

Photographie

Trajectoires identitaires :

Kader Attia, Nabil Boutros, Hicham Benohoud, Jellel Gasteli

Par Fabien Danesi

De cette passionnante exposition où figurent autant d'artistes femmes que d'hommes, art absolument a choisi de privilégier quatre photographes plasticiens qui soit vivent à Paris, soit résident entre leur pays d'origine et la capitale.

Va-et-vient. La vie comme une traversée. La Méditerranée est cet espace mouvant qui incarne à la fois la coupure et le passage entre l'Afrique du Nord et la France. D'évidence, les quatre artistes cités n'entretiennent pas la même relation avec leurs origines mais ils montrent que de nos jours l'identité ne peut en aucun cas être réduite à l'appartenance à un territoire strictement délimité. Pour eux, l'identité relèverait plutôt de la cartographie intime et induit l'entremêlement de multiples tracés. Elle est un devenir, non une chose figée par exemple dans une nationalité. À une époque où les tensions politiques entre communautés s'accroissent et où la culture arabe est souvent stigmatisée au prix des pires raccourcis, ces quatre hommes – parmi d'autres bien sûr – témoignent que l'art peut encore offrir une quête de soi dans toute sa complexité. Loin des crispations suscitées par l'expression des différences, ils travaillent à partir de leur propre parcours pour faire surgir la puissance de l'autre en lieu et place du même. Façon de mettre

en perspective l'hétérogénéité de la mondialisation qui, rappelons-le, fut initiée non pas au XX^e, mais au XIX^e siècle à travers les entreprises européennes de colonisation et par extension d'homogénéisation...

Chez Attia, Benohoud, Boutros et Gasteli, la création est donc toujours un peu synonyme d'exil bien qu'elle se transforme de manière fréquente en havre de paix : que ce soit sous des formes impertinente, introspective, distante ou métaphysique, leurs œuvres paraissent pénétrées de cette dimension mélancolique qui traduit la conscience de ne jamais être totalement chez soi. Mais habiter le monde contemporain, n'est-ce pas justement exister dans son environnement avec l'intensité d'être ailleurs... →

KADER ATTIA né en 1970 en France de parents algériens vit et travaille à Paris. Ses créations oscillent entre l'installation, la vidéo et la photographie. Parmi ses travaux exposés en 2005 figurent *The Loop*, présenté à Bâle, *Fortune Cookies* à Canton en Chine et *Flying Rats* à la Biennale de Lyon. Il est représenté par la Galerie Kamel Mennour, Paris.

NABIL BOUTROS né au Caire en 1954 vit et travaille à Paris. Son travail a été, entre autres, exposé au Guggenheim Museum de New York en 1996 ; aux *Rencontres africaines de la photographie* à Bamako en 2003 ; à la Grande Halle de la Villette à Paris. En 2005, il montre ses derniers travaux à la NY Aperture Gallery, au Houston Fotofestival et au théâtre du Vieux-Colombier à Paris.

HICHAM BENOHOUD né en 1968 au Maroc vit et travaille à Paris. On note sa participation à l'exposition *Africa Remix* inaugurée en Allemagne en 2004 et récemment présentée au Centre Georges-Pompidou à Paris ; la même année, il expose au Fries Museum en Hollande et au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Il est représenté par l'Agence VU, Paris.

JELLEL GASTELI né en 1957 en Tunisie vit entre la France et son pays natal. Ses photographies figurent dans des collections publiques et privées, notamment celles de la Maison européenne de la photographie à Paris, du Solomon R. Guggenheim à New York et du Museum Kunst Palast à Düsseldorf.

KADER ATTIA

Dans le cadre de la huitième édition de la Biennale d'art contemporain de Lyon, Kader Attia a fait sensation en proposant une installation stridente, *Flying rats*. Aux États-Unis, cette appellation désigne les pigeons – considérés comme un véritable fléau des grandes métropoles – qui se trouvent ici au nombre de cent cinquante, dans une volière transformée pour l'occasion en cour de récréation. Les oiseaux partagent leur espace grillagé avec quarante-cinq figures d'enfants, grandeur nature, portant perruques et habits pour cette scène quotidienne en apparence innocente. En apparence seulement. Car la cohabitation entre les volatiles et les mannequins ne peut que générer une tension quand on sait que ces derniers ont été conçus à partir d'une matière céréalière nécessaire à l'alimen-

à en faire usage... Ces deux exemples emblématiques de l'œuvre de Kader Attia montrent sa capacité à développer des confrontations saisissant le spectateur, l'électrisant face aux contradictions politiques, culturelles et affectives qui animent notre société. À travers un vocabulaire souvent simple et efficace, l'artiste opère des déplacements qui questionnent avec insolence les valeurs et les comportements contemporains.

