



La traversée des moucharabiehs et autres jalousies...

Lorsque l'on regarde les propositions que développe Samta Benyahia dans son travail depuis quelques années, on ne peut faire abstraction, bien sûr, des indications à la fois toutes personnelles et dans le même temps toutes actuelles qui s'y manifestent. Impossible, et absurde surtout, de ne pas relier ces œuvres à son propre vécu de femme née en Algérie, dans un contexte lui-même partagé entre plusieurs cultures *ethniques* et cultures *cultes*¹, impossible également, et sans doute aussi discutable, de ne pas considérer à quel point elles concernent des questionnements typologiquement et esthétiquement présents dans notre quotidien.

On peut certainement se poser maintes interrogations sur l'opportunité de leur attention aujourd'hui, à l'instar d'autres, bien nombreuses, où l'on vérifie une tendance à les classifier et à les ranger, parfois de façon quelque peu exagérée. Samta exposée dans le même élan que Zineb Sedira, Shirin Neshat, Ghada Amer, et peut-être bientôt, je le souhaite en tous cas, que Ghazel, quoi de plus attendu, légitime et cependant convenu à la fois ? Comme si son travail, ou celui des artistes ici nommées, ne se suffisait pas à lui seul pour nous informer et nous donner l'occasion, dans son langage et son discours, de réalités intrinsèques, dont elle livre singulièrement un point de vue et un commentaire²

Dans ce travail donc, et depuis quelques années, Samta Benyahia a délibérément introduit un élément particulier qui fonctionne de façon récurrente, qui vient s'imposer comme un objet très identifié dont les déclinaisons se constituent comme des réponses aux interrogations qu'il génère, à la manière d'un index adaptable aux circonstances de sa présentation.

Cet élément est le moucharabieh, soit cette référence architectonique très répandue dans le monde méditerranéen, et qu'il serait erroné de cantonner aux seuls pays musulmans. Le moucharabieh est une construction aux allures de grille,

¹ J'emprunte, et depuis longtemps, cette séparation chaque jour plus vérifiable à la dichotomie désignée par Dubuffet, voici quelques décennies. Bien sûr son combat consistait plutôt à défendre une expression « singulière » face aux dogmatismes coercitifs de toutes les académies, mais je crois, paradoxalement, qu'il est toujours d'une actualité patente, y compris et surtout en nos temps si « mondialisés »....

² Un aveu toutefois, dans la liste proposée, je dois admettre que je n'ai jamais été un fanatique du travail de Shirin Neshat, que j'ai toujours trouvé trop illustratif et rhétorique ; bien que ce soit celui-ci, sans surprise aucune, qui fédère l'attention des bonnes consciences occidentales...

qui se situe dans l'espace d'une ouverture pratiquée entre l'intérieur et l'extérieur du mur d'une maison.

Ni réellement fenêtre donc, ni sans doute barreau interdisant l'accès ou la communication, le moucharabieh a un statut complexe, changeant, et le moindre de ses mérites est de permettre et d'instaurer maintes interprétations et maintes fonctions, y compris et surtout celles auquel il ne paraît pas destiné essentiellement.

Samta en a rappelé certaines, à commencer par l'évidence qu'impose cet objet, divisant l'extérieur et l'intérieur, l'espace public et l'espace privé, protégeant également de la lumière et de la chaleur en créant une ombre propre et adéquate, jouant sur cette faculté de pouvoir observer au dehors sans être réellement perçu(e), évoquant donc une intimité bienvenue. Cette séparation cependant a marqué celle de l'espace de vie des femmes, qui se tenaient récluses dans une complicité qui leur appartenait, mais qui les tenait également éloignées d'une participation plus publique, à commencer, ce qui n'est pas rien évidemment, de pouvoir se montrer et de pouvoir être vues comme elles en auraient le souhait, c'est-à-dire le désir.

