



HAL
open science

L'art en contexte géopolitique crispé

Eric Valette

► **To cite this version:**

Eric Valette. L'art en contexte géopolitique crispé. Documents, fiction et droit dans l'art contemporain 2015, pp.245-258, 2015, 9791032000342. hal-03683420

HAL Id: hal-03683420

<https://u-picardie.hal.science/hal-03683420>

Submitted on 24 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'art en contexte géopolitique crispé

Avec le collectif *Suspended spaces*¹, j'ai été emmené à travailler sur des territoires marqués par des conflits récents : Chypre d'abord, le Liban puis le Brésil. Dans ce groupe de chercheurs et d'artistes, nous avons été confrontés à l'histoire contemporaine et donc au document. Dans les deux pays où nous nous sommes rendus, la création artistique a été marquée par l'histoire récente et a pris de manière plus ou moins littérale le conflit comme objet. Notre volonté de prêter attention à des espaces « en suspens », implique de manière ou d'une autre de prendre acte de la réalité d'un pays dont on découvre les cicatrices depuis tel ou tel lieu singulier. Le point de vue artistique local et celui « importé » sont ainsi tous deux confrontés à la même nécessité de prendre en compte la réalité des situations, des faits, des cartes, des populations. Une nécessité de se documenter.

Les chercheurs utilisent des documents dans les disciplines scientifiques ou de sciences humaines qui s'inscrivent dans une quête de vérité. Le document permet d'affirmer ou de confirmer l'existence de quelque chose. Il renseigne (*documentum* : enseigner). Dans notre expérience à Chypre et au Liban, la question du document s'est surtout posée par rapport à une absence. Même si les situations historiques et politiques des conflits dans ces deux pays n'ont rien à voir, elles se sont accompagnées d'un même rapport à l'Histoire, crispé, empêché. Aucun de ces deux pays n'a trouvé la sérénité nécessaire au passage du regard scientifique des historiens, probablement pour des raisons différentes d'ailleurs. Si au Liban, les historiens se taisent ou sont contraints au silence pour ne pas réveiller les morts et soulever les cendres d'une paix qui semble bâties sur une amnésie volontaire², l'Histoire à Chypre est l'enjeu même d'un conflit qui, bien que froid, n'en demeure pas moins toujours aussi vif. S'intéresser à Famagouste à Chypre ou à la Foire Internationale de Tripoli au Liban, c'est de fait, produire des représentations de lieux qui font l'objet d'une certaine amnésie ou méconnaissance, et donc des documents susceptibles d'intégrer une archive.

La guerre entraîne la destruction ou la dispersion d'une grande quantité de documents. Mais ce sentiment de manque que nous avons ressenti à Chypre ou au Liban, s'il est accentué par la situation de conflit, est peut-être propre à toute collecte de documents dans le but d'en tirer de la connaissance. C'est en tout cas ainsi qu'Arlette Farge parle de son travail :

« L'archive n'est pas un stock dans lequel on puiserait par plaisir, elle est constamment un manque. (...) Les liasses de plaintes ont beau exister par milliers, les mots à recueillir ne semblent jamais pouvoir être épuisés, le manque, paradoxalement, oppose sa

¹ www.suspendedspaces.net

² Une loi d'amnistie s'applique aux crimes perpétrés avant mars 1991 par toutes les milices et tous les groupes armés pendant la guerre civile.

présence énigmatique à l'abondance des documents. (...) Utiliser l'archive aujourd'hui, c'est traduire ce manque en question, c'est d'abord le dépouiller³. »



Lia Lapithi *Defining Silence* 2009, Collage numérique de photographies sur une bande de 34 mètres de long.

Il ne faut peut-être pas donner trop d'importance à la disparition physique des documents que la division d'un pays ou la guerre civile, peut produire. A lire Arlette Farge, il semble que les documents sont presque toujours assez nombreux, ou même trop nombreux. Mais l'absence en question est bien celle relative à une incompréhension, une difficulté de lecture.

³ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 70-71.

En contexte géopolitique crispé, je propose de distinguer deux rapports artistiques aux documents. Dans un cas, il s'agit de produire des documents. Dans un autre, il s'agit de rassembler, organiser, conserver des documents.

