

La photographie d'album arabe confrontée à son « Dehors »

Dés lors que Catherine Poncin, suivant une récurrente méthode, « *créer l'image par l'image* », aborde le fort méconnu *continent de la photographie d'album arabe*, une nécessité se ressent d'en situer l'origine historique. Or celle-ci peut d'emblée paraître diffuse, en raison d'un hiatus esthétique que la césure indicielle aura suscité de façon inaperçue dans le Monde arabe. Qu'en est-il, en effet, d'un sujet pris au cœur d'une histoire structurelle plongeant ses racines dans la *ummah* - la communauté des croyants -, qui voit en lui la pierre de touche d'un édifice religieux codifié, avant de l'envisager comme possible essence personnelle ?¹ Qu'en est-il de l'impact de la photographie même, intruse apparue avec le colonialisme et césure sans précédent d'une *mimésis* à laquelle se substituait en Europe *l'ombre portée du référent* à savoir : *l'être* ? Comment évaluer le sujet arabe, contemporain, durant la seconde moitié du XX^e siècle, des nationalismes, ou encore la notion de *sujet*, dans un Maroc où le monarque apparaît comme le Commandeur des croyants, et où par ailleurs, les résistances locales aux diverses occupations approchèrent d'un processus d'individuation identitaire et culturel fort marqué ?² Que dire enfin d'un médium moderniste qui poursuit ce sujet jusqu'en ses attermoissements parfois les plus intimes ? En atteste en terre arabe un sourire d'abord rare face à l'objectif ; confronter son reflet ne ressortissant en rien à une attitude narcissique – autrement répandue en Europe - ni à une culture du Moi, qui sans doute préexistait, mais qui dut emprunter des chemins de traverses plus complexes pour rencontrer sa *nouvelle individualité historique*...

Après un bref détour contextuel, venons à la quête de Catherine Poncin, caractérisée, on le sait, par une empathie avec des destinées individuelles prises dans les rets de la grande Histoire. Le stimulus qui déclencha chez elle ce désir d'explorer des albums de familles

marocains fut cette vision d'un jardin, non loin de Fréjus, où la belle-mère de l'artiste, en tenue traditionnelle, apparaît entourée de ses trois enfants. Vibrante « *Lettre du temps* » (Barthes), à l'aspect meuble, presque tactile et comme prête à se défaire... Nuée émotionnelle, où les contours flous des sujets n'en paraissent que plus circonstanciés... Sur ces prélèvements de corpus privés, l'artiste excelle à déceler des drames humains murés dans les pans parfois les plus impensés de l'image. Or ici, c'est un jardin *en noir et blanc* qu'elle « fouille » ; *blow up* d'un lambeau de fougères qu'elle redéploie en une symétrie/asymétrie, curieusement réflexive. Opulente, entropique, la Nature de ce jardinet paraît close sur elle-même, comme en osmose avec l'inquiétude des sujets. Pour Barthes, le *trauma* reste inaccessible à la photographie, qui ne le cerne qu'à travers l'aveu de son impuissance cognitive³. Embusqué dans le *corps d'un jardin* ou *corps d'une mémoire familiale*, il renvoie ici à un triple inconfort existentiel : déracinement vers une ex métropole colonialiste, port d'un rétif costume traditionnel, glissement adolescent qui point, tel un bourgeon engourdi, chez ces trois enfants que saisit une sidération photographique à la fois minérale et charnelle...

Cette intime Histoire d'émigration incline à interroger le statut de la photographie d'amateur dans le Maghreb. Pour l'historien palestinien Elias Sanbar, *le regard photographique* s'imposa en Orient comme apanage de dominant⁴. Les années 50-60, secrétant Indépendances et nationalismes, verront l'appropriation de l'objectif par un nouveau sujet social délesté de l'étai colonial. Effets perceptibles, à travers des fonds d'albums de famille ou de studios photographiques qui essaimèrent dans tout le Moyen Orient, introduits par des Arméniens en exil. Ce corpus est aujourd'hui thésaurisé à Beyrouth par d'actifs photographes et plasticiens, à l'origine de la Fondation arabe pour l'Image⁵. Une subjectivité inédite, celle d'un amateur des nouvelles classes moyennes arabes, s'y détermine. Malgré l'universalité de la fascination qu'exerça la photographie

sur ces classes aisées, et parfois beaucoup plus modestes, il n'était pas évident pour ce nouveau sujet *d'apparaître* par le biais d'un médium idéologiquement hypothéqué, de surcroît en un contexte politique chargé.