Cette condition –au sens étymologique- d'une féminité malmenée ou interdite, est fort (mal)heureusement celle qu'on ne peut évacuer face à ces façades occultées, mais le sentiment qu'elle génère doit cependant être revisité, déplacé, corrigé sans doute et restitué de manière à provoquer d'autres perceptions, d'autres interrogations, d'autres dialectiques.³

Je suis persuadé que c'est à cela que s'emploie Samta Benyahia, et qu'elle y parvient pour une raison très simple, mais indispensable : pour ce faire, elle se sert des outils d'expression artistique qui sont, par essence, étrangers au contexte référentiel choisi, tout en le ciblant explicitement. Autrement dit, c'est davantage à une connexion a priori antinomique qu'à un *metissage* qu'elle s'adonne, en exposant les probabilités fonctionnelles de telles réunions, souvent considérées *contre-nature*.

Grâce aux outils technologiques d'abord, puisqu'elle utilise la photographie ou la sérigraphie, c'est-à-dire nombre de procédés de reproduction qui lui servent pour intervenir dans l'espace où se situent ses installations, pour occuper ces lieux de visibilité par des recouvrements d'images qui y instituent des seuils, des écrans pénétrables qu'il nous faut à la fois regarder et traverser mentalement.

Outils mnémotechniques ensuite, non seulement parce que les motifs en rosaces propres aux moucharabiehs maghrébins nous rappellent les origines de Samta, mais encore parce que ces mêmes rosaces, telles qu'elles ont été présentées récemment à Clermont-Ferrand, ont été réalisées par des brodeuses de

³ Il est curieux de constater combien ce mot de « dialectique » est aujourd'hui inusité, comme si la fin des grands récits idéologiques et utopiques qui ont été le lot du quotidien occidental avait également évacué sa nécessité analytique. Je persiste à ne pas très bien comprendre –ou admettre- pourquoi la garantie rédemptrice du « mondialisme » nous absoudrait de s'interroger, en retour, sur les comportements et les formalisations de propositions culturelles « non-occidentales » au motif de l'économie de nos responsabilités, mais surtout des confrontations délicates que ces mêmes modélisations introduisent dans une relative violence au sein même des sociétés à qui nous les avons imposées, du temps des colonies par exemple....

Constantine qui ont mis leur savoir-faire artisanal au service de l'artiste, mettant ainsi à l'œuvre une coopération inédite en ce cas, mais délibérément poursuivie.⁴ Cette systématique du *passage*, consistant à nous conduire d'un monde à un autre, d'un état à l'autre, a déjà été mentionnée dans les textes consacrés au travail de Samta. Quoi de plus évident, en effet, que ce jeu de charnières, que ces articulations d'identités complémentaires tant dans leurs agencements que dans leurs significations ? Beaucoup, mais encore davantage, car ce qui me semble exceptionnel dans ce cas est la reconduction d'un sujet aussi vieux que l'histoire de notre art occidental lui-même, qui ce voit ici ressourcé, transposé à fort bon escient dans des problématiques très actuelles. Je veux parler ici du motif de la *fenêtre*, de ce prétexte qui a accompagné maintes interrogations de l'art moderne, tant pour sa valeur de jointure, de délimitation, lorsqu'il s'agissait de figurer le passage d'un espace à l'autre, que de bâtir les affranchissements du mimétique pour aborder la béance insondable d'un langage abstrait.⁵

On peut vérifier la décision de travailler à partir de ce type d'éléments dans une œuvre comme « Inside Memory », qui date de 1992, et pour laquelle Samta a délimité un espace installé, très précisément signalé par un arpentage tracé au sol, et qui figure de la meilleure façon analogique une pièce - une chambre ? - séparant un monde extérieur et un monde intérieur. Calée contre le mur, la photographie à l'échelle un d'une femme vêtue dans ses habits « traditionnels », mais non voilée, qui est de fait le portrait de la mère de l'artiste lorsqu'elle était plus jeune. Lui faisant face, mais à distance, une structure en bois, dressée verticalement, qui représente délibérément, par son jeu d'encadrement et l'entrelac des claires qui le remplisse, le fameux moucharabieh, ou tout au moins ici, comme sa transcription générique. Entre ces deux images affrontées, un pavement de céramique constitué de motifs également géométriques, qui vient s'intercaler entre elles. Au-delà des multiples indications que fournissent ces éléments –mais aussi grâce à elles- nous sommes invités à voir, autant qu'à participer, à une proposition qui décline une réalité et les comportements qui s'y rattachent.