Je n'insisterai pas sur le premier point qui mériterait une étude spécifique, mais je vais quand même en donner un exemple. L'île de Chypre est divisée en deux et la communauté chypriote grecque souffre du silence international quant à cette situation qualifiée d'occupation. Plusieurs travaux de l'artiste chypriote Lia Lapithi sont consacrés à la mise en cause de la division de son pays, par la création de documents. Dans le cadre du projet *Suspended spaces* par exemple, elle a photographié systématiquement la clôture surveillée de la ville fantôme de Famagouste, pour réunir l'ensemble en un large panoramique. Le titre de l'œuvre, « Defining Silence », est clair quant à l'urgence dans laquelle s'inscrit ce travail : répondre à un silence, un manque de visibilité, et produire les images qui témoignent et témoigneront d'une situation, malgré l'interdit⁴.

Si toutes les œuvres d'art ou presque sont de potentiels documents, que les sciences humaines utilisent d'ailleurs souvent comme tels, cet exemple montre que des situations historiques particulières peuvent conduire des artistes à, volontairement, produire des formes qui fonctionnent ou fonctionneront comme document.

Mais c'est le second cas de figure, c'est-à-dire celui où des artistes décident de recueillir, classer, montrer des documents, que je souhaite ici développer. Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, le geste artistique se substitue à celui des sciences humaines à un moment où il n'y a pas la possibilité ou la volonté de laisser les scientifiques travailler.

Il me faut revenir sur cette notion de nécessité qui semble mal cohabiter avec la liberté revendiquée par la création artistique contemporaine. Il semble pourtant que les contraintes politiques et historiques aient produit une certaine forme de déterminisme dans le champ artistique. La guerre au Liban a conduit une grande partie des artistes actifs dans la région ou en exil, à prendre pour objet le conflit lui-même, et en retour, ce sont les artistes libanais qui ont travaillé sur la guerre qui bénéficièrent de la plus grande visibilité dans le champ artistique international. L'histoire dira peut-être si c'est le regard extérieur qui a favorisé cette production artistique là, en ne pointant les projecteurs de la reconnaissance que vers eux ou si c'est la réalité géopolitique du pays qui a déterminé une préoccupation artistique.

Nous évoquerons tout particulièrement cette initiative emblématique qu'a été la création de la Fondation Arabe pour l'Image par trois artistes, Fouad Elkhoury, Samar Mohdad et Akram Zaatari en 1997 à Beyrouth. Cette Fondation dont la vocation est de recueillir des archives photographiques de tout le Moyen-Orient et qui compte aujourd'hui plus de 300 000 photographies, est créée au moment où les choses semblent un peu s'apaiser au Liban. La Syrie a mis le pays sous tutelle, Rafic Hariri s'efforce de reconstruire le pays, au sens propre. Les artistes prennent alors la question

⁴ Il est interdit de photographier la ville close et l'armée turque ne plaisante pas.

du document à bras le corps. La guerre a beaucoup détruit : des vies, des lieux, des monuments, des pratiques sociales, des usages, des objets, des bibliothèques, des archives⁵. Réunir des documents après un violent conflit, c'est faire le travail que d'autres n'ont pas fait. Et selon un point de vue différent de celui qui jusqu'alors avait écrit l'Histoire, le point de vue orientaliste des pays colonisateurs⁶.

« (...) La photographie arabe n'était ni représentée, ni connue, ni recherchée, (...) l'histoire de la photographie arabe n'était pas écrite. On ne connaissait que le travail des photographes pionniers qui suivaient les missionnaires, il y avait beaucoup de missionnaires dans la région accompagnés de photographes. (...) Ils ramenaient avec eux des photos avec un point de vue très occidental sur le monde arabe, une vision orientaliste de la société arabe. (...) L'idée était donc de montrer le monde arabe comme on le connaissait à travers les albums photos de nos parents, de nos grands parents⁷. »

Le rôle des artistes, ici deux photographes et un vidéaste, tous les trois de retour d'exil, se confond avec celui de l'historien, de l'anthropologue, du journaliste, mais aussi avec celui du citoyen. La photographie a été difficile, empêchée pendant les années de guerre. Et surtout les usages habituels de l'image ont été contrariés. Montrer ou créer des documents dans le champ artistique, à la fin des années 90 au Liban, semble à la fois « réparer l'histoire » pour reprendre les mots de Jacinto Lageira⁸, mais aussi créer une manière « artistique » d'envisager l'Histoire.

