



مُنظمة العالم الإسلامي للتربية والعلوم والثقافة  
ISLAMIC WORLD EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION  
ORGANISATION DU MONDE ISLAMIQUE POUR L'ÉDUCATION, LES SCIENCES ET LA CULTURE

L'ICESCO CÉLÈBRE LA JOURNÉE MONDIALE  
DES DROITS DE L'HOMME 2022

ICESCO Roads For The Future

ICESCO THINK TANK

RELATIONS INTERNATIONALES  
ET DIPLOMATIE CULTURELLE

Présente  
**VOIX DE FEMMES  
POUR LES DROITS DE L'ARTISTE**



Laila AL-JINDAN (Arabie Saoudite), Eliane CHIRON (France), Sandra REY (Brésil),  
Hala ALKHALIFA (Bahreïn), Faten SKHIRI CHOUBA (Tunisie), Siham ISSAMI (Allemagne),  
Ludivine ALLEGUE (Espagne), Lina EL-HERFI (Palestine), Jamila ZINELABIDINE  
(Tunisie), Zineb BOUGRINE (Maroc)

ICESCO/ DIRECTION DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION



مِنْظَمَةُ الْعَالَمِ الْإِسْلَامِيِّ لِلتَّحْقِيقِ وَالرَّبِّيعَةِ وَاللِّقَاءِ  
ISLAMIC WORLD EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION  
ORGANISATION DU MONDE ISLAMIQUE POUR L'ÉDUCATION, LES SCIENCES ET LA CULTURE

L'ICESCO CÉLÈBRE LA JOURNÉE MONDIALE  
DES DROITS DE L'HOMME 2022

ICESCO Roads For The Future

ICESCO THINK TANK

RELATIONS INTERNATIONALES  
ET DIPLOMATIE CULTURELLE

**Présente**  
**VOIX DE FEMMES**  
**POUR LES DROITS DE L'ARTISTE**

Laila AL-JINDAN (Arabie Saoudite), Eliane CHIRON (France), Sandra REY (Brésil),  
Hala AL KHALIFA (Bahreïn), Faten SKHIRI CHOUBA (Tunisie), Siham ISSAMI  
(Allemagne), Ludivine ALLEGUE (Espagne), Lina EL-HERFI (Palestine), Jamila  
ZINELABIDINE (Tunisie), Zineb BOUGRINE (Maroc)

ICESCO/ DIRECTION DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Publié en 2022 par l'Organisation du  
Monde Islamique pour l'Éducation, les  
Sciences et la Culture

Avenue des FAR, Hay Ryad, BP. 2275  
- CP 10104

© ICESCO 2022

Dépôt Légal : 2022MO5210

ISBN : 978-9920-682-49-7

Comité de rédaction : Secteur des  
Sciences Humaines et Sociales -  
ICESCO

Conception graphique : ICESCO

Imprimé par l'ICESCO

Imprimé au Maroc

# Sommaire

Éliane CHIRON

*Si j'étais confinée*

Éliane CHIRON

*Dessine-moi un masque*

Sandra REY

*Sur l'Art et l'environnement*

Sandra REY

*Lignes de fuite pour repousser la fin du monde*

Hala AL KHALIFA

*Chairs*

Faten CHOUBA SKHIRI

*Autopoiétique : une histoire à rebours*

Siham ISSAMI

*Hesperdis*

Laila AL-JIDAN

*Regards*

Jamila ZINELABIDINE

*La Cité Romaine de Bulla Regia*

Zineb BOUGRINE

*Les Coloris Bleus de la Perle du Nord*

Ludivine ALLEGUE

*Entre Deux Êtres*

Lina EL HERFI

*Une forme nouvelle de frontière*

Éliane **CHIRON**  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

*Si j'étais confinée*







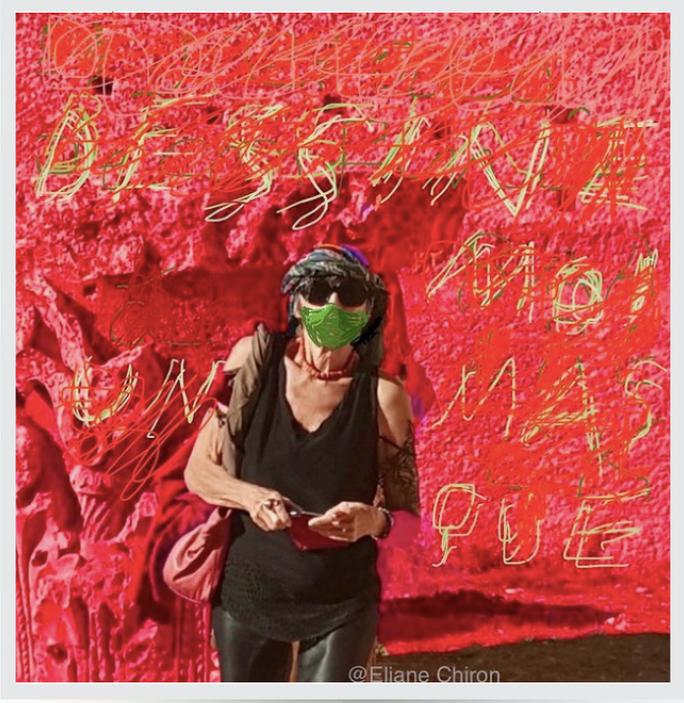


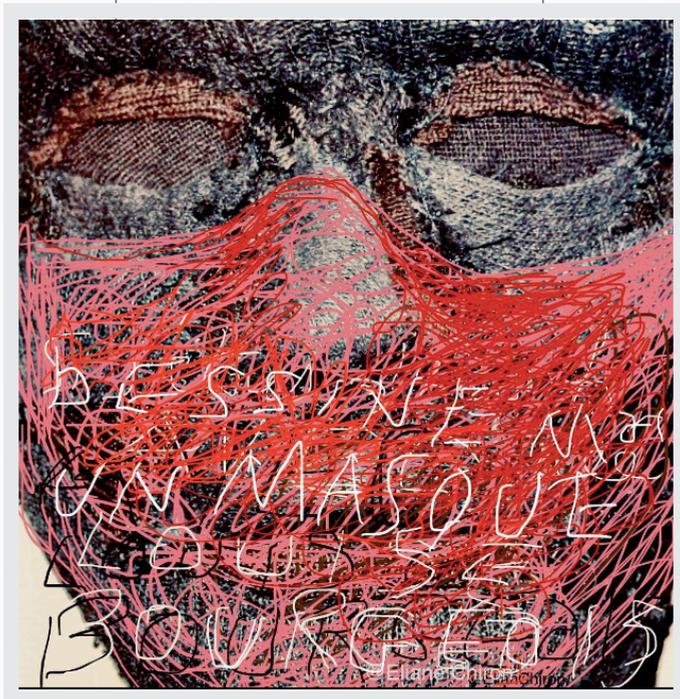
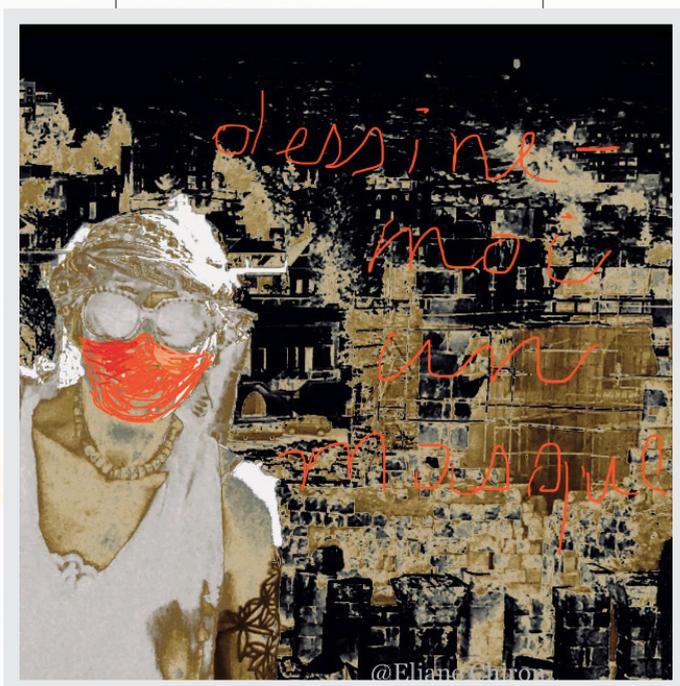
Éliane CHIRON

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

*Dessine moi un masque*









@Ejehé Chiron



## Sandra Rey

Titulaire de la Chaire ICESCO  
Université fédérale de Rio Grande do Sul  
Brésil

# Sur l'art et l'environnement

L'art contemporain est pluraliste en intention et en réalisation ; l'art ne peut pas être appréhendé dans une seule dimension.

Pendant longtemps les organismes sociaux et les orientations politiques ont été guidés par la pensée de l'homme comme étant le centre de l'univers autour duquel gravitent les autres êtres, dans un rôle subordonné et conditionné.

Tout autour de l'idée qui place l'homme comme l'axe principal de la vie, s'organise le concept d'anthropocentrisme basé sur l'idéologie humaniste.

Imprégné par la conviction que les êtres humains, seuls, sont capables de transformer le monde en fonction de leurs désirs et par des moyens techniques, la pensée anthropocentrique ne reconnaît la valeur des choses, des biens, et de la nature, qu'en tant qu'ils soient utiles à l'espèce humaine.

Il a fallu longtemps pour commencer à réfléchir à propos de la relation entre l'homme et la nature sous d'autres angles. Des nouvelles réflexions sur les relations entre l'homme et la nature ont été développées dans les sciences de l'environnement qui ont donné naissance à l'écologie, à partir de la fin du XIX Siècle.

Dans le présent, en vue des processus accélérés de dégradation de la nature, les questions liées à l'environnement et à l'écologie se heurtent à plusieurs problèmes culturels, sociaux, philosophiques et politiques. Néanmoins, une nouvelle forme de relation entre l'homme et la nature devient urgente et les aspects déjà définis dans cette relation nécessitent, semble-t-il, un changement radical de nos perceptions, concepts et valeurs.

Le matérialisme moderne soutenu par les sciences et les technologies favorise la qualité de vie, mais il devient discutable d'un point de vue écologique.

Les critiques considèrent que l'anthropocentrisme a généré un mode de vie destructeur de la nature, axé sur la consommation de masse, nuisible à l'environnement et à la survie de l'espèce humaine, elle-même, au point d'enclencher une nouvelle ère géologique, l'anthropocène.

Devant les asymétries auxquelles nous sommes soumis dans la vie contemporaine, — comment pouvons-nous, en tant qu'individus, nous constituer en tant que des sujets dans une société secouée par des brusques mutations ?

Peut-il l'art s'inscrire dans un débat sur des transformations profondes de notre époque impliquant la nature et l'environnement ?

Il est incontestable que l'art favorise la réflexion sur d'autres points de vue et provoque dans nos sens, et dans notre imagination, une force irrésistible d'expansion.

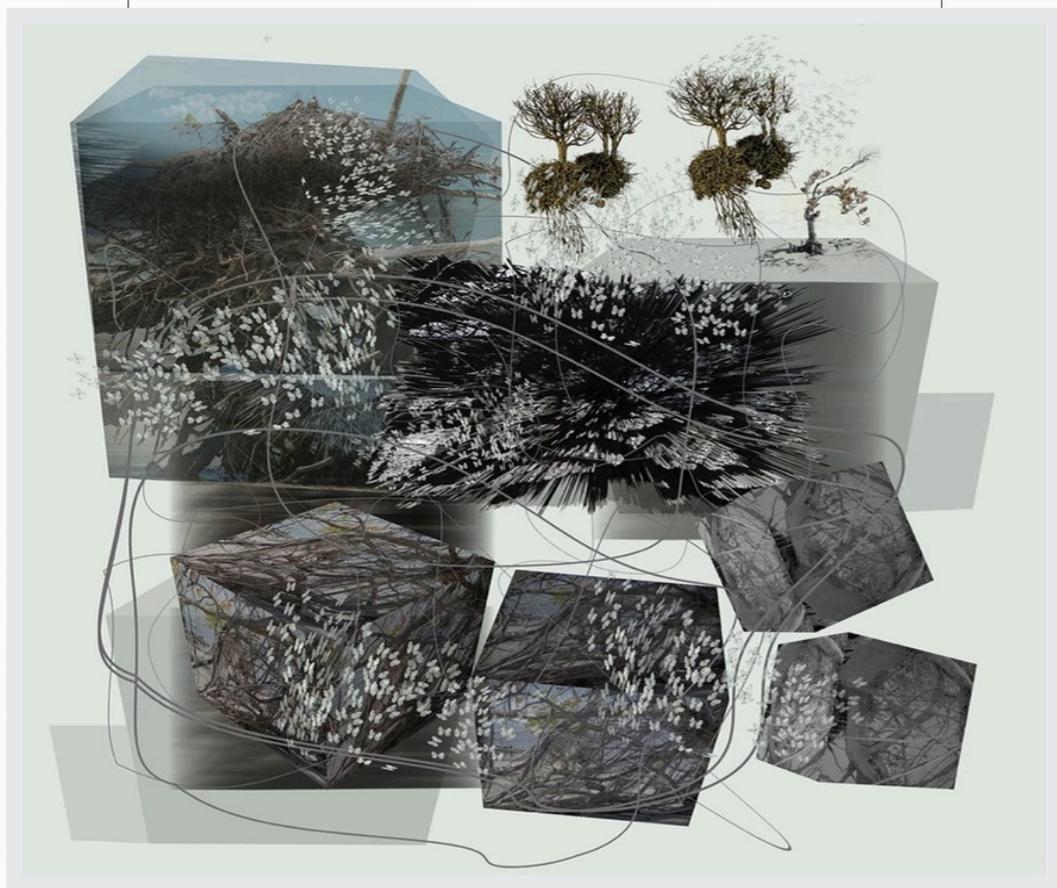
Une des fonctions de l'art est d'extraire la perception de son automatisme. L'expérience esthétique promue par l'art implique une éthique par laquelle nous nous voyons, et nous conduisons dans le monde. Et déclenche des processus qui sont plus larges que l'art lui-même.

Voilà l'hypothèse par laquelle je me suis sentie toujours motivée à développer une production dans l'art: l'expérience esthétique à la base des processus artistiques, et de leur réception, pourrait-elle engager la conscience que nous avons du monde, et de nous-mêmes. L'art contemporain est pluraliste en intention et en réalisation ; l'art ne peut pas être appréhendé dans une seule dimension. Il est dans le pluralisme de ses procédés, et de ses manifestations, que l'art puise ses forces pour prendre en charge, par le sensible, et par les moyens qui lui sont propres, les problèmes qui concernent notre temps. Faut-il ne pas oublier que l'artiste est profondément impliqué dans les objets qu'il produit et que les processus de l'art sont plus grands que la portée de nos pensées.

La nature, dans l'ensemble multiforme de ses objets, a été considérée dans l'Occident, depuis la Renaissance, comme un motif central de l'expérience esthétique, et comme un objet de réflexion théorique.

Dans la contemporanéité, la prise en compte de la nature dans l'art est un sujet actuel et, semble-t-il, incontournable, qui concerne à tous en vue du destin des divers écosystèmes en péril et de la survie de l'homme sur la planète.

Avec les technologies actuelles les artistes développent des outils pour créer des nouvelles formes agencées par des visions fragmentaires, élaborées à partir des interrogations sur la place de l'homme, et de la nature, dans le monde pluriel que nous vivons.



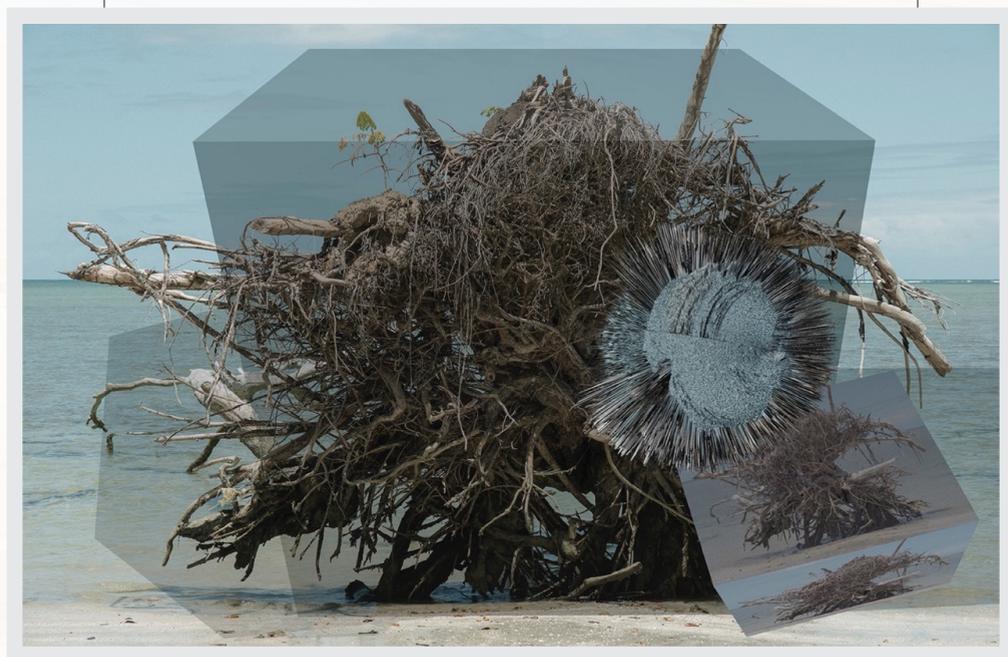
REY, Sandra : (des)Horizontes : sobre a vacuidades de todos fenômenos, 2017.

(des) Horizonts : sur de la vacuité de tous les phénomènes, 2017.

|Photographie [montage par traitement numérique] |Impression pigment minéral sur papier Hahnemühle |Dimensions: 115 X 115 cm| |Tirage : 5 exemplaires|

Sandra Rey

*Lignes de fuite pour  
repousser la fin du monde*



REY, Sandra : Medusa, 2018.