De plus, un hiatus esthétique entre image *référentielle* et tradition non figurale, instille dans l'œuvre, une « stratification » de registres iconiques antithétiques, que l'artiste relève intuitivement : efflorescences de tissus imprimés, arabesques, motifs ornementaux opposent en effet leur radicale diversité à la surface indicielle englobant leur hermétique syntaxe. « *Milieu visuel* » dirait Pierre Francastel ; univers sémiotique séculièrement diffus en des sphères monumentales, artisanales ou vernaculaires que le critique d'art tunisien Ali Louati aura justement désigné comme « *l'espace de l'arabité* »⁶. Oleg Grabar a par ailleurs relevé que l'art monumental musulman, dupliquant ses arts appliqués répandus dans la quotidienneté, (dessins et incisions sur poteries, cuirs et métaux, raphias, etc.), s'entendait comme « *revêtement* » objectal de surfaces architecturales dont certaines atteindront parfois le statut de « dentelles »⁷.

Ainsi, autour d'une calligraphie tombale, de géométriques rosaces - tapissant [aussi] le *fond de la photographie* - suggèrent, d'un dichotomique portrait de frères issus d'une famille de notables, l'impossible redoublement ontologique. Les visages d'une mère et de sa fille, en robes aux motifs entrelacés, émergent d'un édénique mur d'arabesques comme d'un voile pudique. Contigu, un portail aux ciselures dorées et concentriques semble en confirmer l'impasse conceptuelle. Dans l'ordre sociétal musulman, la femme apparaît telle cette gardienne d'une cohésion fondée sur sa soustraction aux regards. Or, pour la sociologue Fatima Mernissi, sous le voile et au-delà du *musharabieh*, subsiste ce retournement de sa passivité en force ; envers désirant ou redouté, passé maître dans l'émission de *signaux d'appels érotiques* de substitution⁸. Mais ici, c'est le hasard - *retour du refoulé* - qui fait résistance à l'interdit. Un pli, fortuitement creusé dans la jupe

d'une femme assise, y dessine, en béance, le phantasme d'un sexe féminin. En contrepoint, l'artiste a capté sur les remparts de Rabat un tout autre *revêtement* - de goudron - dont on enduit les murailles pour parer l'humidité maritime... Sur ce contrefort clivant « *la ceinture des vivants* » de l'horizon, le cimetière de la ville permet ainsi aux Rabattis de « *voir leurs morts, entre la ville et l'eau* »...

Lors d'entretiens avec les familles, ces feuilletages d'albums s'accompagnent de récits volubiles. Au point que l'artiste ressent la nécessité d'en compenser la saturation narrative par la captation d'un Dehors phénoménologique, immédiat : dédales de souks, étals d'artisans, laine crue trempée dans sa teinture apporteront ainsi à l'album son afflux de sang, sa sensorialité hédoniste, son oxygène brutal. Et la chair de surgir : un gamin en maillot s'associe à un coq en cage, des enfants massés autour de leur mère voilée de noir jouxtent le frétillement de sardines argentées. Une fière bédouine presse son petit, menu paquet de chair « ascendant » protégé dans l'appartenance charnelle. Pour diptyque, un lambeau de viande « descend » en cascade du crochet d'un boucher... Ces mouvements inversés, entre chair et croissance jouent ici d'un inconscient paradigme de mort, de survie. Cette chair toutefois se voit suffisamment codifiée et ritualisée, dans le monde musulman, ainsi lors du sacrifice de l'Aïd, pour trouver une régulation relative, non exempte d'ambivalences⁹.

Dialectique diptyque : une *spéculaire* mariée, ployant sous un rutilant *revêtement* nuptial, ouvre et ferme les yeux : irréversibilité d'un passage initiatique dans des sociétés maghrébines où noces et virginité s'exigent comme unique contingence. Or l'artiste sépare - ou joint - ces deux instances par une fleur lourde d'un poison violent, signifiant l'ambiguïté traumatique d'un *éros* socialement surcodé.

Autre seuil dédoublé : la circoncision. Le *trauma* y est aussi palpable, via une fascinante translation qui s'opère chez le garçon entre *animus* et *anima*. Sa présence narcissique

scindée paraît fugitivement, à la faveur d'un cérémonial dont les images *dupliquées* mais *divergentes* traduisent le flottant limitrophe. Le sang de la circoncision, analogue à certains égards à celui de la virginité, recouvre symboliquement de *henné* ses petites mains, en cette ultime instance d'une valence féminine qu'il lui faut maintenant laisser derrière lui. Ses yeux, au doux tracé d'amande, que souligne du khôl, n'ont jamais été si féminins qu'en ce seuil sacrificiel où il se voit consacrer en tant que mâle potentiel ¹⁰...