Prenons l'exemple du travail qu'Akram Zaatari a réalisé à partir de la collection du photographe Hashem el Madani. Pendant la guerre civile libanaise, Akram Zaatari est parti faire des études de cinéma à New-York. Et c'est comme producteur d'une émission de télévision qu'il revient travailler à Beyrouth en 1995. Akram Zaatari est né à Saïda. Et dans cette ville du sud, le photographe Hashem el Madani a ouvert en 1953 le studio Shehrazade. Il y a photographié tous les Libanais et Palestiniens qui acceptaient de passer par son studio, réunissant une archive impressionnante de personnalités dans des postures caractéristiques de la photographie de studio populaire, mais aussi un grand nombre d'images de la population dans son cadre de vie : ouvriers, artisans, commerçants.

⁵ Les grands studios photographiques de Beyrouth, comme le studio Vahé, ont été détruits avec leurs archives lors des combats du centre-ville.

⁶ Voir Stefanie Baumann, « *Archiver ailleurs, archiver autrement ? La Fondation Arabe pour l'Image* », revue *Ateliers d'anthropologie*, n° 36, « Pratiques d'archives », Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, 2012. <http://ateliers.revues.org/9013#ftn1>

⁷ Zeina Arida a été directrice de la Fondation arabe pour l'image jusqu'en 2014. Entretien réalisé par Isabelle Massi, juin 2005, *La compagnie*, octobre 2012 http://www.la-compagnie.org/xune.php3?id_article=122

⁸ Jacinto Lageira, « L'art peut-il réparer l'histoire ? », in *Suspended spaces#2*, éditions BlackJack, 2012, p. 52.

Lorsqu'en 1999, Akram Zaatari propose une sélection de photographies du studio Shehrazade à la FAI, il le fait non seulement avec son regard d'artiste, mais aussi comme une proposition artistique (ou en tout cas avec une proposition artistique en perspective).

« Ce qui fait la spécificité de la fondation c'est que dans la démarche de sélection et de recherche, il y a déjà une approche artistique. Ce ne sont pas des historiens qui constituent la collection mais des artistes qui ont d'une part une bonne connaissance de l'histoire du monde arabe et qui d'autre part ont souvent un intérêt personnel dans la recherche qu'ils font. Akram Zaatari a été directeur de recherches pendant plusieurs années et il a beaucoup poussé les chercheurs à lier leur recherche à un projet artistique qu'ils souhaitaient faire. (...) Quand il a commencé à nous rapporter des images d'hommes sur la plage, au bout de 10, 20, 30 images on lui disait, mais arrête! Il continuait et il a eu raison, car quelque part la collection de Madani, c'est son projet⁹. »

La FAI recueille des documents, dans le but de créer une archive susceptible de dessiner une Histoire. Mais dans le même temps, dès son origine, elle considère l'usage de ces documents comme artistique.



Hashem el Madani dans le studio Shehrazade, Saïda, Liban, avril 2013. (photo : Eric Valette).

Avant de poursuivre cette réflexion, il est peut-être temps de faire le point sur cette question de statut : document historique /document

⁹ Zeina Arida, *op. cit.*

anthropologique /œuvre d'art. L'exemple de la FAI nous montre de manière évidente qu'un seul et même objet peut endosser ces différents rôles, et même qu'une seule et même personne (Akram Zaatari par exemple) peut porter ces différentes casquettes. Est-il alors pertinent de distinguer ces rôles, de chercher à les disjoindre sinon à les opposer, là où l'exemple de la FAI nous montre qu'ils sont intimement liés ?

Je pense que oui, cette distinction mérite d'être faite. Parce qu'il existe des usages différents de ces photographies comme document. La différence n'est pas dans la nature de l'objet (enfin pas toujours, nous verrons plus loin que la photographie montrée comme œuvre n'est parfois pas exactement la même que la photographie utilisée comme document anthropologique). La différence n'est pas dans l'intention de celui qui les recueille, de celui qui les crée et de celui qui les expose. Mais la différence est dans la manière dont on regarde ces documents. Dans le champ de l'art contemporain, mise en relation avec l'histoire de la photographie, à la biennale d'Istanbul ou à la Documenta, la collection de photographies de Madani sélectionnées par Akram Zaatari ne fait pas sens de la même manière que si je les observe dans le cadre d'une étude anthropologique. Et ces regards, s'ils peuvent cohabiter, sont par ailleurs parfois contradictoires.

