de la condition humaine qui le justifie ? Jellel Gasteli rencontre ce paradoxe dans son travail de photographe. Il se conduit dans ce domaine en nomade, ne se mêle qu'à des situations éphémères, et pourtant il se fait un devoir d'en garder trace sur un tirage photographique. Comme si nul ne pouvait échapper à la nécessité d'inscrire sur un support la mémoire de son passage. Le désert recèle des peintures rupestres ; en même temps que l'avènement du langage sans doute, l'homme a laissé des traces pérennes en des endroits qu'il pensait pouvoir résister au temps. Signes d'un passage, repères adressés à d'autres qui tenteront bien plus tard d'en saisir la syntaxe. Jellel Gasteli a choisi d'arpenter le territoire imaginaire de Lehnert pour, peut-être, retrouver les marques laissées de ce voyage. Les nomades attendent au fond une rencontre, celle d'autres nomades, celle des messages qu'ils ont laissés en attente d'être retrouvés, réinventés. Le paradoxe ultime du nomade est que l'errance qui le tient à l'écart des lieux institués est aussi une recherche de racines. Un espoir d'enracinement voué par essence à ne jamais se résoudre autrement que dans le sillage de ceux qui marchaient vers la même inaccessible origine.

M.B.

Territoire

Si mon identité est profondément méditerranéenne, je vis pleinement mon appartenance à l'Afrique après avoir franchi la ligne de démarcation symbolique qui relie les villes de Gabès et de Gafsa.

Le Sud toujours le Sud. Le plus loin possible des centres urbains et des citadins.

Cette route empruntée à longueur de temps, ponctuée de haltes rituelles qui agissent comme autant de filtres nécessaires à l'oubli de la nocivité du quotidien, si peu propice à l'état de voyage.

L'appel du désert, mais aussi celui des expériences humaines et des rencontres singulières, retenues, élégantes et courtoises.

Même après avoir parcouru plusieurs milliers de kilomètres, et produit quelques centaines de photographies, il m'est arrivé de n'en conserver aucune.

Et puis, si la production de photographies est une chose, les rencontres vécues en chemin demeurent vivaces et s'additionnent les unes aux autres, d'un voyage à l'autre.

Au bout du compte, elles incitent à l'humilité, perdurent et restent comme autant d'images mentales qu'il serait bien prétentieux de vouloir capturer et mettre dans une boîte.

Mes racines sont définitivement au Sud de la Tunisie.

Sans tomber dans l'explication savante, c'est l'esprit de ce territoire et des hommes qui le peuplent, souvent moqués par ignorance ou par arrogance, qui convient le mieux à ce que je suis.

Les chemins de traverse, les pistes et les haltes improbables sont la trame d'une identité et d'une photographie qui s'est construite le long d'un axe Nord-Sud.

Cette route est mon lien le plus intime à la Tunisie et à ma propre histoire.

Jellel Gasteli
Mégrine Coteaux, Juin 2006

Jellel Gasteli

Maléfices



Ci-dessus et pages suivantes :
2134 TU 74
Installation & Court-métrage vidéo - 10 min.
Production : Audimage & Jellel Gasteli
2006
Extraits

Jellel Gasteli

Maléfices



LUI PAS LUI

Fethi Benslama

Professeur de psychopathologie à l'Université Paris 7 Denis-Diderot,
Psychanalyste.

Comment les Arabes anciens ont-ils reçu la notion d'identité lors de leur rencontre avec la philosophie grecque ? Existe-t-il à l'intérieur de l'islam des pensées qui ont tenté d'en subvertir les fondements ontologiques ? Comment l'Orient islamique s'est-il identifié et désidentifié en même temps à « l'identitaire » de l'Occident ? Dans un monde arabe en proie aux tourments les plus vifs de l'identité – certes selon ses propres motifs, mais à l'instar de tant de régions sur la planète – comment contribuer à déjouer le piège des idéologies qui prétendent administrer des remèdes dogmatiques évidents, sinon à réveiller des questions dormantes, à désensabler quelques chemins, quelques croisements, où avait lui un autre dire, un autre désir de l'Autre ?

Quelle idée ou notion de l'identité met-on en jeu lorsqu'on parle et écrit en arabe ? Il faut commencer par rappeler la remarque d'Averroès dans son *Commentaire de la métaphysique*¹, à propos du terme qui désigne l'identité dans la langue arabe : *al-huwya*, et qui reste le terme d'usage aujourd'hui. Averroès souligne que ce substantif n'a pas de racine dans la langue arabe. Il précise que les traducteurs du grec ont dû l'inventer en le dérivant de la copule « huwa » qui indique en arabe le lien entre le sujet et l'attribut, comme lorsqu'on dit « Zayd huwa un homme ». *Huwa* est un pronom personnel qui désigne la troisième personne de l'absent : *il* ou *lui*, mais de toute évidence, il fait fonction de verbe être dans la langue arabe, tel que dans l'exemple mentionné par Averroès. C'est ce que E. Benvéniste a démontré dans un article célèbre². La langue arabe n'a pas de verbe être à l'instar d'autres langues, mais le verbe être est toujours supposé dans chaque langue, ou indiqué par une copule, et c'est le cas ici avec *huwa*.

Faire dériver l'identité de la copule qui fait fonction du verbe être n'est pas sans conséquences ; conséquences innombrables dont on ne peut envisager ici que quelques-unes. D'abord, que l'identité (*al-huwya*) qualifie le fait d'être. Farâbî l'indique clairement en disant que la *huwya* d'une chose, c'est son existence (*wujûd*) singulière, sans partage³. C'est donc l'unité et l'existence en même temps. À ces considérations, il faut ajouter la fonction de pronom personnel de *huwa*, troisième personne de l'absent. On mesurera

¹ Averroès, *tafasîr mâ ba'da at-tabî'a* (commentaire de la métaphysique), Librairie arabe, Le Caire, 1969.

² Émile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale* 1, Gallimard, 1966, p. 190.

³ Cité par Djemil Saliba, *Dictionnaire philosophique en langue arabe*, Dar Al-Kitab Allubnânî, Beyrouth, 1982, t II, p.530.

les conséquences du statut de *huwa*, en disant que « être » et « absent » sont désignés par le même terme en arabe, de sorte que pour rendre la signification de *huwa* en français, il faudrait dire et écrire d'un seul tenant « êtrabsent » ou « êtrabsence », et avoir à l'esprit que lorsqu'on prononce le mot *huwa* on dit simultanément « est » et « lui », ou bien « est » et « il ». On entend donc : « est il » ou « est lui ».

Rappelons également que le *huwa* a une fonction syntaxique étroitement liée au démonstratif. Quand on dit : « c'est cela », c'est « huwa dâ ». Pour dire « c'est moi », on dira « ânâ huwa ». C'est comme si on disait en français : « moi est lui » ou « je est-il » (*anâ* en arabe, c'est *je* et *moi*). Si on devait par exemple traduire les dernières lignes du *Stade du miroir* de J. Lacan⁴, où il y va de l'appropriation de son image par l'enfant à travers la parole de sa mère, il faudrait rendre le « tu es ceci » par « anta huwa dhâ », c'est-à-dire « Tu es-lui ceci ». Imaginons en effet, une mère arabe disant à son fils, en lui montrant son image dans le miroir : « Tu es Ali », elle lui dira : « anta huwa Ali », soit : « Tu es-lui Ali ». C'est dire la radicalité de la dimension extatique ici, de l'extase vers l'autre comme image de soi, que la langue arabe recèle à travers ce « huwa », et avec lui tout le lexique de l'identité.

Ainsi, la langue arabe place le motif de l'identité (*al-huwya*) dans une constellation marquée par la triple conjonction de l'être, de l'absent et de l'illé (il). Autrement dit, il s'agit d'une organisation dans laquelle le Moi-Je procède de l'autre. Il faudrait méditer les conséquences de cette disposition. En tout cas, elle est différente de celle qui a cours dans les langues européennes, si l'on en croit les développements que donne E. Benvéniste au motif de l'identité dans *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*⁵, où il montre à travers le chapitre consacré à l'hospitalité, comment le soi, l'ipse, le *is-dem* (idem) appartiennent tous à une racine **swe/swedh* qui désigne le maître dans un cercle fermé dont l'être est subordonné à la recherche du même. La différence que je relève dans la langue arabe, où l'identité et l'être sont donc subordonnés à l'autre-absent (*huwa*), serait peut-être valable également dans l'ensemble de l'univers des langues sémites. Si je devais résumer d'un mot la portée de cette disposition, je dirai que le terme pour désigner l'identité en arabe est l'*altérité*. Quand je dis mon identité « *huwyatî* », je dis : mon altérité.

⁴ Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 93-100.

⁵ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Les éditions de Minuit, 1969, t1, pp. 87-101.

Il n'est pas étonnant dès lors que ce *huwa*, « lui » ou « il », ait pris dans l'islam le statut d'hyper-nom de Dieu, ou bien comme le dit Ibn Arabî (1164-1240) de « Nom de noms de Dieu » (*'ism al-'asmâ'*) et qu'il désigne la *huwya* divine : son ipséité. On peut voir fréquemment l'écriture de ce *Huwa* redoublée dans la calligraphie et affichée ou gravée dans les mosquées (*Huwa Huwa*), parfois même écrite en miroir. Dans le langage courant comme dans la langue philosophique, *huwa huwa* désigne l'identique. Ainsi pour Avicenne : « *huwa huwa* est l'union de deux, qui font deux en une position. »⁶ Selon Al-Farabî : « *huwa huwa* a pour sens l'unicité et l'être⁷. » D'après Averroès : « *huwa huwa* (...) c'est comme lorsque tu dis : tu es moi dans l'humanité⁸. », ce qui indique clairement que c'est la logique de l'identité comme altérité qui constitue l'appartenance à l'espèce. Sur ce redoublement pour dire l'identique, il y a eu tant de choses écrites sur *le deux en un*, ou *l'un dit en deux*, sur la question de l'unité et de l'unicité, sur l'amour et la passion qu'ils recèlent ontologiquement, que j'oserai à peine effleurer le sujet ici. Soulignons simplement que sur le plan du signifiant au sens psychanalytique et non linguistique, *huwwa* est le trou, le précipice qui se rattache au verbe *hawaya* lequel désigne la chute et la passion. Mais, il y a divergence entre les linguistes arabes sur l'origine commune (h.w.y) de *hawâ* et de *huwa*. Cependant, on peut observer que comparé au principe d'identité dans les langues européennes dont la formule courante est : *A est A*, la langue arabe emprunte le redoublement et la tautologie, mais en renvoie la signification à un sans fond, car *huwa huwa* revient à dire *lui est lui*, l'autre est l'autre, l'absent est l'absent, et comme le verbe être est aussi « lui », l'autre » « l'absent », la médiation du verbe être que souligne Heidegger dans la formule *A est A*⁹, relève dans la langue arabe de l'absence. C'est donc une absence qui unit et disjoint deux absences. Autrement dit on ne restitue rien d'autre que l'absence. Or, la question de la restitution dans le problème de l'identité est fondamentale, comme l'a souligné Heidegger en évoquant la parole de Platon dans le Sophiste 254 d, lorsqu'il fait dire à l'étranger : « Chacun d'eux est différent des deux autres, mais il est lui-même à lui-même le même »¹⁰. Ici le verbe être restitue quelque chose du même, alors que dans la formulation arabe, il n'y a pas de reste : c'est-à-dire ab-sens, ou si l'on veut au plus près de l'étymologie latine d'absence (ab-esse) : éloignement de l'être. Je tirerai alors la conclusion suivante : le principe d'identité dans la langue arabe revient à dire l'éloignement sans retour ou infini de la chose d'elle-même, ou de l'être à sa mêmeté.

⁶ Avicenne, *Métaphysique de la Najât*, Librairie arabe, le Caire, 1975, p.365.

⁷ Cité par Djémil Saliba, *Dictionnaire philosophique arabe*, op. cit., t. II, 527.

⁸ Averroès, *tafasîr mâ ba'da at-tabî'a* (commentaire de la métaphysique), Op. Cit., p. 312.