De manière fréquente, il adapte le principe du choc propre à la création moderne afin de pointer les tiraillements que les jeunes

Kader Attia.
Correspondance.
2003, photographie.
Galerie Kamel Mennour.



tation des granivores. Durant toute la durée de la manifestation, les pigeons picorent ainsi les membres de ces personnages voués à la décrépitude. Chaque coup de bec asséné provoque en quelque sorte une blessure et installe un malaise d'autant plus grand que les adultes aiment à imaginer l'espace enfantin comme un espace préservé de toute violence.

Ce caractère traumatique est également sensible dans *Enfance* (2005) qui présente la même dimension ludique à travers un toboggan rose et quelques poupées, prisonnières cette fois d'un environnement hygiénique réalisé à partir de miroirs au sol et d'un carrelage blanc au mur. Dans ce milieu dissonant, les objets apparaissent alors doués d'une certaine perversité : le jeu glissant laisse voir notamment en bas de la piste des pointes saillantes qui présagent de la douleur si, par mégarde, on venait

Français d'origine arabe peuvent subir, à l'image de son néon rouge sur fond noir dont les mots "Mosquée" et "Night-Club" s'éclaireraient en alternance (2005). Ce dispositif des plus lisibles montre l'indécision des Maghrébins issus de l'immigration, sommés parfois de choisir entre la tradition coranique et l'univers de la distraction. Cette dialectique se retrouve dans *Hallal* (2004) où le terme religieux est employé non plus pour évoquer la viande consommée par les Musulmans fidèles aux rites culturels mais une hypothétique marque de vêtements *streetwear* qui pourrait faire le bonheur des jeunes branchés



Kader Attia.
Correspondance.
2003, photographie.
Galerie Kamel Mennour.

des banlieues. Une telle confusion des genres traduit, sur le mode de la provocation, les enjeux actuels de "l'intégration", visibles pour l'essentiel à travers la consommation. Cependant, Kader Attia ne semble pas porter de jugement avec ses mises en scène. S'il appuie "là où ça fait mal", ce n'est pas pour donner de grandes leçons de morale mais pour interpeller le public et l'amener à réfléchir sur la crise d'une identité en proie

aujourd'hui à de multiples agressions psychiques. C'est d'ailleurs aux gens en marge que l'artiste avait commencé à s'intéresser et plus précisément aux transsexuels et travestis algériens sans papiers qui – à plus d'un titre – n'ont pas droit de cité. De cette rencontre sont nés des documents photographiques qu'Attia considère comme une sorte de travail ethnographique (*La piste d'atterrissage*, 2003). Par l'intermédiaire d'un diaporama, ce dernier ouvre sur un monde où le moi s'affirme dans la précarité. Peut-être est-ce là aussi l'une des plus belles façons de rendre hommage à l'altérité? →