Remarquons tout d'abord que le fait même de présenter une sélection de photographies de studio réalisées par un photographe professionnel s'inscrit dans une posture artistique caractéristique de l'avant-garde (pour dire vite). La réappropriation d'un savoir faire, le fait de considérer l'opération de sélection et d'exposition comme forme possible de la création artistique ne doivent rien à la méthode scientifique de l'anthropologue ni à la pratique traditionnelle de la photographie. La posture d'Akram Zaatari vis à vis de Madani, aussi respectueuse soit-elle de l'homme et du travail, repose cependant sur le pouvoir crédité à son statut d'artiste, et sur le fait que de fait, Madani ne bénéficie pas de ce statut.

« Madani c'est un photographe qui ne se considère pas comme un artiste. Tous les photographes que l'on a rencontrés et dont on possède le travail ne sont pas des artistes, ils te disent « moi, c'était mon métier, c'était mon gagne-pain ¹⁰ ».

C'est aussi la richesse de l'art que de pouvoir naviguer avec une grande liberté entre ces différents usages du document. Et c'est l'intelligence et le regard artistique d'Akram Zaatari de nous montrer la richesse d'une pratique photographique comme celle de Madani. « L'artialisation » du travail de Madani passe par la mise au jour de caractéristiques périphériques, de redondances, de détails, de sens cachés qui, exemplifiés par les choix de Zaatari, par l'accrochage, par la répétition, mais aussi parfois par un tirage légèrement différent du tirage original, font écho à des problématiques propre au champ artistique, de manière général d'une part (dans le champ global de l'art contemporain international) et dans ce territoire et cette

¹⁰ Zeina Arida, *ibidem*.

époque d'autre part. « Parler de la photographie dans cette région du monde, c'est aborder la question du rapport à la modernité dans la société, à un moment de l'histoire où le changement n'a jamais été aussi rapide¹¹. »

Akram Zaatari a exposé une série de photographies de Madani, pour la 12^{ème} Biennale d'Istanbul (2011), avec des tirages montrant l'intégralité du cadre de la prise de vue, là où Madani se laissait la possibilité de recadrer. Des objets et détails de la photographie exposée auraient dû être hors-champ dans le tirage du photographe¹². Mais A. Zaatari s'intéresse aux informations que ces marges révèlent, laissant voir plus que ce qu'une « bonne photo » ne permet. Il juge d'ailleurs très lucidement le caractère non artistique du travail de Madani.

« Je m'intéressais à lui car il ne représentait pas l'archétype du photographe perfectionniste : il avait produit des images en grand nombre qui paraîtraient pauvres du point de vue de la photographie comme art (...) J'étais intéressé par la manière dont il se servait de son studio, par comment il traitait ses clients et à quel genre de transactions avait lieu là-bas. J'essayais aussi de comprendre pourquoi cette profession avait disparue, et s'il y avait un espace propice pour une intervention dans sa vie ou sa carrière. C'est ainsi que j'ai décidé d'inscrire le studio au centre d'un projet artistique : l'objectif était de parcourir avec attention ses archives et d'essayer d'en tirer une matière conséquente pour des expositions, des publications et des vidéos, qui soulèveraient des questions propres à la relation entre photographie et société et qui mettraient en lumière la pratique et la vie d'un photographe, tout en lui assurant un revenu décent¹³. »

On comprend dans ces propos d'A. Zaatari que l'intérêt pour la collection de Madani est multiple. D'une part, Zaatari se nourrit de ce travail, qu'il considère comme une matière. Il va alors opérer des sélections très subjectives où il met en évidence certaines photographies, certains choix, certaines compositions, qui font écho à ses propres questionnements sur l'image, sur le genre, sur la sexualité, sur la représentation politique. Mais Zaatari va aussi s'intéresser à un usage de la photographie dans son pays, il va mettre en évidence des éléments qui apportent de la connaissance sur la société libanaise de l'époque (en gros entre 53 et l'invasion israélienne de 82) et sur la ville de Saïda en particulier. Ce statut documentaire qui intéresse l'artiste Akram Zaatari et qui nourrit l'usage artistique de ces photographies, permet aussi un usage historique, sociologique et anthropologique. Et ce qui est finalement surprenant, c'est que ces deux usages là (celui relevant d'un regard et d'un discours artistique et celui relevant des sciences

¹¹ Akram Zaatari, Entretien réalisé à partir d'échanges mails par Laura Ghaninejad et Jérémy Gravayat, Lyon-Beyrouth, été 2009, Revue *Dérives* n°2 (printemps 2010), p. 10-40. Traduction : Ziad Boustani.