⁹ Martin Heidegger, « Identité et différence », *Question I*, Gallimard, 1968, pp. 257-309.

¹⁰ Op. Cit., p 258.

C'est chez Ibn Arabî (1164-1240) que l'on trouve le déploiement théorique et la pensée la plus ample de la *huwya* humaine dans son rapport au *Huwa*¹¹. Puisqu'il s'agit ici de faire quelques pas sur le chemin frayé par Ibn Arabî, il faut préciser que la catégorie de « la mystique » dans laquelle on se hâte de le ranger souvent est trop étroite à maints égards, d'autant que le soufisme ne se laisse pas recouvrir par la mystique dans sa connotation chrétienne, comme on le sait. Avec Ibn Arabî, l'expérience soufie donne lieu à une œuvre de pensée considérable qui intègre les savoirs philosophique, philologique, esthétique, littéraire, poétique, cosmologique, voire même technique (telle que l'optique) de son époque, dans la visée radicale d'explorer la question du sujet humain comme sujet du désir dans son rapport à l'altérité, dont il théorise l'articulation entre l'autre comme autrui, comme image du semblable, et l'Autre comme lieu du langage. À telle enseigne qu'il développe, ainsi que j'ai commencé à le montrer¹², l'idée d'un inconscient (Lâ shu'ûr) dont certains frayages anticipent d'une manière troublante des aspects de la découverte freudienne, tel que le site de l'enfant (*maqâm at-tifl*) comme lieu inconscient dans l'adulte, tel que la théorie du fantasme (*wahm*) infanticide dans sa relation au meurtre du père, tel que la question de l'impulsant (al-bâ'ith), proche du concept de pulsion, etc. Il n'est pas étonnant dès lors qu'une telle œuvre subvertisse le sujet théologique, déplace ce qu'on appelle « religion », sans lui manquer de respect, tout en montrant sur quelle méconnaissance ou illusion elle peut constituer ses représentations dogmatiques. Mais ce qui nous importe ici, c'est de quelle façon, à partir de concept d'identité comme altérité, tel qu'il se constitue dans la langue arabe, Ibn Arabî opère sur le fondement de l'ipséité divine, ce qu'on pourrait appeler selon le mot de Deleuze : *un universel effondement*, ce qui ne veut pas dire effondrement.

Il faut commencer par se demander pourquoi un auteur comme Ibn Arabî a choisi de travailler avec *Huwa*, plutôt que de s'en tenir aux mots « Dieu » ou « Allah » ? À cela, il y a plusieurs raisons. D'une part, il s'agit de la visée universelle de sa pensée, puisque pour Ibn Arabî la question de l'altérité est le nœud ('aqd) de toutes les croyances, au-delà du monothéisme. D'où les fameux vers du *Turjmân al-Achwâq*¹³ :

¹¹ Les développements qui suivent sur la théorie d'Ibn Arabî proviennent pour l'essentiel de *Fuṣuṣ al-Hikam*, Dar-al-Kitâb al-Arabî, Beyrouth, sd. Je réfère autant que possible à la traduction française existante : *Les Gemmes de la sagesse*, trad. T. Burckhardt, Albin Michel, 1955.

¹² Je renvoie le lecteur à deux textes à ce sujet : « D'un renoncement au père », *Topique*, n° 85, 2004, pp.139-148, et « La question du sujet en islam », *La psychanalyse dans le monde arabe et islamique*, Presses de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth, 2005, pp. 63-75.

¹³ Ibn Arabî, *Turjmân al-Achwâq*, Dar Sâdr, Beyrouth, 1966. On trouvera une traduction de certains extraits des poèmes d'Ibn Arabî, dans *Le chant de l'ardent désir*, trad. Sami Ali, Sindbad, 1989.

« *Mon cœur devient capable de toute image :*
il est prairie pour les gazelles, couvent pour les moines,
Temple pour les idoles, Mecque pour les pèlerins
Tablette de la Thora et livre du Coran.
Je suis la religion de l'amour, partout où se dirigent ses montures,
L'amour est ma religion et ma foi. »

D'autre part, la théorie d'Ibn Arabî vise en un sens ce que j'appellerai une « métathéologie » de *Huwa* comme instance inconsciente (*bi-lâchu'ûr*), c'est-à-dire de l'altérité en tant que rapport d'absence entre le tout Autre et l'autre humain. Ensuite, la théorie d'Ibn Arabî est une théorie des noms, c'est-à-dire du langage créateur dont *Huwa* est le nom de noms, mais qui s'articule avec une théorie du corps et de l'image (çûrat). Le terme de çûrat, qui désigne en arabe la forme et l'image en même temps, intervient comme on a pu le constater dans les vers cités précédemment (« *Mon cœur devient capable de toute image* »), or il ne vient pas par hasard ici, puisque à l'encontre d'une tradition iconoclaste, Ibn Arabî confère à l'image interne et externe une fonction créatrice fondamentale, celle qui relève du monde intermédiaire de la représentation (*'âlim al-mithâl*) entre les noms et les corps. Pour lui, toutes les réalités de l'être (haqâiq al-wujûd) sont manifestées en images réelles. Enfin, c'est une théorie où le tout Autre n'est pas donné, ne se laisse pas saisir, ni même se résoudre dans un nom, même pas le nom des noms « *Huwa* », puisqu'il lui arrive d'écrire, par exemple dans le *Traité de l'amour* : « *Huwa lâ Huwa* », ce qui veut dire : « *Lui pas Lui* »¹⁴. Autrement dit, il n'y a pas de coup d'arrêt définitionnel quant au *Huwa* et quant à son essence. *Huwa* ne se laisse pas circonvier.

Car *Huwa* pour Ibn Arabî, en tant qu'il désigne l'absent, est le signifiant (*dalîl*) le plus à même d'indiquer l'absence essentielle (*al-ghayb al-dhâtî*) de Dieu. Ce dont il s'agit ici est d'une telle radicalité que l'on peut dire que ce qu'on appelle monothéisme devient un *absentéisme*, ce qui est un scandale sans nom pour la religion dogmatique. La portée de cette formulation est considérable. En effet, pour Ibn Arabî « l'absence essentielle » ne donne pas lieu au témoignage, ni à la contemplation, ni à la vue (tous ces termes sont indiqués par la catégorie du « *shuhûd* »), elle est dans le registre des noms, de la dignité ou de la présence des noms (*hadhrat al-'asmâ'*). L'absence essentielle ne s'atteste pas, n'est pas testimoniale. Le *Huwa* est le signifiant de l'absence comme vérité, parce que la vérité est l'absence¹⁵.

¹⁴ Ibn Arabî, *Traité de l'amour*, trad. Maurice Glaton, Albin Michel, 1986, p. 166.

¹⁵ Ibn Arabî écrit : « La lumière relève du témoignage, et le Vrai est lumière, c'est pour cette raison qu'on peut en témoigner et le voir, mais les secrets sont de l'absence qui n'a que *Huwa*, lequel n'apparaît jamais. Aussi le vrai du point de vue de *Huwa* est invisible, son absence est sa vérité. » *Fuûç*, trad. *Les Gemmes de la sagesse*, Op. Cit., p. 28.

Cependant, cette formulation ne relève pas de la théologie négative des Mu'tazilites, avec lesquels Ibn Arabî est en désaccord, puisque *Huwa* transparait dans l'humanité comme dans un miroir. Il faudrait dire plus exactement que l'altérité divine se figure et advient dans une réalité de chair dans toutes les formes et toutes les images possibles de l'humanité, ce qui témoigne à la fois de la diversité et de l'unicité de l'existence. Le régime des croyances en témoigne dans le registre de l'imaginal où sont créées les représentations de l'Autre. C'est dire que les représentations viennent sur un fond vide de l'essence absente de Dieu, et de ce fait relèvent d'un monde fantasmé (*mutawahhim*). C'est en ce sens que chaque homme est une image de l'altérité de l'Autre, absente, qu'il est « créature créatrice de son créateur », et que tant subsiste l'humain se perpétue la créativité nouvelle de l'Autre.

Quand Ibn Arabî écrit : « *Lui pas Lui* », il ajoute cette phrase ironique : « *Quelle déroute mentale pour celui qui ne contemple pas les réalités telles qu'elles sont* ». Ici, « *Lui pas Lui* » ne signifie pas le doute, mais l'inaccessibilité radicale d'un *Huwa* arrêté dans l'espace de la représentation. La formule de J. Lacan du grand Autre barré (A) est proche d'un point de vue structural de *Lui pas Lui*, mais Chez Ibn Arabî, il y a la dimension diachronique, hiero-historique et anthropologique de la création incessante des figures de l'Autre, qui manque chez J. Lacan¹⁶. Il faut ajouter encore que le *Huwa* d'Ibn Arabî est *mouvant* au sens bergsonien du mouvement¹⁷, à savoir que lorsqu'on arrête le mouvement sur une image ou une représentation, le mouvement n'est plus mouvement. De sorte que *Huwa* est en fin de compte de la durée, dont les représentations et les images dans l'espace sont des suspens ou des immobilisations qui le délimitent ; certes la délimitation est nécessaire dans la finitude de telle ou telle image des hommes et du monde, mais ce faisant elle trahit le mouvement émouvant de l'Autre infini. *Lui pas Lui* désigne ainsi un Autre changeant sans cesse, infini, jamais totalisable, donc incomplet. C'est pourquoi, en restant au plus proche de la pensée d'Ibn Arabî, on peut forger à partir de la conjonction des deux mots « *Absence et essence* », le concept d'*absentessence* de l'Autre. Son identité est celle du temps en mouvement ou du temps en tant que mouvement, se donnant à fictionner dans l'humanité et dans le monde.

¹⁶ Comme le souligne très justement Dany-Robert Dufour dans *L'art de réduire les têtes*, Denoël, Paris, 2003, ou il montre que J. Lacan évoque la dimension anthropologique et historique mais ne s'y arrête pas. Ce livre est à lire avec l'autre ouvrage magistral de Robert-Dany Dufour, *On achève bien les hommes*, Denoël, Paris, 2005.

¹⁷ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF Quadrige, 1999.

Ibn Arabî développe une théorie selon laquelle, la connaissance de notre identité humaine, notre soi (*nafs*), notre *huwya* procède du *Huwa* (Il ou Lui), ou de l'absentessence. Il écrit : « *Huwa* nous fait connaître notre *huwya* ». Toute connaissance de soi procède de la sortie du « moi » de « lui » ; c'est l'exil ou l'extase du « Je » de « Il » (*khûrj al-ânâ min huwa*), alors que *Il* (*Huwa*) ne sort jamais de *Il*¹⁸. *Huwa* ne peut être hors de *Huwa*. Littéralement : *Huwa* n'ex-siste pas. Cette condition implique la conséquence suivante : « *Huwa* 'amâ' al-insân » dit Ibn Arabî, ce qui signifie que *Huwa* est le point aveugle de l'homme. Nous sommes donc devant un paradoxe : d'un côté toute connaissance est *Je* de *Il*, et cependant *Il* est l'aveuglement. Pour Ibn Arabî, l'identité de l'homme est donc son aveuglement, ou bien encore, l'humain est ce qui l'aveugle. La théorie de l'inconsient (lâ sh'ûr) d'Ibn Arabî, dont j'ai parlé plus avant, procède alors de ce cette question : comment déduire un savoir de l'aveuglement, de cette instance de l'aveuglement qui est *Huwa-Lui, Absentessence* ?

