

Sur le pas de l'art contemporain Tunisien

La Révolution tunisienne a brisé le silence d'un peuple opprimé pendant plus de 23 années de dictature. Avant le 14 janvier, cette date majeure qu'a connue la Tunisie, tout « art engagé » se voulant rebelle aux injustices du système faisait preuve de bravoure et d'audace. Il était évident qu'une atmosphère aussi étouffante que la Tunisie avait connue ait des conséquences néfastes sur plusieurs domaines ; à commencer par celui de l'art et de la culture, malheureusement un des domaines les plus marginalisés par le Président déchu et son entourage. Ainsi, à s'en tenir à un domaine particulier, à savoir celui de l'« art contemporain », il demeure toujours difficile, aujourd'hui encore, de parler d'une véritable scène artistique. Les raisons en sont claires : rappelons que ce qui est considéré vraiment comme art contemporain « reconnu », notamment en Europe, repose inévitablement sur un « circuit », un ensemble de « réseaux », dont les éléments se composent d'un nombre déterminé de galeries de renommée, de musées « prestigieux » et au dessus de tout, d'un marché de l'art autonome. L'artiste contemporain, confronté à ce fait, se trouve contraint d'être un des acteurs de ces circuits, participant par là-même au marché globalisé international. Hâtons-nous de constater qu'en Tunisie, avec l'absence, entre autres, d'une politique culturelle spécifique à cela, et à défaut de conditions culturelles et idéologiques adéquats à ces critères, l'émergence d'un « système » d'un « art contemporain » proprement dit (à l'occidentale) n'a encore pas pu voir le jour. On peut dire que jusque-là, seuls quelques secteurs privés (quelques galeries privées) permettent de rendre quelques artistes tunisiens et étrangers « visibles » sur la scène artistique actuelle, à part l'initiative de quelques « événements artistiques » étatiques dont l'intérêt n'est souvent autre que soigner l'« image culturelle » du pays...

A ceci s'ajoute le nombre peu timide de magazines exclusivement dédiés à la création contemporaine, ce qui n'est forcément pas le cas dans le domaine de l'architecture et de la décoration : il est toujours regrettable de constater qu'aussi nombreux que puisse être le nombre de « bons analystes sportifs » (de football

en particulier), œuvre du matraquage footballistique longuement pratiqué par l'ancien régime, demeure réduit à côté de cela le nombre des critiques d'art qui émergent, ce qui a ôté à la création son droit de jouir d'un quelconque soutien théorique !

Par ailleurs, dans les Académies d'art en général, on peut noter aussi l'absence de moyens technologiques mis à la disposition des étudiants, notamment ceux qui suivent leurs études aux Instituts des Beaux-Arts, ce qui crée davantage de véritables obstacles pédagogiques quant à l'enseignement des nouvelles techniques que les artistes contemporains ne cessent d'explorer (comme les installations, la photo et la vidéo). Cela va sans compter la censure ainsi que l'absence d'un quelconque musée national d'art pouvant du moins proposer une « histoire visible » de l'art local, par rapport auquel tout artiste pourrait toutefois se « situer » :

il s'agit là de l'une des raisons pour lesquelles certains se sont retrouvés dans la nécessité de quitter le pays, et ce à la recherche d'autres conditions plus favorables à la liberté créatrice.

Après le 14 janvier 2011, les voix s'élèvent, une énergie créatrice se libère, et voilà comme si les artistes s'acharnaient à rattraper 23 ans de pertes, de passivité et de stérilité. Une forte envie d'une « revanche historique » fait que des acteurs de la scène artistique mettent en place de nouvelles structures et tentent par là de créer des événements artistiques, en vue de fonder les conditions favorables à l'émergence d'un « art contemporain ». Aujourd'hui encore, il y a un grand espoir que la Révolution ait des conséquences bénéfiques sur le secteur de la création artistique. Le terrain est presque déserté, vierge ; il est grand temps d'entamer la construction de ce long chantier.

Dans ce bref aperçu sur l'état des lieux de l'art contemporain en Tunisie, aucun critère de sélection ne nous a poussé de présenter les travaux des quatre artistes tunisiens contemporains dont il est question, si ce n'est pas celui de leur engagement régulier dans ce domaine, et avant tout, leur admirable qualité de « chercheur ». Ceci dit, cela n'exclut en rien le fait que des « profils » de

la sorte s'affirment tous les jours de plus en plus dans la scène artistique contemporaine en Tunisie, dont l'étude, certes importante, dépasserait le cadre de cet article.