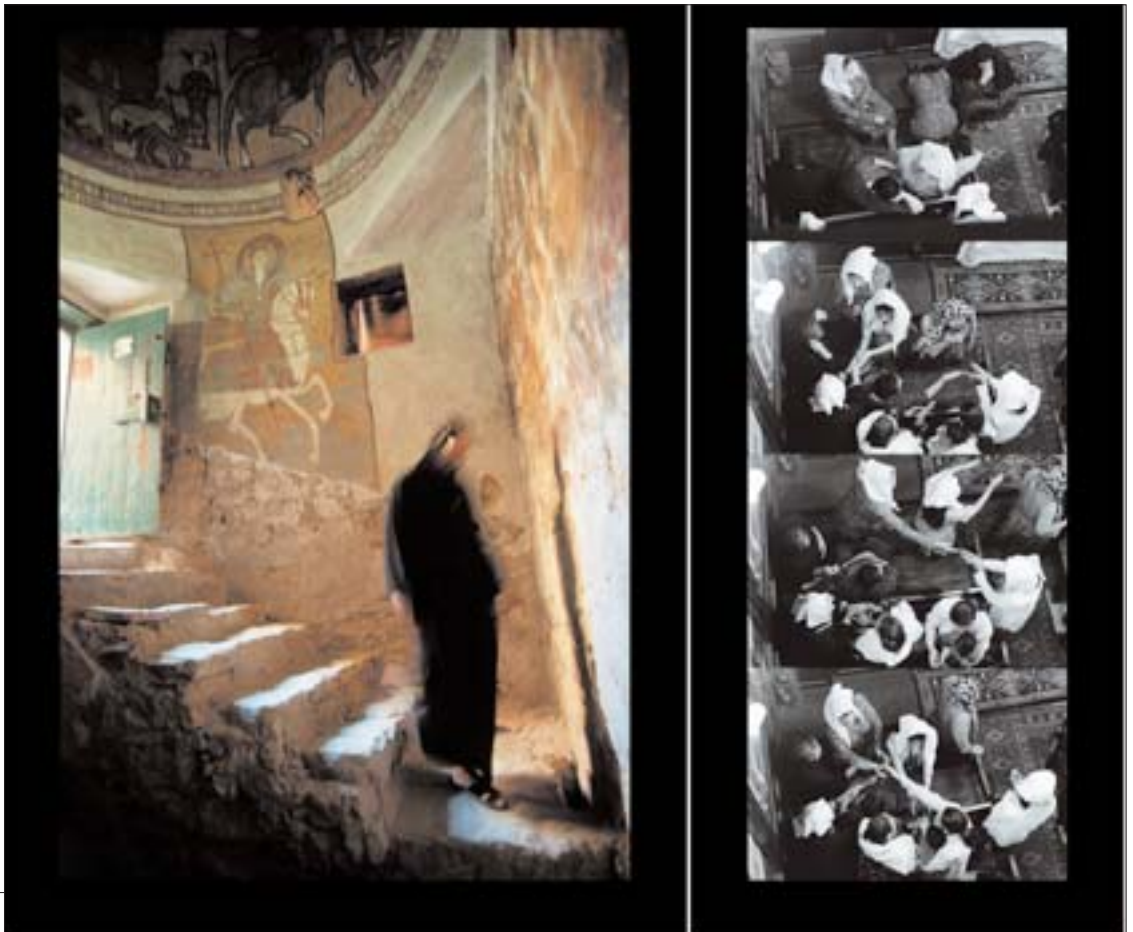
Kader Attia.
Correspondance.
2003, photographie.
Galerie Kamel Mennour.

NABIL BOUTROS

En 1990, Nabil Boutros retourne en Égypte où il ne s'était pas rendu depuis qu'il avait quitté le pays dix ans auparavant. Il s'agit pour lui de questionner la nature du lien qui l'unit au Caire et à ses environs et la photographie va jouer le rôle d'agent de révélation. Utilisant la

même focale et le même cadrage, il multiplie les clichés dans la rue, captant le passage des anonymes au sein de la nuit. Ses scènes réalistes et anodines découvrent ainsi l'activité de ses concitoyens dont la fugace présence imprime aux espaces urbains un dynamisme qui fait office de contrepoint. Car les images de cette série se structurent généralement autour d'un vide spatial qui accorde à l'imagination du spectateur la possibilité d'investir le hors champ.