À cette question, Ibn Arabî répond sur deux plans au moins. D'un côté *Huwa* ne donne pas lieu au testimonial (*al-mashûd*) mais à un savoir (*al-ma'lûm*) où se dénouent toutes les croyances et leurs représentations comme autant de symboles de l'absentessence. Ce serait un savoir sur la mouvance des formes, le mouvement de l'Autre comme a-topos. À ce niveau l'Autre se fait connaître auprès du sujet par le pur mouvement de l'ardent désir (*harkat shwqqîya*). L'absentessence nous meut. D'un autre côté, il y a le plan du témoignage où *Huwa* se manifeste à travers les formes sensibles, dont le sujet est l'une d'entre elles. Ibn Arabî fait intervenir en effet, le postulat fondamental de sa théorie : *Huwa* se fait savoir, se fait connaître. Avant que le Moi-Je puisse entrer dans un quelconque processus de connaissance de son identité, avant le soi humain, c'est Lui (*Huwa*) qui se fait connaître par son désir, par la passion de se faire connaître. Autrement dit le désir de *Huwa* est de se révéler comme désir de révélation, et en ce sens le désir est révélation. Or, c'est à partir du point d'aveuglement de *Huwa* dans l'homme que ce dernier crée les images et les représentations. On pourrait dire ceci : si l'absentessence est la vérité de l'Autre, l'aveuglement qu'elle produit dans la psyché est la nuit de l'homme, mais cette nuit est le fond sur lequel se manifestent les représentations. Mais d'où vient la puissance manifestante, la lumière qui donne jour aux images, aux formes, à la représentation ?

¹⁸ Fuçûç, Op. Cit. p. 147.

Avant l'acte de se faire connaître *Huwa* est une nuée « 'amâ' » : chose aveugle, ou ténèbre (en renouant ici avec *la ténèbre* en français). C'est pourquoi dans son approche de *Huwa* Ibn Arabî écrit : « *Huwa* laissa *Hya* » : *Lui n'est pas elle*. « Elle » est cette chose aveugle qui donne et reçoit toute forme, ce qui n'est pas sans évoquer la *Khora* platonicienne. Quel est le fondement de cette négation ? D'abord, remarquons que c'est du côté du féminin qu'il y a réception-crédation des formes et des images. On peut dire que pour Ibn Arabî, la source même de la représentation, de l'image et de la forme est le féminin. Aussi, est-ce dans la contemplation de l'image de la féminité que l'on accède à la plus haute vision de l'Autre. D'où la formule : « Les femmes sont les plus belles formes de Dieu ». De ce point de vue, il y a bien chez Ibn Arabî une unification de l'amour spirituel et de l'amour physique. Ensuite, c'est la transformation de la nuée en noms qui donnent accès à la visibilité, ou bien encore, ce sont les noms qui illuminent l'aveuglement, lieu obscur qui garde et donne les images. « *Lui n'est pas elle* » correspond ainsi à une négation éclairante de la ténèbre des images. Dans des termes plus actuels, on pourrait dire que c'est le langage qui rend visible les images implicites, c'est-à-dire demeurées occultes, tant qu'il n'y a pas le procès de signifiante des choses. À ce compte *Huwa* est bipolaire : d'une part le pôle de l'Autre en tant que mer aveugle qui recèle toutes les images (Ibn Arabî use de la notion de mer de l'aveuglement : *bahr al-'ama'*), c'est l'imagination absolue ; et d'autre part le pôle où l'Autre est le trésor des noms. Or ce qui commande le passage des noms vers la chose aveugle (matrice des images), c'est la loi de l'amour (*hukm al-hub*). L'amour est l'acte par lequel les noms révèlent les images et les formes du sein de leur ténèbre, étant entendu que les noms sont les lumières de *Huwa*. L'amour humain n'a de dignité que dans la mesure où il répète cette manifestation de l'amour divin créateur. Il est donc cette passion de l'Autre, *Huwa*, par laquelle un humain fait apparaître son aimé en l'adossant à la lumière des noms, ou bien encore la passion par laquelle il extrait de l'invisible une figure en la rendant visible dans l'imagination ou pour la perception. Selon une autre formulation plus proche de nous aujourd'hui, on pourrait dire que la ténèbre des images est *le réel invisible*, dont un acte de langage révèle un fragment qui témoigne chez le sujet de cet acte de sa passion d'être avec un autre qu'il a révélé et qui lui révèle son altérité. En ce sens, il n'y a pas d'image sans langage. Le langage en détachant l'image du réel invisible, l'en sépare. C'est pourquoi l'image est fondamentalement sacrée, au sens où le sacré n'est pas le religieux, n'est pas la foi, mais stricto sensu, *le séparé*. Il faudrait méditer plus longuement la question de *la séparation* comme création des formes et des images procédant d'un acte d'amour, là où on aurait tendance à y voir deuil, voire mélancolie de la perte. Il s'agit d'une structure qui pose que la création des formes et des images est une passion partagée avec un autre que l'on

fait apparaître, objet ou sujet, séparé de soi, d'une séparation qui n'est pas perte mais qui est *com*-passion : passion avec ou *sym*-pathie. D'où l'importance capitale qu'accorde Ibn Arabî, à l'un des noms de Dieu en islam : *al-Rahmân* qui conjoint la double signification de la compassion et de la matrice. *Huwa* serait donc une énergie de délivrance des formes latentes, en les amenant à l'existence par amour de l'existenciation, autrement dit par amour de l'extériorisation, ou l'attrait du dehors. *Huwa* est toujours le mouvement d'un hors de soi dont le souffle d'expiration est le paradigme corporel.

Dans ce fil, Ibn Arabî s'est saisi avec une audace incomparable d'un hadîth inlassablement médité où Dieu dit : « J'étais un trésor caché et j'ai aimé à être connu. Alors j'ai créé les créatures afin d'être connu par elles ». Traduisons brièvement. L'Autre a aimé se faire connaître par d'autres ! L'amour suppose que même le tout Autre éprouve le désir d'être reconnu par l'autre. Il n'y a pas d'Autre sans les autres. La création oblige à une séparation interne de Dieu. *Huwa* se met en miroir de lui-même : *Huwa* devient *Huwa Huwa*. Il se mire dans sa création. Que se passe-t-il là ? *Huwa* passe de l'unité (*al-ahadiya*) à l'unicité (*al-wâhidiya*). En effet, pour Ibn Arabî, l'unité ou l'*Un* n'est pas connaissable, alors que l'*unicité* l'est, dans la mesure où dans l'*Un* intervient un processus de différenciation. Autrement dit, l'*unicité* est l'*Un* en tant qu'il s'est différencié ou reflété par le miroir. Le miroir ne reflète que pour autant que le miré est séparé de son image. La différenciation comme passage de l'unité à l'unicité est l'acte créateur par les noms, car encore une fois ce sont les noms (ou le langage dirons-nous aujourd'hui) qui nous tiennent séparés de nos images.

Mais comment le langage est-il séparateur ? Ibn Arabî part de la situation de deux noms de Dieu, accolés l'un à l'autre dans le texte coranique où Dieu est désigné par le Premier et le Dernier (*al-awwal wa al-'akhir*). Ibn Arabî dit : si le premier reste en continuité ou en jonction avec le dernier, c'est l'éternité où rien n'a lieu. C'est aussi l'océan (*al-muhîl*) ou l'environnement infini. Le *Huwa* est en effet, océanique¹⁹. Avec la création *Huwa* devient *Huwa Huwa*, ce qui désigne l'identique, mais signifie la mise en miroir ou la division spéculaire. Si le principe d'identité procède du miroir, on entrevoit en quoi l'identique n'est pas le même. L'identité (*huwva*) procède du miroir, alors que la mêmeté ou la quiddité (*mâhiyah*) n'est pas spéculaire²⁰.

¹⁹ On pourrait ici faire le rapprochement avec le sentiment océanique chez Freud, dont la provenance est le Ça, mais ce serait un long détour.

²⁰ *Huwwva/mâhhiyah* : observons le jeu de déclinaison dans la langue : l e « mâ » est l'interrogatif « quoi ? » porté sur le « hya » troisième personne de l'absent au féminin, la quiddité est un « quoi-elle ? »

Donc, dès qu'il y a identité, il y a différence, ce qui se traduit par une séparation entre le Premier et le Dernier. Par la mise en miroir, les deux noms s'écartent, un espacement a lieu entre eux, et c'est dans cet écart des noms que se produit la création du monde et de l'humain, bref de l'existence (*wujûd*). L'existence est un écart au milieu des noms, plus exactement entre deux noms, ou entre deux signifiants : le premier et le dernier. En d'autres termes, c'est dans le langage et par lui qu'est rompu l'infini circulaire. Le langage étend l'infini, il détend et s'étend, il est l'infini en extension. Selon Ibn Arabî, la position de l'homme est celle d'un isthme (*bar-zakh*), une langue de terre au milieu de l'océan de *Huwa*. Avant le *qui* de l'identité, il y a le *où* de l'écart qui fait le lieu. Littéralement : le langage fait le lieu. L'humain surgit dans *Huwa*, dans l'écartement ou l'espacement entre les noms de *Huwa*. Il est l'entre *Huwa Huwa*, dans le miroir de l'Absentessence. La position de l'homme est dans l'ancre de Dieu, là où Il se sépare de lui-même dans l'acte de création. Jouant avec le mot homme « insân », dont la racine est « ins » qui signifie en langue arabe à la fois « la pupille de l'œil et la présence, Ibn Arabî loge l'homme comme présence dans l'absence océanique du *Huwa*, comme vue dans l'infini, comme regard sur l'absentessence. Mais comme nous l'avons déjà indiqué, cette vue, ce regard n'invente qu'à partir de sa cécité, son aveuglement sur *Huwa*, là où il habite.

Dans langue Arabe courante comme dans la langue savante, le Dernier *al-Âkhar* désigne l'Autre, or Ibn Arabî apporte à ce sujet une distinction majeure dont on n'a pas tiré les conséquences. Il distingue en effet, cet Autre, *al-Âkhar*, le Dernier, d'un autre « autre », si je puis dire, qui est le « ghayr ». Le « ghayr » appartient à la racine « gh.y.r » qui est d'une grande richesse signifiante, puisque par une simple déclinaison, le « ghayr » donne « ghayra » : la *jalousie*. Cet autre est donc pris dans la rivalité, et c'est ce que souligne Ibn Arabî dans cette phrase : « 'inna 'ayna al-ashyâi' sataraha bil-ghayrati... », que l'on peut lire ainsi : « *L'essence des choses est dérobée par la jalousie...* ». Le mot « ghayr » désigne l'autre dans le sens d'autrui, mais le même terme est utilisé comme préposition qui remplit les fonctions de « sans », « or », « sauf » ou « hormis », comme si l'intelligence de la langue chez Ibn Arabî, tout en situant bien le registre de l'altérité comme rivalité, indique un autre enjeu fondamental de cette altérité, celui de la privation, de l'exception, du contrepoint, de l'exemption, etc. De même, la même racine donne le terme « ghayyara » qui désigne les actes de changer, modifier, décaler, muter, remanier, renouveler, détourner, transformer ; bref, cet autre en arabe s'inscrit dans un domaine de signifiante qui conjoint l'altérité et l'altération. Alors la même phrase : « 'inna 'ayna al-ashyâi' sataraha bil-ghayrati... » peut se lire ainsi : « *L'essence des choses est dérobée par l'altération ou le changement...* »

Cet autre, qui est de toute évidence ce que nous appelons en psychanalyse « le petit autre », en désignant ainsi autrui et l'image du sujet comme autre à lui-même, Ibn Arabî le différencie nettement de l'Autre, le Dernier, *al-Âkhar*, l'un des noms de *Huwa*. Le but en est d'avancer sur un point essentiel, celui de la source de la méconnaissance du sujet, qui est l'aliénation dans l'autre en tant que sa propre image : « *L'essence des choses est dérobée par l'autre et l'autre c'est toi* » ('inna 'ayna al-ashyâi' sataraha bil-ghayrati wahwa anta mina al-ghayri). C'est le sujet lui-même qui altère son rapport à l'altérité. Il est altéré altérant, changé changeant, se changeant, mais il en est inconscient. Il ne cesse de ne plus être ce qu'il est, mais ne le sait pas. Ibn Arabî écrit en effet : « Car l'homme ne se rend pas compte spontanément de ce qu'il n'est pas, ou n'est plus et de ce qu'il est à nouveau (*lam ykun thumma kâna*) à chaque souffle ». Autrement dit, il méconnaît le principe de l'identité de l'Autre qui est différenciation, transformation incessante, transfiguration qui ne cesse pas. Sa jalousie de l'autre, ou sa volonté d'avoir et d'être le même que l'autre, lui dérobe l'absentesse de *Huwa* dont il est l'émanation.

