

L'art contemporain tunisien : dire le sujet, dire la société, dire l'incertitude

Paul Ardenne

Numéro 139, hiver 2022

Performance et art actuel en Afrique. Le cas du Cameroun, de la RDC et de la Tunisie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/98221ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ardenne, P. (2022). L'art contemporain tunisien : dire le sujet, dire la société, dire l'incertitude. *Inter*, (139), 32–43.

L'ART CONTEMPORAIN TUNISIEN

:

DIRE LE SUJET,
DIRE LA SOCIÉTÉ,
DIRE L'INCERTITUDE



PAUL ARDENNE

Au printemps 2011, Moufida Fedhila, vidéaste et performeuse, lance dans la foulée de la révolution anti-Ben Ali l'opération *Super-Tunisian*. Cette artiste qui n'a pas froid aux yeux, déguisée en *superwoman* avec juste-au-corps et cape, arpente les rues de Tunis en brandissant une pancarte sur laquelle est inscrite en arabe et en français la formule laconique « Super-Tunisian ». Fedhila, au milieu des passants surpris, se plante là, comme un piquet. Elle ne dit rien, ne fait rien sinon se tenir présente dans l'espace public, dans son curieux accoutrement. Les gens s'interrogent. La Tunisie est-elle prête pour exister, pour exister vraiment ? Le « Printemps arabe » qui a éclos ici même quelques mois plus tôt (immolation de Mohamed Bouazizi à Sidi Bouzid, le 17 décembre 2010, à la suite d'une vexation policière) est-il le signe d'un prochain bond en avant ?

L'art moderne tunisien, pour l'essentiel, s'est formé sur un double socle : d'une part, la continuation d'une expression régionale (École de Tunis) marquée par l'importance de la tradition, la méfiance à l'égard de la représentation, une certaine inertie, parfois ; d'autre part, l'aspiration occidentaliste (Edgard Naccache, Hédi Turki), signalée par une création-relais où l'art national, regardant au-delà de la Méditerranée comme du désert, prend les traits d'une extension de l'art occidental en terre étrangère. Le fait que nombre d'artistes tunisiens modernes, dès avant 1956 et l'indépendance, aient été formés en France, l'ancienne métropole – une large fraction de ceux-ci, encore, enseigne dans les écoles d'art tunisiennes –, donne

une forte représentation à ce second axe, prodigue d'un art régional mâtiné d'influences exogènes. Non que l'art tunisien soit étranger à lui-même ; il reste jusqu'à la fin du XX^e siècle, sauf exceptions, traditionnel dans ses formes d'expression. Nous chercherons en vain à Tunis ou à Sousse un mouvement post-Dada ou Fluxus, un sursaut postmoderne, une pulsion intense à la performance et au corps devenu « objet d'art ». Nulle passion ici pour l'art conceptuel, contextuel ou technologique. L'accélération de la vie des formes plastiques enregistrée chez les *westerners* ne connaît guère d'écho entre Carthage et le Sahel. Dans ce sud de la Méditerranée, l'art demeure pour l'essentiel pictural et patrimonial (Sadok Gmech), voire, plongeant dans la métaphysique, attaché à la tradition mystique (art calligraphique de Nja Mahdaoui).

REMISE À NIVEAU

Ce conservatisme esthétique dominant, bientôt, lasse. Cette lassitude explique, avec les années deux mille, l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes tunisiens. Celle-ci se montre autrement attentive au mouvement général de la culture (globalisation) et s'attache bientôt à ramarrer l'art tunisien à l'art mondial (internationalisation). Sans grand succès médiatique, il faut le regretter, ni fort soutien institutionnel. Relevons, à regret, que ce n'est que fort tard que l'on se rendra compte en haut lieu, à Tunis même, de l'existence locale d'un art contemporain factuellement dynamique (exposition *Chkoun Ahna / Qui nous sommes*, au musée de Carthage en 2012, avant l'exposition *L'indice d'une suite* au musée national du Bardo en... 2015 !), bienfait collatéral de la Révolution de la dignité et de l'éviction du président Zine el-Abidine Ben Ali qui rouvrent à compter de 2011 le champ culturel. Maintenu trop à l'écart des galeries et des lieux d'exposition nationaux, la création plasticienne tunisienne la plus en pointe souffre d'indifférence, d'un manque de curiosité, d'un déficit d'éducation esthétique, aussi : en 2012, une exposition d'art contemporain dans une banlieue de Tunis déclenche une émeute... Que dire, tout autant dommageable à sa représentativité, de l'obligation où se trouvent nombre de créateurs plasticiens d'exister à l'étranger faute ou avant de pouvoir exister chez eux ? Le collectif Zamaken et le collectif Politiques, plus actifs à Paris qu'à Tunis, vérifient le bien-fondé du vieux proverbe selon lequel nul n'est prophète en son pays, dans ce cas pour le pire.

L'après-2011, entre autres effets médiateurs artistiques, se caractérise d'abord par l'attention témoignée aux voix étouffées ou aux reclus de la création. Hamadi Ben Saad (1948-...), ancien instituteur et peintre autodidacte, est de ces artistes restés à l'écart sous Ben Ali. Enfant de la médina de Tunis, Ben Saad ne peut être raccroché à aucun courant particulier de l'art contemporain. Proche de l'art brut, son parcours est le plus libre qui soit, entre grandes toiles faites de collages tendant au monochrome, recouvertes en *all over* de couleurs libres, et portraits simplifiés d'êtres humains ponctuant de façon obsessionnelle son parcours de peintre. Dubuffet n'est pas loin, l'art des *outsiders* de même, mais bien malin qui dira qui est au juste Hamadi Ben Saad. Peintre abstrait, il est aussi un figuratif. Artiste aspiré par la question du sujet humain et de la représentation du corps, il est également celui qui s'y oppose. Respectueux de l'interdit de représentation fondateur de la culture visuelle arabo-musulmane, il en est parallèlement le contempteur.