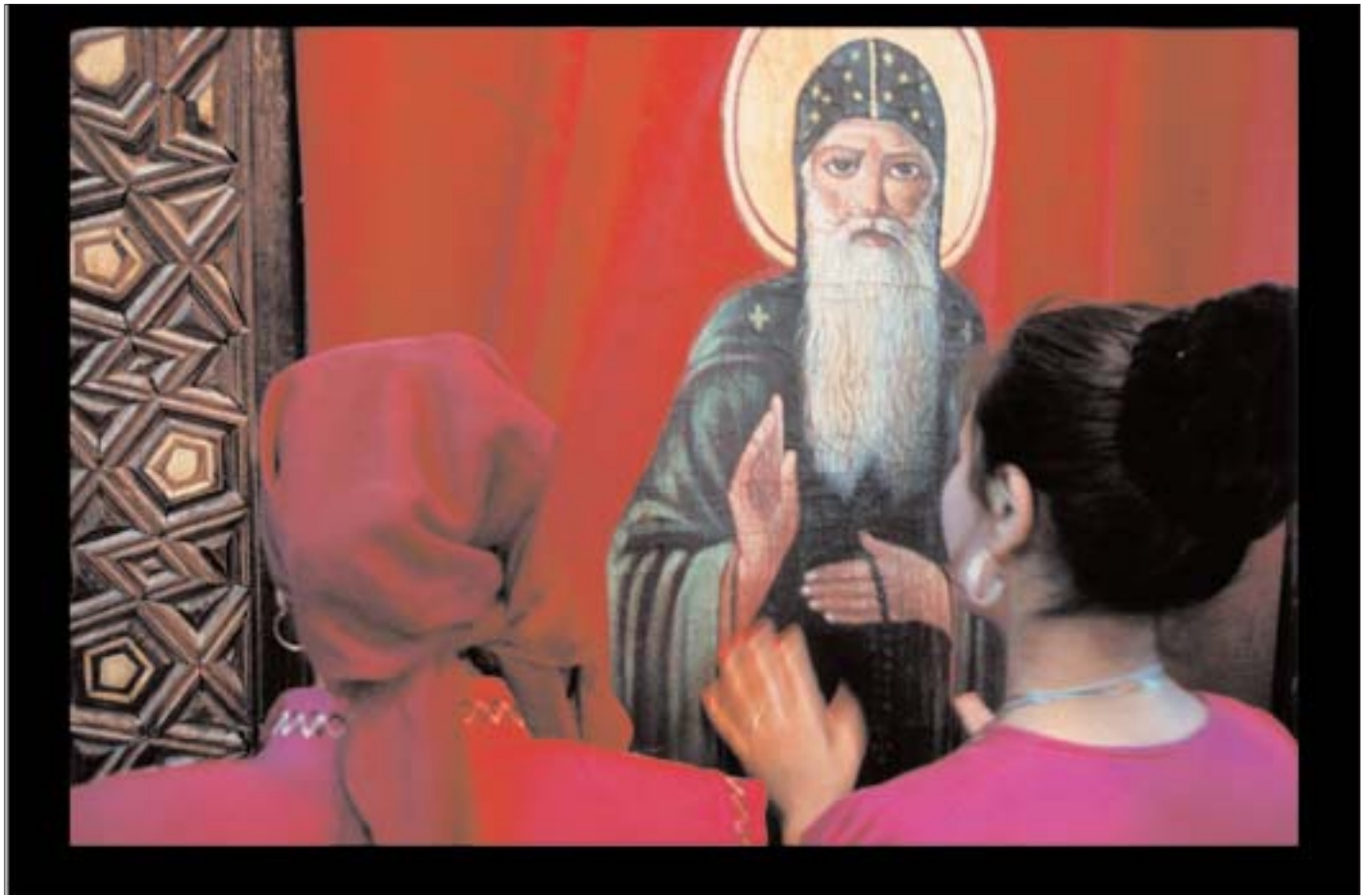
Depuis ce premier séjour, Boutros revient régulièrement

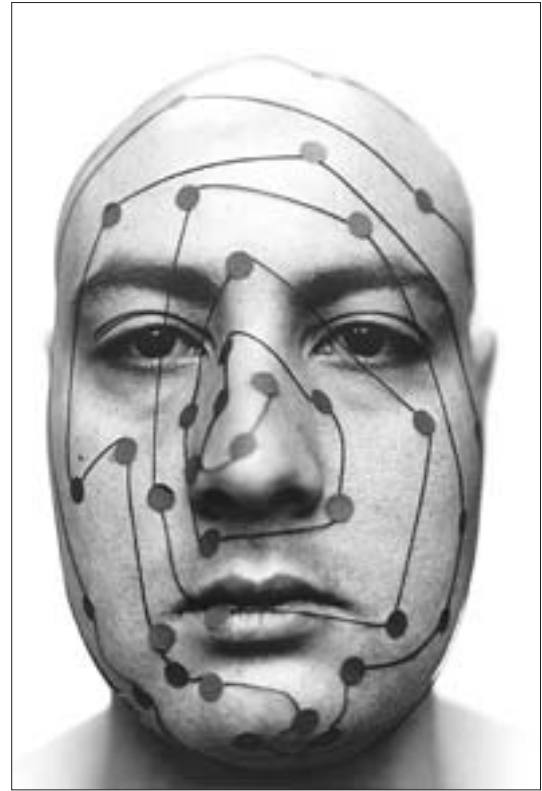
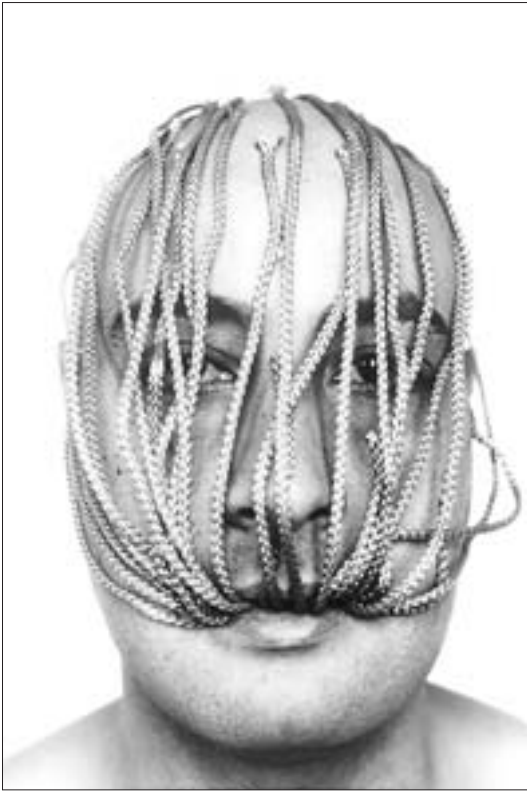