## Résumé

Au moment où le monde contemporain traverse une crise écologique, politique, économique et sociale sans précédent, la prise de conscience que nous vivons dans une époque qui peut être identifiée comme l'Anthropocène devrait sonner une alarme dans nos têtes et inciter à mieux comprendre la tyrannie des comportements hégémoniques. Le texte interroge le destin de la planète, en ce qui concerne les troubles du climat et les bouleversements dans les écosystèmes, en mettant en relief la pensée d'un leader des peuples originaire, au Brésil. L'argumentation est construite à l'appui des concepts Anthropocène et Gaïa, vis-à-vis du rôle de l'action humaine intervenant dans l'équilibre de la biosphère, et la façon dont chaque système social et politique est structuré, imposant à ses énonciateurs une domination arbitraire.

## Mots clés

### Fin du monde, Anthropocène, Gaïa.

*« Notre temps est spécialiste en créer des absences : du sens de vivre en société, du sens même de l'expérience de vie. Ceci crée une grande intolérance par rapport à ceux qui sont encore capables d'expérimenter le plaisir d'être vivant, de danser, de chanter. (...) Le genre d'humanité zombie que nous sommes convoqués à intégrer ne tolère pas autant de plaisir, telle jouissance de vie. Alors, ils prêchent la fin du monde comme une possibilité de nous faire désister de nos rêves. Et ma provocation de repousser la fin du monde est exactement de pouvoir toujours raconter une histoire de plus. Si on peut fait cela, nous serons en train de rapporter la fin ».*

Ces mots, prononcés par Ailton Krenak<sup>1</sup> lors d'une conférence au Portugal, 2017, semble plus qu'une provocation, semble une ironie à propos de l'impuissance de l'Humanité devant les forces de la Nature.

---

1. Ailton Krenak est un des penseurs originaux et importants, revendiquant les droits des peuples originaires des terres brésiliennes. Il s'est notabilisé depuis son discours à l'Assemblée constituante en 1987, lorsqu'il a peint le visage avec l'encre noire du jenipapo (fruit de la forêt Amazonienne riche en fibres et vitamines duquel on extrait une tinte noir du fruit vert, avec laquelle on peut teindre la peau et les murs.) pour protester contre le recul dans la lutte pour les droits des peuples natifs du Brésil. En tant que journaliste, il développe un travail éducatif et environnementale au travers des programmes vidéo. Son activisme dans les années 70-80 a été déterminant pour la conquête du « Chapitre des indigènes » dans la constitution brésilienne de 1988 qu'a garanti les droits des indigènes à la culture autochtone, et à la terre.

Ailton Krenak, né en 1953, dans la réserve indigène des familles Krenak<sup>2</sup>, situé dans vallée d'un fleuve appelé « Doce » (doux, en français), dans l'Etat de Minas Gerais, un endroit dont l'écologie est profondément affectée par les activités de l'exploitation minière. Le 5 novembre 2015, l'un des barrages de confinement des déchets miniers appartenant à Samarco Mining, situé à Mariana/MG, s'est brisé, libérant environ 50 millions de mètres cubes de boue provenant de résidus, dans l'environnement. La mer de boue a envahi le petit village à côté, en tuant 19 personnes qui sont emportés dans l'avalanche, et a dévasté le fleuve Doce en générant un impact environnemental et humain énorme, touchant plusieurs communautés qui dépendaient directement ou indirectement de ce fleuve. De la nuit à l'arrivé du jour ces communautés ont eu leurs vies et activités socio-économiques complètement affectées. Cette calamité a été considérée comme la pire catastrophe environnementale du Brésil.

Le fleuve « Doce », appelé « Watu » par les membres de la famille Krenak, est considéré comme le grand-père de la communauté, c'est à dire, comme une personne, non comme une ressource selon les économistes. Krenak, dans sa conférence, a revendiqué le droit d'un mode sémiotisation spécifique de son peuple par rapport aux éléments naturels :

*« Le fleuve n'est pas quelque chose qui quiconque puisse s'en approprier ; il est une partie de notre construction en tant que collectivité qu'habite un lieu spécifique, ou nous étions graduellement confinés par le gouvernement pour vivre et pouvoir reproduire nos formes d'organisation ».*

Le petit livre *Ideias para adiar o fim do mundo*<sup>3</sup> (Des idées pour repousser la fin du monde) qu'on peut lire comme une parabole sur les temps actuels, réunit deux conférences et une interview réalisée au Portugal entre 2017

---

2. Le mot krenak é constitué par deux termes, explique Ailton Krenak : la première partie, kre, signifie tête, l'autre, nak, signifie terre. « Krenak est l'héritage qu'on a reçu de nos ancêtres, de nos mémoires de l'origine, que nous identifie en tant que tête de la terre, comme une humanité que ne se conçoit pas sans cette profonde communion avec la terre. Pas la terre comme um site, mais comme lieu que nous partageons tous, dans lequel, nous, les Krenak, nous sentons chaque fois plus déracinés — de ce lieu qu'a toujours été pour nous, sacré, mais que nous percevons la honte de nos voisins en admettre que cela peut être vu ainsi ».

3. Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo : Companhia das Letras, 2021. P. 26-27.

et 2019, dans lesquelles le leader critique l'idée de l'humanité comme quelque chose séparé de la Nature, une « humanité qui ne reconnaît pas que cette rivière qui est dans le coma, est aussi notre grand-père », dit-il.

*Les écologistes avertissent, la non-reconnaissance de l'humanité comme appartenant à la Nature serait la prémisse à l'origine du désastre socio-environnemental de notre époque, l'Anthropocène. Le terme d'Anthropocène a été forgé pour rendre compte de l'impact sur le climat, et dans la biodiversité, de l'accumulation accélérée de gaz à effets de serre, ainsi que des dégâts irréversibles causés par la surconsommation des ressources naturelles.*

L'Anthropocène<sup>4</sup> se caractérise par l'avènement des hommes comme principale force de changement sur Terre, surpassant les forces géophysiques. L'impact de ces modifications dépassent les fluctuations naturelles, en particulier au niveau du climat planétaire et des grands équilibres de la biosphère. L'action humaine que jusqu'alors provoquait des effets locaux, désormais a des effets globaux. Par exemple, l'humanité déplace aujourd'hui plus de sédiments au travers de ses activités (mines, carrières, constructions, etc.) que la totalité des rivières du globe. Le terme Anthropocène suggère explicitement l'idée que la culture est devenue une force naturelle, ou bien, que l'espèce humaine soit devenue un agent géophysique provoquant la faillite des écosystèmes en l'échelle planétaire.

En suivant Günther Anders, le contemporain n'est pas caractérisé par une crise dans le temps et dans l'espace, mais pour une crise du temps et de l'espace. Temps et espace ne sont pas le scénario de la lutte politique, ils en sont l'objet, ils ne sont plus les conditions, ils sont conditionnés, il affirme. Les actions humaines influencent irréversiblement, aujourd'hui, le temps et l'espace. Dans *Le Temps de la fin*, qui date de 1960, le philosophe avertissait que la « catastrophe » est l'horizon indépassable de notre histoire, si l'on pense à la volonté réitérée d'un certain nombre de nouveaux pays de se doter de l'arme atomique. Il souligne ce qu'implique pour les citoyens du monde, le fait d'être « définitivement dans le temps de la fin ».

---

4. Terme popularisé à la fin du xxe siècle par le météorologue et chimiste de l'atmosphère Paul Josef Crutzen, prix Nobel de chimie en 1995 et par Eugene Stoermer, biologiste, pour désigner une nouvelle époque géologique, qui aurait débuté à la fin du xviiiie siècle avec la révolution industrielle.

*«Le temps de la fin signifie» : cette époque où nous pouvons chaque jour provoquer la fin du monde. «Définitivement» signifie que le temps qui nous reste est pour toujours le temps de la fin : il ne peut plus être relayé par un autre temps mais seulement par la fin ».*<sup>5</sup>

Le concept d'Anthropocène est souvent lié à celui de Gaïa ; ces deux termes sont récents, et ne représentent pas toujours un consensus auprès des communautés scientifiques, cependant ils fournissent des explications raisonnables à propos de bouleversements climatiques du monde contemporain.

Lovelock a formulé la thèse de la Terre comme un ensemble d'êtres vivants et de matière qui se sont fabriqués ensemble, qui ne peuvent pas vivre séparément et dont l'homme ne saurait s'extraire. La vie sur Terre serait rendue possible par une communauté d'organismes autorégulatrice, un système autonome. Il a nommé ce système d'Hypothèse Gaïa<sup>6</sup>,

*« Désormais, le mot "Gaïa" sera utilisé pour décrire la biosphère et toutes les parties de la Terre avec lesquelles elle interagit activement pour former cette hypothétique nouvelle entité avec des propriétés qui ne peuvent être prédites de la somme de ses parties ».*<sup>7</sup>

Dans sa formulation, Lovelock<sup>8</sup> demande pourquoi, en l'espace de plusieurs milliards d'années, les données fossiles indiquent-elles que le climat terrestre a très peu changé, et ce, malgré l'augmentation de l'intensité solaire ? De même, comment se fait-il que la salinité de la mer se soit maintenue en-dessous du taux de 6%, fatal à la vie, et le niveau de l'oxygène dans l'atmosphère à 21%, la limite de la conservation de la vie ? Selon lui, la réponse n'est pas dû au hasard, c'est le signe que la biosphère a la capacité d'ajuster elle-même son environnement dans le but de préserver la possibilité de la vie sur Terre.

---

5. Anders, Günther. *Le temps de la fin*. Paris: L'Herne, 2007.

6. Formulée dans les années 1970 par le chimiste James Lovelock et la biologiste Lynn Margulis.

7. James Lovelock et Lynn Margulis. "Atmospheric homeostasis by and for the biosphere : The Gaia hypothesis" (*Tellus*, vol. 26, n° 1, 1974).

8. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/l-hypothese-gaia-de-james-lovelock-theorie-influente-et-controversee-1824581>

Ce système autorégulateur qui permet à notre planète de rester en homéostasie (un phénomène par lequel un facteur comme la température, par exemple, est maintenu autour d'une valeur bénéfique pour l'ensemble d'un système), Lovelock ne va pas lui donner une appellation scientifique grandiloquent - du type «système biocybernétique et géomorphologique homéostatique» -, mais il a choisi un nom aux résonances poétiques : Gaïa, en référence à la déesse qui incarne la Terre dans la mythologie grecque. L'idée de Gaïa n'est, pourtant, pas d'ajouter une âme au globe terrestre ou une intention aux vivants, mais de reconnaître l'ingénierie prodigieuse des vivants pour façonner leur propre monde.

Dans la pensée de Lovelock, remarque Latour<sup>9</sup>, Gaïa n'est pas le Globe, n'est pas la Terre-Mère, n'est pas une déesse païenne. Sa thèse, l'Hypothèse Gaïa, ne comporte pas l'idée de Nature telle qu'on l'imagine depuis le XVIIe siècle, cette Nature qui constituait l'arrière-plan de nos actions, qui sert de pendant à la subjectivité humaine. Pour lui, rien n'est plus éloigné de cette définition ; à cause des effets imprévus de l'histoire humaine, ce que nous regroupions sous le nom de Nature quitte l'arrière-plan et monte sur scène.

En conformité avec Latour<sup>10</sup> l'hypothèse Gaïa considère que les vivants ne résident pas dans un environnement, ils le façonnent. Ce que nous appelons « environnement » est le résultat de l'extension, du succès, des inventions, des apprentissages des vivants. Cela ne prouve pas que la Terre soit « vivante », mais que tout ce dont nous avons l'expérience sur Terre est l'effet imprévu, secondaire, involontaire, de l'action des organismes vivants. Il en est de l'atmosphère, des sols et de la composition chimique de l'océan. L'air, les océans, les glaciers, le climat, les sols, tout ce que nous avons rendu instable, interagit avec nous. Nous sommes entrés dans la géohistoire. L'ancienne idée de Nature, telle que l'on imagine depuis le XVIIe siècle, cette Nature qui sert de pendant à la subjectivité humaine et constituait l'arrière-plan de nos actions, disparaît et laisse la place à un être dont il est difficile de prévoir les manifestations. Cet être n'est pas la Terre-Mère, comme on a dit plus haut, elle est constituée d'un ensemble de boucles de rétroactions en perpétuel bouleversement, un système complexe, loin d'être stable et rassurant.

---

9. Latour a beaucoup contribué à la divulgation de la théorie de Lovelock. Latour, Bruno. *Face à Gaïa : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Ed. La Découverte, 2015.

10. *Idem*.

Si nous défendons qu'il soit, non seulement possible, mais certainement nécessaire et pratique, de fonder l'engagement écologiste, non plus dans l'espoir d'un monde meilleur, mais en raison du devoir et de la responsabilité, les peuples originaires, du Brésil, ont des choses à nous apprendre.

Certes, la prémisse que nous sommes partie intégrante de la Nature au point de reconnaître parmi nos ancêtres, une rivière en train de succomber à cause de la pollution, est l'impensé du point de vue des sociétés capitalistes de nos jours, tourné vers le progrès, et le profit. Et pourtant, la négation de cette prémisse serait à l'origine du désastre socio-environnemental de notre époque, l'Anthropocène.

Krenak raconte que quand les Indiens de son aldée parlent que le fleuve est sacré, les gens dites civilisés disent « cela est leur folklore » ; quand ils disent que la montagne montre qu'il va pleuvoir et que ce jour va apporter de la prospérité, les gens disent : « Non, une montagne ne parle rien ». Quand même, il signale, « quand on dépersonnalise le fleuve, la montagne, quand on retire leurs significations, en considérant que ces attributs n'appartiennent qu'aux humains, nous libérons ces lieux pour devenir des résidus de l'activité industriel et de l'extractivisme ».<sup>11</sup>

C'est pourquoi la résistance des peuples indigènes refuse d'accepter l'idée que nous sommes tous égaux. « Nous devons être critiques vis-à-vis de cette idée façonnée d'une humanité homogène dans laquelle la consommation a pris la place de ce qu'avant était la citoyenneté », affirme Krenak.<sup>12</sup>

La façon dont les peuples indigènes se perçoivent dans le monde, sans séparation, en communion avec tous les autres éléments de la Nature, en prêtant révérence au fleuve et à la montagne, vitaux à la subsistance de la vie dans la planète, entraîne la reconnaissance de la diversité, et le refus de l'idée d'une humanité présupposant avoir des valeurs et des modes de vie homogènes, ainsi que le rejet de l'idée de l'humain comme supérieur aux autres êtres. Cela peut resignifier nos existences et freiner notre marche insensée vers l'abîme.

---

11. Krenak, Ailton. *Idem* note 1, p. 49.

12. *Idem*, p. 24.

« *Nous sommes dans un monde impensé, impensable auparavant* »<sup>13</sup>. Éluard rassemble dans la même phrase ce qui est non formulé, non pensé (l'impensé), et la chose niée (l'impensable) : nous sommes dans un monde qu'on ne pourrait pas concevoir, et cela n'était pas imaginable autrefois, la phrase dit beaucoup de notre sentiment à propos de l'ombre qui flotte sur nos têtes, les jours actuels.

**L'(im)pensé.** Le double sens du titre de l'ouvrage propose de songer sur l'impensé en tant que ce qui n'a pas été conçu, ce qui ne peut pas être, ce qui n'est pas envisagé, ni saisi par la pensée, ou bien, ce qui nous voulons nier, ce qui nous ne voulons pas admettre. Mais peut aussi suggérer la pensée à l'intérieur de la pensée, comme mise en abîme provoquée par des agencements inconscients.

Dans *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*<sup>14</sup>, écrit en 1979, et publié à titre posthume, en 2011, Guattari propose une analyse des modes d'élaboration, d'encodage et de communication des signes dans le système capitaliste et, surtout, de leurs conséquences en termes d'assujettissement des acteurs sociaux, tant du point de vue de la subjectivité que de celui strictement économique et social. Son étude, nous aide à comprendre notre façon d'être au monde par rapport à celle des peuples originaires au Brésil, et ailleurs, car il expose des modes d'élaboration de codes, et des signes, qui sont très différents, en dépit de vivre dans un même espace géographique et politique.

L'étude de Guattari formule l'hypothèse de l'inconscient n'étant pas structuré comme un langage, mais plutôt « comme une multiplicité de modes de sémiotisation, dont l'énonciation linguistique n'est peut-être pas le plus important ». Il avertit qu'on n'a jamais affaire à l'Inconscient avec un « i » majuscule, mais à de multiples formules d'inconscients qui varient en raison de la nature « des composantes sémiotiques qui connectent les individus les uns aux autres ». Selon lui, l'inconscient n'est ni individuel ni collectif, « il est partout où un travail des signes porte sur la réalité et constitue une "vision" du monde ». Son analyse exploite la manière dont les significations et les contrôles dominants "fonctionnent" aux niveaux économique, social, culturel, le plus souvent à l'insu de nous-mêmes.

13. Éluard, Paul. *Donner*, 1939.

14. Guattari, Félix. *Lignes de fuite Pour un autre monde de possibles. La Tour d'Aigues : Éd. de l'Aube, coll. Monde en cours*, 2011.

Au moment où le monde contemporain traverse des crises — écologique, politique, économique et sociale, sans précédent, — la prise de conscience que nous vivons dans une époque qui peut être identifiée comme Anthropocène devrait sonner une alarme dans nos têtes et inciter mieux comprendre la tyrannie des comportements hégémoniques.

La lecture philosophique de Guattari à propos de la société démontre la façon dont chaque système social et politique structuré et complexe, impose à ses locuteurs une domination arbitraire, le plus souvent, sans que le sujet humain n'en ait véritablement conscience. Le texte élargi le champ de possibilités pour trouver des lignes de fuite vers un autre monde de possibles.

L'ironie implicite dans la provocation de « repousser la fin du monde » nous donne la dimension exacte de ce qui nous pouvons faire face aux forces de la Nature et du Cosmos : très peu, presque rien. — Quoi faire, alors ? En suivant Krenak, une ligne de fuite possible serait de raconter une histoire de plus...

Et d'autres lignes de fuite y peuvent être ajoutés : de produire un travail d'art de plus, de peigner toujours un tableau de plus, de faire toujours un dessin de plus, de composer toujours un poème de plus, de jouer toujours une musique de plus, de danser toujours une danse de plus... car l'art nous procure des expériences capables de nous amener à des situations impensées, et de ressentir plus profondément ce qui se passe en nous-même.

Le non-sens, l'impensé de repousser la fin du monde se fait plus que jamais nécessaire car, au plus profond de nous-mêmes nous le savons, dans le monde que nous imaginons construire sur les ruines de ce monde, une autre fin du monde est possible.