Sans doute sommes-nous loin d'avoir tiré toutes les conséquences du syntagme de l'identité dans la langue arabe, traduite à partir du grec par *huvva*. D'où Ibn Arabî a pris appui pour penser l'altérité comme absence d'essence, autrement dit comme vide en mouvement, l'ouvert au fictionnement, l'évitant de toute évidence, lieu de la création récurrente et mobile de l'altérité, de la plasticité de ses figures. C'est en ce sens qu'il y a ici *un universel effondement*, au sens où il n'y a pas de fondement à l'identité de l'Autre une fois pour toutes. Si éternité il y a, elle serait altération continue. De ce point de vue, il est certain que le théologien ne peut reconnaître dans ce *Huwa* l'image dogmatique de son Dieu égal à lui-même et compact (*samad*). Même sans aller vers les hauteurs où s'est tenu Ibn Arabî, il y a toujours eu à l'intérieur de l'islam, de différentes manières, parfois dans la même faction, voire chez le même homme, une lutte entre l'altérité comme sainteté du vide et l'identité comme plénitude du même. Cette lutte est aujourd'hui dans l'une de ses phases les plus aiguës, quand bien même on ne perçoit que ses effets politiques.

La tendance à laquelle Ibn Arabî a consacré une œuvre incomparable au XII^e siècle, celle de l'identité comme altérité et l'altérité comme *absentesse* de l'Autre, trace un chemin où la question de l'être (*wujûd*) est en antagonisme avec la question directrice de la philosophie occidentale depuis son origine, celle qui s'articule avec la première phrase parménidienne de l'ontologie : « C'est le même en effet penser et être ». Qu'en est-il du même ? qu'est-ce que la chose même ? Qui est le soi-même ?, l'identité aura été

pendant longtemps en Occident, et l'est toujours à certains égards, le témoignage d'une hantise à la recherche d'un soi qui n'est pas autrui, de cette chose qui n'est pas l'autre, d'un autre qui n'est pas soi, et n'a cessé au fond de butter sur un autisme logique, celui par lequel la maîtrise de la représentation permettrait l'accès au même et au propre. Lorsque la philosophie parvient à outrepasser la logique autistique, à travers le schème spéculatif de la médiation et de l'altération, c'est dans la mort qu'elle trouve la condition de possibilité par laquelle le soi, passant par le négatif, peut se ré-approprier soi-même et restituer son identité. La vérité de cette logique (dialectique) n'est autre que celle du sacrifice, dont le paradigme est le Christ mort et resuscité. En ce sens, *la mort de Dieu* moderne se meut à l'intérieur d'un théologème chrétien laïcisé, c'est-à-dire renversé puisqu'il est révélé comme toujours déjà mort. Ci-gît le sacré de l'identité moderne, en tant que son humanité procéderait d'une séparation avec l'Autre par la mort, par sa mort, ou bien encore : il est *Le* déjà mort qui sépare. Que ce soit chez Freud (le meurtre du père primitif), chez Heidegger (le *Dasein* comme être pour la mort) ou chez Bataille (la mort ou le meurtre simulés), ce schème commande aussi bien la formation du soi-même que le « nous » de la communauté. En somme, si nous reprenons la formule de Quine « Point d'entité sans identité »²¹, ce point serait le passage par la mort sacrificielle qui ouvrirait la possibilité de la représentation glorieuse du propre. Il n'est peut-être pas étonnant dès lors que les idéologies politiques modernes aient dogmatisé ce schème et constitué leur autisme identitaire à travers l'incarnation industrielle du « *viva la muerte* ». C'est le règne du fascisme identitaire, également porté par certaines idéologies modernes dans le monde musulman, même si elles empruntent à la théologie de l'islam, certains de ses motifs simplifiés.

Que la mortalité soit le noyau autour duquel se constitue toute singularité, en tant que redevable d'une mort sans substitution possible, et qu'elle pose de ce fait la limite absolue au partage, c'est ce qui marque l'identité de chacun du saut indélébile de l'impossible. Le propre de soi est cerné par sa mort. La mort est ici en position de cause de la séparation, c'est-à-dire de l'altérité sacralisée. Il n'y a que les religions, ou plus exactement les communions humaines, pour raccorder le *Nous* à une mort partagée à travers le sacrifice. Rappelons alors, la remarque d'E. Benvéniste selon laquelle le pronom personnel « Nous » ne désigne pas la pluralité mais une amplification du Moi-Je. L'amplification dissout donc l'autre singulier. C'est le *tous* en *un* que réalise le sacrifice, visée ultime du *même*. L'ontothéologie repose sur cette logique de l'identité et de la différence et de leur abolition dans la communauté sacrificielle.

²¹ V. W. Quine, *Relativité de l'ontologie et Autres essais*, Aubier Montaigne, Paris, 1977.

Le chemin d'Ibn Arabî trace la voie à une autre logique où la mort n'est pas la cause de la limite — il ne la récusé pas bien entendu, loin de là— mais c'est l'*absentessence* de l'Autre qui tient la causalité, soit le vide en mouvement, le mouvement de l'ardent désir (*harkat chawqiya*). C'est l'amour qui y fait la loi et non la mort, non pas l'obligation de l'amour chrétien du prochain, mais la passion de l'Autre en tant que révélation des formes et des images, les séparant, les extrayant de la ténèbre de la latence du réel, pour faire avec elle la communauté de la passion : com-passion (*rahmân*) avons-nous dit, autrement dit l'autre forme de la communauté où l'on peut dire « Nous », celle de l'amour. Nous avons vu que l'amour n'unit pas seulement, mais sépare tout aussi bien dans le geste de la création, auquel même l'Autre, le tout Autre, Dieu, en tant que *Huwa* n'échappe pas en lui-même, s'il est posé comme énergie de création, et pas seulement de mort.

Il serait vain d'opposer unilatéralement d'une part, une tendance qui vise l'identité comme altérité selon l'éthique du désir, la poïétique du vide, gouverné par la loi de l'amour, et d'autre part une tendance qui pose l'identité comme mêmeté, selon l'éthique de la mortalité, l'œuvre de la mémoire, la loi de l'impossible. Ces deux tendances sont divergentes, mais présentes à divers degrés dans toutes les civilisations, d'après des agencements, des circuits, des espaces qu'il faut chaque fois explorer et reconnaître historiquement. Il est vraisemblable par exemple que l'art et la religion soient porteurs du conflit des deux tendances, tout en se tenant, parfois, ensemble au service l'un de l'autre, ou en s'autonomisant jusqu'à un certain point. Mais il est vraisemblable que se crée selon les époques des préférences pour l'une des tendances dans telle ou telle civilisation, qui s'impose comme la référence au discours et aux actes. Se pourrait-il que l'occidentalisation du monde ait porté dans ses bagages, la tendance gréco-latino-chrétienne de l'identité comme le même, y compris quand il s'agit du théologème laïcisé ? Dans ce cas, l'orientalisme aura été l'aventure des ressortissants de cette ontologie cherchant à échapper au même, auprès de l'autre dans la réalité du monde, mais reproduisant souvent, quoique pas toujours, son schème de la mêmeté de l'autre à lui-même, à travers la fascination, le délice ou la violence. Mais nous savons aussi, qu'à l'intérieur de l'Occident moderne sont apparues des pensées (philosophie de la déconstruction, psychanalyse, etc.) et des poïétiques (art, littérature, cinéma, etc.) de l'identité comme altérité, c'est-à-dire de la différence différant toujours d'elle-même (la différance, selon l'écriture de J. Derrida), rejoignant ainsi l'*absentessence* d'Ibn Arabî. C'est en ce sens, et seulement en ce sens, que les paroles de Goethe prennent une résonance prémonitoire :

*Celui qui se connaît lui-même et les autres
Reconnaîtra aussi ceci :
L'Orient et l'Occident
Ne peuvent plus être séparés.*

Goethe, *Le Divan Occidental-Oriental*, 1819.

SORTILÈGES

[SŌRTILÈ3]

L'image joue à être une apparence,
elle est de l'ordre du sortilège.

L'apparence n'est rien d'autre que la perception que nous
avons des choses. Il arrive souvent qu'il existe un fossé
entre ce que nous croyons voir et ce qui est réellement montré.
Nous sommes alors victimes d'une manière de sortilège.

ADEL ABDESSEMED
NICÈNE KOSSENTINI
DALEL TANGOUR

ADEL ABDESSEMED

Dans toutes les cultures du monde, la mère occupe une place à part. Pour les garçons comme pour les filles. Jocaste, pour les unes, Œdipe pour les autres. Nous nous trouvons ici dans un œdipe léger. Un garçon saisit sa maman dans des gestes quotidiens. Comme une musique de l'enfance que l'on ne parviendrait pas à oublier. L'artiste a choisi l'animation. Le dessin. Là encore, univers de l'enfance. Crayonnés qui rappellent tous ces portraits que l'on ramène de l'école, au moment de la fête des mères. Maman, la plus belle du monde. La force de ce petit film réside dans le caractère anodin et quotidien des gestes saisis. Une prière. Traité comme, au sens littéral du terme, un dessin animé. Avec une énergie cinétique qui ajoute un caractère décalé, presque comique, tendre, dans tous les cas. Et la répétition d'un rituel, passé en boucle, que notre rétine est contrainte à enregistrer dans sa récurrence. Ce petit film nous raconte la permanence et l'immuabilité d'un symbole. Car une mère est avant tout cela. Un symbole. Le rapport que nous entretenons avec appartient au domaine de l'indicible. Là encore, nos yeux ne peuvent pas nous apporter toutes les réponses. Il faudrait les fermer. Et nous replonger nous-mêmes dans notre propre enfance. Et y retrouver l'image qui, mieux que toute autre, accordera une vie éternelle à la femme qui nous a ouvert au monde. Une histoire personnelle et universelle à la fois, dans laquelle chacun peut projeter les images de son cinéma personnel.

S.N.

Les douleurs de ma mère

Je crois que mon travail est une perpétuelle remise en forme du sens, autant poétique que formelle, autant analytique que lyrique, des dispositifs que je mets en place. C'est une confrontation qui entraîne une rupture par rapport à la norme et qui s'accompagne d'une colère extrême. Il s'agit d'une élaboration à partir des outils qui sont les miens, des croyances, des tabous et de toutes les formes d'expression sociale. Ces outils permettent à la production d'exister par rapport au monde et à l'histoire. Le dispositif peut dégager une image dérangement traduisant une certaine cruauté. Il permet d'anticiper les réalités du futur sans idéalisme ni passion. Il ne s'agit pas simplement de faire des tableaux, des objets en volume ou de la vidéo, mais plutôt d'établir des liens conceptuels et formels entre les éléments d'une même installation.

Adel Abdessemed
2006

Adel Abdessemed

Sortilèges



Ci-contre et pages suivantes :
Les douleurs de ma mère
Animation vidéo - 13 sec.
2005
Extraits

Adel Abdessemed

Sortilèges



NICÈNE KOSSENTINI

La photo de famille est un patrimoine. Elle participe du roman familial. Nicène Kossentini a recueilli les photos d'archives de grandes familles sfaxiennes pour les mettre à la question dans son travail de vidéaste. Une volonté affirmée d'interroger ce qu'elle appelle « l'âme de la Tunisie » plutôt que la mémoire propre à chacune de ces familles. Il s'agit pour elle d'aller à la quête du plus impalpable et de ce qui reste le plus invisible. Même si la colonisation a assurément transformé en profondeur « l'âme de la Tunisie », il reste qu'elle en fait partie aujourd'hui et qu'il n'existe nulle part de réservoir intact des origines. Seuls peuvent être saisis des flux, des distorsions, des différences, des écarts, dont aucun ne donnera de réponse à la quête initiale. La mise en scène par le détour d'un montage vidéo de romans familiaux qui resteront implicites et secrets entraîne l'histoire à un autre degré. Au-delà des vêtues, des poses, des ambiances, toutes datées, une sorte de permanence à la possibilité d'advenir.