L'importation du médium photographique au début du XX^e siècle, s'imposa comme visée *anthropologique* « arraisonnant » une *lointaine et exotique* Afrique du Nord de fallacieuses taxinomies positivistes. Mais aujourd'hui sous une lumière anthropologique auto révélée, le sujet arabe semble émerger dans une plus complexe autonomie... Quant à ces irrptions de nudités, ces transgressions, elles ne font que répliquer à un ordre visuel sacré, dont la fragmentation visait à distraire le regard de toute figuralité. Ainsi, les « zellige » des mosquées, sciemment incrustés à hauteur d'homme, tendaient à produire cet « éclatement du regard » prohibant à l'observateur « *toute projection de son corps physique* », pour susciter son « *regard méditatif* » ¹¹... Si partout, en maints intérieurs populaires ou historiques, s'impose cet hermétique *revêtement*, que dire de la photographie ?... Surface lisse, elle aussi, *peau* référentielle, périssable et pauvre, où le sujet européen (et plus tard, celui oriental), n'aura cessé d'apparaître surinvestis de normes ?... Ainsi, ce détour par un « *système visuel* » antinomique nous révèle combien le médium indiciel, *revêtement de l'apparence*, nous maintient lui aussi à sa façon - et peut-être pour longtemps encore - à la fois *si près et si loin de nous-mêmes*...

Michèle Cohen Hadria

1 Malek Chebel, « *Le Sujet en Islam* », Ed. Seuil, Paris, 2002, p.149

2 Pierre Vermeren, « *Le Maroc en transition* », Ed. La Découverte, Paris, 2003

- 3 Roland Barthes, « *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III* », Ed. Seuil, Paris, 1982, p.23
- 4 Historien et directeur de la revue *Etudes palestiniennes*, Elias Sanbar collectionne des albums de famille, des photographies de presse, des cartes postales afin de constituer un corpus d'archives et une mémoire pour la Palestine. « *Conversation Nord /Sud : Daney /Sanbar* », Production Ardèche images, 1993, Vidéothèque de la Maison européenne de la Photographie, Paris.
- 5 *Fondation Arabe pour l'Image* : www.fai.org Voir aussi : « [Récits intimes] » (1998), « *Portraits du Caire, Van Leo, Armand, Alban* » (1999) Ed. Actes Sud ; « *The Vehicule, Picturing Moments of Transition in a Modernizing Society* », Akram Zaatari, Ed. *Mind The Gap*, Beyrouth, (1999) ; « *Mapping Sitting: On Portraiture and Photography* », Akram Zaatari, Walid Raad, Ed. Fondation Arabe pour L'Image, Beyrouth, 2003
- 6 Ali Louati, « *L'Art Moderne en Tunisie* », Ed. Sympact, Tunis, 2000
- 7 Oleg Grabar, « *La Formation de l'art islamique* », Ed. Flammarion, Paris, 1987-2000 p. 267. Dominique Clévenot, « *Une esthétique du voile, Essai sur l'art arabo-islamique* », Ed. l'Harmattan, Paris, 1994, p. 135-154
- 8 Fatima Mernissi, « *Sexe, idéologie, Islam* », Ed. Tierce, 1983, p.11-18
- 9 Pour Fethi Benslama, « *La psychanalyse à l'épreuve de l'islam* », Ed. Aubier, 2002, p.121. pour l'auteur, « *la théâtralité domestique* » du sacrifice de l'Aïd qu'assume le chef de famille serait à l'origine de « *la formation du complexe paternel* ». René Girard a aussi montré que le rituel du sacrifice s'imposait dans les sociétés anciennes en tant que substitution à une violence impure issue des forces incontrôlables du chaos. Cf. « *La violence et le sacré* », Ed. Hachette/ Pluriel, p.9-61/ Grasset, Paris, 1972
- 10 Fethi Benslama, op. cit. p.62-63. par ce « *retrait de sa chair* » ; « *prélèvement dans le narcissisme infantile* » s'opère ainsi une « *destruction salvatrice* ».
- 11 Dominique Clévenot, op. cit. p.141 ; Fethi Benslama indique aussi que le verbe « *regarder* » apporta à la langue arabe la notion de « *théorie* » empruntée aux Grecs. op. cit. p. 270