Se tenir près des « fondamentaux », à une forme d'art élémentaire, pulsionnelle, vitaliste, c'est encore la visée d'Ymen Berhouma (1976-...), benjamin de Ben Saad. Berhouma est, elle aussi, une autodidacte, créant sa propre « manière » : acrylique, toile peinte au sol, absence de programme, attaque de la toile par les angles, collage... Plutôt que de chercher la belle forme, Ymen Berhouma utilise la peinture comme défouloir mental. Sur ses toiles apparaissent fréquemment des corps humains vite brossés, jamais détaillés. Ces figures tendent à une représentation universelle. Les corps, chez Berhouma, vont bien souvent par paires. Ils s'épaulent mutuellement et les liens qui les unissent sont profonds, familiaux plus qu'érotiques. Ils véhiculent de façon subliminale le concept du *care*, du soin.

L'IDENTITÉ TUNISIENNE, AU PLURIEL

L'art tunisien contemporain, en fait, est complexe et labile. Il naît de l'histoire de la Tunisie, mais aussi du parcours de chacun, créateur, qui en fait diversement une histoire en soi, une légende, une mythologie personnelle ou une affaire publique et politique.

Nacer Khemir (1950-...) en donne notamment une claire illustration. Conteur, auteur de textes calligraphiques, Khemir est également réalisateur de cinéma, écrivain et illustrateur. Connu pour ses films *Histoire du pays du Bon Dieu* (1976), *Les baliseurs du désert / El-haimoune* (1984), *Le collier perdu de la colombe* (1991) ou encore *Bab'Aziz, le prince qui contemplait son âme* (2005), réalisations toutes de subtilité, de tendresse et de mystère dans lesquelles il développe sa vision élargie de la civilisation arabe, celle du désert notamment, il l'est aussi pour ses dons multiples et son parcours protéiforme. Au commencement de sa carrière, Nacer Khemir a formé le projet d'être peintre et sculpteur, une activité jamais délaissée sa vie avançant. Khemir artiste est aussi connu pour être le partisan d'une société arabe ouverte, harmonieuse et mue par le respect réciproque, où l'islam serait, à rebours du fanatisme et de l'intégrisme, le ferment de l'amour, de la fraternité et de l'épanouissement.

Ce désir de pacification, nous le pressentons, n'est pas unanime. Ali Tnani (1982-...), par exemple, se positionne quant à lui comme un créateur « dur ». Cet artiste multimédia, dessinateur, installateur et photographe avoue notamment son faible pour les traces, les archives, les espaces de transition, ce que nous délaissions volontiers, ce qui demeure en suspens faute que nous prenions plaisir à le regarder. L'univers qui attire Tnani est aussi celui où nous vivons mais, à dire vrai, côté ombre, côté caché. Notre monde ? Celui-ci se construit aussi contre l'apparition, par le négligé, par le mis-de-côté, voire l'effacement. Lors d'une de ses expositions tunisiennes, *It Has Never Been To Survive*, Ali Tnani, à dessein, propose à l'attention des spectateurs plusieurs photographies au contenu indiscernable. Une provocation ? Une invite, plutôt, à affûter nos sens, à aiguïser notre perception. Sur un fond blanc, posés sur une ligne d'horizon, des objets de formes abstraites, indéfinissables, s'offrent à nos yeux interrogatifs. Fragments ? Matériaux récupérés ? Formes utiles ? Éléments sans possible définition, tributaires de cette culture de l'« informe » naguère chère à Georges Bataille ? Ce type d'offres visuelles incertaines, hors *pedigree*, se nourrit chez Tnani de ce que lui-même nomme la figure du « contre-espace » ou de l'« espace autre », une formulation connotant la « différence ». En atteste, encore, sa série photographique *Other Spaces*, au contenu à la fois sibyllin et explicite. « *Other Spaces #5* », une photographie couleur de format carré, nous présente, en contre-plongée, la vue d'une anonyme cage d'escalier métallique, de celles qui s'accrochent au revers des bâtiments ou au cœur des usines, non faites *a priori* pour être vues. Artiste fasciné par l'antispectacle, Ali Tnani nourrit avec ses « espaces autres » le thème allotopique, cher naguère au philosophe Michel Foucault. « Mon intérêt pour les espaces vides et isolés trouve dans les espaces résiduels du réseau souterrain une forme refuge », explique Tnani.

Une culture de la différence ? Nous en retrouvons le principe, sur un registre tout autre, dans les travaux plastiques d'Haythem Zakaria (1983-...), artiste des quêtes limites et des interrogations sans fond. Comment faire son autoportrait en cassant le code de l'image reflétée et en exprimant le mouvement de la vie, du vivant intérieur ? Sur des écrans électroniques, l'artiste diffuse de frénétiques séquences d'oscillation électrique, à répétition, puissante métaphorisation de l'activité cérébrale et de ses connexions synaptiques incessantes. Plus ambitieux : comment représenter Dieu ou l'absolu et comment, ce faisant, contourner cette limite implicite à la nature même de l'œuvre d'art, celle du simulacre ? Faire de l'art une maïeutique supérieure, une *mathesis universalis*, une science de la Révélation, tel serait le projet poursuivi. Projet fou, imbécile, icarien ? C'est en tout cas dans cet esprit d'introspection faisant flèche de tout bois que Zakaria décide de travailler sur la lettre *alif*, la première de l'alphabet arabe, réputée selon les mystiques pour être riche d'une symbolique cachée. De quelle façon, artiste, révéler cette symbolique, si elle existe ? Au moyen de quel stratagème rompre le « différend » occasionné par l'*alif* nous refusant son secret réel ou prétendu ? De cette quête résultent des dessins à la pointe et à l'encre de Chine structurés autour de cadres sombres et mutiques alignés telle une sévère ponctuation du caché. Dessins d'où partent des lignes droites, dans de multiples directions, censées désigner autant d'axes de lecture, de découverte du sens caché. Sens caché qui, nous nous en doutons, ne sera pas livré : l'œuvre montre comme il se doit les limites qui sont les siennes, l'artiste qui la produit n'ayant pas le pouvoir de la divination.