Approprions donc, l'idée proposé par Krenak, celle de repousser la fin du monde, pour insuffler la construction d'un autre monde de possibles, cette fois, orienté par les songes. Les rêves, non comme une expérience quotidienne de dormir et de rêver, mais comme « exercice discipliné de chercher dans les songes les orientations pour nos choix dans les jours à jour ». Selon la tradition de différents peuples qu'on dans les rêves « un chemin d'apprentissages, d'auto-connaissance de la vie, et l'application de ces connaissances dans ses interactions avec le monde, et avec les autres personnes ».<sup>15</sup>

---

15. Krenak. A. *Op. cit.* P. 52-53



## Hala AL KHALIFA

Artiste/ Peintre

Directrice Générale de la Culture  
Bahreïn

# CHAIRS

## Where do we sit ?

Amidst worry, contemplating and awaiting, these figures appear on the surface of the canvas within an unpredictable storm of color that imposes itself on the whiteness of the cloth.

This body of work explores various moods of human emotions and expressions; they speak to a very old and hidden part of my soul. Painting them creates comfort and allows a healing process to come through.

While painting I am in a turbulent state of tension, the making of art has never been a harmonious exercise for me. These images appear with the reoccurring chair that makes its way in joining the figures and creates a silent dialogue between them. Sometimes a chair, other times a sofa in parallel to the figures, it could be a symbol that speaks of emptiness, or a place waiting to be occupied.

Words escape me when attempting to describe this body of work. My relationship with the work begins after the storm of creating the first strokes, is over. Then, I can exhale a little and work on all the other elements to finish the work.

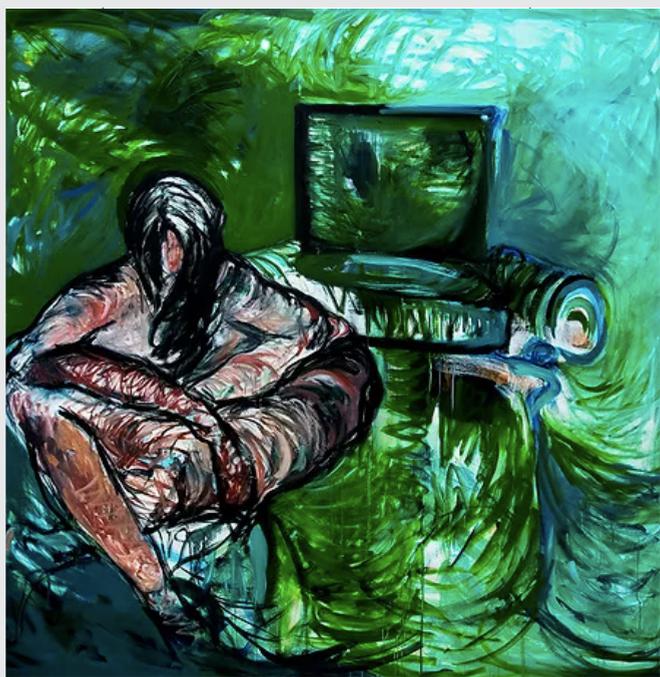
There was a sense of relief when I completed this body of work; they reflect every hidden emotion that is present in both my subconscious, and in all repeating expression, in my notebooks, my daily thoughts and the language I understand and speak.



**CHAIR I**  
OIL ON CANVAS  
SIZE 2m X 2m



**CHAIR I**  
OIL ON CANVAS  
SIZE 2m X 2m







**Faten CHOUBA SKHIRI**

Professeur à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Sousse - Tunisie

## « Autopoïétique: une histoire à rebours »

### *Art et histoire de l'art*

Ce qui atteste de la valeur intuitive d'une œuvre d'art, ce sont les liens ontologiques qu'elle pourrait établir avec l'histoire de l'art. L'artiste, comme la pieuvre, ayant un parcours tentaculaire avec le passé, il avance à reculons, à contre-courant. L'évolution de son travail est intrinsèquement reliée à ses prédécesseurs et à un cheminement poïétique à l'envers. Son œuvre n'aurait de sens que dans les rapports qu'elle établit avec l'histoire de l'art en général, sans frontières spatiotemporelles, ni culturelles. Un long parcours artistique personnel qui se construit dans le doute et le tâtonnement, nourri par une conscience du présent, issue du passé tout en se plaçant d'avance dans l'avenir.

En effet, le monde de l'art a une temporalité propre, beaucoup plus complexe et moins linéaire que celle de l'histoire. Enrichie d'influences, l'œuvre s'affranchit de tout déterminisme esthétique et chronologique. En étant anhistorique, sa dimension artistique n'est validée que par sa perpétuelle référence à l'histoire. Cela n'est paradoxal ou contradictoire qu'en apparence, la preuve que l'œuvre continue à nous atteindre et à nous parler en dehors et bien au-delà du moment historique et culturel où elle a émergé. Son historicité est héritage ou ne l'est pas. Ses effets de sens et les émotions esthétiques qu'elles suscitent sont étroitement liés aux contextes de réception inévitablement variables dans l'histoire. Ce phénomène Malraux le qualifie de « *métamorphose* » entraînant l'œuvre dans le mouvement du temps qui coule et ouvrant indéfiniment leurs structures de significations à la rencontre de contextes et de stimuli nouveaux auxquels elle s'adapte perpétuellement. Sa temporalité présente n'est que dérisoire et illusoire sans pour autant signifier qu'elle perdrait tout ancrage dans son temps d'émergence.

Un temps multiple et déconcertant qui appartient à son auteur et à l'ensemble de l'histoire humaine, où s'ébauchent et s'opèrent des « résurrections » et des « récurrences ». Une étrange contemporanéité du passé qui interpelle l'artiste dans sa poïétique et dont il est le seul à être conscient, le meut par l'émergence du flux qui précède son œuvre et la continue.

Des résonances historiques permettent de saisir quelques fils d'une œuvre en esquive et dont le système assez complexe nous échappe. Cette correspondance avec l'histoire de l'art ouvre l'œuvre de l'intérieur, perturbant ses strates pour interpeller une dimension large et ainsi universelle que Malraux appelle « *bibliothèque intérieure* » conçue sur le modèle de ce qu'il a nommé dans ses « *Ecrits sur la peinture et la sculpture* » le « *Musée imaginaire* », où tableaux et sculptures du monde entier et de tous temps sont simultanément présents dans un temps sans durée, il explique « *Le Musée imaginaire est nécessairement un lieu mental. Nous ne l'habitons pas, il nous habite* »<sup>1</sup>. Une filiation s'inscrivant dans une longue tradition artistique productrice d'une pensée humaine universelle. Un système de renvoi infini permettant de tisser un réseau de liens culturels et atemporels prolongeant indéfiniment la signification de l'œuvre et rompant, ainsi, avec la manière dont l'histoire savante conçoit et expose une temporalité artistique découpée en périodes chronologiques successives lesquelles sont constituées de mouvements et d'écoles.

La réversibilité temporelle artistique englobe la mémoire de toutes les œuvres. Un réservoir inouï renversant l'ordre des causes et des effets sous forme d'anarchie temporelle et non *successorale* au sens savant du terme. Aléatoire et intuitive, une généalogie à rebours, à chaque nouvelle émergence, perturbe et recompose toutes les lignes du passé artistique et a la capacité d'affecter même les mouvements et les domaines a priori les plus séparés et les plus hétérogènes. Dans le chevauchement de leurs causes, antérieures et postérieures, s'établissent des parallélismes artistiques insoupçonnables dont l'intention principale n'est pas de voir dans l'un la transposition de l'autre, mais plutôt de mesurer les effets rétroactifs de la temporalité artistique récursive d'où provient la perception d'une œuvre et ses réalités conceptuelles les plus profondes. On saisit dès lors comment une suite d'échos composant une texture ramifiée de réseau de liens provient aussi et surtout d'une part

---

1. André Malraux, *La corde et les souris*, V, in *Le miroir des Limbes, Œuvres complètes*, t. III, Paris, « Bibl. de la Pléiade », Gallimard, 1996, p. 751.

de cette fameuse « *bibliothèque intérieure* » du créateur et d'autre part de celle du récepteur. Cette régénération qui s'opère à la faveur de généalogies inverses ou à rebours serait la seule garante de l'authenticité de l'œuvre. À partir de cette perspective, il y aurait dans toute œuvre une œuvre vestige, c'est-à-dire une autre œuvre latente ou l'œuvre d'un autre, en désir ou en puissance pour advenir ou renaître de nouveau.

En conséquence, les potentialités artistiques d'une œuvre sont ses capacités de contenir en réserve et en puissance une généalogie de l'art, un noyau de sens qui demeure stable à travers le temps mais en attente d'une sismotectonique pour bousculer l'ordre géologique de l'histoire de l'art et révéler ainsi le mécanisme créateur.

### **Histoire de l'art à « *rebrousse-poil* »**

En référence au philosophe allemand Walter Benjamin, l'histoire des artistes devrait s'écrire à rebrousse-poil, en contre sens du temps linéaire et évolutif et en réaction à la pensée historiciste. Cultivant délibérément l'anachronisme, l'artiste s'essaye à la construction de récits poétiques, à travers de nouvelles lectures subjectives du passé de l'art, une contre-histoire qui prend le contre-pied de l'histoire de l'art dominante. À rebours du sens commun et à partir du sens personnel élaboré au cours d'un processus artistique particulier, l'artiste récuse l'idée d'un progrès de l'histoire de l'art et fait valoir une logique rétrospective secouant l'ordre chronologique établi. Il revendique une histoire de l'art empirique pensée et écrite à partir de la pratique de l'art, selon une logique immanente, par des facteurs internes récurrents au champ de l'art. Une histoire discontinue marquée par des ruptures et des régressions aux temporalités hétérogènes se ramifiant en de multiples directions.

L'artiste historien doit donc se montrer attentif aux irrptions, voire aux interruptions et aux digressions ou encore aux répétitions involutives. Il s'agit d'établir des correspondances transhistoriques, de rechercher des analogies entre des périodes très éloignées dans le temps. Citant Ad Reinhardt, R. Smithson affirme que « *le présent est le futur du passé, non le passé du futur* »<sup>2</sup>. L'histoire doit donc procéder par mises en relations anachroniques en mettant au jour des formes et des structures d'idées qui se transmettent par-delà les enchaînements historiques. Des histoires se formulent en conséquence suivant un cheminement créatif personnel, pluralisant les perspectives esthétiques de l'histoire de l'art.

---

<sup>2</sup> Robert Smithson, « Quasi-infinités et la décroissance de l'espace », Art Magazine, novembre 1966.

L'artiste inverse l'approche et relie le passé à maintenant en obéissant à une logique de rétrospection, « *Il saisit la constellation que sa propre époque forme avec une telle époque antérieure* »<sup>3</sup>. C'est à travers le prisme de son présent et de sa propre pratique artistique qu'il envisage l'Histoire de l'art : sa démarche consiste à établir des constellations qui rassemblent des formes ou des mouvements artistiques

différents, à proposer des mises en perspective ouvrant les voies d'une nouvelle historiographie de l'art qui pourrait révéler des formes ignorées de continuité. L'histoire de l'art devient alors, pour reprendre l'analyse de Georges Didi-Huberman, « *une histoire des prophéties de l'art : une histoire des avènements, mais aussi une histoire de leur après-coups* »<sup>4</sup>.

La rétroprojection vers un passé indéfini, une technique mnémonique qui promet d'effacer la mémoire immédiate, les connaissances standardisées au profit de ce que Marcel Proust et, après lui, Walter Benjamin appelaient la « *mémoire involontaire* » : il faut que les artistes renversent le processus de constitution de leur subjectivité par le désapprentissage et l'oubli. Cette quête d'une mémoire involontaire trouve ses ressorts révolutionnaires dans l'intériorité suivant un processus à rebours capable d'inverser le cours de l'histoire et d'établir des liens entre ce qui demeurait séparé dans l'espace et le temps. Ceci permet le resurgissement d'une essence de l'art, une intelligence collective et universelle à facettes multiples dont seul l'artiste est capable d'ébranler la survivance à travers le temps. En effet, le passé feuilleté porte en lui des indices temporels secrets et cachés, il est l'éclaireur de l'action de l'artiste. Sa parution soudaine dans le présent est une résurrection intuitive, Auguste Blanqui parle des « *chocs résurrecteurs* » et des « *conflagrations rénovatrices* »<sup>5</sup>, Walter Benjamin de « *surgissement messianique* », une interruption/irruptions de moments qui communiquent par-delà la durée. Le flair artistique de faire éclater le continuum progressiste de l'histoire, de dépasser le général dans le singulier, l'histoire dans l'œuvre, dans l'irréductible singularité esthétique. Une intelligibilité du temps productrice de

---

3 Walter Benjamin, « *Sur le concept d'histoire* », Œuvres III, Gallimard, coll. « *Folio essai* », Paris, 2000. p. 443.

4. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme de l'image*, Les Editions de Minuit, Paris, 2000, p.93.

5. Auguste Blanqui, *L'éternité par les astres, futur antérieur*, 1973, p. 102.

sens universel articulant passé, présent et avenir en une conception ouverte et flexible de l'histoire. Une conscience approfondie qui semble avoir disparu, biaisée par la notion du progrès linéaire.

L'historicisme conventionnel est trompeur. Il est menacé par l'idéologie dominante. Rien de plus corrompateur et destructeur sur le plan artistique que de « *nager dans le sens du courant* » et de suivre les tendances et le cours des événements historiques. Une instrumentalisation conformiste du temps, nocive à la production artistique. Brosser l'histoire à rebrousse-poil protège l'artiste du suivisme décadent et démystifie le progrès évolutionniste au profit du vertigineux champ des possibles créatifs, une vaste arborescence saisie dans l'expérience remémorative extraite hors du temps homogène dans un « *a-présent* » (*jetztzeit*)<sup>6</sup> marqué par la mémoire involontaire. Seule possibilité pour l'artiste de rendre sa propre époque plus nettement présente qu'elle ne l'est pour ses contemporains. Pourquoi ? Parce qu'en marchant au même pas que leur époque, les contemporains ont un temps de retard, tandis que lui, l'artiste prophète<sup>7</sup>, actualise le passé, ce qui le pousse (involontairement) vers l'avenir.

### *Approche empirique*

Étant artiste visuelle, je vais mettre à l'épreuve les hypothèses développées ci-dessus. Une approche empirique pour démontrer la survivance du passé dans ma pratique plastique. Un véritable état d'exception dont la singularité créative justifie l'écart et la distinction. Des signes de l'héritage se manifestent à travers un système de renvoi infini permettant de détecter les points-sources qui essaient tout au long du processus artistique comme métaphore des divers éléments et relations symptomatiques d'un capital humain universel.

### **Emergence de l'œuvre**

Presque, déjà, vingt ans que *Vénus* constitue l'emblème de ma pratique artistique. *Vénus*, avec sa double signification, statuette féminine paléolithique, l'une des premières formes artistiques humaines et la *déesse antique de l'amour*, de la *séduction*, de la *beauté féminine dans la mythologie romaine*, assimilée à la *déesse grecque Aphrodite*.

---

6. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000.

7. En référence à Walter Benjamin, *l'historien prophète*.

Deux symboles contradictoires suivant une même appellation ; l'une est le symbole bénéfique de la maternité et l'autre maléfique de la séduction et de la tentation rendent compte de ce thème qui s'est imposé dans ma pratique d'une façon aléatoire dont je ne pourrai justifier l'omniprésence obsédante mais dont je revendique la récurrence programmée.<sup>8</sup>

Le choix délibéré d'assumer un thème archaïque ne justifierait jamais l'approche à rebours de l'histoire de l'art. Il faut chercher sa substance dans un réseau de liens inconscients dont le poids dépasse le simple rôle de n'offrir que des facteurs déclencheurs, un amont faisant partie de l'œuvre à l'insu de l'artiste et qu'il devrait découvrir après-coup. Telle sera ma démarche, mettre en évidence des connexions implicites d'un héritage artistique insoupçonné. Un cheminement fait de rebond et de surprises, écrit-en contre sens d'une logique narrative et évolutive, s'appuyant sur l'expérience pratique sans anticipation de références en respectant les conditions de genèse du processus créatif. Une conception « *émergentiste* » de l'histoire considérée dans son imprévisibilité empirique et matérielle à travers l'usage de médiums hétérogènes et inclassables, constituera la méthode d'analyse de manifestations phénoménales et surtout involontaires. Il s'agit pour moi de voir comment le passé, à mon insu, agit en moi et à travers mes productions artistiques, comme nous le rappelle W. Benjamin, « *C'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est par reconnu viser par elle* »<sup>9</sup>. Des moments de basculement pouvant ouvrir vers d'autres horizons possibles et d'appréhender l'œuvre en ce qu'elle a d'impensé et de singulier. Depuis 2014, mes œuvres récentes s'orientent vers les phénomènes optiques et l'ambiguïté de la perception visuelle. Elles proposent différentes formes d'expressions cinétiques faisant usage des nouvelles technologies. Les sollicitations visuelles placent le corps du spectateur en situation instable provoquant, du coup, des sensations de vertige et de mouvement engendrées par divers procédés technologiques. Dans ma nouvelle pratique plastique, la lumière, le miroir et le plexiglas (comme support transparent) sont les éléments fédérateurs de l'aspect cinétique de l'œuvre. Réel ou virtuel, le mouvement est évoqué par effet de réflexion associé au déplacement du spectateur.