Ismail Bahri, Nadia Kaabi, Mouna Karray et Nicéne Kosentini, s'ils méritent d'être présentés respectivement, c'est qu'ils se sont tous nourris de leur culture d'origine et bien d'autres contextes culturels, en développant des techniques et des moyens d'expressions acquis grâce à leur séjour en Europe. Pour eux comme pour tout autre artiste contemporain, le chemin est long et il le sera toujours, d'autant plus que le langage contemporain de l'art ne se suffit plus au langage des arts plastiques seulement ; l'interdisciplinarité que connaît l'art de nos jours veut que l'artiste s'ouvre sur les autres domaines comme la philosophie, la littérature, la politique, la géopolitique, l'histoire, l'esthétique, et c'est le cas de nos artistes. Enfin, nous passons à présent à un éclairage sur le travail de chacun, en invitant le lecteur à bien vouloir « voyager » à travers le chemin passionnant propre à chacun. Regards d'artistes contemporains tunisiens

Depuis 2000, Ismail Bahri, né à Tunis en 1978 d'un père tunisien et d'une mère suisse, partage sa vie et son travail entre Paris et Tunis. Après des études à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, il a soutenu une thèse de doctorat en « Art et Sciences de l'Art » à la Sorbonne, et ce autour de « La fragilité dans l'art contemporain ». Et depuis, ce thème est devenu l'un des principaux axes de son vocabulaire artistique. Ismail a participé à des expositions collectives telles que les Rencontres de Bamako, Photographia Europea 2010, Lumière Noire à la Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Human Frames au Kunst-im-Tunnel, Düsseldorf. Son travail a été présenté dans divers lieux tels que le Centre Georges Pompidou, la galerie des Filles du Calvaire, le Musée Fabre (Montpellier), la Johannesburg Art Gallery (Afrique du sud), la Cape Town National Gallery (Afrique du sud), la Centrale électrique (Bruxelles), le British Film Institute (Londres) ou la Fondazione Mertz (Turin).

En effet, la démarche plastique d'Ismail, allant du dessin jusqu'aux installations, et en passant par la vidéo et la photographie, interroge la notion de « fragilité », qui découle directement de sa préoccupation en thèse ; ceci est souvent exprimé à travers maints objets minimalistes d'une infime délicatesse comme le fil, le verre, le lait, l'encre et les épingles. Une vue d'ensemble de chacune

de ses œuvres montre que celui-ci explore à la fois l'éphémère, l'imperceptible et le vulnérable, comme le traduisent d'ailleurs les séries « Latence » et « Ecume ».

« Latence » est une série de dessins sur verre, au fond noir, constitués d'imbrication de bulles transparentes d'écumes lactées ; l'artiste parvient à ce résultat par un pinceau imbibé de lait, qui s'évapore en laissant apparaître une fine lamelle de lait coagulée. Par un léger mouvement de rotation de la plaque de verre, les lamelles de lait prennent une forme circulaire. Cette démarche, par son caractère purement expérimental, rappelle les minutieuses recherches de l'alchimiste dans sa révélation de la pierre philosophale. La série « Latence » traduit aussi la célèbre formule du physicien Lavoisier, lui qui dit « rien ne se crée, rien ne se perd, tout se transforme ». De là, à travers cette démarche, l'artiste est tout le temps dans l'attente d'images vulnérables qui évoluent et se transforment sans cesse pour enfin se révéler au regard ; l'acte de dessiner se fait ainsi dans la lenteur et fait preuve d'une grande patience. « Latence » donne à voir des formes rappelant la lune, les astres et les galaxies, qui plongent le spectateur dans un univers emplis de sérénité. Selon presque la même démarche est née « Ecume » : une série de 30 dessins au crayon, au lait et aux poussières diverses sur papier, qui dévoilent des formes d'œufs, de méduses, de spectres et d'écumes marines. Cette série, comme la précédente, est également obtenue par la superposition de fines lamelles lactées, qui s'imbibent de poussières. Nous sommes toujours dans l'acte de la révélation de l'image, qui pourrait évoquer le procédé du daguerréotype (procédé photographique qui produit une image sans négatif, exposée directement à la lumière). L'extrême fragilité de ces dessins leur donne l'aspect d'une fine dentelle au bord de la disparition. A travers les séries « Ecume » et « Latence », Ismail Bahri joue sans cesse sur les nuances subtiles et sur la propagation du dessin par capillarité. De ce fait, il incarne à la fois l'artiste raffiné et le mathématicien qui s'acharne à résoudre ses équations. Suite à ce bref éclairage sur l'univers plastique dans lequel baignent les dessins d'Ismail Bahri, et pour mieux plonger dans l'esprit de ses travaux, il serait propice d'évoquer aussi la vidéo « Résonances » (Rânîn) : en fait, cette œuvre a été filmée dans la salle de bain de sa maison d'enfance, elle donne à voir des carreaux