LE NON-DICIBLE ET LE NON-DÉFINITIF, AUSSI

La question du « point de vue », de la *doxa*, voilà qui est justement au fondement de l'œuvre de Farah Khelil (1980-...). « Intéressée par la périphérie du regard et par la mise en image du mot, Farah Khelil interroge le point de vue comme condition d'accès à une réalité », indique le dépliant d'une exposition consacrée à cette artiste de juin à décembre 2015. « Khelil détourne et s'approprie objets, légendes, commentaires, citations et archives en installant dans ses œuvres des protocoles de traduction, de codage, de distanciation et de cécité en usant des jeux de dissimulation et de dévoilement du sens. » Titre de cette exposition (dans les locaux de la Boîte, à Tunis, situés à l'intérieur d'une entreprise du Kilani Group) : *L'inspiration a-t-elle des mains ou est-elle somnambule* ? Ce titre reprend une phrase du *Journal* de Paul Klee, peintre européen connu pour son voyage en Tunisie qui constituera pour lui une véritable expérience créatrice. Klee s'interroge alors sur ce point crucial : l'origine « pratique » de la création artistique. Est-ce l'intuition et le cerveau qui dirigent la main de l'artiste ? À l'inverse, est-ce la main de l'artiste au travail qui émule l'intelligence se représentant la forme tracée ? L'art est-il une activité manuelle, mentale ou tout à la fois mentale et manuelle ? Prenant à la lettre le questionnement de Klee, Farah Khelil en donne une double illustration, sans trancher, en proposant au spectateur diverses réalisations plastiques structurées par les concepts de création mentale et de création manuelle, cela, dans le cadre d'« une exposition construite à partir de deux éléments d'archives : un manuel d'apprentissage à l'écriture arabe et une carte postale ancienne de Tunis datant des années 1910 et représentant une classe de filles apprenant la broderie avec les Sœurs Blanches », des religieuses chrétiennes. Cette photographie, cette broderie, Khelil se les réapproprie, puis les retravaille à des fins artistiques. La photographie est agrandie et légendée en braille. Une vraie broderie est tissée, légendée au moyen d'une phrase en arabe originelle traduite là encore en alphabet braille. Ces artefacts nés d'un glissement d'images à objets, l'artiste les présente ainsi sous une forme matérielle que le spectateur est invité à palper, à toucher physiquement. L'art, *cose mentale*, « chose mentale » ou *cose digitale*, « œuvre des mains au travail » ? Chacun fera son opinion, avec ses propres gestes, sa propre palpation, sa propre intelligence.

COMMENT COLLER AU MONDE ?

Se tenir au plus profond dans le rapport entretenu avec le monde, son réel, sa fantasmatique, ses représentations innombrables et souvent contradictoires : Malek Gnaoui (1983-...), dans cette partie, excelle. Recourant de façon décomplexée à des disciplines opposées de tout en tout, entre autres la céramique et l'art électronique qu'il hybride avec énergie, Gnaoui va loin dans l'art de traiter les problèmes aigus qui sont ceux de l'individu tunisien, son rapport au religieux notamment : hache de boucher en céramique plantée dans le mur, la pointe de la lame laissant couler un filet de sang ; hachoirs en nombre exposés de façon murale comme autant de trophées ; rhétorique constante de l'abattage (exposition *Abattoir*) ; performances de rue utilisant des moutons, animaux fétiches de l'islam et de sa culture du sacrifice animal (l'*Aïd*)... Cette création à la fois esthétique, allusive et confrontante « laisse perplexe le regardeur, qui vacille entre deux références : celle du rituel sanguinaire et celle de la métaphore du troupeau ». Malek Gnaoui n'oublie jamais le réel. *Verticality*, sculpture murale sonorisée faite de deux formes circulaires de béton renflées vers l'avant, de 99 centimètres de diamètre – 99, c'est le nombre de grains du chapelet –, fait entendre à répétition la formule *Allahou akbar*, « Dieu est grand », comme une scansion, un rappel, une injonction à ne jamais oublier le divin, mais aussi, non moins, le pouvoir que représente la religion, qui peut être écrasant, voire liberticide. *Vanishing Point*, autre sculpture murale en béton de Gnaoui, affiche la forme du contour d'une fenêtre dotée d'un arc outrepassé, caractéristique de l'architecture religieuse musulmane. Cette lourde plaque ornementée et trouée en son centre ne laisse passer qu'un mince filet de lumière électrique. Loin de faire flamboyer le religieux ici sous l'espèce symbolique d'une lumière triomphante, il en fait plutôt un reliquat, l'équivalent d'un signe qui n'est plus un fanal. Face à ce type d'œuvres, les questions fusent : comment vivre, individu, dans un univers préformé dont la culture n'est pas forcément celle désirée ? Comment vivre, encore, si la vie privée devient une affaire collective, l'intime une question religieuse, la culture dominante une glu dont nous ne pouvons nous défaire ? Malek Gnaoui est l'artiste des combinaisons retorses, l'artiste aussi des relations irrésolues entre tradition et présent, entre volonté d'une expression émancipée et exercice de la contrainte. Avec lui, nous naviguons auprès de la liberté et de son contraire.