¹² L'information me vient d'Akram Zaatari.

¹³ Akram Zaatari, Revue *Dérives* n°2 (printemps 2010), *op. cit.*

humaines) s'opposent au regard initial du photographe, que l'on pourrait qualifier d'artisanal, ou de traditionnel. Les détails hors champ que l'artiste révèle et qui apportent des informations au scientifique sont ceux qui devaient être mis hors cadre pour faire une « bonne photographie », appréciée du photographe et du client.

La FAI a peu à peu normalisé sa méthodologie, privilégiant « l'archive » de type scientifique à la « collection » (terme que préfère Akram Zaatari¹⁴).

« Dans ses premières années, l'indexation dans les fonds de la FAI a été établie par les premiers membres-artistes. La mise en archives des photographies, leur classification et l'attribution des mots-clés permettant de les retrouver reposaient sur leur description personnelle. Sur la fiche n'apparaissent pas seulement les éléments visibles discernés par l'observateur (par exemple, un homme, une femme, un cheval, un bâtiment spécifique) et des verbes désignant une action identifiée comme telle, mais aussi, raconte Fouad el-Khoury, des « états d'âme » et des commentaires de l'artiste qui l'a introduite dans le fonds. Il s'agissait donc de perceptions et d'interprétations personnelles qui devenaient ensuite des catégories généralisées. Au fur et à mesure, le catalogue de ces catégories s'est enrichi et transformé. Au début des années 2000, lors d'un processus de réorganisation de la Fondation, le système d'indexation a été modifié afin de le rendre, selon les termes de Tamara Sawaya, une des anciennes employées de la Fondation, « plus simple ». En cela, il a aussi changé de caractère : intimement lié auparavant à l'acte d'acquisition (c'était celui qui avait trouvé une photographie qui la décrivait et qui, s'il était le premier à utiliser un tel mot-clé, inventait aussi la catégorie qui désormais figurait dans l'index), la classification était censée devenir plus générale, « objective¹⁵ ».

Les trois artistes qui sont à l'origine du projet de la FAI ont réagi à l'absence du regard scientifique des historiens, sociologues, anthropologues, qui endossent habituellement la mission de comprendre, expliquer, conserver la mémoire des faits et des usages. Empruntant les mêmes outils, ils ont recueillis des documents, puis les ont classés afin de les conserver. Il s'agit là probablement d'une initiative déterminée par la situation géopolitique sensible, une réaction que l'on pourrait peut-être qualifier de « citoyenne » visant à agir pour sauvegarder une mémoire collective, un patrimoine. Dans son intention, il est donc difficile d'y voir un geste artistique, pas plus que

¹⁴ « La notion d'archive est une notion extrêmement chargée, évoquant une entité immobile, tandis que celle de collection implique l'idée d'un processus de sélection et de prélèvement de divers éléments : cela correspond plus au projet de la FAI. Un jour, ce projet prendra fin, et c'est seulement alors que nous pourrons le présenter comme une archive de toutes ces expériences. » Akram Zaatari, *Revue Dérives* n°2 (printemps 2010), *op. cit.*

¹⁵ Stefanie Baumann, « *Archiver ailleurs, archiver autrement ? La Fondation Arabe pour l'Image* », revue *Ateliers d'anthropologie*, n° 36, « Pratiques d'archives », *op. cit.*

dans sa méthode. Mais c'est bien pourtant incontestablement en artistes que les collections furent construites et c'est bien comme œuvres que ces documents sont aujourd'hui légitimement exposés et discutés.

Je mettrai en relation les collections de la Fondation Arabe pour l'Image avec un autre exemple, moins visible dans le champ de l'art mais tout aussi intéressant dans ce rôle qui est confié aux artistes. Il s'inscrit dans une histoire peu connue, et je vais donc prendre la peine de brièvement la rappeler.