S'agit-il pour autant de « l'âme de la Tunisie » ? A chacun d'en juger, s'il le peut. L'accompagnement vocal d'Allia Sellami de la première présentation de la vidéo ne pourra qu'ajouter sa part d'indécidable. La musique ne formule aucune idée, c'est sa force. Elle sait en revanche soutenir les rythmes, les ruptures, les inflexions ; elle sait aussi les faire entendre quand l'œil a perdu ses repères ou qu'il est saturé d'en avoir trop retrouvés.

M.B.

Résistances

En parcourant Sfax, ma ville natale, je suis souvent désorientée. J'arrive à peine à me retrouver dans un champ urbain en changement permanent où les murs sont revêtus de signes qui me sont étrangers et où les bâtiments s'entassent et écrasent les repères familiaux.

A la manière de l'archéologue, je fouille et je cherche des indices et des traces qui constituent la preuve mélancolique qu'un corps était là et qu'une histoire avait existé.

Je ne remonte pas très loin dans mes fouilles. Ce qui m'intéresse ce sont les traces de l'époque de mon arrière grand-mère. Une époque qui a juste précédé ma naissance. Une époque que je n'ai pas vécue et que j'ai manquée mais qui existe fortement en moi.

La récupération et la sauvegarde sont pour moi des actes de résistance à l'effacement et à la disparition.

Porte, grille, poutres, pierres, sont des fragments récupérés des ruines du *borj* (nom de l'habitation ancienne à Sfax) de mes arrière grands-parents. A travers leur installation au lac salé de *Bou Jmal*, situé à 30 km de Sfax, j'ai voulu montrer ce qui est resté suspendu et ce qui demeure ni absent et ni présent, ni mort et ni vivant.

Fouiller dans l'album familial et repérer dans les photographies prises dans les années 60 et 70 des indices voilés, estompés et même rayés, est aussi un acte qui consiste à révéler les secrets en relâchant les fantômes.

Nicène Kossentini
2006

Nicène Kossentini

Sortilèges



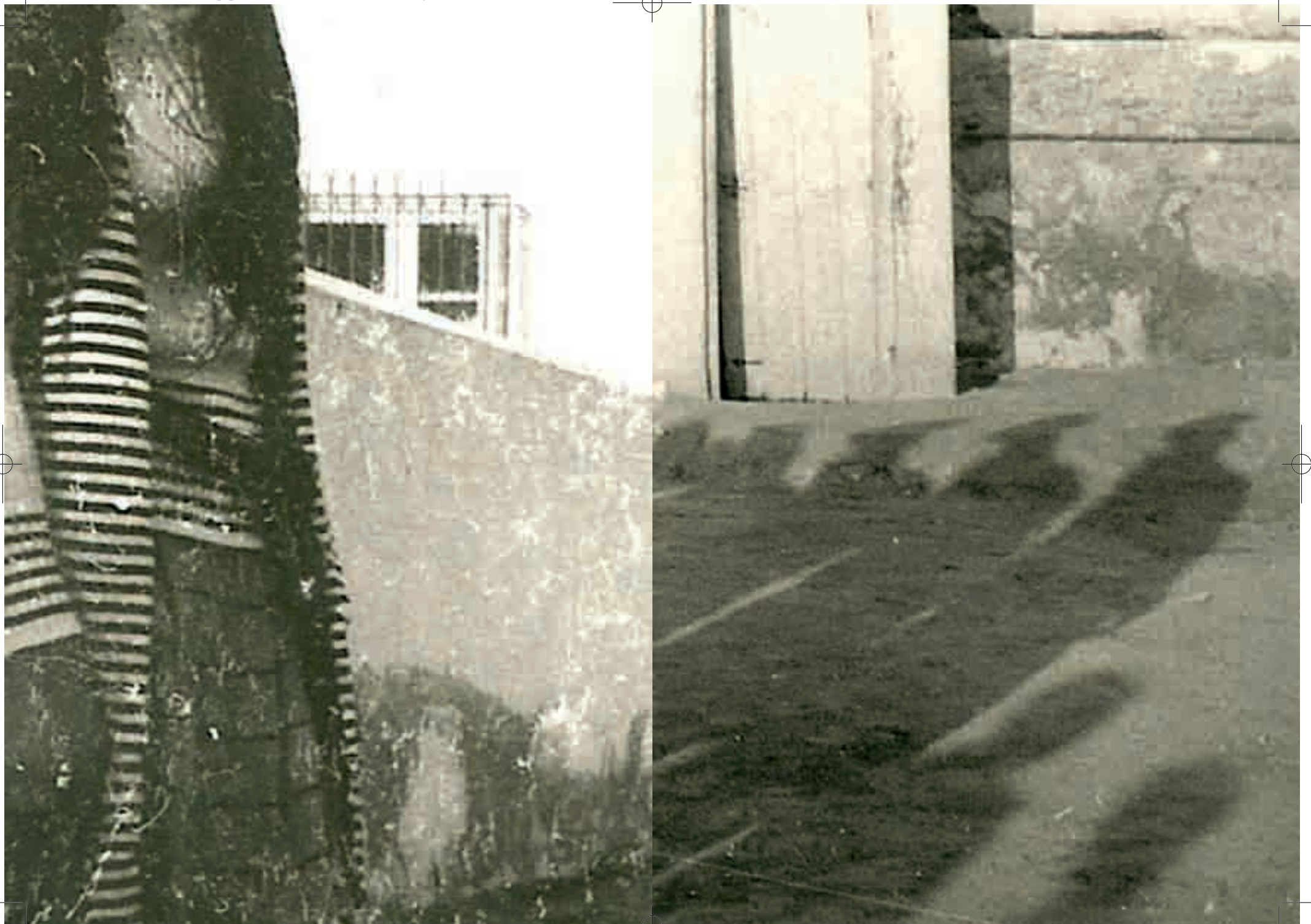
Ci-dessus et pages suivantes :

Revenir

Vidéo / Photographies extraites d'album de famille 1958-1965

Dimensions variables

2006



DALEL TANGOUR

Le crépuscule et l'aube se prêtent à la rêverie. Dans la lumière incertaine et rasante les gestes et les objets retrouvent leur essence. On ne les voyait plus sous la lumière trop vive du soleil. Ils n'étaient plus qu'utilitaires, efficaces, nécessaires. La pénombre leur restitue la grâce et la mémoire. Gestes de femme dont le quotidien écrase la poésie ou simplement le désir qu'ils recèlent.

Dalel Tangour sait le prix qu'il en coûte de se débattre et de choisir entre chacun des multiples rôles qu'une femme doit assumer : femme de la tradition musulmane, femme qui maltraite son corps pour l'épiler, le lisser, femme émancipée confirmée dans le regard de sa fille ignorante du passé... Un piège souvent, un labyrinthe dit-elle. Et contre cela le refus du renoncement et de l'aliénation à un statut. Alors elle donne une autre sorte de vie à ces moments du quotidien ; elle leur fait passer l'épreuve de l'ombre pour les magnifier ou leur extirper ce qu'ils recèlent d'unique et de magique. Elle veut aussi les inscrire dans une autre temporalité, non utilitaire elle aussi. Il s'agit d'assumer et en même temps de s'échapper ; de recueillir la mémoire et en même temps de refuser tout inventaire ; de construire un labyrinthe implacable et en même temps de le rendre immatériel. Une quête identitaire transpercée de contradiction, comme il en est de toutes ces sortes d'espérance.

M.B.



Dalel Tangour

Sortilèges



Ci-dessus et pages suivantes :

Le damier rectangulaire

Installation multimédia (photographies, lumière et son)

2005-2006

Détails

Dalel Tangour

Sortilèges



SIMULACRES

[simylakr]

L'image n'est plus du tout de l'ordre de l'apparence,
mais de la simulation.

La mise en scène du monde, organisée notamment par
la télévision et par la presse poursuit des objectifs troubles.
Sous le couvert de l'objectivité, on nous dépeint souvent
le monde par des clichés et des idéologies.
Nous sommes dans le domaine du simulacre.

MERIEM JEGHAM
MOUNIR FATMI
MOUNA KARRAY

MERIEM JEGHAM

Le médium télévisuel a renouvelé la question du temps et des traces qu'il laisse dans la mémoire. Il n'est plus seulement question d'un passé personnel, d'une histoire vécue au singulier, mais de récits partagés. Néanmoins, chaque téléspectateur reste confronté à la fois à la vision d'une lecture déjà subjective de l'actualité et à sa propre interprétation de ce qui lui a été donné à voir. La rapidité kaléidoscopique de la succession des images ne lui laisse pas le temps de l'analyse, ou simplement de la prise d'une position subjective clairement formulée. La durée nécessaire à la construction d'un imaginaire cohérent est écrasée par la pression incessante d'images déversées en flux tendu.

Meriem Jegham est une jeune artiste que ses origines ne prédisposaient pas à une réflexion sur la vidéo. Pourtant, sans connaître l'œuvre de Bill Viola, son parcours a emprunté un chemin proche. Partie d'un travail aux Beaux-Arts sur le collage, elle a rencontré naturellement la vidéo dès lors qu'elle a voulu l'animer et lui donner une sorte d'accélération. La question du temps est au cœur de ce passage : le collage est déjà comparable au montage télévisuel mais il se résout dans une image fixée où le temps s'est arrêté. L'actualité télévisée laisse aussi des traces visuelles qui se figent mais quelles sont-elles ? Qui en décide ? Comment conditionnent-elles le regard ? Surtout, est-il encore possible de les retrouver alors que d'autres sont venues déjà les recouvrir comme sur un palimpseste ? L'installation que nous propose Meriem Jegham a vocation de mettre en situation critique ces questions, là où elles se déploient, à savoir au cœur de notre quotidien le plus banal.

M.B.

Images télévisuelles et subconscient

Depuis mon jeune âge, j'ai été profondément marquée et touchée par les informations cruelles, pathétiques et tragiques, diffusées par les chaînes de télévision.

Le journal télévisé appuyé par des images qui sont des plans séquences, tirées du réel, vient le plus souvent assombrir mon atmosphère ludique, festive et joyeuse car il apporte chaque jour son lot de morts et d'effusions de sang d'innocents, de destructions et de ravages.

C'est le moment de la présentation de ce journal qui est le plus cruel et qui suscite en moi diverses interrogations :

Suis-je bombardée à saturation d'informations ?

Suis-je en présence de différentes versions relatant une même information ?

Suis-je récepteur d'informations imposées ?

Perçois-je ces informations d'une manière identique ou différente à celle de tout individu ?

Sommes-nous chercheurs de la vérité ?

Pourquoi tant d'injustices, de haines, de violences et de larmes ?

Un fait certain est que l'on ne peut rester indifférent face à l'éventail d'atrocités qui font le jour même le tour du monde via les nombreuses chaînes de télévision.

Mon installation-vidéo telle que conçue, me permet d'exprimer ma révolte et ma répugnance aux différentes calamités subies par l'humanité et par là même aux moyens de les véhiculer. Elle traduit la similitude entre ce que je sens, je pense et ce que je fais, car « mes travaux sont l'expression de moi-même ».

Le spectateur sera entraîné dans un univers propre à mon subconscient. Il aura à voir et à « compulsier » des images empruntées aux chaînes de télévisions, qui sont des images reflétées par mon subconscient et ayant subi un processus de décompositions et de recompositions c'est-à-dire, des images fragmentées, déformées, modulées, dissociées, dévorées et malaxées à des souvenirs de ma vie personnelle.