fissurés et une baignoire en porcelaine. Celle-ci se vide progressivement de son eau, tout en contenant des mots notés en arabe et de l'encre noire qui se disséminent progressivement. Parallèlement, la baignoire laisse paraître des points noirs reliés par des lignes, semblables à un ciel étoilé. Un mixage sonore de l'eau dans le drain, mêlés aux sons du cricket animent la vidéo et renvoient à l'enfance de l'artiste. Ainsi, la baignoire devient un parchemin sur lequel on peut lire des mots tels que nuit, souvenir, horizon, horizon trouble, flottement, ombre, pellicule qui s'entremêlent et se noient sous l'eau, pour transformer l'espace en une véritable boîte de résonance. A mesure qu'elle s'imprègne des mots, la surface de l'eau devient noire et les envahit jusqu'à leur totale disparition. La baignoire devient ici un écran aveugle qui ne nous livre que des évidences, que l'artiste nous met au défi de déchiffrer : les images magnifiquement finies et le design sonore font de cette vidéo une œuvre envoûtante et évocatrice.

Dans le travail d'Ismail Bahri, il est important de souligner l'omniprésence de l'encre noire comme le montre les vidéos « Résonance », « Orientations » et la série de photos Sang d'encre. Cela ne peut que témoigner de la sensibilité du graveur qu'il est. « Orientations » est une vidéo composée d'un plan séquence filmé en caméra subjective retraçant une déambulation dans la ville de Tunis ; un verre rempli d'encre prend l'allure d'une boussole qui guide l'artiste dans sa marche et se transforme en même temps en une caméra qui récolte des images. Si, la vidéo « Résonance » révèle l'absorption de l'image, « Orientations », comme les deux séries de dessin « Latence » et « Ecume », montre le dévoilement de l'image. A travers ces deux pôles, l'artiste explore le concept de l'« apparition » et de la « disparition ». Le premier traduit la quête de soi, de l'autre et du monde extérieur, sorte de « rappel » qui consiste à montrer ce qui est caché et enfoui dans le subconscient de l'Homme. Quant au deuxième, il crée un espace où les traces s'effacent, où les chemins se perdent et ne subsistent que leurs évocations dans la mémoire. Soulages n'a-t-il pas constaté que l'outre noir renvoie au rideau qui se baisse derrière de lointains souvenirs ? L'encre noire, si chère à Ismail Bahri, revient dans la série « Sang » d'encre constituée de six photos montrant deux personnages, qui ne sont autre que les parents de

l'artiste et dont les rides de la peau sont emplies d'encre. Pour parvenir à ce résultat, l'artiste commence par dessiner les lignes formées par les rides. Une fois le dessin achevé, l'artiste photographie ses modèles. L'œuvre qu'il nous propose a vocation de capturer les traces du passé et de les confronter aux enjeux de l'instant présent : par là, Ismail n'a qu'une envie de rendre « visible » ce qui est « invisible », et ce par l'emploi d'un langage autant poétique que plastique. Quoique l'on puisse dire de l'œuvre d'Ismail, qui n'a jusque-là connu que de perpétuels renouvellements, nous en gardons toutefois l'impression que « quelque chose » nous fuit, à l'instar des grains de sable qui glissent entre les doigts d'une main. Au risque de surinterpréter les dimensions se voulant occultées de son œuvre, à peine a-t-on besoin d'y voir une heureuse métaphore de la « vie ». Y a-t-il de plus fuyant que l'écoulement du temps et la délicatesse des moments inouïs ? Ismail, à travers sa quête de la légèreté absolue, nous enseigne la « légèreté de l'être » et nous invite, par la même, à pénétrer la délicatesse de l'« immensité intime » de la matière, que notre artiste ne cesse d'en explorer la profondeur. Quiconque ayant contemplé l'œuvre d'Ismail s'en sortira avec un regard perçant et plus que tout, « frais »... N'emprisonnons-nous pas les choses aussitôt que l'on touche, aussitôt qu'elles sont asservies à nos sens ? Bien au-delà d'une habileté technique lui permettant de « représenter » un effet aussi complexe que la fragilité, toute une éthique du « toucher » est admirablement véhiculée par l'œuvre d'Ismail, que seul un artiste arrivé à « caresser des yeux » les choses pourrait atteindre.