Se tenir « dedans », accepter de vivre le monde pour ce qu'il est n'a rien d'aisé : nous ne sommes pas maîtres, sauf rares exceptions, des mécanismes mouvant la réalité, autant d'engrenages, de roues dentées s'entraînant les unes les autres sans que nous en épousions toujours la cinématique. Le monde étant fait de réalités protéiformes, les accueillir en nous-mêmes oblige à exister, trop souvent, dans la contradiction. Laissons cependant venir à nous le divers, l'inopiné, l'accident, l'ennui. Immergeons-nous dans le réseau déstructuré du monde tel qu'il advient à « mon » corps, au hasard des rencontres, des moments, de la nécessité. Fakhri El Ghezal (1981-...), photographe à l'origine d'images sibyllines, cultivant à dessein l'« inquiétante étrangeté », le *Unheimlich*, opte pour ce type d'accueil, sans euphorie *a priori* : faire avec la phénoménologie du réel, quelque forme qu'elle prenne. El Ghezal, avec l'œuvre sérieuse *I-Was-A-Prisoner-In-Your-Skull* (*J'étais un prisonnier dans ton cerveau*), offre de la sorte l'équivalent d'un récit biographique à épisodes. Cet ensemble de photos N&B ou couleur, autant de « séquences », selon les termes mêmes de l'artiste, est un parcours de vie :





- « Séquence A#1 » : vue d'un paysage d'arbres sous le ciel le long d'une route, effet nébuleux et crépusculaire.
- « Séquence A#4 » : vue d'une route qui s'enfonce dans le brouillard.
- « Séquence A#8 » : vue de la partie haute d'un minaret se détachant sur un ciel lavasse.
- « Séquence B#2 » : vue de chaises alignées par rangées, comme pour un spectacle, devant une maison, mais recouvertes de housses, non appelées à servir dans l'immédiat.
- « Séquence D#1 » : vue du bras nu et tendu de l'artiste, de façon vraisemblable, qui s'est photographié lui-même, sans rien autour.
- « Séquence D#4 » : vue d'une route vide qui s'enfonce dans un paysage arboré, au crépuscule.
- « Séquence E#1 » : à nouveau vue du bras de l'artiste, mais cadré d'une façon différente...

Chaque « séquence », une image photographique toujours sobre, est ici un moment de présence à l'ordre des choses, une coupe dans le temps personnel. Le critique d'art et commissaire d'exposition Arafat Sadallah, avec justesse, parle d'« auto-photo-biographie ». Les images-traces de Fakhri El Ghezal sont des indices, le signe d'une présence, une succession d'épisodes existentiels dont l'historicité est indéniable, éprouvée, ressentie. Rien d'extraordinaire ne s'y passe.

DES CORPS

Mettre en figure l'humanité dans ce qu'elle a de plus profond, en s'affranchissant des clichés, en ne bannissant aucun tabou, n'est pas chose facile étant donné, d'abord, la multiplicité identitaire, nos complexités individuelles. L'humain n'est pas « un », ou bien s'il l'est, c'est au nom de la génétique, pas au regard de ses modes de vie, de ses croyances, de son inscription aussi dans l'histoire en marche, d'une notoire diversité. En Tunisie même, prétendre pouvoir rapporter à une figure unifiée de la personne humaine la diversité des formes d'existence des uns et des autres parmi les citoyens de ce pays a peu de chance d'être crédible. La révolution, dans le sillage des événements déclencheurs de décembre 2010, le Printemps arabe, ensuite met en tension, qui plus est, les modes d'être acquis et les représentations prédéfinies. L'identité tunisienne, loin d'être une, se pluralise. Se retrouverait-elle, s'unifierait-elle dans l'amour de la patrie, elle se diviserait en revanche sur maintes questions, depuis le statut de l'État (laïc, religieux ?) jusqu'à celui de l'autorité (centraliste, démocratique ?), en passant par la condition des femmes (assujettissement patriarcal et coutumier, autonomie ?). L'homme tunisien, la femme tunisienne, sont des atomes turbulents. Leur identité révèle maints états non toujours accordés qui par rebond fractionnent la représentation du corps : celui de l'individu intime, celui de l'individu social, celui de l'individu métaphysique, celui de l'individu religieux.

Bien des artistes tunisiens ont l'obsession de l'humain. Qu'entendre par là ? Dans leurs œuvres, avec insistance, c'est le corps humain qui est l'objet central, la figure d'élection. Ce corps peut être diversement féminin, masculin, voire les deux sexes à la fois. Il peut être présenté avec autorité ou, à l'inverse, sous les traits d'un être mal cernable ou discernable, fuyant, sur lequel l'artiste ne semble pas avoir assez de prise. Cette préoccupation pour l'humain et sa figure, encore, vient nous entretenir dans certains cas du corps appelé « politique », celui qui veut exprimer un pouvoir ou qui affiche une appartenance identitaire, dans les termes variables d'un consentement (j'accepte le monde, je m'accepte) ou, au contraire, d'un refus (je refuse l'ordre que l'on veut m'imposer). Cette indiscernabilité du corps se voit sans surprise démultipliée dans le contexte mouvant de la Révolution de la dignité avec l'intensification des postures et le raidissement des attitudes, dont l'art rend compte en parfait baromètre des mentalités : question du nationalisme ; question de l'identité républicaine vs l'identité religieuse

sur fond de poussée de l'intégrisme musulman tandis que croît l'influence du parti Ennahdha ; question du retour à la tradition et de l'éventuel abandon de la spécificité maghrébine... Plus que jamais encore, le Tunisien, la Tunisienne, éprouvent à quel point le corps s'inscrit dans la plasticité des temps sans en épouser toujours le contour. Une crise de la représentation de soi implique une crise de la représentation tout court.