A la fin de l'année 1975, tandis que les anciens colons espagnols s'apprêtent à quitter le Sahara Occidental, le Maroc décide à la fois d'organiser une grande marche pacifique vers le Sud, et d'attaquer secrètement les indépendantistes Sahraouis du Front Polisario. En 1976, le Front Polisario proclame la création de la République Arabe Sahraouie Démocratique, avec le soutien de l'Algérie. Le Maroc, qui revendique ce territoire, entre alors en guerre contre les indépendantistes. Le conflit dure encore aujourd'hui même si un cessez-le-feu signé en 1991 semble être relativement respecté. Le peuple Sahraoui est donc en guerre depuis la décolonisation, et si aucun pays membre de l'ONU ne reconnaît la souveraineté marocaine sur ce territoire, la République Arabe Sahraouie Démocratique n'administre de fait que 20 % du territoire qu'il revendique. Cette longue guerre ne fait jamais la une des journaux, n'est pas l'objet de l'attention internationale et ne s'introduit qu'exceptionnellement dans les débats de l'ONU.

Le Front Polisario s'efforce depuis des années de faire connaître ce conflit tandis que le Maroc œuvre à le passer sous silence. Le Polisario a édifié un Musée Sahraoui de la Guerre¹⁶, dans le désert, proche de Rabouny (Sud Ouest algérien). C'est aussi dans ce camp que siège le gouvernement de la République Arabe Sahraouie Démocratique. Comme tous les « musées de la guerre » et dans une version probablement très désuète, sont exposés des armes, costumes, documents cherchant à prouver l'existence et la longévité de ce conflit. Parmi les objets exposés se trouvent trois grandes caisses de munitions remplies de photographies, des images récupérées sur les corps des prisonniers ou des ennemis marocains tués au combat entre 1975 et 1991 : photos de familles, portrait des enfants, de l'épouse ou de la fiancée principalement.

Tout en concourant à prouver l'existence du conflit, en exhibant l'existence de l'armée ennemie rendue plus réelle au travers des effets personnels de ses protagonistes, l'accumulation de ces photographies est aussi une forme de respect de la mémoire individuelle des simples soldats marocains envoyés au front.

Des Italiens, le photographe Patrizio Esposito, l'écrivaine Fabrizia Ramondino (aujourd'hui décédée), le cinéaste Mario Martone et plusieurs Sahraouis dont Fatima Mahfoud, sont à l'origine d'un collectif à géométrie variable et sans nom. En 1997, Ce collectif obtient du Front Polisario l'accès aux archives photographiques. Avec l'aide de deux jeunes Sahraouis qui vivaient dans le

¹⁶ Musée de la Libération Armée du Peuple Sahraoui depuis 2000.

camp et en présence d'un prisonnier de guerre marocain, Patrizio Esposito a consulté environ 25000 photographies en 1999.



Quelques caisses de munitions contenant des photographies, des lettres et des documents militaires, dans la cours du Musée Sahraoui de la Guerre, 1999 (avec la permission de Mario Martone).

483 photos sont extraites pour être imprimées en un livre tiré à seulement 20 exemplaires. Le projet est baptisé *Necessità dei Volti* (nécessité de visages). Ces exemplaires, sont alors confiés à des individus choisis qui joueront le rôle de passeurs. Les livres réalisés manuellement ne comportent aucun

texte, notice ou explication, mais les personnalités qui en recueillent un exemplaire ont pour mission d'en accompagner la consultation, par l'organisation de discussions et débats.



Première visite du collectif à Smara, archives photographiques du Musée Sahraoui de la Guerre, 1999 (avec la permission de *L'alfabeto urbano*).