D'un univers subtil vers un autre, pour découvrir l'art de Nadia Kaabi Linke, qui, comme Ismail Bahri, multiplie les recherches et manie les objets pour traduire ses idées dans une forme visuelle. Née en 1978 en Tunisie, Nadia Kaabi Linke a vécu dans plusieurs pays dont l'Ukraine, la Tunisie, les Emirats arabes unis et la France. Elle a étudié à l'Ecole des Beaux-Arts de Tunis, puis à Paris où elle a combiné son travail artistique avec une formation académique en philosophie et Sciences de l'Art. Plus tard, elle a soutenu sa thèse de doctorat en 2008 à la Sorbonne, intitulée « De l'invisible, pour une esthétique de la mise en situation de la surface picturale ». Aujourd'hui, Nadia vit et travaille entre Tunis et Berlin et a participé à plusieurs expositions à Londres, à

Berlin, au Caire, à Alexandrie lors de la 25^{ème} Biennale, et aussi à la 9^e Biennale de Sharjah, à la 30^e Biennale de Pontevedra, en Espagne et à la Biennale de Venise.

Son art est ancré dans plusieurs contextes culturels, historiques, sociaux et politiques se référant à des lieux spécifiques et à certains événements particuliers perçus par l'artiste. En effet, un mélange de cultures et d'histoires semble intimement animer les œuvres de NKL et chaque idée produite est en rapport avec un lieu et un contexte social bien déterminé. Son travail issu des domaines urbains est également très lié à des sujets socio-psychologiques. Les œuvres de NKL ne se révèlent qu'après plusieurs mois de réflexions et de questionnements, et selon le besoin du projet et les questions qu'elle soulève, elle fait appel à différents médias : « Je rencontre à chaque fois une nouvelle situation, un nouveau contexte ou objet qui me donne une idée de la façon de combiner le matériel ».

Et même si elle change ses formes d'expression, cela n'empêche pas la cohérence de son travail artistique, œuvre d'un seul et même motif qui découle d'une « archéologie du présent » et d'une utilisation conceptuelle des matériaux et des objets.

On peut découvrir la démarche archéologique de NKL à travers son travail autour « des archives de la banalité tunisienne ». Il s'agit d'une œuvre picturale où l'artiste retrace des fissures, des entailles et des égratignures, gravées et inscrites sur les murs de la ville. Ces inscriptions sont des aveux d'amours, des superstitions, des insultes, des vulgarités, des horreurs, des désires, des souhaits et des hommages à des héros locaux et à des clubs de football. Elle prélève ces inscriptions sur la surface des toiles en appliquant un papier de soie sur le mur, puis relève l'écriture grâce à une technique à la cire sur papier qu'elle maroufle pour lui apposer ensuite de l'encre de chine et des pigments. Elle combine ses empreintes, à la matière riche et dense de sa peinture. De ces traces naissent la richesse de la vie, celle de la rue où elle a travaillé in situ durant des heures et où les passants deviennent une partie intégrante de l'œuvre ; car ils ne cessent d'intervenir dans le travail de l'artiste en lui posant des questions à propos de ce qu'elle fait. D'ailleurs, NKL conserve les enregistrements des dialogues qui s'enflamment autour de son travail, et qu'elle grave ensuite sur un support en plexiglas en les

joignant à la peinture, comme une cartelle géante qui accompagne une œuvre d'un musée. « Archives de la banalité tunisienne » est intégré dans le contexte d'une archéologie visuelle qui récupère la contemporanéité de l'histoire récente et urbaine et inscrite dans une réalité culturelle et historique. A travers cette démarche, NKL nous véhicule les confessions des murs des villes où elle se rend pour recueillir « les reliques ». Celles-ci montrent que si nous ne pouvons pas crier nos souffrances et exprimer nos idées, nous les confions aux murs de la ville, qui deviennent les écrans de nos secrets.