Il nous faut en effet sinon passer, du moins traverser, en allant tant mentalement que physiquement d'un point à l'autre, le parcours topographique proposé. Il nous faut nous imaginer s'introduisant, comme par effraction, dans l'espace privé que nous occulte en général le moucharabieh lorsque l'on parcourt les rues. Et voir derrière, mais bientôt face-à-face, l'image presque trop sage de cette femme, hiératique, figée, comme si elle se dérobaît à l'exercice de cet enregistrement qui lui vole son identité. A la fois présent et absente donc, comme pour dire très clairement que cette opération de dévoilement n'est pas dans ses us ni dans ses habitudes. Et c'est d'autant plus paradoxal que les femmes berbères ne vont jamais voilées et que l'imposition de cette rétraction de soi l'a été par les législations musulmanes venues d'Arabie. Mais cette œuvre dit bien davantage

⁴ L'aspect inédit de ce travail ne se vérifie que par son caractère singulier, ce n'est bien sûr ni la première ni la dernière fois que des artistes font appel à des « petites mains » dont la contribution complice reste une des meilleures vérifications de la polysémie du langage artistique.

⁵ Cela fait trente ans, ou plus, je me souviens que cette fameuse *fenêtre* avait fait l'objet d'une exposition qui en retraçait la fortune artistique au musée de l'Annonciade de Saint-Tropez, dont le conservateur était alors Alain Mousseigne.

lorsqu'elle indique que pour aller de l'un à l'autre, ou lorsque l'une va vers l'autre, il nous faut arpenter un espace transitoire, le pavé d'une cour ou tout autre antichambre, qui s'avère être en réalité la véritable charnière entre intérieur et extérieur. Un espace transitoire, celui où peut s'établir une relation, une rencontre, un dialogue, un contact.

Cet espace alors prend figure et sens, car il nous ramène sur terre en quelque sorte. Peut-être évoque-t-il l'abaissement de la frontalité et l'établissement interrogatif, et participatif, de l'esthétique minimaliste et comportementale des années soixante-dix, qui voient les œuvres d'art devenir des espaces scéniques qu'il nous faut occuper autant qu'il nous invitent à s'y mesurer. Mais dans ce cas, et parce que les motifs invoqués interrogent très clairement les transactions complexes entre des modalités expressives *exogènes* –et en premier lieu cette fameuse « photo »– et *indigènes* –et de même la présence récurrente du moucharabieh– qui est alors l'*étranger* de l'autre ?

Ainsi ajoutée, complétée, décrite, l'opérationnalité devient plus manifeste, plus explicite, elle réunit, sans les fusionner mais au contraire en les confrontant, deux conditions dorénavant inséparables : celle de la fabrication des images, et de leur représentation, et celle de la nature de ces mêmes images, de leur identification, de leur réalité originelle.

Un tel espace, transitif et transcriptif, apporte dorénavant d'autres opérations qui nous conviennent à nous situer par rapport à lui dans tous les sens du terme. Comment l'interpréter en effet, comment en faire usage ?

Sans doute, parce qu'il procède de deux origines qui se sont longtemps ignorées, atteint-il alors cette valeur propre et en tous lieux vérifiable des *moucharabiehs*, *jalousies* ou autres *celosias*, et devient-il un espace communicationnel potentiel, pour autant que des deux côtés s'institue un dialogue, un échange de paroles et de rencontres, pour lesquels la transparence de ces écrans a été instaurée. A le vérifier ainsi, et à l'éprouver surtout, on ne peut que se rendre compte que nous nous trouvons face à un espace réflexif, où il nous faut regarder autant que nous le sommes, à moins que ce ne soit dans l'autre sens que se joue cette probabilité et que l'observation se confirme dans sa réciprocité.

Il y a alors beaucoup à dire, comme il reste toujours à le faire...

Ramon Tio Bellido

Catalogue Biennale de Venise, 2003.