---

8. Pour plus d'informations sur ma pratique, je vous recommande la lecture de mon catalogue « *Matrice* » paru en 2016.

9. W. Benjamin, « *Sur le concept d'histoire* », *op. cit.*, p. 430.

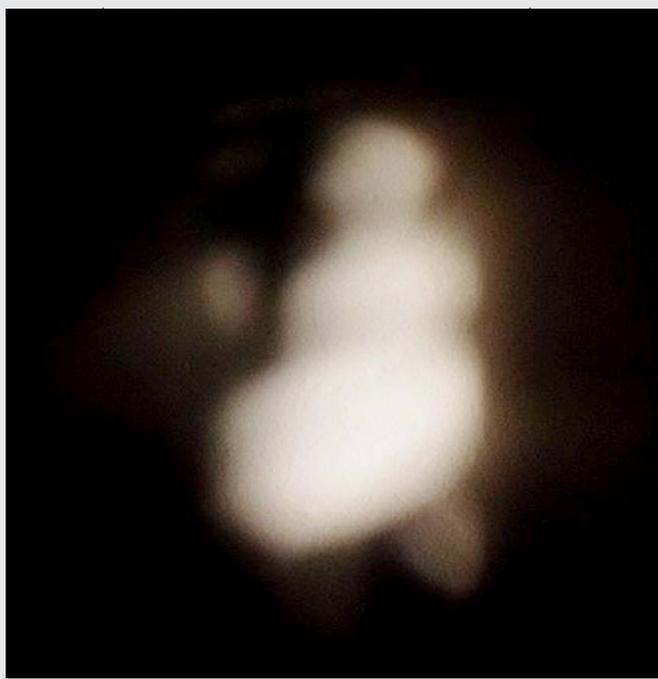
Une utilisation de matériaux transparents et réflecteurs combinant le mouvement et la lumière. Phénomène spéculaire, une interaction entre différents supports au cours de laquelle l'envers de l'image se reflète sur le miroir, ce dernier renvoie la même image inversée, renforcée par l'éclairage (artificiel ou naturel) produit un effet stéréoscopique. Une perception du relief due au décalage, au mouvement du regard et à la luminosité. Une réaction physiologique, neuronale qui sera associée à la métaphore artistique, au processus poétique de l'œuvre.

Il s'agit de mes six derniers travaux réalisés entre 2014 et 2018 ; « **Reflets** », « **Emersion** », « **Intraquatique** », « **Vertige** », « **Galets II** » et « **Ecluse** »

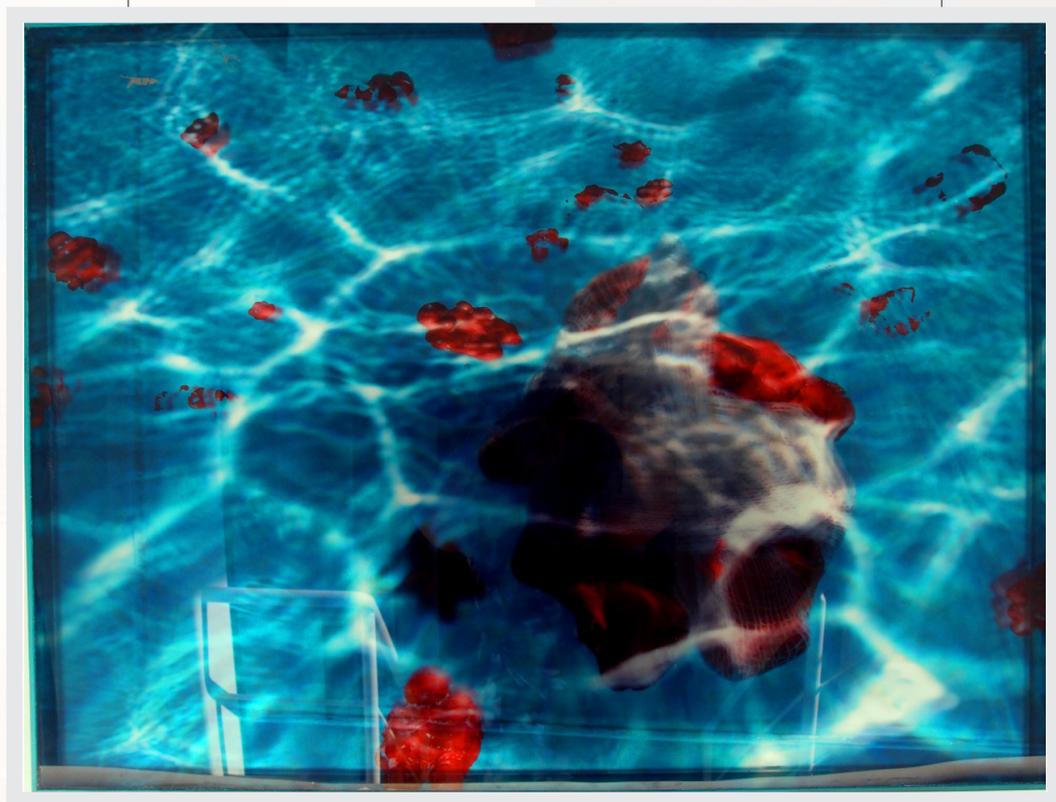
« **Emersion** » est la superposition de deux images d'œuvres précédentes « **Phao I** » et « **Immersion** », imprimées sur un support transparent le plexiglas, une au recto et l'autre au verso, un miroir a été placé derrière à une distance de 4 cm, le tout mis en cadré. Le même procédé a été utilisé pour réaliser « **Intraquatique** ». Associant le numérique à l'aquatique dans la majorité de mes œuvres pour interroger la notion de matrice omniprésente dans ma pratique. Ce travail est une superposition de photographies numériques de travaux anciens (approche à rebours). Photo d'une de mes installations, photo de statuettes vénusiennes en pâte à sel peintes en rouge, immergées au fond d'une piscine, photo de reflet de la surface de l'eau sur une coque de navire. Toutes ces photos ont été superposées par effet de calque, traitées par Photoshop en gardant leur transparence pour ensuite être imprimées sur un cadre en plexiglas. Derrière ce cadre est placé un miroir pour accentuer l'effet de vibration et de mouvement. Le double reflet de la moirure et la transparence de surfaces dotent l'image de relief qu'il faut sentir en changeant de point de vue et d'éclairage. Effet stéréoscopique, un anaglyphe spéculaire se produit causé par le décalage des images reflétées et le déplacement du spectateur.



« **Émersion** », photographies numériques superposées,  
imprimées sur plexiglas, miroir, 101cm x 76cm, 2014.



« **Immersion II** », photographie numérique, 80cm x 60cm, 2013.  
« **Phao I** », photographie numérique, 80cm x 60cm, 2014.

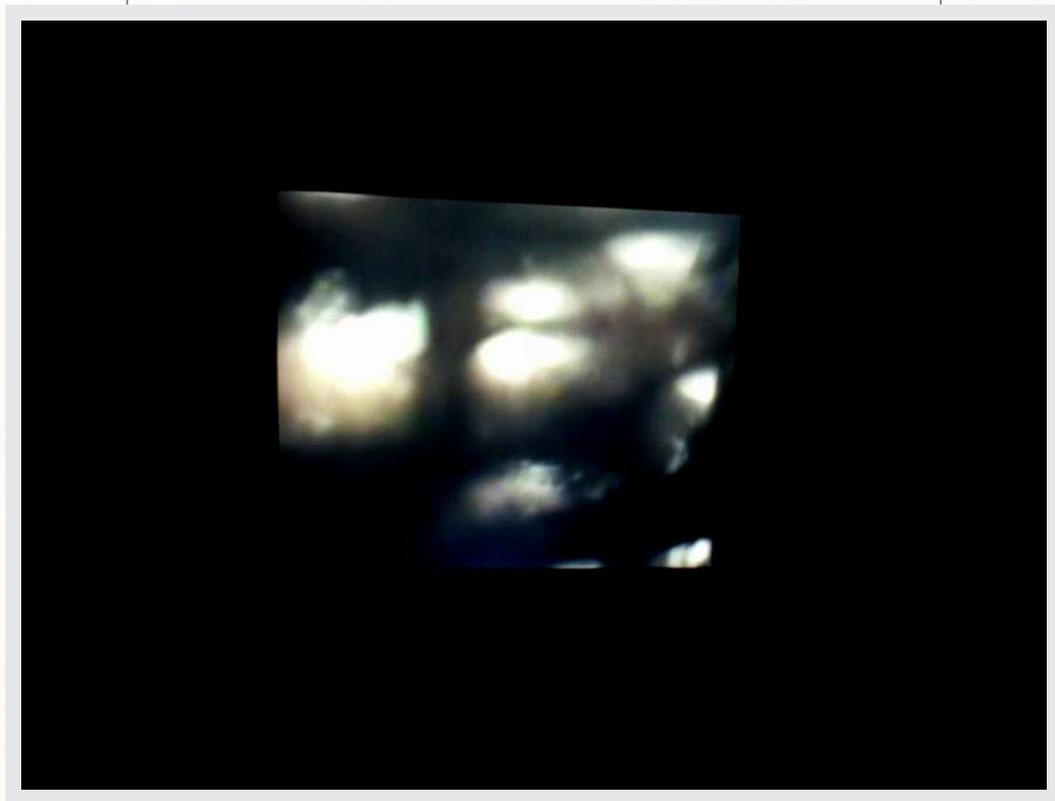


« **Intraquatique** », photographies numériques  
imprimées sur plexiglas, miroir, 121cm x 91 cm, 2015.

« *Reflets* » est une œuvre vidéographique à partir de laquelle j'ai réalisé « *Phao I* » un tirage photographique numérique d'une capture d'écran. Intéressée par le médium vidéographique et afin d'explorer ses caractéristiques esthétiques, j'ai décidé de réduire le sujet de l'image vidéo au minimum, au profit du médium. Il était choisi pour déceler la nature du dispositif et la traduire à travers une image sans référence. Un contenu de l'image vidéographique délibérément choisi le plus simple possible, possédant les caractéristiques potentielles de l'objet vidéographique. Un sujet dont les spécificités entrent dans le processus de la création de l'image. Ce sujet était la lumière, particulièrement importante pour le dispositif vidéographique. Elle est source de visibilité, indissociable de l'histoire des images dans sa longue durée. L'image vidéographique de la lumière serait ainsi illustration de la structure interne de la vidéo qui s'explique technologiquement comme la trace déclinante d'un point lumineux unique et en mouvement venant balayer la surface de l'écran cathodique.

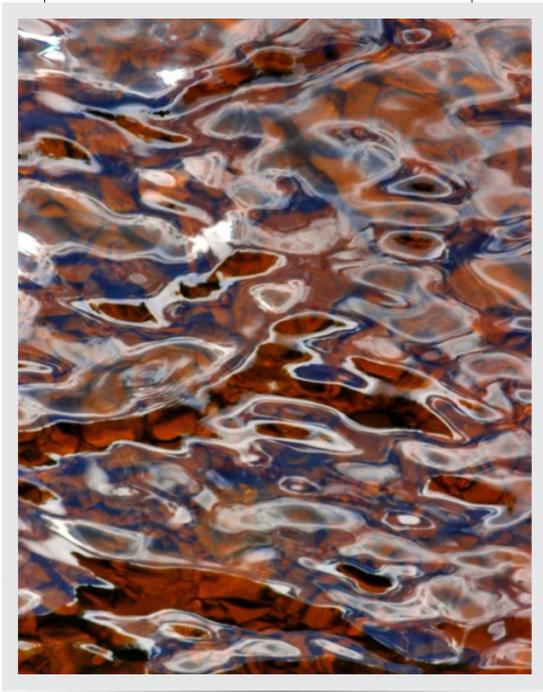
En effet, je suis toujours fascinée par les graphismes lumineux produits par la pénétration du faisceau de lumière à travers une fenêtre et son réfléchissement au contact d'une surface. J'ai décidé d'enregistrer ces phénomènes optiques pour explorer les caractéristiques vidéographiques. J'ai guetté un jour où il y avait du vent et repéré des endroits où il y avait un réfléchissement de rayons lumineux en contact avec une surface d'eau afin que ces graphismes soient en mouvement et vibration. Ainsi, chez moi, je me suis amusée à fermer et ouvrir mes fenêtres et volets et laisser poindre la lumière pour produire des effets optiques, presque pas visibles tant la fugacité du phénomène paraît impalpable et à suivre leurs différents déplacements de l'aube jusqu'au coucher. La vidéo m'a permis de fixer ces phénomènes optiques de la lumière entrant dans l'espace à travers les fenêtres, leur réverbération au plafond et dans la pièce, de transcrire leur réalité changeante et incertaine.

Le frémissement de la surface de l'eau reflétée au plafond suite à l'incidence de la lumière sur la surface réfléchissante de l'eau et la rencontre de différents obstacles sur son trajet de diffusion produisent des graphismes. Ces derniers sont variables et fugaces dépendant de l'atmosphère, du temps, des conditions météorologiques, de l'heure, de la luminosité, des obstacles rencontrés et des surfaces réfléchissantes.



« **Reflets** », Dispositif vidéographique, 2014.

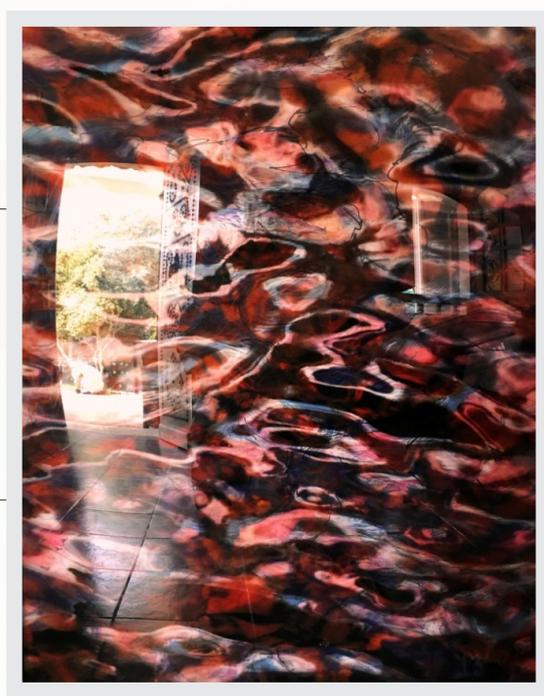
« **Galets II** », est une œuvre que j'ai réalisée en 2017. Une image photographique de galets au fond d'une rivière, reproduite en peinture, ensuite prise en photo, imprimée en grand format sur un support papier brillant, puis placée derrière l'image photographique originale imprimée sur un support plexiglas transparent. Le résultat ; même phénomène de vibration et d'inconfort visuel. Le spectateur, avec l'effet de reflet, n'arrivera pas à discerner nettement les images superposées.



« **Galets I** », photo numérique, 2016.

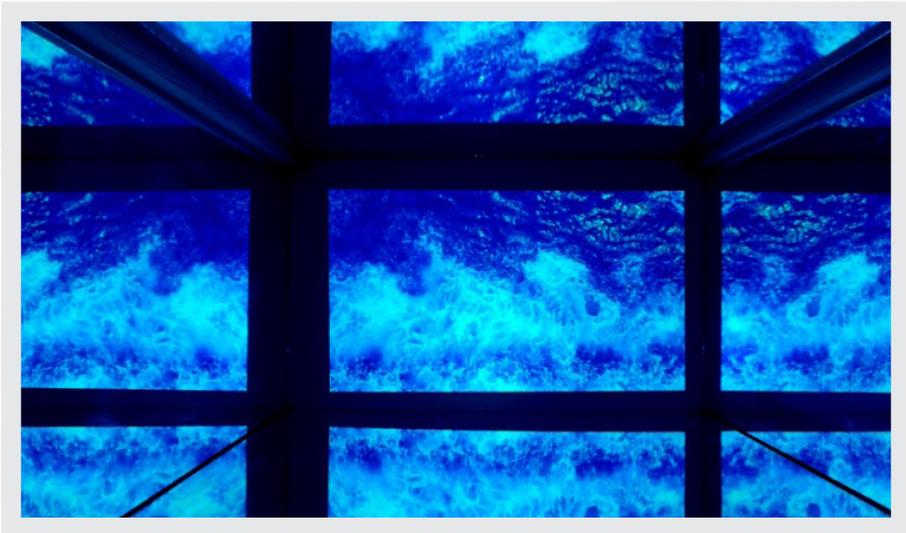


« **Galets** », Technique mixte sur toile, 2016.

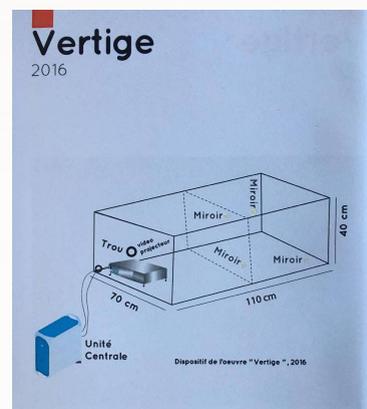


« **Galets II** », Impression numérique sur papier photo et sur plexiglas, 100cmx130cm, 2017.

« **Vertige** » est un dispositif plus complexe. J'ai fabriqué une boîte et j'ai collé des miroirs sur presque tous ses côtés sauf en face du vidéoprojecteur, afin de projeter l'image vidéographique. L'œuvre vidéographique est l'enregistrement à partir d'un balcon d'un navire en plein appareillage pour le départ, que j'ai ensuite zoomé pour accentuer l'effet de vertige ressenti à ce moment. Projetée dans la boîte, l'œuvre vidéographique affiche un double mouvement, le mouvement du navire et le mouvement de l'image vidéographique le tout mis en abyme par l'effet de reflet des miroirs. L'œuvre exige le déplacement du spectateur pour la visionner de différents points de vue, une vision panoptique accentuant le trouble visuel. Un trou a été réalisé en face de la projection pour intensifier l'effet de vertige. Cette boîte et son trou me rappellent le dispositif optique de la « *Camera obscura* », qui est un instrument optique objectif permettant l'obtention d'une image du réel grâce à une projection de la lumière sur une surface plane. Elle servait aux peintres avant que la découverte des procédés de fixation de l'image ne conduise à l'invention de la photographie.



« **Vertige** », dispositif vidéographique, 2016.



« **Écluse** », une œuvre déclinée en deux versions ; photographique et vidéographique. Une statique et l'autre diffusée en mouvement ralenti. Il s'agit d'une image reflétée sur la surface de l'eau de navigateurs sur leur bateau le temps de franchir la dénivellation d'un canal dans une écluse. A cause du mouvement de l'eau agitée par la régularisation des niveaux et l'atmosphère ambiante, l'image manque de netteté. Vibrante, elle sera capturée en photo doublement imprimée sur un support papier photo et sur un plexiglas transparent, ensuite encadrées et superposées avec un léger décalage et interstice pour accentuer l'effet de vibration et déréalisation de l'image. Elle sera exposée retournée et inversée pour plus d'effet de flottement et de distanciation du sujet réel. L'écluse à sas, s'avère un ouvrage d'art hydraulique associé à Léonard De Vinci.



« **Écluse** », photographie numérique  
imprimée sur papier et sur plexiglas,  
36cm x 46cm, 2017.