NKL est dans une perpétuelle recherche sur la manière avec laquelle elle peut traduire ses idées sous une forme visuelle. L'exemple qui révèle cette démarche est sa sculpture grandiose « Flying Carpets » grâce à laquelle elle a obtenu le prix Abraj en 2010, et qui a été montrée à Art Dubai et à la Biennale de Venise.

L'œuvre est composée de chrome, d'aluminium et de fil, dont le jeu d'ombre créé par ces matériaux joue un rôle majeur dans l'installation, faisant Echo à la forme des Emirats Arabes Unis. Le sujet est inspiré des colporteurs qui vendent les contrefaçons dans les rues de Venise et qui utilisent leurs tapis pour regrouper l'ensemble des biens afin de furier les autorités. « Flying carpets » renvoie aussi au tapis volant, qui est l'un des symboles les plus universellement reconnus de l'Orient, qu'on retrouve dans les histoires légendaires du roi Salomon et dans le recueil des « mille et une nuits ».

La sculpture, prend la forme du pont II Ponte del Sepolco à Venise, située entre San Marco et les Giardini et sur lequel les vendeurs posent leurs tapis. L'artiste a traduit cette scène à l'identique : en effet, les tapis sont reproduits dans la taille d'origine et sont concentrés sur la partie supérieure du pont plus que la partie inférieure, parce que dans la réalité, il s'agit d'une surface plane, qui permet aux vendeurs de mieux voir la Police. De plus, cette partie est plus proche de San Marco qui est la zone la plus touristique et où la Police est le plus concentrée ; il est donc pour eux plus risqué d'aller dans cette direction. Cette démarche révèle les minutieuses observations de l'artiste, qu'elle traduit dans des termes exactes. Pour elle, c'est le meilleur moyen de rendre hommage à ces colporteurs, qui ont pris le risque d'immigrer sachant qu'ils peuvent être arrêtés d'un instant à l'autre. L'artiste traite ainsi du sujet de l'immigration qui est ancré dans

l'humain, dans le but d'optimiser les conditions de vie. Cette œuvre brise les obstacles des immigrants, car elle représente l'objet qui leur permet d'aller d'un endroit à un autre sans frontières ou points de contrôle ou visa.

La démarche de NKL montre à quel point son art s'inspire de la vie et des contextes urbains ; les gens qu'elle rencontre et les situations qui se produisent autour d'elle sont les stimulateurs de sa création. Elle traduit ses pensées avec intelligence, finesse et subtilité. Ceci dit, ses œuvres ne dévoilent pas ses pensées d'une façon directe, mais poussent plutôt le spectateur à s'interroger sur les histoires racontées par l'œuvre de NKL.

Effectivement, chaque œuvre de NKL renvoie à plusieurs sujets en même temps, comme le montre l'œuvre *Parkverbot* (looted art) qui est un banc public 'pillé' dans un parc à Berlin par l'artiste elle-même, couvert de pointes anti oiseau. Elle a converti quelque chose où les gens s'assoient pour prendre une pause dans un espace où il est interdit de 'stationner', comme il est dit dans le titre 'Parkverbot'.

Cette œuvre fait allusion à un paradoxe au sein des pays occidentaux démocratiques, qui revendiquent les droits de l'homme et la liberté au même temps qu'ils négligent le droit naturel des oiseaux, en posant des pointes de contrôle les empêchant de se poser sur les monuments publics et les lieux privés, chose qui paraît étrange aux yeux de l'artiste : « Dans l'imagerie arabes, les Colombes sont considérés comme un symbole de liberté et de paix, c'est pour cela que ces pointes paraissent étrange à mes yeux ». Aussi, l'acte de piller le banc est une partie intégrante de l'œuvre, qui fait référence aux idées de restitutions culturelles et le statut juridique particulier et économique du pillage d'œuvres d'art.