On compte parmi les personnalités à qui le livre a été confié, le cinéaste Ken Loach, le documentariste Eyal Sivan, le réalisateur Michel Khleifi, le prix Nobel de la paix José Ramos Horta et dernièrement le linguiste Noam Chomsky¹⁷ (aucune liste de ces personnalités n'a été rendue publique même si les noms sont communiqués lors des interventions du collectif). Aujourd'hui, à ma connaissance, seulement 10 personnalités ont été choisies parmi les 20 prévues. L'artiste Yasmine Eid Sabbagh, membre de la Fondation Arabe pour l'Image, a rejoint le collectif en 2008. La FAI à Beyrouth est alors la seule « structure » à avoir été choisie comme dépositaire du livre. S'il s'agit bien d'un geste artistique, ou plus précisément d'un geste qui emprunte à certains moments des formes et des circuits artistiques, ni le livre, ni les images qu'il contient ne sont montrés comme des œuvres. L'accès à l'objet est de fait limité, filtré et se fait en cercle restreint. Aucune exposition du livre ou de la sélection des images n'a été organisée. Un nouvel exemplaire de l'ouvrage a cependant été imprimé, pour être donné à la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou¹⁸.

Le projet a un nom mais il n'est pas signé autrement que collectivement, et le travail de sélection, réalisé par l'artiste Patrizio Esposito, n'est pas spécialement mis en avant.

¹⁷ Depuis avril 2013.

¹⁸ Le livre confié le 17 octobre 2012 à la Bibliothèque Kandinsky, Centre de documentation et de recherche du Musée National d'Art Moderne, ne fait pas parti des 20 ouvrages initiaux. Il est le premier tirage (sur 10 prévus) d'une édition spéciale destinée aux institutions, qui rassemble 3 boîtes. La première est divisée en deux parties dont l'une contient le livre des 483 photographies, et l'autre 3 carnets de la série « Sahara Occidentale, con poche immagini » de Fatima Mahfoud, Yasmine Eid-Sabbagh, Patrizio Esposito, Jean Lamore, Gianluca Solla. La seconde boîte contient de la documentation, ainsi qu'un DVD, un CD et une cassette VHS. La troisième contient 141 tirages photographiques (format 10x15cm) d'images du Sahara Occidental occupé (*Vedere l'occupazione*) et une brochure.

Si ce projet interroge de manière singulière la question du document, c'est qu'il mêle des attentes et des enjeux habituellement très disjoints. Le Front Polisario souhaite rendre visible un conflit. Mais il confie l'accès à ses archives photographiques non pas à un journaliste, ou même à un historien, mais à un artiste photographe. Puis cet artiste réalise une sélection, dont il tend à limiter grandement la visibilité. Chacune de ces deux décisions sont cohérentes quant au respect accordé à ces images et à travers elles, aux soldats ennemis. Mais elles semblent *a priori* contradictoires avec deux enjeux habituels (et légitimes) propre à l'activité de chacun des acteurs. Le Front Polisario d'abord, qui pourrait légitimement être surtout préoccupé de communication, et qui opte pourtant pour une voie plus opaque. L'artiste ensuite, qui pourrait légitimement vouloir que son travail soit le plus visible possible, et qui pourtant limite la visibilité de sa sélection photographique et disparaît derrière un collectif informel et presque anonyme.

Le sens de ces images n'est pas donné par la sélection qui a été faite. Certes, il a fallu prendre la peine d'observer les photographies pour n'en conserver que 483, mais ce tri n'a pas pour but premier de proposer une lecture particulière de l'archive du Front Polisario. Même s'il était tentant d'y voir des similitudes, nous ne sommes pas du tout ici dans le cas de la Fondation Arabe pour l'Image où les archives sont confiées à des artistes qui s'efforcent de construire des collections qui font sens, par rapport à des usages sociaux et à des options esthétiques. La collecte du Front Polisario et surtout la conservation de ces images a un sens.

« La mémoire étant partie intégrante de la conservation des photographies par les Sahraouis et aussi par *Necessità dei Volti*, ce geste exprime pourtant surtout l'exigence d'une justice à venir¹⁹. »

Dans cette logique, le geste artistique prolonge le geste politique : ralentir le regard, faire de ces images un objet de discussions, ne pas sacraliser le regard de l'artiste, mais respecter seulement l'attention portée à ces photos qui n'ont *a priori* rien d'exceptionnel sinon d'être conservées. Le tri proposé par l'artiste est une manière d'exemplifier l'attention que les Sahraouis ont portée aux photographies privées de leurs ennemis.