Toutes ces œuvres évoquent le cinétisme en relation avec des phénomènes optiques. Une pratique qui actualise l'origine de l'émergence de formes artistiques anachroniques. Un choc qui rappelle dans le présent l'essence commune et fondamentale de l'histoire empirique de l'art, en particulier celle de l'image, et lui restitue, ainsi, sa dimension et sa puissance de « *subversion* »<sup>1</sup>, c'est ce que je vais démontrer au cours du développement qui suit.

### **Dispositifs de vision et phénomènes optiques**

Mon récent parcours plastique semble s'orienter vers d'autres paradigmes artistiques révélateurs d'une pensée profondément ancrée dans l'histoire de l'évolution des images et les mécanismes de leur mise en œuvre. Le sujet qui jusque là alimentait mes pratiques plastiques (« *Vénus* ») ne serait plus ce que représente l'image, mais tout ce qui contribue à mettre en évidence les outils de sa formation. Des dispositifs de vision dont les enjeux sont multiples et finissent par devenir le seul sujet de l'œuvre concernant plus particulièrement encore le fondement du processus de l'image photographique. Ces dispositifs évoquent la métaphore de la boîte optique en écho à l'histoire de la photographie, voire à l'histoire des images.

Des procédés visuels, la perception de phénomènes lumineux et cinétiques, des recherches sur les effets de sensation optique et de reflets participent à la fondation de l'image. Paradigmes largement utilisés dans l'histoire de l'art. Expériences déjà tentées par les plus grands artistes de Léonard de Vinci à Marcel Duchamp et continuant jusqu'à aujourd'hui à travers l'usage des nouvelles technologies. Actuellement encore nos appareils à produire des images (appareil photo, vidéoprojecteur, webcam,.....) utilisent toujours le même principe : un support transparent qui laisse passer ou réfléchir la lumière dans un peu d'obscurité. Ces appareils utilisent toujours des lentilles et miroirs pour orienter, dévier et concentrer les rayons lumineux. Le dispositif optique comme métaphore plastique. Un anachronisme renvoyant aux différents procédés ingénieux de création de l'image, la *tavoletta* de Brunelleschi, la *Pariete di vetro* (paroi de verre) de Léonard de Vinci, la *camera obscura* (sténopé) machine à dessiner connue depuis la plus haute antiquité, le daguerréotype, l'appareil photographique, le vidéoprojecteur,..... Une continuité conceptuelle où le sujet ne serait pas ce que représente l'image, mais tout ce qui contribue à mettre en évidence les médiums de sa formulation.

---

1. M. Löwy, *Walter Benjamin: avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, édi. De l'éclat, 2018, p. 88.

## Miroir et image trouble

Dans l'histoire de l'humanité, l'Homme a commencé à voir à quoi il ressemblait avec son reflet dans l'eau. C'est bien cette caractéristique physique de l'effet miroir de l'eau, combinée à l'onde et la moirure de sa surface, qui produisent une image trouble et mouvante. « *La transparence devient ombreuse* »<sup>2</sup> fatiguant l'œil au point de rendre l'image indiscernable. Dans ce cas, le procédé visuel prime sur ce qui figure sur l'image. Le contexte de sa parution et ses caractéristiques particulières sont plus interpellants que l'image en soi. Une complexité visuelle aux effets de reflets (reflets de reflets) et d'indétermination, son intérêt vient d'abord de l'illusion produite qui invite ensuite le spectateur à la compréhension du procédé.

Dans ma pratique le miroir rend l'image instable et la dote de relief. Les formes semblent flotter et démultiplier par l'image reflétée du miroir ou réfléchissante du plexiglas qui se laisse traverser par la lumière permettant ainsi de voir ce qui se trouve derrière. Le jeu illusoire entre bi-dimensionnalité et tridimensionnalité lui confère une particulière absence de fixité. Rappelons que c'est la vision avec deux yeux, en stéréoscopie, qui produit la sensation de relief. La vision produit une synthèse des deux images vues par chaque œil, comme par effet de superposition de calque. Les deux points de vue légèrement décalés perçus en simultané nous permettent d'avoir conscience de la profondeur de l'espace et de la volumétrie. Cette image de synthèse est fluctuante, comme ondulatoire, son instabilité constitue le moteur dimensionnel de la prise de consistance de l'œuvre et de sa valeur historique.

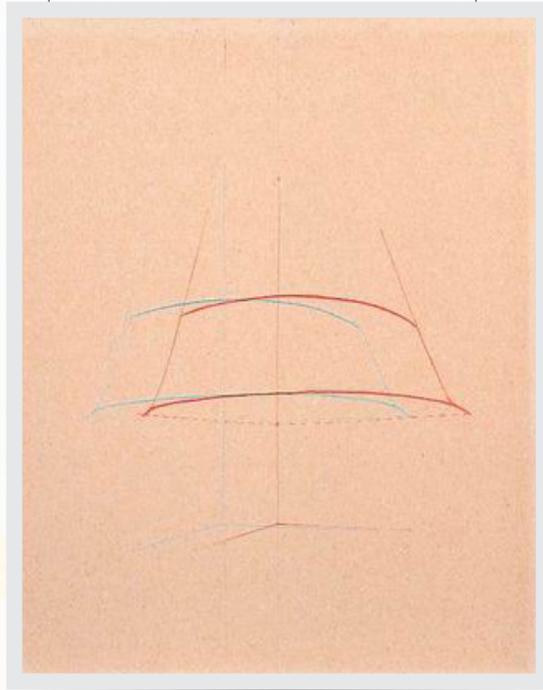
---

2. La formule est de Michel Guérin.



Détail d'« Émersion »

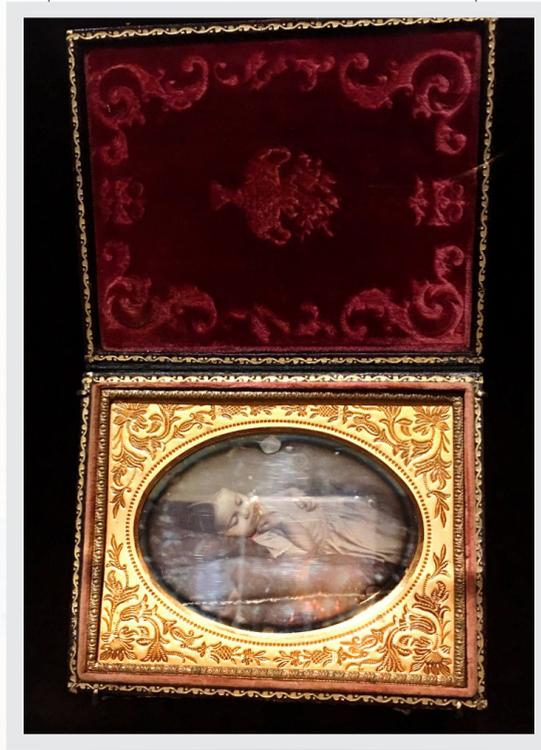
La stéréoscopie est l'ensemble des techniques mises en œuvre pour reproduire une perception du relief à partir de deux images planes. Elle est le fondement de la perception de l'anaglyphe qui permet à notre cerveau d'utiliser le décalage entre nos deux yeux pour percevoir le relief. Mes images décalées produisent l'effet anaglyphe. Constituées de deux images superposées et décalées, l'impression de profondeur est donnée par la distance entre l'image et son double. L'histoire de l'art nous apprend que Marcel Duchamp était sensible aux phénomènes optiques. Sa dernière œuvre réalisée quelque mois avant sa mort, intitulée « *Cheminée anaglyphe* » (1968), est un dessin stéréoscopique. La cheminée est dessinée en deux couleurs pour qu'on puisse, avec les lunettes correspondantes, y voir du relief. Une œuvre énigmatique semblable à toutes les œuvres de Marcel Duchamp. Je ne la connaissais pas auparavant et je l'ai découverte récemment, lors de ma visite de l'exposition « *Marcel Duchamp. The Barbara and Aaron Levine collection* » au musée Hirshhorn Museum and Sculpture Garden à Washington, qui s'est déroulée du 09 novembre 2019 au 15 octobre 2020. Une étonnante coïncidence susceptible d'enrichir les dimensions de l'œuvre et qui a eu un apport signifiant à ma pratique. L'anaglyphe, avènement d'un phénomène ayant une filiation historique, sa résurgence actuelle dans ma pratique corrobore mes hypothèses. Un processus créatif impliquant, à l'insu de l'artiste, la présentification d'un état antérieur chargé d'histoire.



« **Cheminée anaglyphe** »<sup>1</sup>, Marcel Duchamp,  
dessin sur carton, 25.2cm x 20.1cm, 1968.

En effet, l'irruption de cette image ambiguë me rappelle, aussi, le Daguerrotypage. Un procédé photographique mis au point par Louis Daguerre (1787-1851). Il produit une image unique, sans négatif, sur une surface d'argent pur, polie comme un miroir, exposée directement à la lumière. L'image ainsi produite est très fragile, elle ne supporte pas les manipulations et doit être protégée contre tout contact. Les plaques non conservées dans des écrans hermétiques sont souvent irrécupérables. Le daguerrotypage a un effet miroir qui oblige à incliner légèrement les plaques afin de pouvoir percevoir l'image. Cette dernière est ornée d'un cadre en laiton, directement posé sur la plaque. Un verre de même taille que l'image recouvre le tout. Verre, cadre en laiton et daguerrotypage sont scellés ensemble par un second cadre en laiton dont les bords se replient vers l'arrière. L'ensemble s'insère dans un petit écrin en bois recouvert de cuir et doté d'un couvercle fermant à l'aide d'un crochet, permettant ainsi de protéger l'image de la lumière. Miroitante, la plaque trouble la vision, elle ne peut être regardée que sous un certain angle, à cause du reflet métallique qui en perturbe la vision. Le spectateur avant de trouver son angle de vue et l'image, éprouve son propre reflet, puis le mêle à l'image d'où la superposition d'images qui brouille le regard.

1. <https://www.mutualart.com/Artwork/Anaglyphic-Chimney--Cheminée-anaglyphe-/A37120B7228E07CF>, consulté, le 15/12/2019.



Daguerréotype, « **Portrait d'une fille post mortem** »,  
Alfred H. Moses et Fern M. Schad Fund, 1850.

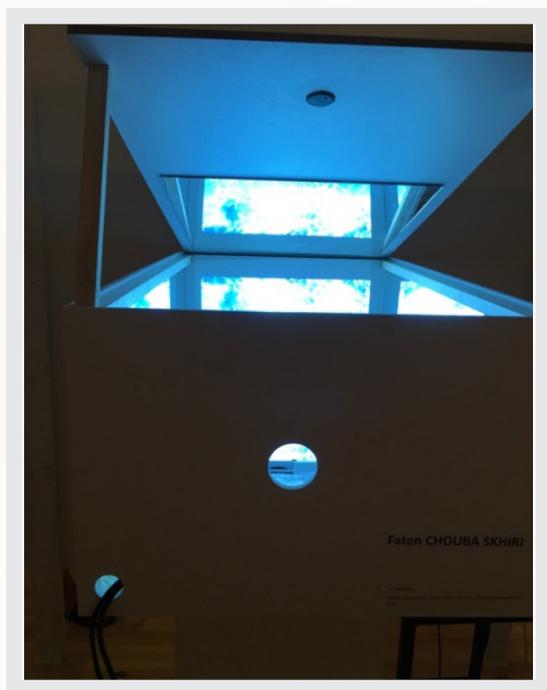
Explorer le dispositif de production de l'image, me permet de rentrer en profondeur dans l'image. Ce n'est pas ce qui est sur l'image qui m'intéresse, mais bien la sensation optique et le doute que le système suscite. L'effet est saisissant et fatiguant, il se produit un léger trouble optique dû à une convergence forcée. Le stéréoscope produit un dérèglement, une torsion du regard qui, associé au phénomène spéculaire du miroir, provoque une inquiétude sensorielle et dimensionnelle. L'évidence n'a plus de sens, l'image fait subtilement référence aux origines des machines optiques, à leur histoire où « l'autrefois rencontre le maintenant dans un éclair »<sup>1</sup>. Une étrange continuité malgré l'écart temporel qui les sépare, elle se manifeste comme une réminiscence involontaire et inconsciente. Il s'agit d'une temporalité inversée qui semble renouer avec ce qui était jusqu'à présent resté en réserve, en latence. Une essence commune de l'art à redécouvrir à travers un processus poétique à rebours. Se refléter dans un miroir, nous ramène vers nous-mêmes, en arrière (reflectere : « ramener en arrière, faire tourner ») là où la glace ouvrait sur de vastes horizons.

1. Walter Benjamin, *Paris, capital du XIXème siècle*, trad. J. Lacoste, Paris, Edit. du Cerf, coll. « Passages », 1989, p. 478-479.

## Image inversée

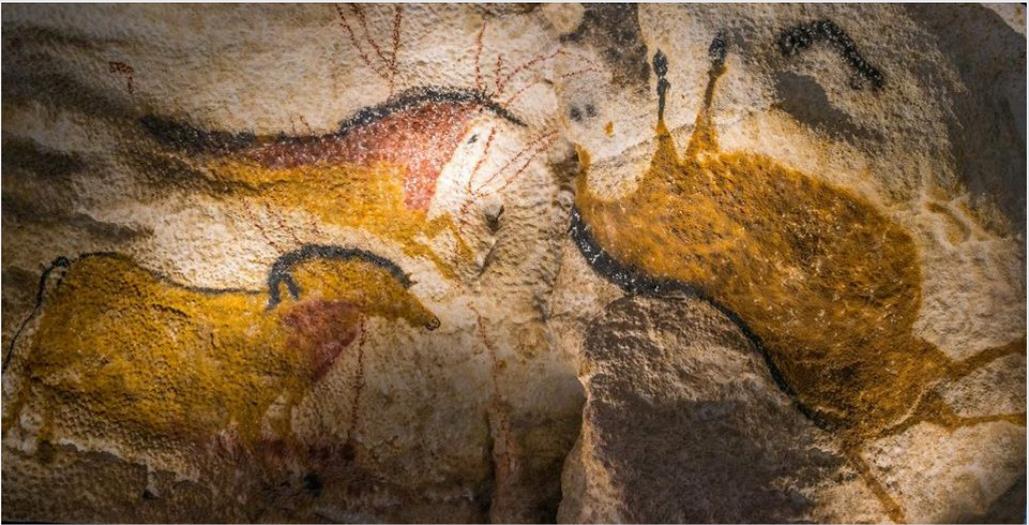
Mon œuvre intitulée « **Reflets** », nous rappelle que nous devons à Aristote les premières descriptions d'une éclipse solaire vue de l'intérieur d'une pièce sombre dans laquelle la lumière pénètre par un trou pratiqué dans l'une des parois. « **Vertige** », renvoie au sténopé, un dispositif optique très simple permettant d'obtenir un appareil photographique dérivé de la *camera obscura*. Il se présente sous la forme d'une boîte dont l'une des faces est percée d'un trou minuscule qui laisse entrer la lumière. Sur la surface opposée à cette ouverture vient se former l'image inversée de la réalité extérieure. Comme l'œil, le sténopé capture des images inversées du visible. En effet, dans « **Vertige** » l'image vidéographique projetée dans la boîte, défile en sens inverse sur les miroirs. Une vision à rebours qui invoque des appareils optiques de substitution de l'œil. « **Ecluse** » est une image reflétée, doublement inversée sur la surface de l'eau et imprimée sur le plexiglas ce qui inverse encore son sens, ensuite elle est encadrée et exposée retournée à 180°.

« **Vertige** », dispositif vidéographique, 2016.



Ainsi, mes images récentes sont reflétées, retournées, inversées, renversées, ..., de gauche à droite ou de haut en bas, à travers différentes manipulations techniques et artifices. Le miroir accentue cette approche à l'envers, l'effet reflet inverse la lecture de l'image, la surface réfléchissante de l'eau produit le même effet. L'impression sur le plexiglas, comme support transparent où la lecture pourrait être doublement inversée (gauche/droite) et renversée (haut/bas), gratifiée par la présence du miroir, le sens d'orientation de l'image est mis en abîme. Ce choix esthétique, l'inversion du sens de lecture de l'œuvre, est largement répondu en histoire de l'art, son émergence marque de grandes tournures et conjonctures plastiques qui n'ont toujours pas élucidé leur énigme.

La première image retournée dans l'histoire de l'art est celle du « *Cheval renversé* » découverte dans la Grotte de Lascaux peinte au cours du Paléolithique supérieur. La position surprenante du cheval dans un espace exigüe, prouve que l'artiste l'a exécuté sans jamais pouvoir le voir dans sa totalité. La démarche inversée est plus importante que le sujet de l'image. De tous les chevaux de la grotte (364 au total), c'est le plus spectaculaire et le plus étrange. Qu'est ce qui pousse l'artiste, plusieurs millénaires auparavant, à renverser le sens de l'image ? Une des plus vieilles énigmes de l'Humanité où la question du sens n'aurait rien de métaphysique. Une vision du réel à l'envers, parfois ambiguë et indiscernable à cause de la superposition d'images sur la paroi des grottes. Réalisées au fond de la galerie pariétale, où l'obscurité est totale, la visibilité et le réalisme de l'image importent peu. L'environnement et les formes de monstration de l'image, en revanche, faisaient sens et contribuaient au pouvoir visuel et visionnaire de cette dernière. Une volonté d'extension du champ de la vision à une démarche et un contexte comme enjeux constitutifs de l'œuvre.



« **Cheval renversé** »<sup>1</sup>, peinture pariétale, Grotte Lascaux, France.

Les premiers daguerréotypes étaient des images inversées comme dans un miroir, on ne pouvait les regarder qu'en les mettant en face de soi. En fonction du côté où l'on était placé et de la direction de la lumière, on pouvait voir une image positive ou négative d'un seul côté, et parfois même les deux, étant donné que la surface sur laquelle la photographie était imprimée avait un effet miroir. Un processus complexe où la force conceptuelle du dispositif constitue l'originalité de l'œuvre. Walter Benjamin, dans son fameux article « Petite histoire de la photographie »<sup>2</sup> paru en 1931, évoque cette complexité du Daguerréotype et la perte de l'aura à l'ère de la reproductibilité technique. Selon lui l'âge d'or de la photographie est le daguerréotype, quand l'image était non reproductible et préservait, ainsi, son aura « l'unique apparition d'un lointain si proche ». Il confirmait « Malgré toute l'ingéniosité du photographe, malgré l'affectation de l'attitude de son modèle, le spectateur ressent le besoin irrésistible de chercher dans une telle image la plus petite étincelle de hasard, d'ici et maintenant, grâce à quoi la réalité a pour ainsi dire brûlé de part en part le caractère d'image- le besoin de trouver l'endroit invisible où, dans l'apparence de cette minute depuis longtemps écoulée, niche

1. <http://archeologie.culture.fr/lascaux/fr/mediatheque/cheval-renverse>, consulté, le 15/12/2019.