De cet univers conceptuel où règne l'objet, le dispositif et ses différentes significations, on se propose maintenant de se pencher sur le travail de deux artistes, sauf que c'est d'un autre esprit de travail qu'il s'agit : les artistes dont il sera question dans la partie qui suit se distinguent, et par leur pratique régulière de la photographie et de la vidéo et par certains sujets communs qui les réunit.

Née en 1976 à Sfax, une des grandes villes de la Tunisie, Nicène vit et travaille entre Tunis et Paris. Elle a étudié l'architecture d'intérieure à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, puis à l'université Marc Bloch à Strasbourg où elle a développé une pratique de

l'installation et de la photographie, en suivant des stages et des formations au Studio National des Arts Contemporains Le Fresnoy et à l'École de l'Image Les Gobelins en France. Son travail a été présenté dans plusieurs expositions à Tunis, à Paris, en Espagne, à Londres et à Bamako. Septembre 2011, marque la date de son exposition personnelle à Londres, à Selma Feriani Gallery, suivie par sa participation à Photoquai Paris. Nicène s'exprime essentiellement à travers la photographie et la vidéo, bien que des fois, sa curiosité à explorer d'autres médiums la pousse à s'adonner à la peinture sur verre et à l'installation : « Je suis dans un carrefour, j'aime trouver par moi-même des techniques qui racontent mes idées », disait Nicène.

Les sujets récurrents de Nicène sont souvent la mémoire, le souvenir ainsi qu'un questionnement sur l'identité. Son travail est semblable à celui de l'archéologue qui revient sur les traces du passé pour reconstruire le présent. A ces propos, elle affirme : « A la manière d'une archéologue, je fouille et je cherche des indices et des traces qui constituent la preuve mélancolique qu'un corps était là et qu'une histoire avait existé ». L'exemple d'une telle démarche est la série de photographie : *Boujmel*, (nom d'un étang, situé à quelques kilomètres de Sfax, ville natale de Nicène), où l'artiste associe à chaque image un portrait tiré de l'album familial représentant sa mère, sa grand-mère et son arrière grand-mère. Ce qui l'intéresse c'est de retrouver les traces d'une époque qu'elle n'a pas connue, mais existe toujours fortement en elle. Pour Nicène « fouiller dans l'album familiale et repérer dans les photographies prises dans les années 40 et 60 des indices voilés, estompés et même rayés, est un acte qui consiste à révéler les secrets en relâchant les fantômes ». Ces « fantômes » invitent le spectateur à plonger dans un monde oscillant entre le passé et le présent, l'oubli et la résurgence. En alliant ses photos d'archives à l'étang de son enfance, Nicène Kosontini exprime son obsession à réunir les fragments de son histoire et à donner forme au passé. Comme si l'artiste tient à montrer ces photos afin qu'elles ne soient pas perdues, anonymes et victimes de l'oubli. Ces photos sont aussi un moyen pour Nicène de se pencher sur la question de la transmission, de langage, de mobilité ainsi que sur les représentations de symboles culturels et identitaires. A travers l'acte de documenter ses photos,

l'artiste cherche à imposer des notions culturelles ayant été effacées par des forces sociopolitiques, telles que la colonisation qui a assurément transformé en profondeur « l'âme de la Tunisie » et n'a laissé aucun réservoir intact des origines. La quête du passé chez Nicène se manifeste également à travers son œuvre « Revenir » : il s'agit d'une mise en scène par le détour d'un montage vidéo d'une photo familiale, accompagnée par la voix de la chanteuse tunisienne Alia Sellami. Le plus intrigant dans cette œuvre, c'est le zoom effectué sur un enfant seul et caché derrière une porte : comme si l'artiste tente de ramener ce personnage fantomatique dans le monde réel et dans son présent. A travers cette œuvre, l'artiste a voulu révéler ce qui est resté en suspend et ce qui demeure ni absent ni présent, ni mort et ni vivant. A s'arrêter à une lecture ne se limitant qu'à l'aspect « iconique » et graphique des choses, l'œuvre de Nicène ne nous révélera qu'une quelconque volonté de revivifier désespérément un « paradis perdu », celui du passé de l'artiste ; que seul le capteur de l'Instant par excellence, le photographe, pourrait en être le garant. Toute vision de la sorte serait ainsi réductrice, voire injuste, à l'égard de l'authenticité de ce travail. Qu'est-ce qu'il nous est permis de voir dans l'œuvre de Nicène, sinon une résistance permanente à l'éphémère, à l'oubli et à la mort ? Si une légère amnésie favorise toutefois la créativité, comme l'aurait pensé un Nietzsche, et qu'en même temps, l'inévitable subjectivité de l'artiste se nourrit en quelque sorte de ses expériences vécues ; quel serait le sens du « retour » de l'artiste vers le passé ? Loin de tout ce qu'une nostalgie présuppose de passivité et de « sentimentalisme » ; si Nicène s'attache au passé et s'acharne à le faire revivre, c'est pour l'utiliser comme « matériau » à part entière, plutôt qu'un prétexte. Cependant, en dépouillant tout ce que ce « passé » revêt de gangues « familiales » et essentiellement identitaires, on s'en rend compte qu'en réalité, ce n'est même pas du « passé » qu'il s'agit, mais carrément du « temps ». Rien n'incite Nicène à « Revenir » si ce n'est l'envie d'apaiser l'éternelle guerre opposant la nécessité créatrice et les « contraintes » ; la « subjectivité » et l'« objectivité » de l'appareil photographique. De l'univers photographique de Nicène à celui de Mouna Karray.