Meriem Jegham
2006

Meriem Jegham

Simulacres



Ci-dessus et pages suivantes :
Images télévisuelles et subconscient
Installation vidéo
2006
Extraits

Meriem Jegham

Simulacres



MOUNIR FATMI

UN REFLET DE NOUS-MÊMES

La notion de portrait est, chez Mounir Fatmi, une métaphore. L'artiste pousse la notion de subjectivité dans toute prise de vue, à une réappropriation formelle des images et des sujets sur lesquels se pose sa caméra. Même lorsque, comme c'est le cas dans ce diptyque, le film est une archive, le regard qu'il porte sur ce dernier suffit à en faire une œuvre personnelle. Il nous affirme ainsi que tout regard est une prise de position, une affirmation de soi. Tout, à travers ce prisme intérieur, devient donc matière à autoportrait. Dans *Les autres c'est les autres*, il fait un pied de nez à Rimbaud et à son fameux « je est un autre », en affirmant une altérité inamovible, mais dans le temps, en soulignant cette altérité, il nous révèle la contradiction de toute velléité de séparer l'homme de l'homme. Les personnages de son film, dans leur étrangeté, ne sont rien d'autre qu'un reflet de lui-même. Il n'est pas eux, mais pourrait l'être. On est toujours l'étranger de quelqu'un. Cette prise de position dont les résonances politiques ne sauraient nous échapper est renforcée par le deuxième film, qui vient comme un contrepoint, une mise en abîme, des visages qui nous sont révélés : une tour s'effondre. Nous passons donc de l'humanité nue à la matérialité pure. Ces tours ne sont pas anodines. Elles auraient pu abriter les logements de ces gens anonymes dont Mounir nous a livré le visage. Ainsi, ces tours dans la brutalité de leur béton qui se désagrège, contiennent elles aussi, une part d'humanité que seule la mise en parallèle des êtres et de la matière nous rend perceptible.

S.N.

Le prétexte comprendra bien qui comprendra le dernier...

Parler de mon travail est un autre travail. Écrire sur mon travail, c'est encore un autre travail. D'où cette question que je me pose depuis très longtemps, pourquoi écrire un texte sur mon travail. Et même quand un critique ou un journaliste écrit sur mon travail, son texte ne peut représenter que son fantasme ses envies et visions qui ne concernent ni ma personne, ni mon travail. Cela ne veut pas dire que l'écriture sur l'art n'est plus valable, c'est un exercice qui m'intéresse énormément et j'ai un grand respect pour tous ceux qui le pratiquent, mais l'art a besoin de question.

De questions ou peut être de "prétexte", ces mêmes prétextes qui nous obligent à se réveiller le matin, à regarder par la fenêtre, voir si quelque chose a changé dans le monde. Ces mêmes prétextes qui nous poussent à demander l'heure à quelqu'un dans la rue, ou une cigarette ou le feu, lui demander, où se trouve la prochaine station de taxi. Tout simplement pour pouvoir lui parler, voir de très près ses yeux, ses mains, sentir son parfum, sa respiration, et lui dire en partant : "merci, merci beaucoup, pour tout".

J'ai toujours pensé qu'il y a le "monde" et qu'il y a le "reste", et moi, en tant qu'"Afro-arabo-marocano-mediterrano-musulman-tiers-mondiste", je fais partie du reste. Donc c'est à moi de comprendre le monde, puisque le monde n'a pas le temps de comprendre le "reste". Et le temps, c'est de l'argent et d'après l'Occident l'argent ne fait pas le bonheur, c'est triste tout ça, mais on continue de faire semblant, ce n'est pas grave.

Oui, je fais partie du "reste" et avec les moyens du bord je dois analyser et essayer de comprendre "le monde" et faire surtout très attention de ne pas trop provoquer les gardiens de l'ordre mondial et ne pas finir à Guantanamo parce que là-bas, ça ne rigole pas. Tout le "monde" le sait, il n'y a ni loi, ni respect ni droit humain, mais le "monde" n'a pas le temps pour ça, parce que le temps c'est encore de l'argent et c'est trop triste.

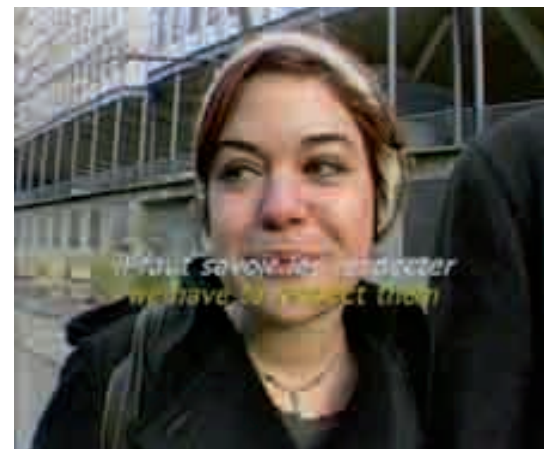
Parler de mon travail m'oblige de parler de ma vie, de mon parfum, des douaniers, des prisonniers de Guantanamo, du "monde" entier et surtout de tout le "reste". Parler de mon travail m'oblige à faire un sérieux travail sur moi-même. Ce que j'ai toujours évité de faire.

Mounir Fatmi
Paris, Janvier 2004



Mounir Fatmi

Simulacres



Page précédente :
Horizontal Fall
Vidéo couleur et noir et blanc - 10 min.
2006 (Hollande)
Extrait

Ci-dessus et ci-contre :
Les autres c'est les autres
Vidéo couleur - 11 min.
1999 (France / Maroc)
Extraits

MOUNA KARRAY

L'image photographique est en elle-même une construction identitaire. Mouna Karray a mis en place un dispositif en miroir qui confine à la mise en abîme. En endossant les défroques d'apparence de l'autre, d'autres femmes, elle semble à l'affût autant des similitudes que des dissemblances. Le travail qu'elle nous propose s'approche encore plus près de cette ligne de crête. Après s'être infiltrée dans la peau et l'univers de celles qui incarnent dans la conscience occidentale l'autre radical, la femme japonaise, Mouna Karray s'approche de celles qui pourraient être ses doubles. Les femmes du monde arabe ne lui sont pas étrangères, leur visage et leurs gestes lui sont au sens fort familiers. Le dispositif du diptyque peut se lire comme une interrogation infinie sur la question du regard : qui regarde qui et qui constitue l'autre comme humain par son regard ? En se rapprochant de sa culture d'origine l'artiste fait aussi effraction dans l'univers de la scène de genre. En fixant l'image d'une femme dans son environnement elle ne propose qu'un « cliché » parmi d'autres possibles, mais en venant occuper la même place sur un deuxième « cliché » elle souligne ce qu'il a de dérisoire ou plutôt d'inaccompli. L'identité de soi, de l'autre, reste incertaine, suspendue entre ces deux « clichés » fallacieux et pourtant nécessaires.

M.B.

Au risque de l'identité...

« Les départs » et « les retours » agissent sur ma vie et inspirent ma pratique.

Partir au Japon a été le point de départ d'un travail qui a interrogé à la fois le « moi », étranger, et « Tokyo », lieu de site urbain solitaire dans lequel le « moi » cherche son reflet.

En automne 2002, à mon retour en Tunisie suite au décès de mon père, j'ai développé un travail de photographie et d'installation centré sur des images intimes de tombes et de lits...

Mon projet actuel fut initié au Japon avec deux femmes japonaises. Il s'agit de rencontrer une femme, observer son univers, puis se substituer à son personnage en adoptant ses gestes et son mode de se vêtir.

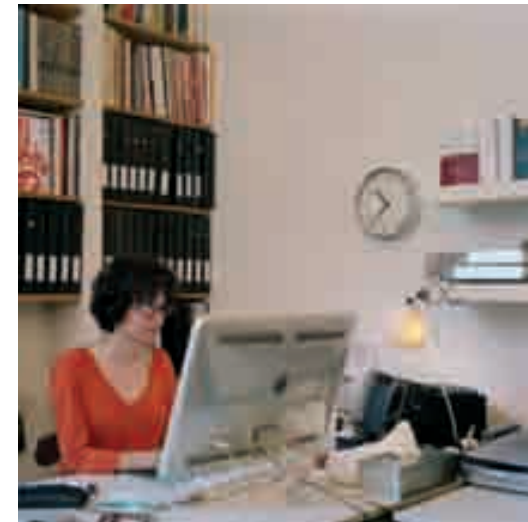
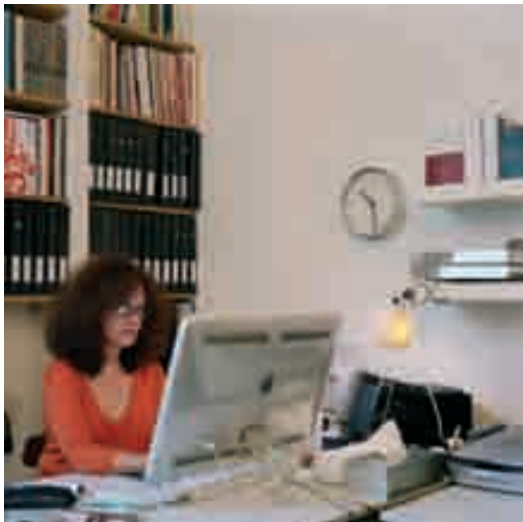
Après cette expérience, j'en suis venue à me demander, quel serait l'effet de ce « glissement » dans l'identité de l'autre avec des femmes tunisiennes vivant en Tunisie, des femmes d'origine arabe vivant en France et des femmes françaises.

Dans ce jeu de substitution, je prends le risque de m'avancer aussi loin que possible dans l'identité de l'autre. A travers ce « glissement » qui pourrait paraître dangereux, je mets en jeu les deux identités. « Simulacre » ou pas de l'autre...

Mouna Karray
2006

Mouna Karray

Simulacres



Mouna Karray

Simulacres



Ci-dessus et pages précédentes :
Au risque de l'identité...
Photographies couleur (dyptique)
2006

BIOGRAPHIES

(SÉLECTION)

Adel Abdessemed (Algérie)

Né en 1971 à Constantine. Vit et travaille à Berlin.

PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES [2006] *Practice Zero Tolerance*, CAC La Criée, Rennes / Le Plateau, Paris [2005] *Holidays - God is infinity*, Galerie Kamel Mennour, Paris ; *Défilé / performance : croisements entre l'art et la mode*, FRAC Nord Pas de Calais ; Ikon Gallery, Birmingham [2004] *Habibi*, FRAC Champagne Ardenne, Reims ; *Le Citron et le Lait*, MAMCO, Genève / CAC, Sète [2003] Galleria Laura Pecci, Milan [2002] Institute of Visual Arts, Milwaukee ; Centre National d'Art et du Paysage, Vassivière [2001] Galleria Laura Pecci, Milan ; *ZEN*, Projectroom Kunsthalle, Berne.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES [2006] VII^e Biennale de Dakar ; Photo Biennial, Brighton ; *La force de l'art*, Grand Palais, Paris ; *Notre histoire*, Palais de Tokyo, Paris ; Sonambiente, Berlin ; *Transitions*, Festival de Biarritz [2005] *Bourek*, Art Basel, Miami ; *Sweet Taboos*, Biennale de Tirana ; *Agir proche*, Maison de la culture, Amiens [2004] *The Ten Commandments*, Deutsches Hygiene-Museum, Dresden ; *Dimension folly*, Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento ; *Prosismic*, Espace Paul Ricard ; *Por total*, en collaboration avec Sislej Xhafa, La Caixa Fundacio, Barcelona ; *Il periplo del mediterraneo*, Accademia Liguistica, Genova ; *Odyssey(s) 2004*, Three On the Bund, Shanghai ; *Movimento / Movimenti*, Baghera ; *Arte del mediterraneo*, MACRO, Rome ; *White Spirit*, FRAC Lorraine, Metz ; *Shake*, OK Centrum for Contemporary Art, Linz / Villa Arson, Nice [2003] *Z.O.U.*, Biennale de Venise ; *Happiness*, Mori Art Museum, Tokyo ; *Blood lines and connections*, MCA, Denver [2002] Art Chicago ; *Così Lontano Così Vicino*, Pelago ; Puerto Rico Biennial ; *Videotraffic*, Londres - Buenos Aires ; *Nos troubles*, Centre d'Art de Sète [2001] *Uniform - Order and Disorder*, PS1, New York ; Yokohama Triennial ; *Een lege plek om te blijven*, Poeziezomer, Watou ; *Le Ludique*, Musée du Québec, Canada ; Tirana Biennial [2000] *Finale di Partita*, *End Game*, *Fin de partie*, Florence ; Pusan Biennial, Corée ; *Paris pour escale*, Musée d'Art Moderne, Paris ; *Manifesta 3*, Ljubljana ; *Juste au corps, de la peau au vêtement*, La Criée, Rennes ; *Carnet d'adresses*, Musée de Louviers.