2. [http://multimedia.uqam.ca/cours/edm2615/Petite\\_histoire\\_de\\_la\\_photographie.htm](http://multimedia.uqam.ca/cours/edm2615/Petite_histoire_de_la_photographie.htm), consulté le 13 décembre 2019.

aujourd'hui encore l'avenir, et si éloquemment que, regardant en arrière, nous pouvons le découvrir. »<sup>3</sup> Ce qui intéresse Benjamin dans le daguerréotype, c'est la dimension d' « ici et maintenant », ce qu'on pourrait nommer la juxtaposition de temporalité, la « composition d'anachronisme » (Georges Didi-Huberman). Regardant cette image, nous voyons à la fois plusieurs temps ; temps de pose, temps présent d'observation et le temps à venir. Face à la photographie, nous avons toujours l'illusion d'être face à un morceau de passé vivant qui fait retour, un revenant en somme, un absent toujours présent (« le ça a été » de Roland Barthes). Entre passé et présent, à la conjonction des temps, on décèle sa dimension de survivance.

Ce constat conteste et remet en cause la naturalisation de la photographie, sa perception comme image réaliste et revendique le fait que sa technicité incite à réfléchir sur sa nature inconsciente et régénérante. Benjamin l'attestait : « *Et pourtant, ce qui demeure décisif en photographie, c'est toujours la relation du photographe à sa technique.* »<sup>4</sup> La photographie numérique actuelle est hantée par la persistance du daguerréotype, une histoire du médium qui avance à rebours. La photographie n'est pas que son image, c'est l'histoire des dispositifs et modes d'exposition qui expliquerait sa survivance. Ce fait est bien ce qui constitue la photographie, c'est ce qu'est la photographie.

En effet, le daguerréotype, image renversée et spéculaire, est une reproduction minutieuse du réel avec une exactitude et finesse incroyables mais qui exige en même temps une perception ambiguë. A cause de sa fragilité, le dispositif de sa monstration, présenté sous verre pour la protéger, ce qui la rend floue et brouillée et exige le déplacement du spectateur pour choisir son point de vision. Une parallaxe en interaction avec l'environnement associant le spectateur à l'œuvre grâce à la réflexion. Lorsque ce dernier s'y mire, son reflet apparaît, comme si l'image le contenait. Le reflet qu'elle renvoie est changeant, imparfait, et se modifie selon la position de l'observateur dans l'espace et la lumière environnante. Comme le daguerréotype, ma pratique photographique numérique oscille entre netteté et flou, entre fixité et mobilité, entre le miroir qui reproduit sans peine avec la plus grande fidélité le réel et les reflets qui brouillent l'image. Constamment environnée par les changements qui se reflètent (changements de lumière, d'espace, passage renouvelé de spectateurs,...). La spécularité met les limites spatiales dans le flou et se joue des différentes mises en lumière. Elle fait appel au vertige des sens. Elle déréalise l'image en la dupliquant.

3. Ibid.

4. Ibid.



Daguerréotype, « **Les chutes de Niagara** », Platt D. Babbit, 1855.

L'effet rétinien est un mouvement optique révélant la faillibilité de l'œil à travers des illusions ou des jeux optiques liés aux réactions physiologiques de la perception visuelle. L'image donne l'impression de mouvement, d'éclat de lumière, de vibration, d'effets de moirage, d'oscillation, d'ondulation, d'ambiguïté et de cinétisme. Une attention plus soutenue révèle au spectateur lucide le dynamisme de l'image. L'œuvre provoque des effets de moiré, de reflet ou d'interférence. Elle change d'aspect selon qu'on la voit de face ou de côté et selon l'éclairage. Ce qui fait que la même œuvre se transforme selon le point de vue du spectateur. Le décalage donne l'impression de relief et de profondeur dans un tableau statique sans toutefois recourir à l'animation réelle. Une instabilité rétinienne engendrée par le mouvement du spectateur et l'utilisation de matériaux réflecteurs. Une altération visuelle pour une meilleure perception du contexte procédural de conception de l'image en étroite relation avec l'histoire de ses dispositifs optiques. Dans une telle situation, ce qui compte, c'est l'alternance des angles relatifs (obtus/aigus), optimisée par la multiplication des reflets.

# Conclusion

Reflet, renversée, inversée, retournée, envers, instabilité, flou, mouvement, anachronisme, ....., une terminologie spécifique à une poïétique à rebours ponctuée de récurrences, de découvertes surprenantes et inopinées. Un recoupement historique permanent inscrit en puissance dans une autopoïétique sous forme d'irruption d'un déjà-là qui ne demandait qu'à être révélé grâce à l'expérience artistique en articulation avec la recherche théorique. Seul l'artiste et aussi le spectateur averti détecteraient ces signes inédits dans les formes esthétiques actuelles. Leur décèlement est toujours un après-coup, après la pratique, une intuition à rebours, un choc historique qui reste injustifiable. Une telle actualisation du passé dans le flux du présent fait perdre à l'art contemporain toute sa consistance chronologique. Désormais, les œuvres ne sont plus simplement liées à leur temps, elles sont surgissement de ce qui est atemporel, éternel, excédant la temporalité linéaire. Une potentialité en latence à venir grâce au déploiement des complexités poïétiques qui font saillir toute la densité de notre rapport au monde. Et c'est uniquement à ce niveau que se situe toute la dimension « œuvre » des créations artistiques d'aujourd'hui, dans leur positionnement par rapport à un héritage culturel universel et illimité : ces infinités de connexions par lesquelles la création nous parvient par surgissement et nous extirpe de l'imposture créative généralisée de nos jours, soutenue par le diktat des différentes institutions culturelles légitimant ce qui est art et ce qui ne l'est pas. À titre d'exemple ; la « *Banane scotchée* » de l'artiste Maurizio Cattelan exposée et vendue à 120 000 dollars à la foire d'art contemporain Art Basel de Miami édition 2019. La question qui s'impose dans ce cas, quel lien, quelle filiation ontologique avec l'histoire de l'art pourrait établir cette pseudo « œuvre » ?

Pour éviter ces dérives, le cheminement initiatique individuel et le croisement avec l'héritage de l'histoire de l'art et d'autres processus artistiques potentiels attesteraient de l'authenticité d'une œuvre d'art et nous éviteraient l'imposture et l'arnaque, monnaie courante à notre époque.

<https://www.artblr.com/fatenchoubaskhiri/fr#popup>



## Siham ISSAMI

Écrivain / Peintre

Titulaire de la Chaire ICESCO

Directrice d'Orients Occidents Nexus

Allemagne

# Hesperides

## (Deutsch)

In der griechischen Mythologie sind die Atlantiden, besser bekannt als Hesperiden (altgriechisch Ἑσπερίδες / Hesperides), die Nymphen des Westens, Töchter von Atlas und Hesperis (Sonnenuntergang). Traditionell gibt es drei von ihnen, Aegle, Erytheia, and Hespere. Sie leben in einem sagenhaften Obstgarten, dem Garten der Hesperiden, am westlichen Rand der damals bekannten Welt; der griechische Dichter und Grammatiker Appollonius von Rhodos (3. Jahrhundert v. Chr.) verortete den Garten der Hesperiden in Nordafrika und die römischen Gelehrten lokalisierten ihn genauer in Marokko, in der Nähe der antiken Stadt Lixus, zwischen Tanger und Larach.

**Hesperides besteht aus einer Reihe von Gemälden, die die Vegetation des mythologischen Gartens rekonstruieren, ausgehend von literarischen Texten und Erzählungen, Darstellungen in westlichen Gemälden und der Vegetation in Nordmarokko.**

In diesem Garten wächst den Baum mit goldenen Äpfeln. Bei den goldenen Äpfeln handelt es sich in Wirklichkeit um Orangen/Citrus, die den Griechen zu dieser Zeit unbekannt waren. Der Orangen/Citrusbaum war für mich nicht nur der Baum, der durch die Mythologie Europa mit Marokko verband; die elfte Arbeit des Herakles, den goldenen Apfel des Paris-Urteils, das das Schicksal Trojas und in der Folge auch das des Aeneas besiegelte, der Citrusbaum stand auch in der Mitte des Paradieses meiner Kindheit; er steht am Anfang von allem, an das ich mich erinnern kann, immer gab es einen Citrusbaum.

### (English)

In Greek mythology, Atlantides better known as Hesperides (in ancient Greek Ἑσπερίδες / Hesperides, are the nymphs of the West, daughters of Atlas and Hesperis (Sunset). There are traditionally three of them; Aegle, Erytheia, and Hespere. They live in a fabulous fruit Garden, the Hesperides Garden, on the western edge of the then known world; the Greek poet and grammarian Appollonius of Rhodes (3rd century BC) placed it in North Africa and the Latin authors located it more exactly in Morocco, near the ancient city of Lixus, between Tangier and Larach.

**Hesperides consists on a series of paintings reconstruction the vegetation of the mythological garden, from literary texts and tales, depictions in western paintings & the vegetation in northern Morocco.**

In this garden grows the tree, with golden apples. The Golden Apples are in fact oranges, which were unknown to the Greeks at the time. The Orange/Citrus tree for me has been not only that tree that linked Europe to Morocco through the eleventh labour of Heracles; the golden apple of the Judgement of Paris that had sealed the faith of Troy, and as consequence the wandering of Aeneas... But it stood at the centre of the Paradise of my childhood; it stands at the beginning of it all, as far as I could remember there was an Orange/Citrus tree, and so in the centre of this series stands the Orange/Citrus tree Paintings.



Siham Issami, **Hesperides I** / 100cm x150 cm /  
Mixed technique on canvas, 2018



Siham Issami, **Hesperides II** / 95cm x 145cm, Mixed  
technique on canvas, 2021



Siham Issami, **Hesperides III** / 95cm 145cm, Mixed  
technique on canvas, 2021

Copyright © by Siham Issami.  
All rights reserved.



**Laila Al-Jindan**

Artiste/Peintre  
Arabie Saoudite

## « L'art et la culture connaissent leur meilleur moment... »

« Dans nombre de mes œuvres, je donne de la visibilité aux femmes en montrant leur beauté, leurs sentiments et leur potentiel intérieur et j'accompagne cela d'éléments traditionnels. Je pense que les femmes sont un élément fondamental de la société. Dans la plupart de mes œuvres, j'essaie de montrer la force des femmes, leur fermeté et leur condition. Alors que dans certaines œuvres, on peut trouver une femme couronnée, dans d'autres, j'essaie de refléter les sentiments de faiblesse, de doute et le dialogue interne par lequel elle essaie, en tant que femme, de se faire remarquer et de réaffirmer sa place dans la société.

J'ai également abordé le thème du désert dans mes tableaux, en le mettant en avant et en soulignant sa beauté, car c'est un lieu caractérisé par le calme, la tranquillité, la méditation et la beauté.



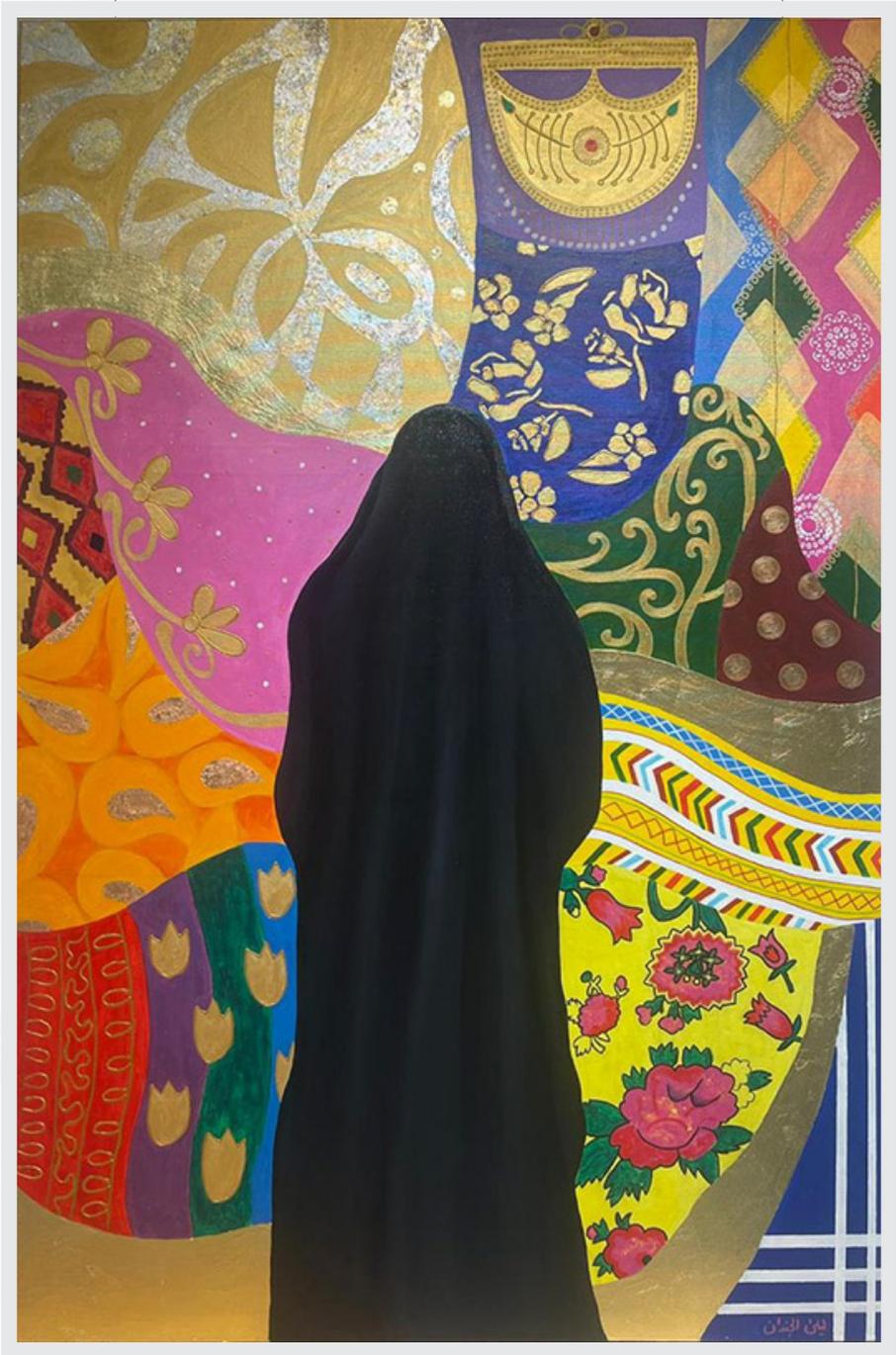
Dans mes tableaux, vous pouvez remarquer le contraste entre les beaux visages et la gamme de couleurs pures et gaies où vous pouvez rapidement vous rendre compte du courage et de l'audace avec lesquels les couleurs vives sont utilisées de manière harmonieuse et belle. Le collage et le papier doré dans mes œuvres sont deux éléments qui ont une présence abondante car ils donnent de la dimension et de la profondeur à mes œuvres. »







ليلى الجندان



<https://atalayar.com/fr/content/laila-al-jindan-lart-et-la-culture-connaissent-leur-meilleur-moment-en-arabie-saoudite>



## Jamila ZINELABIDINE

Architecte & chercheuse sur les poétiques architecturales et la genèse de l'Art-Forme, ENAU Tunis, ENSA Lyon, École doctorale « Sciences et Ingénierie Architecturales » EDSIA

C'est avec une grande fierté que je communique ces pensées autour de « Voix de Femme pour les Droits de l'Artiste », dans cette ère de partage sensible, émotionnelle, autour de la célébration d'un moment historique, celui de « La Journée mondiale des droits de l'homme ». Pour rappeler, en même temps, la valeur universelle, intercontinentale, que représente l'humanité toute entière. Elle dépasse, et de bien loin, ses propres conditionnements. Être au monde, créer, à travers les différentes civilisations, cultures, esprits, c'est ce qui représente une quête commune d'un moyen de transmission, de pérennisation de cette humanité. L'Art, de par ses différentes expressions, est la manifestation et le génie de cet acte créatif qui englobe dans sa totalité la valeur fondamentale d'une vision commune de la vie : celle de l'Existence. Cet instant furtif, voire fugitif, anachronique, dispensé de toute notion d'appartenance, caractérise le sens même de l'humanité. Tout est Art, les plus grandes réalisations de l'histoire, des sciences toutes confondues, des pensées révolutionnaires qui ont marqué les fondements des civilisations antérieures, présentes et à venir, sont les manifestations mêmes de l'homo sapiens. Entre affirmation du « moi » et intégration d'un tout plus grand, l'artiste transgresse l'habituel, dépasse le communément connu afin de nous faire découvrir généreusement, l'inconnu, l'impensé, l'inhabituel. N'est-ce pas le sens même de l'évolution humaine? N'est-ce pas le sens même de La Vie ?

Et pour revenir aux correspondances entre art, artistes et architecture, un essai que je me permets de partager.