Mohamed Ben Soltane (1977-...), de la complexité du Tunisien, est un témoin affûté. Relevons, d'entrée, ses photographies de graffitis, volées aux murs de la Tunisie en phase révolutionnaire – autant dire que les *tags* sont le signe des revendications personnelles laissées pour compte, comme échouées au large du port de la volonté générale. L'expression des anonymes est celle, par excellence, qui se laisse aller à toutes les rancœurs, à toutes les revendications, à toutes les outrances, et Ben Soltane se fait son prophète en les « artialisant », en leur donnant une dimension artistique. Non sans humour, Ben Soltane épingle aussi le désir de bien des Tunisiens d'émigrer vers l'Occident, à travers notamment sa bande dessinée acide *Le migrant et l'artiste* où Ali, un jeune vendeur de rue, cherche à obtenir un visa pour devenir artiste contemporain... Impression que rien ne va plus, que le pays se construit sur une immense déception, dans un sentiment de vie spoliée. Du même Mohamed Ben Soltane, *Effet placebo*, encore, témoigne avec *punch* de cette inclination à aller fouiller dans les recoins de l'âme tunisienne blessée et frustrée. De la presse quotidienne tunisienne, celle notamment des petites annonces, l'artiste extrait une foulditude d'annonces de mariage, banales de prime abord, mais fort révélatrices à y regarder de plus près : « Citoyen tunisien résident à l'étranger, cherche faire connaissance, vue mariage, avec une très belle fille tunisienne, âge entre 18 et 30 ans, très belle physiquement, sensuelle, féminine, dynamique dans tous les sens, intelligente et chaleureuse. Écrire à la Presse Publicité. Ag. Lafayette sous le n° 591' ».

La façon qu'a Nicène Kossentini (1976-...) d'exprimer cette insatisfaction rampante, pour le moins, diffère de celle de Ben Soltane : reconnaissons, nous autres Tunisiens, un échec, des défaillances ; avouons que tout chez nous ne va pas comme il conviendrait. Dans plusieurs de ses créations, Kossentini met le Tunisien en face du statut de la femme tunisienne comme une jeune femme peut le ressentir et l'exprimer – cette création date d'avant la Révolution de la dignité, il est bon de le préciser, les choses ayant beaucoup changé ensuite. Ce statut, autant le reconnaître, n'est pas de nature à faire rêver. En plusieurs photographies N&B, sur un mode non loin de l'évanescence, l'artiste nous présente la vue d'une jeune femme vêtue d'une robe blanche se heurtant de tout son corps aux parois que constituent ici les marges de la photographie : corps prisonnier de lui-même, corps prisonnier du monde qui l'entoure, prenant les airs d'une cellule impossible à ouvrir, dont les barreaux ont le pouvoir de contraindre, de domestiquer, d'humilier, de bannir ; corps qui s'effondre sur le sol, épuisé, en manque de ressources. Être une femme accomplie et libre, maîtresse de son corps, de ses désirs, une perspective impossible en Tunisie ? « Au-delà de la symbolique assez évidente (mais courageuse sous la dictature), l'effet de blancheur et de saturation aboutit à une quasi disparition [*sic*] de l'image, à une quasi impossibilité [*sic*] de représenter où seuls quelques signes émergent du néant² », pouvons-nous lire sur le blogue Lunettes Rouges chroniquant cette œuvre.

EXPOSER LA FEMME TUNISIENNE

La poussée conservatrice enregistrée depuis un demi-siècle aux Proche- et Moyen-Orient ainsi qu'en Afrique musulmane (Frères musulmans, AQMI, Boko Haram, retour en force élargi de l'intégrisme religieux) n'a guère facilité la lutte des femmes pour l'émancipation et l'obtention d'une égalité statutaire, parfois reconnue dans les textes – la Tunisie de Bourguiba, sur ce point, a été pionnière –, mais plus rarement au quotidien. Dire que le mouvement féministe international, dans ce contexte, s'est passionné pour le statut de la femme arabe ou arabo-musulmane ne surprendra personne. La femme arabe, vite réduite à la condition surdéterminée de la femme arabo-musulmane, y est un classique sujet de focalisation et de crispation, sur fond, trop souvent, de simplification. La question du « voile » islamique sous toutes les déclinaisons, du hijab à la burka, en la matière, va nourrir bien des débats – avec cet effet contestable et restrictif : la contraction de la réflexion sur la question de la « visibilité » (« politique d'invisibilité »³ de l'islam à l'encontre des femmes). La femme arabe ne peut montrer son corps ou tout son corps en public ? Nous en déduisons qu'elle est opprimée, qu'elle le soit par l'ordre religieux, par l'ordre politique, par l'ordre patriarcal ou par les trois à la fois. Ce point de vue a sa part de vérité. Il n'en demeure pas moins spécieux à compter du moment où ce n'est pas la femme arabe elle-même qui définit, précise et évalue son propre statut, outre exprimer ce qu'elle en pense indépendamment de ce qu'en pensent les autres. Perplexité des féministes occidentales mises en face de ces femmes iraniennes, sincères adhérentes de la révolution khomeiniste, qui disent jouir de porter le voile, devant ces musulmanes ferventes qui déclarent se sentir protégées du monde par leur voile, vis-à-vis ces jeunes Égyptiennes lasses d'être tripotées par des hommes libidineux dans les bus de ville et qui font du voile et de l'habit ample de type abaya, dissimulant leurs formes corporelles, la meilleure des armures contre la concupiscence masculine...