PUBLICATIONS [2005] Adel Abdessemed Global [2002] The Green Book [2001] Question nary.

Zoulikha Bouabdellah (Algérie)

Née en 1977 à Moscou. Vit et travaille à Paris.

Diplômée de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy en 2002.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES [2006] *Mutation*, La Lettre volée, Bruxelles [2005] *Zoulikha Bouabdellah*, IZIKO South African National Gallery, Cape Town.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES [2006] *Africa Remix*, Mori Art Museum, Tokyo [2005] *Occident vist des d'orient*, CCCB, Barcelone ; *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris / Hayward Gallery, Londres [2004] *Beauté. Afrique@Nantes*, Le Lieu unique, Nantes ; *Africa Remix*, Museum Kunst Palast, Dusseldorf ; *Illusiones*, Espacio C., Cantabria ; *The Sneeze 80x80*, Gazonrouge, Athènes ; VI^e Biennale de Dakar ; *Les Afriques*, Tri Postal, Lille [2003] *Zineb Sedira / Zoulikha Bouabdellah*, Espace Croisé, Roubaix ; *Rites sacrés / Rites profanes*, V^e Rencontres de la photographie africaine, Bamako ; *Laplateforme*, Place Riad El-fath, Alger ; *Une nuit d'Art-Ventures*, Place Saint-Sulpice, Paris ; *Focus pratique de la vidéo en école d'art*, La Vitrine / Galerie de l'ESNA de Paris-Cergy, Paris ; *Observatorio #7. Introspective Zoulikha Bouabdellah et Olodélé Bamgboye*, Espace Camouflage, Bruxelles ; *L'Europe fantôme. Visions africaines de l'Europe et des Européens*, Espace Vertebra, Bruxelles [2002] V^e Biennale de Dakar ; *Observatorio #3, Biennale de Dakar 2002*, Espace Camouflage, Bruxelles ; *L'ami de mon amie. Cergy Connexion*, Cergy-Pontoise ; *Laplateforme*, Mains d'œuvres, Paris .

FESTIVALS VIDÉO [2006] *Live Screen*, Saddler's Well, Londres [2005] *Playing in the Light: Black Dance Film Tour*, Tate Modern, Londres ; XXIII^e Festival Tous courts, Aix-en-Provence [2004] Festival Vidéoformes, Clermont-Ferrand ; Nuit de la vidéo française, Varsovie-Cracovie-Gdansk [2003] *Expérimentations dans les avant-gardes arabes*, Cinémathèque française, Paris ; Festival Tous Courts, Aix-en-Provence ; *Image Contre Nature*, Marseille ; Festival Cinéma Méditerranéen, Montpellier [2002] Festival Vidéoformes, Clermont-Ferrand ; IV^e festival des Cinémas différents de Paris [2001] III^e festival des Cinémas Différents de Paris.

BOURSE [2005] Villa Médicis Hors les Murs.

Meriem Bouderbala (Tunisie)

Née en 1960 à Tunis. Vit et travaille à Paris et Tunis.

Diplômée de l'École nationale des beaux-arts d'Aix-en-Provence et de l'École d'Art de Chelsea à Londres.

PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES [2003] *Étoffes cutanées*, Galerie Amar Farhat, Sidi Bou Said [2001] *Dissolution*, Galerie Alain Couturier, Nice [2000] *Femmes au hammam*, Galerie Amar Farhat, Sidi Bou Said [1998] *L'étoffe des cauchemars*, Galerie Olivier Houg, Lyon ; *Visions d'une grande peste*, Prix Jeune Peinture, Espace Paul Ricard, Paris [1989] Institut du Monde Arabe, Paris.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES [2005] *Z.I 2005*, Zone Industrielle de la Cherguia, Tunis [2001] *Carthage et l'art contemporain*, Ministère de la Culture Tunisienne, Tunis [2000] Exposition Universelle 2000, Hanovre ; *Rencontre sur la plage*, Galerie Amar Farhat, Sidi Bou Said [1999] Centenaire du Bibendum Michelin, Prix spécial du jury, Paris, New-York, Berlin, Seattle, Tokyo, Los Angeles, Miami, Hong Kong, Sydney ; *Invitation To Love*, Bedroom Gallery—Bathroom Gallery, chez SKALL, Paris ; *Breaking the Veils*, The Royal Society of Fine arts / The Jordan National Gallery of fine Arts, Jordanie ; *L'écume des siècles*, Musée antique, Carthage, Tunisie [1998] *Dix ans de jeune peinture tunisienne*, dans le cadre de "Tunis : capitale culturelle", Tunis [1997] *Je ne quitterai jamais mes amis*, Galerie Nikki Diana Marquardt, Paris ; Salon Jeune Peinture, Prix Espace Paul Ricard 97, Paris [1996] *Chassé-croisé... Peintres tunisiens et européens au XX^e siècle*, Palais Kheïreddine, Tunis [1995] *Tunisie : regard sur l'art contemporain*, Institut du Monde Arabe, Paris ; *Un pas de plus vers le Sud*, Galerie AREA, Paris [1994] *La Méditerranée a du talent*, Centre Culturel Français, Casablanca, Maroc ; *Women in the Art*, Musée de la Femme, Washington ; *Risquer l'inconnu ou l'autre multiplié*, Galerie Olivier Houg, Lyon.

Mounir Fatmi (Maroc)

Né en 1970 à Tanger. Travaille entre Paris, Amsterdam et Tanger.

PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES [2006] *Tête dure*, Bank Galerie, Paris [2005] *Bad connexion*, Saw Gallery, Ottawa ; *Ecrans noirs*, CAC, Istres ; *L'évolution ou la mort*, Centre culturel Marcel Pagnol, Fos-sur-Mer [2004] *Comprendra bien qui comprendra le dernier*, CAC Le Parvis, Ibos ; *Jusqu'au bout de la poussière*, Espace des arts, Colomiers ; *Dieu me pardonne*, Bureau d'art et de recherche, Roubaix ; *Survival signs, œuvres video 1990-2004*, Videokiosque 01, Pau [2003] *Obstacles, next flag reexistència*, Migros Museum, Zurich ; *Thérapie de groupe*, Les abris de la gare, Sousse [2002] *Ovalprojet*, CAC Le Chaplin, Mantes la Jolie [2000] *Liaisons et déplacements*, Musée des arts décoratifs, Paris.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES [2006] *Black panther party for self defense*, Bank Galerie, Paris ; BIACS II, Séville ; VII^e Biennale de Dakar ; *Africa Remix*, Mori Art Museum, Tokyo [2005] *Tourist class*, Konstmuseum, Malmö ;

Meeting point, Stenersen Museum, Oslo ; *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris / Hayward Gallery, Londres [2004] *A grain of dust, a drop of water*, Gwangju Biennale V ; *Inventaire contemporain II*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris ; *Africa Remix*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf ; *Nearer the near east*, Schirn Kunsthalle, Francfort [2003] *Observatorio #9, A project for the trienal of luanda 2005*, Espace Camouflage, Bruxelles ; *Art vidéo, art interactif*, Fondation ONA, Casablanca ; *In/tangibles cartographies*, Biennale de la Havane ; *Arte en progression*, Musée d'art moderne, Buenos Aires [2002] *Observatorio #2, trans/action*, Espace Camouflage, Bruxelles ; *Videorient*, Landesmuseum, Linz ; *Politics in exhibitions and politics*, III^e Plateforme de la Documenta XI [2001] IX^e Biennale art media, Wroclaw ; *Vidéo/je vois, La création vidéo en France*, Musée Guggenheim, Bilbao [2000] Biennale Arte Video TV, Bologne ; V^e Biennale de Dakar.

PUBLICATIONS [2005] *Mounir Fatmi*, CAC Le Parvis, Ibos ; *Écrans noirs*, Bank Galerie / Shoshana Wayne Gallery / Revue Semaine, Arles [2002] *Ovalprojet*, Centre culturel Le Chaplin, Mantes la Jolie [1996] *Mounir Fatmi*, Galerie Nadar, Casablanca.

Grand Prix de la Biennale de Dakar 2006.

Jellel Gasteli (Tunisie)

Né en 1958 à Tunis. Vit et travaille entre Paris et Tunis.

Diplômé de l'École Nationale de la Photographie d'Arles en 1985.

PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES [2002] Institut du Monde Arabe, Paris [2001] Palais Kheireddine, Musée municipal de la ville de Tunis, Tunis ; Paris-Photo, Galerie Michael Hoppen, Paris [1997] Espace Photographique de la ville de Paris / Maison européenne de la Photographie, Paris [1996] Images of Africa, Copenhague [1995] Musée de la Vieille Charité, Marseille ; Galerie municipale du Château d'Eau, Toulouse.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES [2006] *White and Black: Between East and West*, Galway Arts Centre, Galway, Irlande ; *En français sous l'image*, Espace EDF Electra, Paris ; *Africa Remix*, Mori Art Museum, Tokyo ; *19 Miradas. Fotografía Árabe Contemporánea*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Séville ; *Images d'un Territoire*, Galerie municipale du Château d'Eau, Toulouse [2005] *Occident vist des d'orient*, CCCB, Barcelone ; *Regards des Photographes arabes contemporains*, Institut du Monde Arabe, Paris ; *Dix ans de commandes photographiques au Centre Méditerranéen de la Photographie*, La Citadelle, Saint-Florent ; *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris / Hayward Gallery, Londres [2004] *Africa Remix*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf [1996] *In Sight African Photographers*, Solomon

R. Guggenheim Museum, New-York [1995] *Regards sur l'art contemporain tunisien*, Institut du Monde Arabe, Paris.

PUBLICATIONS [2005] *Il Fiore Sbocciato*, Éditions AF Bari [2001] *Série Blanche*, Éditions Eric Kœhler / Alesco / Agnès b. [1997] *Blanches Traverses du Passé*, Éditions Fata Morgana ; *En Tunisie*, Éditions Eric Kœhler [1991] *Tanger Vues Choisies*, Éditions Eric Kœhler.

COLLECTIONS PUBLIQUES : Fondation Italienne pour la Photographie, Turin ; Fonds National d'Art Contemporain, Paris ; Institut du Monde Arabe, Paris ; Maison Européenne de la Photographie, Paris ; Museum Kunst Palast, Düsseldorf ; Solomon R. Guggenheim, New-York ; Fondation Actua, Casablanca ; Ministère tunisien de la culture, Tunis.

BOURSES [1993] Villa Médicis Hors les Murs [1990] Léonard de Vinci.

Grand Prix du Ministère tunisien de la Culture pour la Photographie en 1993.

Jellel Gasteli est représenté par la Michael Hoppen Gallery, Londres.

Meriem Jegham (Tunisie)

Née en 1973 à Tunis. Vit et travaille à Tunis.

Diplômée de l'Institut Supérieur des Beaux Arts de Tunis en 1997.

La bande vidéo, « Méta-Temps », qu'elle a réalisée dans le cadre de ses études, lui a permis d'obtenir une bourse UNESCO - Sarvath El Hassan pour une résidence d'artiste au Centre Interculturel de Pratiques, Recherches et Échanges Transdisciplinaires (CYPRES) à l'École d'Art d'Aix-en-Provence durant six mois en 1998. Elle réalise alors sa deuxième bande-vidéo intitulée « Grot-Te-mps » par laquelle elle traite la problématique du temps à travers un espace clos. Elle eut l'occasion de présenter sa bande « Méta-Temps » lors des soirées de projections vidéo où l'on expose un panorama historique et esthétique de l'art vidéo. On lui signale que quelques séquences de cette bande font revenir en mémoire une œuvre de Bill Viola, intitulée « Chott-El-Djerid » (A Portrait in light and heat), réalisée et tournée à Chott-El-Djerid en Tunisie.

[2000] Réalise une installation-vidéo en boucle « L'eau, la terre, l'air et le feu » au travers le réel et le virtuel où l'image vidéo donne la dimension tactile de proximité, obligeant le spectateur à s'approcher.