Dans le cas des collections proposées par la Fondation Arabe pour l'Image comme dans le projet *Necessità dei Volti*, l'artiste va révéler, souligner, exhiber des propriétés possédées par les photographies rassemblées. Dans le cas de la FAI, c'est cette exemplification qui détermine le fonctionnement esthétique des images. En revanche, le projet *Necessità dei Volti* insiste sur

¹⁹ Extrait d'un texte bilingue italien/français, imprimé et distribué au public à l'occasion de la donation du livre *Necessità dei volti* à la bibliothèque Kandinsky du Musée National d'Art Moderne-Centre Pompidou, signé collectivement par Fatimah Mahfoud, Yasmine Eid-Sabbagh, Patrizio Esposito, Jean Lamore, Gianluca Solla. Le 17 octobre 2012, p. 15. Ce texte fait partie de la boîte 1 du livre donné à la bibliothèque Kandinsky.

Précisons que le Polisario et le collectif souhaiteraient rendre ces images à ceux qui y sont représentés, dans la mesure du possible, ce qui signifie que cette archive est, en intention au moins, vouée à être dispersée.

l'attention portée aux photographies plus qu'aux propriétés que le collectif a su révéler. L'activité de l'artiste qui observe, choisit, compose, puis reproduit est alors à considérer comme une manière démonstrative de « prêter attention à ». Le geste artistique est habituel, mais il est réalisé principalement pour souligner la signification de ce geste (une attention) plutôt que pour souligner les qualités plastiques des images ou du regard qui leur est porté. Et quand on a la chance de consulter le livre, on est frappé par sa richesse formelle. Les photographies sont surprenantes, souvent très belles, les rapprochements sont intelligents et sensibles. Il y a donc bien un fonctionnement esthétique de cette sélection d'images, mais elle est seconde, c'est-à-dire délibérément placée en aval du fonctionnement esthétique de livre en tant qu'archive.

Ainsi, le projet *Necessità dei Volti* freine au maximum la visibilité des photographies conservées — impossible d'en trouver une reproduction sur Internet par exemple. Le livre n'est consultable que sur rendez-vous (Bibliothèque Kandinsky à Paris, Fondation Arabe pour l'Image à Beyrouth) ou à l'occasion de rencontres organisées par ses dépositaires.

« L'idée qui, dès le début, a guidé ces rencontres, était de présenter les photographies dans un contexte différent de celui de l'exposition. Les afficher, les offrir à une société de plus en plus avide de nouvelles images, cela aurait signifié : manquer à l'obligation de les « garder ». D'où la nécessité de dire, de montrer, mais dans l'intimité et l'attention que seules des rencontres privées permettent²⁰. »

Au cours de ces assemblées fermées, la consultation du livre se fait de manière respectueuse et parcimonieuse. Il passe de main en main ou reste posé au centre des participants, exemplifiant encore une fois par une forme quasi ritualisée (le « cercle ») l'attention portée à ces images.

Les photographies de la Fondation Arabe pour l'Image font au contraire l'objet de nombreuses mises en formes qui permettent une visibilité multiple. L'exemple du projet *Mapping Sitting* est emblématique de cette diversité. En premier lieu, il y a la publication d'un livre *Mapping sitting, on portraiture and photography* (2002), qui rassemble par chapitres thématiques des photographies provenant de divers studios. Seul le nom de la Fondation Arabe pour l'Image est présent en couverture, mais l'introduction précise que le livre a été conçu par Akram Zaatari et Walid Raad. En 2002, *Mapping Sitting* est également le titre d'une exposition (la première à Bozar, Bruxelles). Les photographies sont alors manipulées de manière spécifique, rassemblées en motif ou agrandies, présentées au mur, dans des vitrines ou sur des étagères, reproduites où sur leur support original, mais aussi projetées sous forme vidéo. Bref, les photographies se plient à la grammaire contemporaine de l'exposition photographique, et deviennent le matériau de la création artistique des deux artistes qui sont clairement identifiés comme tels. Là où le livre présente une archive exhaustive, ordonnée par l'œil de deux artistes, afin de mettre au jour des qualités plastiques, des

²⁰ *Ibidem*, p.10.

réurrences stylistiques, des usages sociaux, l'exposition souligne certaines propriétés des images ou des séries d'images, jouant de la combinaison et de la confrontation visuelle des images entre elles. Si dans le livre, les auteurs des photographies sont nommés, présentés par une petite bibliographie, l'exposition montre seulement l'image de Madani, par un portrait photographique réalisé par l'artiste Jean-Luc Moulène. Une œuvre plutôt qu'un document.