L'approche occidentalocentriste de la femme arabe prête le flanc aux simplifications, voire aux fantasmes, points faibles que les féministes arabes n'ont jamais manqué de critiquer, vent debout contre leurs homologues « globales ». Tout est, en la matière, nébuleux, affaire de société comme de personnes, de religion comme de défiance à l'égard de la religion – l'islam, qui a sans doute amélioré le sort des femmes arabes voici longtemps, après la *jâhilîya*, ne nie pas l'importance de la femme, en particulier dans les hadiths d'al-Boukhârî, n'en ferait-il pas pour tout l'égal de l'homme –, entre poids ou non de la tradition, existence ou non de coutumes contraignantes et de réglementations genrées, volonté émancipatrice plus ou moins affirmée. Le monde – rappelons-le de nouveau – est complexité et, en ce monde, les notions de liberté et de soumission, pour le moins, sont des notions entre toutes labiles, relatives, non forcément universalisables.

Définir la femme tunisienne ? Rien d'aisé sans tomber dans la caricature. Aïcha Filali (1956-...), de celle-ci, choisit de faire une guerrière, comme en témoigne sa création intitulée *Rouge baisé*, un titre à la fois biaisé (de « baiser » à « baisé ») et inspiré (le baiser profond prélude à l'acte sexuel, le nom aussi du rouge à lèvres d'une grande marque de luxe). De grands bâtons de rouge à lèvres de différentes formes et couleurs, puissamment moulés en mousse par l'artiste plasticienne qui est aussi designer, sont disposés dans l'espace d'exposition comme autant de jolies plantes tentatrices. Leur taille, parfois supérieure à celle d'un être humain, est spectaculaire. Elle offre de quoi orner d'un écran de matière colorée les lèvres de femmes géantes. Non loin de ces sculptures, une très phallique phalange, Filali placarde des photographies moyen format montrant, toutes, des bouches féminines aux lèvres colorées par le cosmétique. Ici, « tout est brillant et chic, comme le veut l'univers de la beauté », dit l'artiste, qui ajoute : « Cette installation a un aspect premier ludique qui est marqué par le changement d'échelle. Mais si on dépasse cette appréhension au premier degré, et qu'on veut pousser l'explication de ces objets à un niveau de connotation, nous sommes d'emblée dans l'univers du langage publicitaire qui invoque

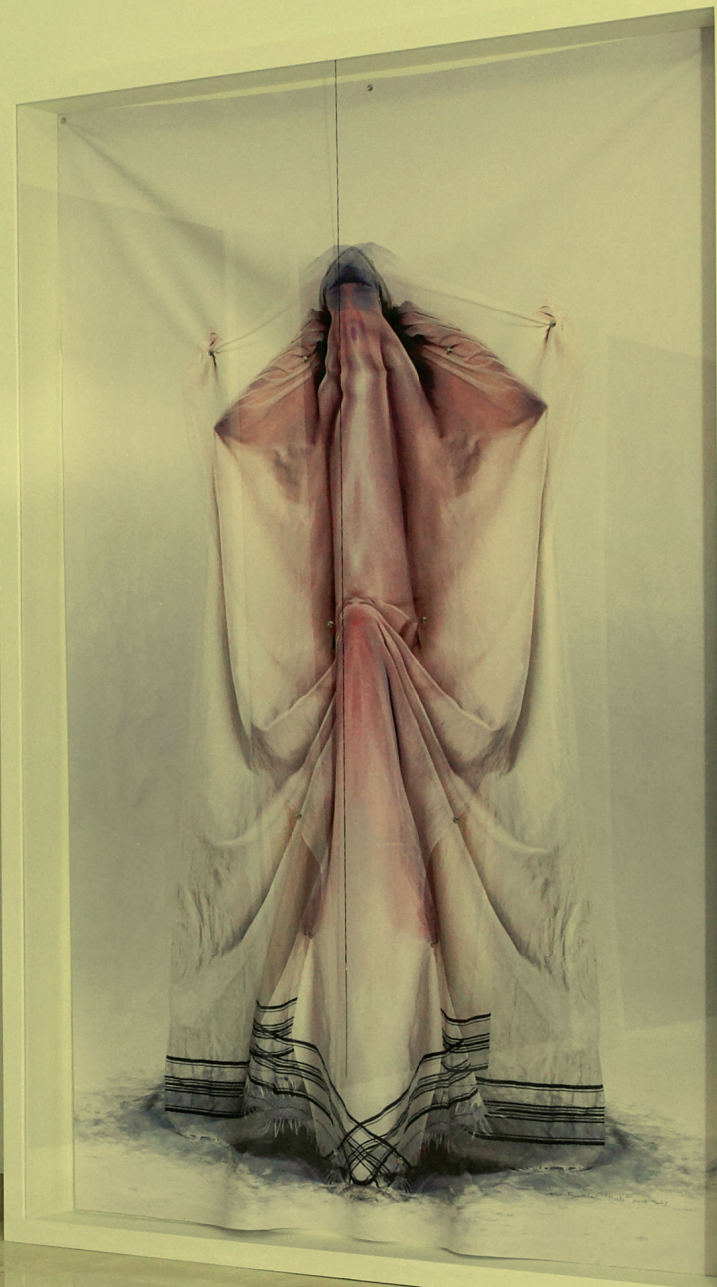
de façon plus ou moins directe, et quel que soit l'objet mis en scène, une symbolique sexuelle sur laquelle vont se concentrer toutes les frustrations des usagers... » Ce qui est en jeu, pour l'occasion, c'est un certain statut de la femme, celui de la poupée, de la charmante idiote, de celle qui fait la belle dès avant d'être enjointe de faire la bête, pour l'homme et pour son bon plaisir, évidemment. *Rouge baisé*, qui fustige la femme-objet, le fait cependant d'une façon ambivalente, réversible. Imposons-nous à la « faible » femme les critères masculins de la féminité ? Il peut arriver aussi qu'elle y souscrive d'elle-même, de son plein gré. Car la femme est narcissique, désir, volonté de prédation. Pour cette femme-ogre, sa jouissance et les moyens d'y arriver sont son affaire propre, une affaire de la première importance qui requiert que tous les ressorts de la conquête du mâle soient tendus. Il y a, au juste, deux manières de regarder *Rouge baisé* : en plaignant les femmes, *fashion victims* condamnées à plaire sous peine de répudiation ; en prenant conscience, non moins, de la radicalité de leur stratégie de conquête du plaisir, l'habillage cosmétique de leurs lèvres n'étant que le premier stade – fantasmatique, concrétisé, diversement – de leur consommation frénétique de l'homme – sa bouche, son pénis, son corps –, à son tour devenu un objet de consommation ou un consommé.