[2002] Mémoire de Diplôme d'Études Approfondies en Sciences et Techniques des Arts sous forme d'un CD-Rom interactif, ludique donnant un aperçu général de son mémoire. Temps spectatorial à travers l'analyse d'une bande vidéo de Bill Viola « Chott-El-Djerid » (A Portrait In Light And Heat, 1979).

[2003] Présente une installation-vidéo en boucle intitulée « L'image hommage du Makhzen dar Lasrem » aux Rencontres d'Art contemporain de la Médina de Tunis.

A enseigné à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis de 1998 à 1999.
Enseigne à l'École des Beaux-Arts de Nabeul et à l'École Multimédia de Tunis.

Mouna Karray (Tunisie)

Née en 1970 à Sfax. Vit et travaille entre Paris et Tunis.

Master en photographie, Tokyo Institute of Polytechnics and Arts, Tokyo, Japon.

PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES [2004] *La coupure*, Diwan Dar EL Jeld de la Médina, Tunis [2001] *Selfportrait, Tokyo mon amour*, Shadai Gallery, Tokyo [2000] *The room*, Le Déco gallery, Tokyo [1995] *Alchimère*, Club Culturel Tahar Haddad, Tunis.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES [2006] *Femmes d'Images*, exposition itinérante organisée par l'AFAA [2005] *T'saouar : Photographes du Maghreb*, Château de Sainte-Suzanne, Mayenne ; *Concours Culturel des Jeux de la Francophonie*, Musée Nationale de Niamey, Niger ; III^e Rencontres internationales photographiques, Ghar el Melh, Tunisie [2004] *Zones*, Maison de la Culture El Kram-Est, El Kram, Tunisie [2003] *Autoportrait : image du soi*, Galerie Municipal, Sfax, Tunisie [2002] *Ici Tunis*, El Teatro - Air libre, Tunis [2000] *Photographes japonais et étrangers*, Egg Gallery, Tokyo.

BOURSES & RÉSIDENCES [2005-2006] Résidence d'artiste attribué par le Ministère de La Culture Tunisien à la Cité Internationale des Arts de Paris, France [2003-2004] Résidence d'artiste attribuée par le Ministère de La Culture Tunisien au Centre d'Art Vivant de Radès, Tunisie.

Professeur de photographie à l'École des Beaux-Arts des Sousse et à l'École des Beaux-Arts de Gabès de 2002 à 2004.

Doctorante en Arts Plastiques à l'Université de Paris I - La Sorbonne.

Amal Kenawy (Egypte)

Née en 1974 au Caire. Vit et travaille au Caire.

PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES [2006] *Booby Trapped Heaven*, Masharabia Gallery, Le Caire [2005] *The Artificial Purple Forest*, El Falaky Gallery - The American University, Le Caire [2004] *The journey*, Townhouse Gallery for Contemporary Art, Le Caire ; *Transformation*, Bourse Pro-Helvetia Swiss Arts Council, Aarau.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES [2006] *Nafas*, IFA Gallery, Berlin ; *Africa Remix*, Mori Art Museum, Tokyo ; Biennale de Singapour ; VII^e Biennale de Dakar [2005] *Flight 406*, Sfeir-Smeller Gallery, Beyrouth ; *Some Stories*, Kunst Halle, Vienne ; *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris / Hayward Gallery, Londres ; *Home Work - Art forum*, Beyrouth ; XXIII^e Biennale d'Alexandrie / Pays de La Méditerranée, Égypte [2004] V^e Biennale de Dakar ; *Never the right time*, Media festival from Arab World, Toronto ; *Africa Remix*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf ; *Independent Films*, Goethe Institute, Le Caire ; *The Sphinx will devour you*, Kansi Sanat Gallery, Istanbul [2000] *Nitaq contemporary arts festival*, Le Caire.

FESTIVALS THÉÂTRES [2006] Festival des 7 Collines, Saint-Etienne [2005] XIX^e Festival di teatro danza musica e oltre, Milan ; Festival de théâtre des Amériques, Montréal ; Contemporanea Festival, Prato [2004] La Rose des vents, Lille ; Kunsten festival des arts, Bruxelles [2003] Home Work, Ashkal Alwan, Beyrouth.

FESTIVALS FILMS [2005] IX^e Ismailia International Film Festival for short & documentary film, Égypte [2003] VII^e Ismailia International Film Festival for short & documentary film, Égypte ; I^{er} Tirana International Film Festival for short & documentary film, Albanie.

Golden Prize, XXIII^e Biennale d'Alexandrie, 2005.

Global Crossings Award, Leonardo/ISAST, Los Angeles, 2005.

Grand Prix de l'UNESCO, VI^e Biennale du Caire, 1998.

Nicène Kossentini (Tunisie)

Née en 1976 à Sfax. Vit et travaille à Tunis.

Diplômée de l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis en architecture d'intérieur.

[1998] Départ à Strasbourg pour y développer une pratique de l'installation et de la photographie. Réalise des interventions *in situ* dans différents paysages d'Alsace.

[2000] Conçoit des installations dans le désert du Sud tunisien (Bîr Sultan) dont elle garde la trace dans une série de photographies du crépuscule en noir et blanc et en couleur. S'installe à Paris à la fin de la même année.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES [2006] *Poïétique de l'existence*, Hammamet-Club, Hammamet [2004] *Paysages croisés, Tunisie - France*, Groupe de recherche du PHILAB, Université de Tunis / Centre de recherche en arts visuels, Université Paris I - La Sorbonne / Galerie Le Scribe L'Harmattan, Paris ; Espace Hasdrubal Thalassa & Spa, Djerba ; *Zones*, Maison de la Culture El Kram-Est, El Kram, Tunisie [2002] *A louer, Artcity 2002*, Cité Internationale des Arts, Paris ; *Insolite*, Centre d'Arts Plastiques / Collège Franco-Britannique, Paris.

BOURSES & RÉSIDENCES [2006] *Ecole de l'Image*, Ateliers et conférences sur l'image numérique. Paris [2005] *Premières Rencontres Internationales des Médias Numériques (PRMN)*, Ateliers de création et conférences au Studio National des Arts Contemporains Le Fresnoy.

Enseignante en arts visuels à l'Institut de Multimédia à Tunis.
Doctorante en Arts Plastiques à l'Université de Paris I - La Sorbonne.

Moataz Nasr (Egypte)

Né à Alexandrie en 1961. Vit et travaille au Caire.

PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES [2006] *Entrapment*, Galleria Continua, San Gimignano [2005] *Loose Your Identity [A]*, Kunstverein Kreis, Ludwigsburg [2002] Franco Riccardo Gallery, Naples ; Espace La Bodega Gallery, Le Caire [2001] *Le Letters, the Water and the Planted Room*, Townhouse Gallery, Le Caire [2000] *The Sky, The Earth and What's in Between*, Townhouse Gallery, Le Caire ; *Couleurs d'Egypte*, Centre Culturel Egyptien, Paris [1999] Al Ahrum House Gallery, Londres ; Center of Fine Art, Le Caire.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES [2006] *Ghosts of Self and State*, Monash University Museum of Art, Melbourne ; *Africa Remix*, Mori Art Museum, Tokyo [2005] *Four by Four*, Artists Space, New York ; *Un autre monde*, Maison Africaine de la Photographie, Bamako ; Triennale de Yokohama ; VII^e Biennale Internationale de Sharjah ; *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris / Hayward Gallery, Londres [2004] Biennale de São Paulo ; *Africa Remix*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf ; Biennale de Busan ; Biennale de Dakar [2003] *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*, Biennale de Venise ; *DisORIENTation*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin ; Biennale du Caire ; Foire de Bologne [2002] *Dak'Art 2002*,

Espace Camouflage, Bruxelles ; *Unplugged*, Arts Electronica Festival, Linz ; *Videomathon*, The Center for Contemporary Arts, Chisinau ; *Città e Campagna*, *Frontiere 2002*, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Premio Suzzara, Mantova ; Biennale de Dakar ; *You Can Touch*, Espace Karim Francis, Le Caire [2001] *Intrasecus-Extrasecus*, Studio Casoli, Milan ; *Cairo Modern Art Exhibition in Holland*, Fortis Circustheater, Den Haag ; VIII^e Biennale du Caire [2000] *The Palm Tree*, Mashrabeya Gallery, Le Caire ; *For Jerusalem*, Hanager Opera House, Le Caire.

Grand Prix de la Biennale Internationale du Caire, 2001.
Prix du Ministère de la culture de la Biennale de Dakar, 2002.

Dalel Tangour (Tunisie)

Née en 1956 à Korba. Vit et travaille à Hammamet.
Diplômée de l'École des Beaux-Arts de Tunis en 1980.

[1994-1999] Se déplace entre la Tunisie, la France et quelques autres villes européennes dont Madrid, Bilbao, Florence, Rotterdam, Amsterdam et Cologne. Rencontres avec divers artistes contemporains du mouvement "Support/Surface" à Nice : Ben dans son atelier, Noël Dolla dans son atelier également, Marc Charvolen à la Villa Arson... Autre rencontre avec Yves Brochard dans le cadre d'un travail de recherche sur une exposition rétrospective d'Alighiero Boetti organisée par le FRAC Nord Pas-de-Calais au Musée de Villeneuve d'Ascq.

[2002] Présente une installation de 100 photos recto verso et 50 miroirs recto verso sur le village de Takrouna en Tunisie, travaux suspendus dans une verrière à la Maison de l'Histoire à Blagnac. Expose dans le cadre du Salon des Arts au Centre Culturel International de Hammamet.

[2003] Expose installation et photos dans le cadre du Salon des Arts au Centre Culturel International de Hammamet.

[2005] Participe aux Journées Théâtrales de Carthage avec un travail photographique sériel intitulé *Scène I, acte I... chaises empilées qui s'épuisent dans la durée*, et au diaporama des Rencontres Internationales de la Photographie de Ghar El Melh, Tunisie.

Enseigne à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Nabeul.

L'exposition "L'image révélée, de l'orientalisme à l'art contemporain" est organisée par l'Institut français de coopération en Tunisie (IFC), sur une idée originale de Meriem Bouderbala.

Thierry Vielle, Directeur
Denis Lebeau, Attaché culturel

COORDINATION

Anita Dolfus, Chargée des arts visuels (IFC)
Sandra Davené, Suivi de l'exposition et communication
Mounira Hachani-Aouadi, Gestion

COMMISSARIAT

Alain Fleig, Photographies de Lehnert & Landrock
Simon Njami, Art contemporain
Meriem Bouderbala, Commissaire pour la partie tunisienne

SCÉNOGRAPHIE

Memia Taktak, Agence DZETA

EN PARTENARIAT AVEC :



La Ville de Tunis
Musée de la Ville de Tunis
Souad Mahbouli, Directrice

Le Ministère de la Culture et de Sauvegarde du Patrimoine - Tunisie

REMERCIEMENTS

Prêt des œuvres :
Galerie Kamel Mennour - Paris.

Accompagnateurs de projet :
Jean Bibiagini, Yannick François, Slema Kawel, Kaoufher Louzir,
Patrice Masseur, Aline Naura, Skall...

Jellel Gasteli témoigne son amitié et sa gratitude à Julien Hecker, Jean Meoule et Antoine Pialou pour leur soutien à la réalisation de "2134 TU 74".

Catalogue réalisé sous la direction de Simon Njami.

GRAPHISME
Malala Andrialavidrazana

© Les artistes pour leurs images.

© Les auteurs pour leurs textes.

PP. 72-73, 74, 75 : Courtesy A. Abdessemed & Galerie Kamel Mennour. © A. Abdessemed.

P. 103 : Mounir Fatmi, Texte extrait d'une publication dans le cadre de l'exposition *Next Flag* au Migros Museum, Zürich.

PHOTOGRAVURE ET IMPRESSION
SIMPACT - Tunis

Achévé d'imprimé sur les presses de SIMPACT en août 2006.

© IFC, 87 avenue de la Liberté - BP 180 - 1080 Tunis Cedex

T. +216 71 105 237 | F. +216 71 105 242 | www.ifctunisie.org