Nabil Boutros.
Salam.
2004, photographie.

pour sillonner ce territoire natal qu'il arpente avec son matériel producteur de nostalgie. C'est que ses photographies en noir et blanc parlent à la fois d'hier et d'aujourd'hui, comme cette plage d'Alexandrie où les barques retournées montrent leur coque et donnent l'impression de s'être échouées. Le décor semble flotter : indistinction propre à la mémoire qui confond par phases le présent et le passé. Dans cette perspective, Boutros réalise depuis 1998 une série sur les Coptes, les Chrétiens d'Égypte qui sont aujourd'hui minoritaires mais

prolongent leurs rites et leurs pèlerinages ancestraux. De ces situations religieuses, le photographe capte la continuation d'une tradition et saisit les marques d'une Antiquité qui apparaît presque comme une île dans les eaux de la modernité. →





HICHAM BENOHOUD

Le contexte est toujours le même : il s'agit de *La salle de classe* (1994-2001) dans un collège de Marrakech, où la plupart des élèves sont en train de travailler studieusement, la tête baissée sur leur ouvrage. Sur l'une des photographies, un garçon est monté sur sa table et regarde en direction de l'objectif, sans assurance ni espièglerie, mais avec une certaine réserve, comme s'il lui était difficile d'assumer cette attitude. De ce fait, la scène demeure quelque peu obscure : sous la morne lumière d'un plafonnier, ce collégien se distingue de ses camarades qui ne lui prêtent guère attention, laissant alors penser à une extravagante punition. Un autre cliché produit la même impression. Le garçon est placé sur un tabouret, au milieu de la pièce,

avec en guise de vêtement, une insolite enveloppe de carton qui pourrait très bien ressembler à une camisole, si sa tête ne disparaissait pas aussi dans cet étrange costume. D'autres images décriraient cet écart constant entre l'austérité banale du lieu et la fantaisie d'un comportement qui n'a pourtant ici aucun effet. Le noir et blanc vient accuser la monotonie angoissante tandis que le cadrage détermine de façon implicite une forme de coercition. Les enfants sont des modèles bien obéissants à qui aucune initiative ne semble permise. Et l'image enregistre simplement leur passivité...

À travers ces situations précisément arrangées, Hicham Benohoud témoigne d'une ambiance oppressante où les gestes de libération ne se vivent pas eux-mêmes comme une délivrance. La singularité instaurée ne prend pas des dehors héroïques mais s'inscrit au cœur du carcan que la classe figure sans en appuyer l'idée. Ainsi, les jeunes individus s'affirment avec maladresse, dans l'indifférence généralisée, ne



Hicham Benhoud.

Version soft.

2002-2003, photographie, 100 x 76 cm (chaque).

Courtesy Galerie Vu.

parvenant pas à briser leur mutisme et celui des autres élèves. L'ennui paraît la règle du lieu, quelle que soit la conduite adoptée. C'est que l'artiste travaille à rendre de la sorte la primauté accordée à la communauté dans la culture marocaine, restée selon lui archaïque. La religion musulmane y impose ses lois et brise la possibilité d'une véritable évolution des mentalités tandis que le cadre social, marqué aussi par le patriotisme, est empreint d'une incontestable dureté qui se retrouve au sein de l'école où les activités de création plastique desserrent juste le joug pour laisser voir une forme de solitude austère et d'incommunicabilité.