Née en 1970 en Tunisie, Mouna Karray a étudié le cinéma et la photographie à Tunis puis à Tokyo. En Tunisie,

l'artiste a enseigné la photographie et a été commissaire de certaines expositions. Elle a été accueillie en résidence au Centre d'Art Vivant de Radès (Tunisie) en 2004, à la Cité Internationale des Arts (Paris) en 2005 et à la Fondation Civitella Ranieri (Ombrie, Italie) en 2007. Mouna Karray a participé à de nombreuses expositions collectives : au Musée de la ville de Tunis en 2006, au Musée d'Art Moderne et Contemporain d'Alger en 2008, au Musée du Quai Branly, à Paris, en 2009, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Marseille en 2010. Elle a également montré son travail dans des manifestations internationales, en Europe et en Afrique comme les Rencontres africaines de la photographie à Bamako, la 30ème Biennale de Pontevedra en Espagne, ou la 2e Biennale de Lumumbashi, en République Démocratique du Congo. La photographie et l'installation sonore sont les mediums éminents dans le travail de Mouna Karray, qui pourrait recourir à la vidéo, mais souvent à partir de son travail photographique. L'art de MK entend mettre l'accent sur les sujets de l'identité, des frontières, de la perte et de la mémoire des lieux et des gens. Son séjour au Japon dans les années 90, a été le point de départ d'une série de photo intitulée « au risque de l'identité », perçue comme une prise de risque pour l'artiste : risque de la substitution et de la perte de l'identité. MK est partie loin pour chercher ce qui se trouve tout prêt. Ceci a d'ailleurs suscité l'étonnement de sa mère, qui, à la vue de ses photos, lui demande pourquoi elle est partie au Japon pour se prendre en photo, alors qu'elle aurait pu rester chez elle pour le faire. Mais comme dénonce Walter Benjamin : « Il faut atteindre le plus lointain, pour atteindre le plus proche » et c'est probablement là où réside la quête de Mouna Karray. Ce travail, présenté en diptyque, consiste à rencontrer une femme, observer son univers, l'y photographier, puis se substituer en elle en revêtant ses vêtements, en adoptant sa posture et ses gestes et enfin se photographier. Dans ce jeu de substitution l'artiste brise la frontière qui l'a séparé de l'autre, en pénétrant son univers, au risque de s'y perdre. « Je prends le risque de m'avancer aussi loin que possible dans l'identité de l'autre, à travers ce glissement, je mets en jeu les deux identités, je me confond, je suis l'autre. » A l'approche de ces photos il semble que l'artiste cherche une ressemblance entre les

deux portraits, mais c'est la différence, qui va émerger au bout du compte. Au delà de simples portraits, l'objectif de ces photos est de mettre en évidence le sujet de l'identité : l'identité de soi et de l'autre qui restent incertaines, suspendues entre ces deux 'clichés' fallacieux et pourtant nécessaires. La photo porte ici un regard renouvelé sensible à la faille qu'à l'identification laissant imposer une part d'indéterminée au cœur de ce projet perpétuellement ouvert. Outre la question de l'identité, ce travail réinitie la réflexion autour des frontières, des limites, des passages, des dualités et des altérités, qui ont rendu le dialogue universel impossible. L'artiste continue sa réflexion autour des frontières, non pas à travers un support de représentation, mais de captation. En effet, MK traite du sujet de la frontière mais aussi de la mémoire, par le biais d'une installation sonore ' Un objet sur le rivage ' accompagné d'un texte ' : L'artiste a trouvé l'objet par hasard... malgré le temps, la bande est encore lisible... on entend des chants corniques, un mélange de sons non identifiés et de musique..., un dialogue, des mots : « ça tourne ça tourne, pas de bruit ».. Sur les rivages les recherches se poursuivent..