L'approche de Meriem Bouderbala (1960-...), autre, plus ambivalente, diverge de celle de Filali. Bouderbala, notamment, est l'auteure de nombreux autoportraits, souvent réalisés avec l'appareillage numérique, une façon pour cette artiste prodige de faire muter l'apparence de son corps et, partant, sa signification :

Comment affronter la représentation ? Comment approcher le mystère que par nature elle dérobe au regard. [sic] Entre l'art de l'Orient et l'art contemporain, deux directions que je tente de rejoindre. D'un côté, la géométrie oppose son récit codifié à l'interdit de la représentation du corps. De l'autre, l'art occidental contemporain répond par la présentation sans arrière-plan à l'académisme des représentations. Mon parcours est une tentative d'échapper à une alternative que je réfute. Je veux retrouver ce point où la figure humaine est à la fois de chair et de signes. Je fais de mon corps, de son exposition photographique altérée, bouleversée, une scène, un praticable éphémère pour une tragédie sans origine et qui n'a pas de fin⁴.

Comment mieux dire, comme l'entend Meriem Bouderbala, ce désarroi fondamental, une fois nos corps pris dans les rets de cultures multiples qui toutes nous appellent, nous aspirent ? Le désarroi que représente l'incertitude ? Désarroi de l'incertitude que l'artiste, avec ses créations caméléons, s'essaie du moins à surmonter, à sublimer. *Dissolution* : je veux me dissoudre, disparaître, m'atomiser, être un corps particules ; *Karakouz* : je veux être un personnage de théâtre, la Madama ou Nina de ce théâtre guignolesque qu'est le karakouz, une bourgeoise de haute classe ou une petite effrontée légère ; *Psychedelik* : je veux être couleurs, formes libres, éclatées, joyeuses... Ces portraits de femme où nous reconnaissons l'artiste en personne, sur papier ou tissu, montrent un trafic, une constante redistribution des formes, avec ce résultat : le corps se dissémine, son apparence exacte échappe, il est plusieurs. « Prenez et regardez, spectateurs, semble nous dire Meriem Bouderbala, ceci est mon corps et ce corps est insaisissable, il me glisse entre les doigts et les sens. La femme, moi-femme, un être Janus, est apte à changer de forme, de destin, voire de genre, selon l'humeur, selon l'ambiance, selon l'heure. »





JEUNE GARDE AU FÉMININ : UNE IDENTITÉ SOUS LA MENACE ?

Ce propos ramifié sur l'identité féminine, et par extension tunisienne-féminine, se trouve chez les artistes plus jeunes mais, notons-le, de façon amplifiée. C'est là l'effet d'une condition sociopolitique et culturelle différente. Où les aînés ont grandi dans l'atmosphère de l'émancipation, qu'a durablement portée le régime Bourguiba, longtemps progressiste, les cadettes vont vivre de plein fouet le *backlash* traditionaliste affectant le monde arabe après l'effondrement des blocs, dans les années quatre-vingt-dix. Le retour en force de l'islamisme militant, le rappel insistant de la coutume – rarement profitable au statut des femmes –, l'expression continuée de la violence décomplexée du machisme et sa justification politique fréquente sont autant de données intrusives qui imposent à la jeune femme arabe un rapport difficile, mal débrouillé, agressif bien souvent, avec le monde politique, culturel ou symbolique.

Les créations plastiques d'Hela Lamine (1984-...) fournissent une illustration intéressante de la complexité de ce « devenir femme » en Tunisie. Lamine, dans ses tableaux de la série *Album de famille*, prend pour point de départ des photographies de familles. Autant d'images identitaires, déterminant qui s'y trouve représenté, faisant référence à des corps privés. Dans les peintures qu'elle réalise à partir de ces photographies, cependant, les corps s'anonymisent et deviennent le corps de tout le monde, rendu cette fois public, sans appartenance marquée ou reconnaissable. Ce travail d'impersonnalisation est troublant, et non forcément rassurant. *Quid* de l'individualité ? Prévaut un effet de dissolution, de perte identitaire au profit d'une image qui définit moins qu'elle n'illustre. Lamine refuserait-elle de représenter l'identité ? Et si nous poussions plus loin la question : se refuserait-elle à sa propre identité de femme ? Hela Lamine, en vérité, pourrait bien jouer un double jeu, ainsi qu'elle va le signifier brillamment avec cette autre œuvre qui assurera sa notoriété, créée au moyen d'informations caviardées sur le réseau social Facebook : *La vie non cachée de Samantha.C.* Cette création de type *sampling*, composée par appropriation de contenus publics, est ainsi présentée par un périodique : « Hela a compilé tout ce qu'elle a trouvé [sur le profil Facebook de Samantha C.] : des statuts, des informations personnelles, de géolocalisation, mais surtout 333 photos enregistrées sur 34 mois, d'avril 2014 à août 2015, moment où Samantha a restreint la visibilité de son profil pour le rendre confidentiel. C'est de ce matériel dont [sic] Hela s'est inspirée pour créer ses œuvres graphiques⁵. » Partir de Facebook pour dresser le portrait de quelqu'un (ici le portrait d'une femme nord-américaine de la *middle class*) a toutes les chances d'aboutir à un faux. Personne, en vérité, ne révèle tout de sa vie privée sur Facebook, prétendrait-il ou prétendrait-elle le contraire. Les réseaux sociaux, de l'individu, donnent une image biaisée, faussée, construite, manipulée. Hela Lamine, à sa façon particulière, pourrait bien nous signifier la même chose, à propos de l'art cette fois : l'artiste ne rend pas visible l'identité ; il la manipule lui aussi, il la bidouille. Un trompeur, une trompeuse.