# INTRODUCTION

**1. Contact** : On vit, de nos jours, dans une ère contemporaine, où l'on cohabite avec l'histoire, la mémoire, celles-ci étant génératrices de ce qui « est » aujourd'hui. On parle de patrimoine à préserver. On ne peut cependant nier le contraste des langages architecturaux de l'époque et d'aujourd'hui. En parlant de patrimoine architectural, on parle de l'ensemble des constructions humaines ayant une grande valeur historique puisqu'elles caractérisent une époque, une civilisation, un vécu qu'il est nécessaire de transmettre aux générations futures. Mais la question qui se pose relève du croisement entre ce patrimoine à préserver et l'actualité contemporaine d'aujourd'hui. Cette corrélation se fait par une considération de l'esprit du lieu dans lequel l'architecte créateur opère, créant un lieu de contact, une interface entre histoire, mémoire et contemporanéité. On en arrive à interroger la mitoyenneté contemporaine, avec l'objectif de susciter l'émergence d'une prise de position critique de l'architecte concepteur. Chaque action architecturale est une prise de position qui interroge notre relation à un lieu, à une époque, à une pensée. Savoir se positionner nécessite un travail de recherche rigoureux, qui questionne le bien fondé de nos réflexions. Qu'est-ce que la contemporanéité ? Qu'est-ce que le patrimoine ? Qu'est-ce que la pérennité ? Il s'agit au cours de ce travail de recherche de scruter cette pérennité matérielle et immatérielle, de savoir se positionner par rapport à un contexte contemporain qui est, de nos jours, face à sa propre mémoire. L'architecture n'est que « prétexte » pour exprimer un engagement philosophique, poétique ou politique. Il s'agit, au cours de cette étude d'interroger le sens de bâtir vers une quête d'un sens atemporel de l'art architectural. Nous avons choisi, dans le cadre de notre étude, de porter notre intérêt sur l'Empire romain, de nous intéresser à la composition

de la cité romaine et aux possibles particularités qui pouvaient exister, Bulla Regia en était la réponse. Ville d'hier marquant la différence par son caractère particulier, se dénotant d'un langage romain typique, un modèle d'architecture vernaculaire de l'histoire qui est de nos jours assez délaissé, manifestant une technique de construction donnant lieu à des atmosphères inédites. Un lieu sans précédent, portant histoire et porteur d'histoire, lieu d'interactions entre diverses et multiples civilisations, dont la signification et les particularités ne sont que siennes. Bulla Regia, la cité souterraine illuminée est l'une des plus grandes réalisations d'hier et leçons d'aujourd'hui, donnant à réfléchir sur l'architecture contemporaine et sur sa capacité à répondre aux conditions qu'impose la nature. Une source de réflexion sur l'architecture du passé, du présent ainsi que celle de l'avenir, sur la manière d'agir de l'architecte créateur contemporain. À travers une immersion présentiste dans le passé, nous avons pu saisir ses contours et définir un positionnement dans le processus créatif visant à contemporanéiser l'histoire sans en perdre l'authenticité. Nous avons tenté de porter un nouveau regard poétique au patrimoine issu d'une réflexion qui se veut philosophique, sensible, émotionnelle portant sur les lieux, créant leur régénérescence par leurs esprits d'hier et d'aujourd'hui, visant à leur insuffler une poétique nouvelle transcendant la notion du temps.



**2. Sujet:** Notre intérêt s'est tout d'abord porté sur les cités romaines en Tunisie, leur signification, leur monumentalité. Mais ce qui nous a le plus interpellés a été de l'ordre du vécu de l'usager lors du parcours de déambulation à travers l'espace, les mouvements d'ascension et de descente, le paysage prônant, le silence qui nous paraissait éloquent et porteur de signification, la radicalité des monuments et leur qualification spatiale inégalable. Entre émerveillement et intrigue qui prennent l'usager et l'envie de faire revivre la mémoire des lieux, nous en sommes arrivés à nous demander comment les Romains pouvaient, par une simple application d'un prototype de plan, véhiculer autant de sens et s'approprier leurs lieux d'insertion. Ce travail de recherche interroge la place du patrimoine matériel et immatériel dans la ville contemporaine d'aujourd'hui. Il s'agit d'une quête du sens de bâtir par l'appréhension d'un lieu historique des plus atypiques, la cité romaine de Bulla Regia. Nous tentons d'apporter une nouvelle écriture de l'histoire souvent considérée comme figée. Nous interprétons l'esprit de la ville du passé vécue par une nouvelle temporalité, celle du présent, à travers une approche qui se veut poétique, émotionnelle, faisant appel aux sens. Elle représente une nouvelle manière d'interroger la notion du temps, de vivre autrement l'histoire au travers d'un nouveau regard: un regard atemporel, anachronique.

**3. Structure :** Nous allons d'abord nous intéresser à la saisie du sens même de la pérennité im/matérielle d'un patrimoine architectural, afin de fonder notre approche d'étude, celle de la pérennisation contemporaine de l'histoire développée sur la base de l'approche créatrice de l'architecte Peter Zumthor. À travers les outils d'analyse dégagés, nous allons dans la dernière partie les appliquer à notre cadre d'étude, Bulla Regia, afin de tenter de révéler son sens atemporel. Cette recherche tend à porter un nouveau regard à ce patrimoine architectural, visant à lui insuffler une poétique nouvelle sans en perdre l'authenticité.

# DEVELOPPEMENT

## 2. Pérennité im/matérielle d'un patrimoine architectural

Les villes contemporaines d'aujourd'hui représentent un lieu d'interaction entre multiples civilisations dont les langages leur sont propres. On ne peut nier le contraste des architectures d'hier et d'aujourd'hui, au niveau de la conception comme au niveau de la mise en œuvre. Les besoins et nécessités des villes du passé n'étaient pas les mêmes que ceux d'aujourd'hui. Les critères ont changé ainsi que l'art architectural lui-même. On ne peut cependant se permettre de juger lequel des deux est le plus juste, ou même de les comparer. C'est cette interface entre histoire et actualité, patrimoine im/matériel et contemporanéité, qui suscite multiples interrogations chez les concepteurs d'aujourd'hui. Nier l'histoire et privilégier la contemporanéité ? Revenir aux racines et être fidèle à la mémoire tout en négligeant les apports théoriques et technologiques d'aujourd'hui ? Où, est-il réellement nécessaire de faire un choix entre ces deux positionnements ? C'est de là qu'émerge l'idée de la pérennité par la mitoyenneté contemporaine. Les chercheurs et philosophes traitant de la question de la pérennité s'engagent dans une quête perpétuelle des valeurs et des éléments qui résistent à l'usure du temps. « Croyez-moi, rien ne périt dans ce vaste univers, mais tout varie et change de figure. Ce qu'on appelle naître, c'est commencer d'être autre chose que ce qu'on était auparavant, et ce qu'on appelle mourir n'est que cesser d'être ce qu'on était auparavant, et quoiqu'il y ait changement perpétuel de forme et de lieu, la matière existe toujours. » (Ovide, 1806, p. 380). Cette citation signifie que la mort d'un bâtiment suivant sa naissance n'est qu'un instant de recréation dans un nouveau contexte, une nouvelle intégration et régénération spatio-temporelle. D'un point de vue architectural, la pérennité physique, matérielle d'un édifice fait l'objet de multiples recherches, qui renvoie à différentes échelles, que ce soit à celle de la pérennité urbaine, à l'échelle des villes, ou celle, plus large, incarnée par l'idée de l'architecture durable. On parle ici de l'essence même de la construction, de la pérennité de la structure primaire, qui, définitivement affranchie des servitudes liées à son usage, résiste au temps, tout en gardant la capacité d'accueillir et d'envelopper le transitoire. Comme l'exprime le professeur Luca Ortelli, « la pérennité physique d'un bâtiment est toujours liée à la durée du sens qu'on lui attribue, à l'intelligibilité de sa signification, même au-delà de sa raison d'être fonctionnelle » (Ortelli,

2012). C'est là que l'on commence à parler de la pérennité immatérielle, liée à la mémoire, à l'histoire, la signification, à la symbolique d'un lieu. En effet, « Le patrimoine immatériel, ce n'est pas quelque chose qui est tangible. C'est toute la signification, le lien qu'on peut faire à travers un élément physique - un lieu, un objet très ancien - et la présence de l'homme pour que cela ait un sens aujourd'hui. » (Yvon, 2012). Yvon Noel nous montre que la pérennité de l'histoire est une question de lien que l'homme crée par ce qu'un lieu, un édifice, ou un objet lui reflète comme signification, symbolique. Cette pérennité immatérielle est de l'ordre de l'abstrait, du psychique, faisant appel à l'émotion, à la mémoire, aux souvenirs, essence de l'humanité de l'être. Le temps donne sens à l'histoire, l'homme perpétue cette histoire par la mémoire.

## **2. Approche de pérennisation contemporaine de l'histoire**

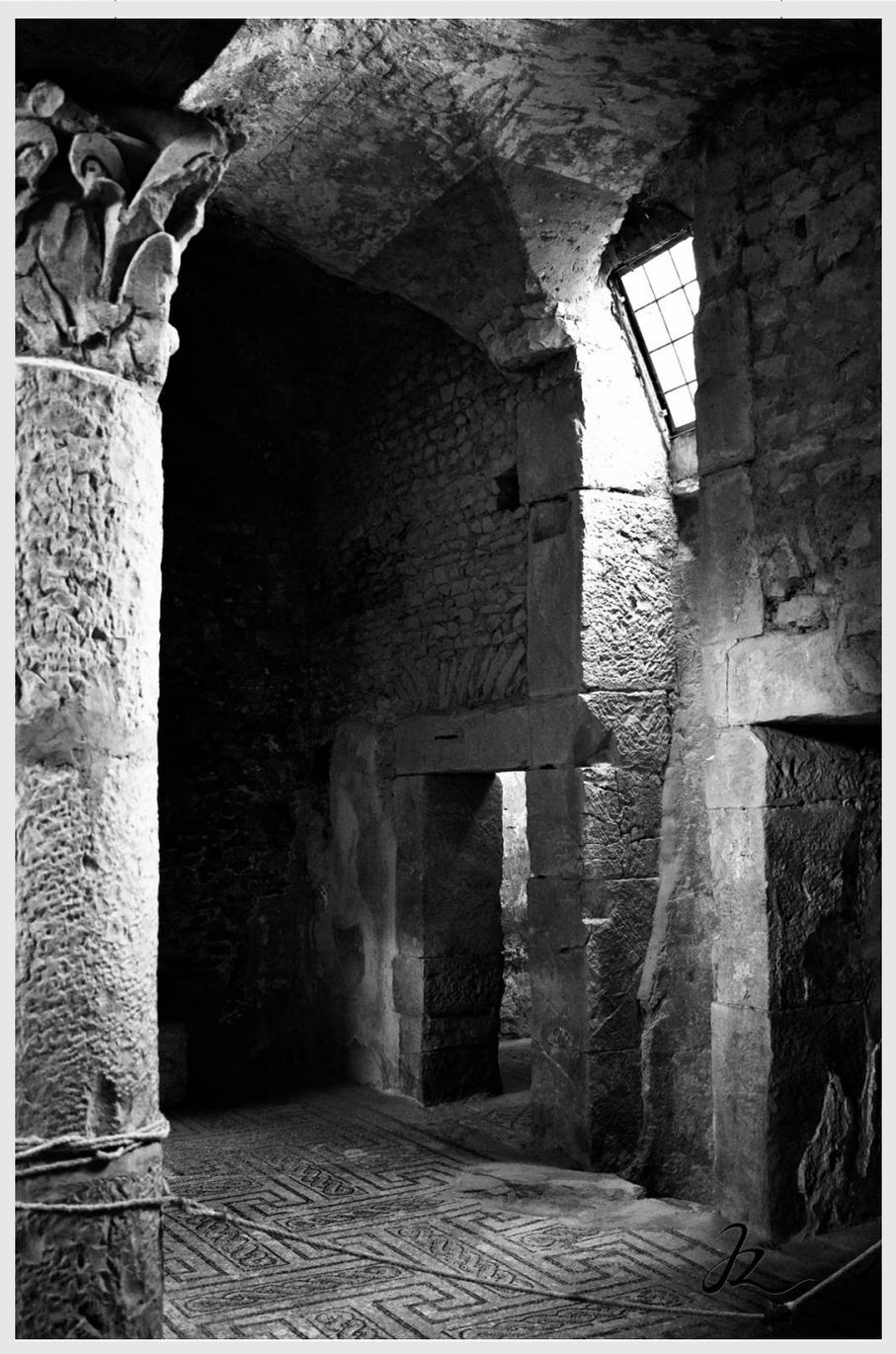
### ***2.1 Pérennisation de l'histoire à travers la mémoire des lieux***

La mémoire d'un lieu, c'est l'histoire transmise dans une perspective humaine. C'est, pour ramener le concept à sa plus simple expression, ce qui nourrit le quotidien des hommes, notre interaction avec la réalité, avec le monde qui nous entoure. La mémoire est issue d'un vécu, de «souvenirs», comme le dit si bien l'architecte Peter Zumthor. Elle est résultante d'expériences spatiales qui dépendent de la réalité du lieu, non établie par des images et des artifices, expériences qui sont à la fois sensorielles, personnelles, et autobiographiques, elle est l'essence du processus créatif des lieux par les lieux. Éric Lapierre souligne cette idée en différenciant deux types de mémoire composant la mémoire consciente, il dit : « Les architectes travaillent avec deux types de mémoires. La première est consciente et appartient au champ de la culture savante qui leur est commune : elle est constituée d'un corpus de références savantes aux intérêts revendiqués, d'influences historiques, etc. La seconde dont les architectes ne parlent jamais, relève de la mémoire personnelle, d'une expérience intime du développement par nature singulier d'un individu. » (Lapierre, 2008). On peut qualifier ces deux types de mémoires de : « mémoire vécue » et de « mémoire empruntée ». La première est issue de notre propre expérience personnelle, de notre histoire individuelle. Elle est résultante des expériences directes dont nous sommes témoins par notre présence physique. D'un autre côté, la réalité donne lieu à des situations où la présence physique de l'homme est impossible, le forçant à se représenter des souvenirs d'images ou souvenirs de quelqu'un d'autre liée à l'histoire. Ce sont les souvenirs fabriqués, empruntés. Il s'agit d'une conception de souvenirs par les souvenirs.

## ***2.2 La mémoire vécue et empruntée au service de l'art architectural***

Pour pouvoir mieux saisir cette approche de pérennisation contemporaine de la mémoire du lieu, nous proposons de l'appréhender à travers un exemple, et ce par la pensée architecturale du concepteur et penseur Peter Zumthor. L'architecte dissocie la notion de « lieu » d'une simple situation spatiale et la définit comme l'ensemble des circonstances, de facteurs spécifiques à un endroit, qui créent l'environnement. Le lieu englobe certes des caractéristiques géographiques, mais aussi une histoire, une sensibilité le dénotant d'un autre, faisant sa particularité. Il dit : « Lorsque je regarde le monde autour de moi, je réalise que tout ce que je vois est histoire. Presque tout ce qui nous entoure est rempli d'histoire, dans nos paysages, nos villages et nos villes, jusqu'aux maisons et aux pièces où nous vivons ; nous devons seulement le voir. (...) Par mon travail, j'espère contribuer un peu à toutes ces choses qui sont déjà là, dans le monde. (...) Ce n'est pas une question d'esthétique, du moins dans un premier temps; il ne s'agit pas, au début, d'établir un contact formel avec les alentours. Il s'agit plutôt de chercher une manière de similitude sous la forme d'un contact émotionnel, une réaction émotionnelle à l'environnement, et de l'exprimer par l'architecture. » (Zumthor, 2018, p12-13). Pour Zumthor, l'architecture se doit de refléter le caractère, l'esprit de ce lieu, son génie. Bernard Cache dit à ce sujet « Le génie du lieu, c'est sa capacité de passage, ou de transit d'une identité à une autre. » (Bernard, 1997, p154). C'est justement l'art architectural qui vient créer cette identité, ancienne et nouvelle à la fois. Afin d'arriver à conceptualiser ce génie, l'architecte Peter Zumthor fait appel à des images issues de sa mémoire, il dit : « Quand je pense à l'architecture, des images remontent en moi ... Je me rappelle le temps où je faisais l'expérience de l'architecture sans y réfléchir... De tels souvenirs portent en eux les impressions architecturales les plus profondément enracinées que je connaisse. C'est en eux que se fondent les atmosphères et les images que je tente de sonder dans mon travail d'architecte. Quand je travaille à un projet, je suis à nouveau plongé dans des souvenirs anciens et à demi-oubliés. » (Zumthor, 2007, p7). Il aborde à maintes reprises la notion de souvenirs, il crée le présent par le passé, par son propre passé, vision, vécu, et ce en introduisant l'aspect sensoriel dans sa conception. Il déclare que la construction est au service d'atmosphères que l'architecte se doit de créer, de révéler. Pour lui, l'architecture touche, émeut, fait appel aux sens, au vécu,

éveillant des souvenirs. Les mémoires vécue et empruntée sont au service de l'art architectural et en exprime la profondeur, la force, la particularité. Zumthor souligne que : « Si un projet ne fait que puiser dans l'existant et dans le répertoire de la tradition, s'il répète ce que l'endroit lui fixe d'avance, il me manque le dialogue avec le monde, le rayonnement du contemporain. Si une œuvre architecturale n'est qu'un récit sur le cours du monde et l'expression d'une vision, qui ne parvient pas à faire raisonner le lieu, il me manque l'ancrage sensoriel dans le lieu, le poids spécifique de ce qui est local. » (Zumthor, 2007, p 42.). Il cherche à structurer un langage qui se rattache à l'empreinte des lieux, à la trace du temps et aux composantes naturelles qui forment une «atmosphère» essence de l'identité im/matérielle du lieu.



### **2.3 La pérennité im/matérielle à travers les mitoyennetés contemporaines**

Cette approche de pérennisation contemporaine de la mémoire du lieu, permet d'affirmer que c'est par la considération de la mémoire vécue et de la mémoire empruntée d'un lieu porteur d'histoire que l'art architectural permet la coexistence d'une identité ancienne et nouvelle dans une 6 mitoyenneté contemporaine, visant à créer un avenir, à fabriquer le nouveau en cohabitant avec l'ancien. On en arrive à parler de cette interface, de ce lieu de contact entre histoire, mémoire et contemporanéité. La mitoyenneté contemporaine n'est donc pas une question d'opposition mais de coexistence de l'être, par sa mémoire, par son vécu, et du lieu, par son histoire, par son esprit, du lieu et de l'architecture, de l'architecture et de l'homme. Elle transcende cette opposition entre passé et présent pour arriver à une complémentarité, l'un alimente l'autre, le nourrit. Le temps n'est plus un inconvénient mais un atout, puisqu'il nous apprend, nous enrichit, pour arriver à une coexistence d'une multiplicité de temporalités, dans un même moment lui-même fidèle à son temps, contemporain. L'interface entre le patrimoine, l'histoire et la contemporanéité d'aujourd'hui est un outil d'échange et non de séparation, les langages se contrastent mais s'assemblent, l'histoire se préserve mais se développe, s'actualise, se réinvente. « Ce qui était présent au début comme possibilité, est révélé par l'action humaine, transcendé et préservé dans des œuvres architecturales qui sont à la fois 'anciennes et nouvelles'. » (Schulz, 1997, p.18). C'est donc à l'architecte créateur de se nourrir du passé, de transformer le présent afin de fabriquer l'avenir. Il est donc nécessaire de remettre l'homme au centre de la discipline, le lieu est créé pour l'homme, tout comme l'architecture l'est. Bien qu'elle ait pour rôle de l'abriter, de l'accueillir, l'architecture se doit tout autant de lui procurer le bien-être dont il a besoin, de l'émouvoir, de faire à appel à ses sens. Pour y arriver, l'architecte concepteur se doit d'apporter sa propre touche personnelle, de par son vécu, sa mémoire, son imagination basée sur ce que dégage le lieu d'action lui-même par son histoire, son esprit, son génie. De ce rêve émerge la poétique nouvelle du lieu, perpétuant son histoire.