A l'image d'un palimpseste, la matière sonore comporte plusieurs strates. D'abord, une récitation psalmodiée du coran, interrompue par des bruits externes d'une vie (rue, bruit, voix qui s'interroge et qui tâtonne , aboiement de chiens.), puis des chants arabes (les chants de abdelhalim) et une autre interruption par la radio, couronnée par un récital coranique. Les sons qui s'incrustent l'un dans l'autre ainsi que l'idée du rivage font écho aux frontières brisées. Il n'y a-t-il pas là une volonté de rompre avec les frontières, instaurées par l'homme pour l'homme ? Le désir de l'artiste ne consisterait-t-il pas à recomposer les fragments, causés par les différences culturelles, pour atteindre l'unité ? A première vue plusieurs caractéristiques (dont la technique, le médium, le point de départ de chacune) séparent les œuvres, 'Au risque de l'identité » et « un objet sur le rivage » mais, à y voir de plus près, on remarque que l'une fait écho à l'autre. En effet, l'artiste qui pénètre l'univers d'autrui en s'y installant sans gêne ni scrupule, renvoie aux sons de la bande qui se côtoient et se mélangent, en brisant toutes les barrières. Il n'est plus question de fragmenter l'univers mais de le restituer. « Un objet sur le rivage » est le vestige qui

rompt avec les frontières, c'est également l'objet qui fait référence à la mémoire, car il a été trouvé par hasard par l'artiste ; celle-ci joue le rôle du passeur qui offre la découverte, la révélation, qui reste en retrait pour assurer la transmission et permettre le travail de mémoire. Lorsqu'elle a un message à transmettre, MK continue à le crier avec acharnement et insistance. En effet, elle renouvelle dans une série de photo « Murmurer » cette réflexion, déjà récurrente dans son travail, des frontières, des limites, et de la mémoire. Les photos donnent à voir des fragments de murs situés dans une zone abandonnée à Sfax (Tunisie). Il s'agit d'une zone portuaire contenant des usines de phosphate, qui ont été fermées par l'état en 1991 à cause de la grande pollution générée par ce lieu. Avant d'être totalement rasée en 2008, cette zone était restée abandonnée et interdite ; seuls avaient résisté des fragments énigmatiques de murs délabrés sur ce lieu tiraillé entre passé parfois tragique et avenir incertains. Cet ensemble architectural est hanté par la mémoire, l'absence et le vide. L'intérêt de ces murs réside dans leur ambiguïté, tiraillée entre la force et la fragilité : ils incarnent la vie et ses brisures, les béances et les failles. « Transformés en véritable tragédie humaine et sociale, ces photos questionnent et sondent en creux la propre vulnérabilité de l'homme face aux aléas du temps et aux tourments de la vie ». Mouna Karray a un besoin ardent de préserver la mémoire. Ces œuvres se croisent pour devenir un mémorial de lieux et des êtres, tout en révélant des questionnements identitaires et culturels. Les quatre artistes dont il était question dans cet article, ont en commun leur origine tunisienne, mais la création artistique propre à chacun, n'est liée ni à un contexte géographique particulier ni à une origine précise. Leur langage reflète leur aspiration tout en conservant une grammaire accessible à tout être humain quel que soit son histoire et son origine. Le regard des artistes en général doit nous rappeler qu'il est dangereux de s'enfermer dans des schémas uniques et des vérités établies. Cet article traite certainement de l'art contemporain dans un contexte géographique précis, à savoir la Tunisie, mais l'objectif est de briser les frontières pour s'imposer sur la scène artistique internationale. Car ce qui définit un artiste au delà de ses origines c'est sa manière dont il s'envisage dans le monde, à travers une identité particulière.