Ses autoportraits réalisés par la suite font retour sur le singulier en reprenant un dispositif quelque peu identique : dos au mur, Benhoud s'expose en pied, crâne rasé et corps nu, portant de curieuses parures. Dans les *Version soft* (2003), c'est souvent son visage qui est photographié. Il apparaît plutôt neutre sous des assemblages bizarres constitués par exemple

de multiples bouchons et poids, quand ce n'est pas un réseau labyrinthique de lignes et de points qui "scarifie" sa face. Le cadrage serré accentue la présence de l'artiste, mais à l'intimité qui pourrait en découler, se substitue une sorte d'impersonnalité, expression de soi en définitive contrariée par ces stigmates du système social. La subjectivité ne se donne donc pas de manière évidente et lisse : elle s'impose ici un martyr qui n'est peut-être pas exempt d'une certaine dérision. Car la souffrance d'être soi ne se soumet parfois à aucune injonction. Et l'identité joue alors les funambules, comme pour cette œuvre issue de *36 poses* (2005) où un pied nu tient une paire de lunettes à côté d'un autre chaussé. Image malicieuse de la fragilité. →

JELLEL GASTELI

Situé à une centaine de kilomètres de Tunis, Dougga est une ancienne colonie phénicienne qui fut annexée à la province romaine d'Afrique sous César au 1^{er} siècle avant Jésus-Christ. Il en fut de même pour Makhtar, une fondation Numide. À la frontière avec l'Algérie, Haidra est quant à elle l'ancienne cité d'Ammaedara construite à l'époque d'Auguste pour être le quartier général d'une légion. Ces trois sites archéologiques ont en commun d'avoir été photographiés par Jellel Gasteli au milieu des années 1990. Paysages nobles d'une histoire passée, présentés en plan large dans leur environnement déserté par l'homme. Ces images de ruines pétrifiées dégagent une grande sobriété qui leur confère un caractère presque documentaire. Elles rappellent alors les premiers clichés qui furent réalisés durant le XIX^e siècle, juste après l'invention du procédé de reproduction mécanique en 1839. À l'époque, nombreux furent les voyageurs européens à tenter l'aventure de l'Orient, à commencer par Maxime Du Camp dont l'ouvrage *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852) recensait avec un réel souci de scientificité les monuments rencontrés. Si l'exactitude objective n'est plus nécessairement le centre d'intérêt de Gasteli, ses compositions centrées offrent néanmoins une clarté toute classique. Ses prises de vue en noir et blanc se réapproprient en fait les lieux de son pays qui avaient rejoint – il y a un siècle et demi – le vaste espace de la connaissance encyclopédique constitué par l'Occident.

Le photographe arabe a même renversé d'une certaine manière l'itinéraire du Grand Tour lorsqu'il s'est rendu en 1994 en Corse, dans la région de Bastia et du cap. Sa série propose un parcours mélancolique où la quiétude des espaces traversés laisse libre cours à une attention particulière pour le traitement de la lumière, cette lumière qui s'accroche notamment aux murs de l'église Sainte-Croix. Et lorsque celle-ci vient adoucir un rivage escarpé, elle offre aux arbres, en surplomb au premier plan, la possibilité de se détacher à la faveur du contre-jour pour rythmer la surface de leur noueuse torsion et décrire une respiration graphique. À contre-courant d'un art spectaculaire et démonstratif, Jellel Gasteli

Jellel Gasteli.
Série blanche.
1999.



Jellel Gasteli.
Série blanche.
1991.

opte pour une pratique qui sait également emprunter des chemins aux confins de l'abstraction, comme le montre sa *Série blanche* initiée en 1995. Là, ces tirages argentiques prennent place au sein des sites architecturaux pour en dévoiler la pureté de craie : les formes anguleuses et les lignes courbes des édifices à la chaux se prolongent à travers les jeux d'ombre, de telle

façon que les plans s'animent d'une profonde vibration. Poudroierement solaire qui évoque ostensiblement l'impression de la pellicule. De l'immobilité du temps et du silence de l'espace naissent des constructions qui sont autant de signes d'un éveil essentiel à la beauté. ■



Jellel Gasteli.

Neil, Semia, Imane, Sami, Injia.

2005.