Figurer, donner à voir, artiste et femme d'un même tenant, une identité féminine et féminine-tunisienne, n'a rien d'aisé. Bien des données, pour l'occasion, se précipitent, se bousculent, de l'amour de soi à la haine de l'autre, de l'amour du pays à la haine de la culture, ou inversement. Incessant ballet de dilections et de contre-dilections en conflit. Mouna Jemal Siala (1973-...), qui participe elle aussi au programme hors-les-murs de La Boîte (à la chapelle de l'IHEC, à Carthage), fournit un exemple probant de ces allers-retours entre le soi et l'autre, sur le mode ici encore du parcours diffracté, mouvant, hésitant. Jemal Siala multiplie à volonté les représentations inquiétantes d'autrui ou d'elle-même. Sur nombre de ses portraits ou autoportraits, par exemple, le visage est peu à peu, image après image, noirci, effacé graduellement par le noir jusqu'à disparaître dans un anonymat de sombreur inquiétant. Mouna Jemal Siala exprime également à maintes reprises sa peur de mère en affectant le visage de son propre fils, sur ses portraits photographiques, du même mouvement de pigmentation noire. Terrible effet d'annihilation – le fils,

mon fils que nous avons, que j'ai peur de voir partir pour le Jihad, et qui ne reviendra sans doute pas, nous échappant, *m'échappant* à jamais... Jemal Siala, toutefois, n'est pas désespérée, en tout cas pas absolument. Nombre de ses créations, ainsi, accordent encore un crédit sûr à cette perspective qui lui est chère : la solidarité. Seule, elle est peut-être perdue. Mais entourée d'amis et d'amies, elle a plus de chances d'exister, de s'accomplir, de se trouver, en quelque sorte, pour se réaliser. *Union*, grand tapis de 9 mètres sur 1,6, prend la forme signifiante d'une chaîne de mains représentées réunies, se tenant les unes les autres. Cette œuvre, réalisée à partir de la numérisation de mains humaines, évoque une fraternité salvatrice et secourable, la mise en commun, l'entraide :

« Une seule main – ou une main seule – ne peut applaudir », « la main dans la main » signifie qu'il y a entraide et union, l'homme « demande la main » de la femme pour dire qu'il veut l'épouser, « donner un coup de main » signifie apporter son aide, avoir quelque chose « sous la main », c'est en disposer, « tendre la main », c'est pardonner, « baiser la main » permet d'exprimer son amour et son affection, mais aussi son allégeance et son dévouement [...], dit l'artiste. Travailler sur – ou autour de – la main, élément du corps, me donne l'impression de travailler sur le portrait (le corps tout entier), tout en restant en deuxième plan. Le fait que la main soit, dans mon esprit, reflet d'identité, peut s'avérer plus significatif que le portrait qui m'a motivée [...]. Dans les sociétés où l'illettrisme est encore vivace, l'empreinte digitale atteste de l'identité de l'homme⁶.

- 1 Mohamed Ben Soltane, *Effet placebo* [exposition], La Boîte, lieu d'art contemporain, La Chargaia, février 2009.
- 2 Lunettes Rouges, « Entre deux inquiétudes : la Tunisie de Chkoun Ahna » [en ligne], *Le Monde*, 18 mai 2012, www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2012/05/18/entre-deux-inquietudes-la-tunisie-de-chkoun-ahna/.
- 3 La « politique d'invisibilité » a été introduite par Amira Jarmakani, dans le livre *Arab and Arab American Feminism : Gender, Violence, & Belonging* de Rabab Abdulhadi, Evelyn Alsultany et Nadine Naber (Syracuse University Press, 2011, 389 p.)
- 4 Meriem Bouderbala, « Un contrepoint à l'image », *Meriem Bouderbala : 10 décembre 2009-10 mars 2010* [catalogue d'exposition], galerie CMOOA, 2009, p. 5.
- 5 « Hela Lamine » [en ligne], *L'OBS Rue 89*, 13 novembre 2015, www.tumgir.com/tag/rue89.
- 6 Mouna Jemal Siala, « Union : tissages de mains numériques » [en ligne], *Portfolio*, avril 2011, www.mounajemal.tn/portfolio-item/union-tissages-de-mains-numeriques-ihec-2014/.

p. 32
Gnaoui Malek, *Vanishing point*, extrait de l'installation Point, 2016. La Boîte, Tunis.

p. 36
Lamine Hela, extrait de l'exposition *Perfume Me Cause I love You*, 2016. Collection La Boîte, Tunis.

p. 40
Meriem Bouderbala, vue de l'exposition *Inviolable Image, séries Psykédelik et Buto*, 2013, La Boîte, Tunis.

p. 43
Meriem Bouderbala, *Buto1*, extrait de l'installation *Inviolable Image*, 2013. Collection La Boîte, Tunis.