### 3. Bulla Regia, vers une quête d'un sens atemporel

#### 3.1. Bulla Regia, un patrimoine architectural

La cité romaine de Bulla Regia est située au Nord-Ouest de la Tunisie, sur la route romaine menant de Carthage à Annaba, sa zone d'insertion est soumise au climat méditerranéen caractérisé par des étés très chauds et secs, et des hivers très froids. La cité romaine de Bulla Regia est implantée de manière à être en continuité avec les sites archéologiques de Chemtou et de Dougga, promettant ainsi aujourd'hui de bénéficier d'un circuit touristique des plus magnifiques de la zone. Réfléchir à sa pérennité contemporaine semble d'actualité. Il est donc nécessaire d'appréhender la mémoire du lieu, en nous basant sur l'approche de pérennisation contemporaine, qui englobe la quête du lieu entre sa mémoire empruntée et sa mémoire vécue. La cité romaine de Bulla Regia est insérée entre deux collines, « entourée par une ceinture de hauteurs » (Chaouali, 2019, p.2) d'où l'impossibilité d'étalement de la ville romaine et la nécessité de s'adapter autrement à ces conditions. La cité romaine est conçue selon la composition à partir du forum central formant le croisement du Cardo (axe Nord-Sud) et le Decumanus (axe Est-Ouest). On note cependant une courbure au niveau des rues qui, selon le plan typique romain en échec, se doivent d'être parallèles. Pour comprendre les particularités de l'identité du lieu, il est nécessaire de se baser sur la mémoire empruntée afin de connaître l'histoire du lieu liée aux civilisations qui l'ont occupé précédemment.

#### 3.2. Histoire du lieu, une mémoire empruntée

Les premières phases d'occupation du site ne peuvent malheureusement être datées jusqu'à nos jours. Cependant, « les fouilles anciennes ont permis de connaître des installations funéraires devant y être rattachées. » (Thebert, 1992). Les recherches récentes ont fourni des informations plus précises concernant l'espace urbain lui-même. • Période numide (IIe. Siècle av. J. –C.): Les recherches ont aussi montré les traces de constructions troglodytiques au niveau des collines entourant le site, ceci atteste de l'intention première des Numides, celle de se réfugier, d'où l'aspect sécuritaire prônant. • Période romaine (46 av. J. –C.) : C'est à cette époque que le lieu acquit son caractère romain, doté des institutions et des bâtiments typiques. Une hypothèse à approfondir atteste cependant que l'urbanisme et le caractère de la cité romaine restent néanmoins imprégnés des civilisations qui l'ont précédée. • Période vandale et byzantine (439/533), (533/698) : L'évolution de la cité lors

de la période byzantine atteste d'un caractère anarchique mis en évidence par l'effacement des réseaux de rues, ainsi que par le « rétrécissement du périmètre urbain et l'organisation du quotidien des Romains autour des points fortifiés et des lieux de culte. » (Chaouali, 2019, p.24). Sur la base de la mémoire empruntée, celle issue de l'histoire du site archéologique, se révèle une interdépendance des civilisations qui l'ont occupé, mais la connexion entre ces différents vécus de l'histoire reste de l'ordre des hypothèses. L'ingéniosité des Romains consiste à exploiter le paysage d'insertion, où le bâti complète la nature environnante, contrairement à ce que l'on peut voir dans d'autres cités où le bâti présente une monumentalité grandiose, symbole de force et de puissance.

### ***3.3. Bulla Regia, une mémoire vécue entre perception et imagination***

L'appréhension du lieu par une nouvelle temporalité est possible par le biais de la mémoire vécue, en vue de saisir l'empreinte des lieux, la trace du temps et les composantes naturelles qui la définissent visant à réinterpréter l'histoire. Lors du premier contact avec la cité de Bulla Regia, le site est détaché de la ville qui l'abrite, sans réelle mise en condition de l'utilisateur, on s'interroge sur ce que ces ruines restantes d'une histoire riche cache comme signification. Le sentiment de perte au premier contact donne tout de suite lieu à une vue d'ensemble de l'architecture publique en premier plan. L'utilisateur est guidé par ce qui reste des routes romaines d'autrefois articulées par les ruines du passé, mais sans avoir de vision claire de ce qui l'attend, le parcours d'appréhension du lieu se présente comme une certaine flânerie contrôlée à travers l'espace d'autrefois et les ruines d'aujourd'hui. En faisant appel à notre mémoire vécue entre perception et imagination, se révèle à nous un parcours fragmenté de découverte progressif articulé suivant le Forum central, le centre de toute cité romaine. Nous proposons d'appréhender les caractéristiques communes à toutes cités romaines pour enfin arriver à la particularité de Bulla Regia, afin de révéler l'esprit de la ville romaine du passé.

- **Fragment 1** : Architecture publique : monuments typiques romains Dès les premières ruines qui s'imposent à nous. On retrouve les monuments typiques romains, Le forum, le capitole, le temple d'apollon et les basiliques chrétiennes, tous reflétant la force politique et économique de la ville même à travers leurs ruines restantes, édifices que l'on arrive à peine à reconnaître par moment. Ce qui est captivant lors de l'appréhension du lieu historique, c'est le paysage environnant prônant sur le bâti qui ne fait que l'accompagner,

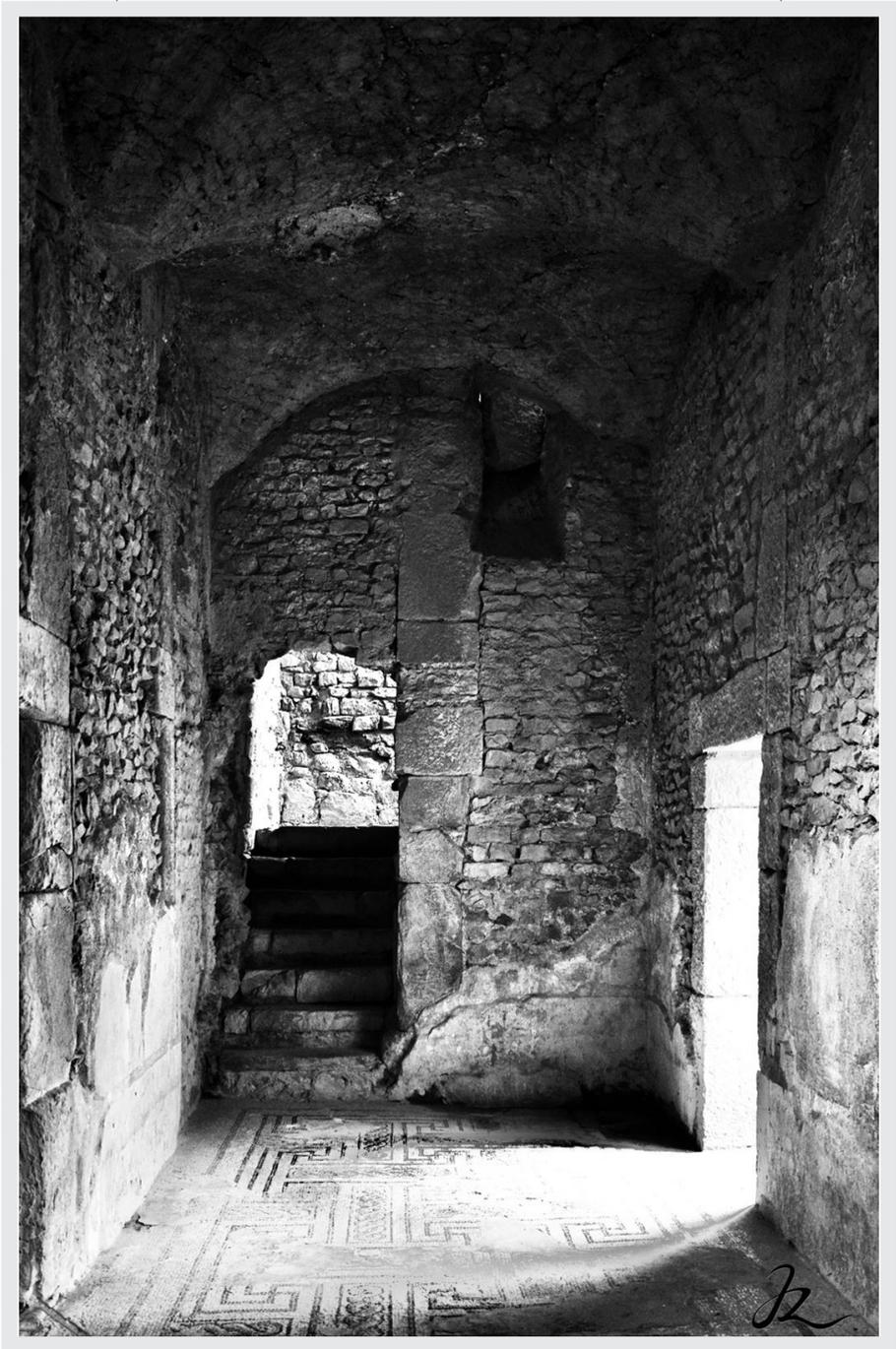
le valoriser. Une réinterprétation du passé, celle d'aujourd'hui, atteste d'une signification toute autre de la matérialité du lieu, la pierre ancienne devient symbole d'authenticité et non de massivité ou de monumentalité.

- **Fragment 2** : Architecture publique : monuments atypiques de Bulla Regia  
 Les ruines cherchent à nous offrir une perception nouvelle de l'histoire. Contrairement aux théâtres typiques romains adossés à une colline, celui de Bulla Regia est conçu sur un terrain plat. Implanté de dos par rapport à la cité, ne reflétant aucunement l'image du théâtre romain monumental avec **un effet de surprise par son dispositif d'accès, entre intrigue et mystère**. Edifice faisant l'objet de plusieurs études de par sa monumentalité et son état de conservation, les thermes memmiens représentent des particularités que l'on ne retrouve nulle part ailleurs dans l'empire romain. **Le monument se trouve être semi-enterré**, immergé dans le paysage sur trois niveaux suivant la topographie du site. L'intention de dissimuler, de cacher, pour ensuite révéler en toute intimité un contact avec les différents éléments du paysage, lumière et air, renforce le sentiment d'enveloppement et de protection par les pierres, les ruines restantes, comme seul point de contact avec la surface.

- **Fragment 3** : Architecture domestique : aspect souterrain de Bulla Regia  
 Le lieu, toujours dans une flânerie **guidée**, nous fait découvrir son histoire atypique au fur et à mesure que l'on avance. Pour la maison de la chasse, Lors de **la transition de la surface au souterrain, un sentiment de sécurité prône**. Par la matérialité de l'espace dessous-terre, par la radicalité de la lumière y pénétrant, l'usager se sent comme **enveloppé par la terre mère**. La maison de la chasse est l'une des habitations les mieux conservées montrant ainsi le quotidien des Romains et leur manière de s'adapter au climat de la région. Une **interaction des différentes civilisations** est présente dans un même espace, on retrouve des colonnes corinthiennes et égyptiennes au niveau de l'espace central, faisant de **Bulla Regia un lieu où cultures et histoires se rassemblent**, créant ainsi la beauté par la diversité. Nous en arrivons à nous imaginer dans l'histoire de ce lieu des plus atypiques, cherchant à faire revivre un vécu passé, mais toujours aussi présent. Par **l'immersion continue de la surface au souterrain** dans la maison de la pêche, se révèle à nous un sentiment de transition de l'anodin à l'insolite, de la flânerie à la révélation. La terre nous englobe, nous protège, elle représente un certain refuge de la réalité, une certaine intimité. On se sent caché, comme si le temps ne comptait plus. On en arrive à rêver à travers ce que le lieu nous évoque, à ne jamais vouloir s'en détacher. On replonge dans la quête d'une histoire qui n'est pas la nôtre mais que l'on s'approprie.

#### 4. Bulla Regia, un art caché entre latent et manifeste :

Antoine de Saint Exupéry affirme que « Ce qui embellit le désert, c'est qu'il cache un puits quelque part. ». Une citation révélatrice du caractère du lieu, le désert relève d'une image superficielle de Bulla Regia, le puits quant à lui caractérise le cœur inédit du lieu, son esprit atypique. Cette transition de la superficialité à la profondeur révèle le caractère im/matériel du lieu. De l'architecture publique à l'architecture domestique souterraine, Les Romains ont fait preuve d'une intention manifeste de camoufler le bâti par maintes et multiples manières. Une immersion progressive se fait par le dispositif d'accès par lequel se manifeste une coupure avec la surface, caractérisant « le seuil ou la limite des deux mondes ». A travers la mémoire empruntée et vécue du lieu, nous avons pu saisir que la conception de la cité romaine de Bulla Regia caractérise « l'art de cacher l'art » dans sa splendeur. Cette vision sensible et poétique, ce génie de la ville de l'empire romain nécessite d'envisager sa pérennité.



# CONCLUSION

**Synthèse:** Suite à l'appréhension de l'identité im/matérielle de l'atmosphère de Bulla Regia, nous avons pu saisir qu'en plus de refléter une adaptation au climat et au paysage d'insertion, la cité romaine révèle une considération de l'homme dans l'espace architectural, une manière de le replacer au centre de l'expérience sensorielle et émotionnelle du lieu. 10 Le regard nouveau que l'on a insufflé à la cité romaine de Bulla Regia montre une richesse intérieure des plus particulières. L'appréhension de son histoire a pour objectif de faire de l'esprit poétique du lieu l'essence de l'action architecturale contemporaine que l'on doit lui associer. Les concepteurs ont donc pour objectif de mettre la mémoire vécue d'aujourd'hui au service d'un art architectural qui se doit de révéler le vécu d'autrefois tout en lui associant une nouvelle écriture, celle du présent.

**Ouverture:** Bulla Regia, ce patrimoine architectural reflétant l'art caché entre latent et manifeste se prête totalement à cette réinvention de l'histoire. Un art de construire, mais aussi d'émouvoir, latent, n'attendant qu'à être révélé à travers une pérennisation contemporaine par une réécriture du parcours de déambulation à travers l'histoire vers une poïétique nouvelle transcendant la notion du temps.





## Zineb BOUGRINE

Jeune experte Département Culture & Communication  
ICESCO

Arts & Communication – Université Al Akhawayn  
Marketing & Commercial – Sherbrooke Academy  
Maroc

# Les Coloris Bleus de la Perle du Nord

Chefchaouen ou La Perle Bleue telle qu'elle a été nommée par les amateurs de la beauté architecturale et culturelle universelle. La tradition consistant à peindre les portes voûtées, les ruelles sinueuses et les sentiers de Chefchaouen avec des nuances bleues est bien antérieure à l'ère du Wanderlust, mais les explications de ses origines sont aussi diverses que les teintes elles-mêmes, qui vont du pastel le plus léger au lapis-lazuli à l'indigo.



Assia en  
**Hayek du Bonheur**  
Zineb Bougrine  
2014

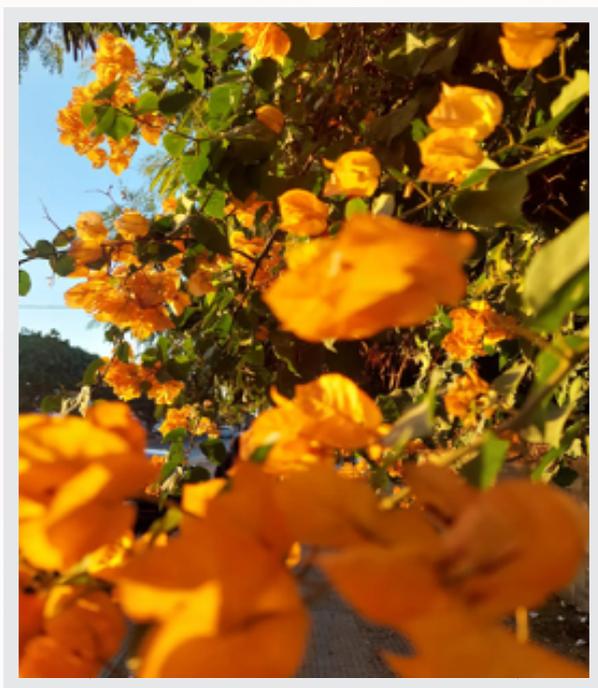


**Carrelage décoratif**  
**Andalous** sur  
l'une des portes  
de Chefchaouen –  
Octobre 2022

Certains disent que la couleur éloigne les moustiques, mais aussi que cette coutume a commencé dans les années 1930, tout en faisant l'apologie du paradis, des communautés juives se sont installées dans cette région reculée des montagnes.

*Aujourd'hui, elle fait simplement partie de l'identité de la ville. «Peu de gens demandent pourquoi c'est bleu ?».*

Certains habitants se précipitaient pour m'accueillir pendant que d'autres fermaient leurs volets pour garder leur intimité. Certains étaient accueillants et d'autres méfiants. La gastronomie était si variée qu'on se croirait dans une ville cosmopolite. Des airs de musique andalouse mixée à la musique arabo-classique. Des styles vestimentaires adaptés à la tradition comme à la Street-style moderne. Tout y est ! C'est là où m'est venue la simple réponse à ma question : d'où venaient toute cette magie et toute cette beauté à la ville de Chefchaouen ?



Le Bougainvillier '**Sundown Orange**'  
Octobre 2022



La Nature à l'encontre de l'Histoire  
**Boutique Traditionnelle de la ville**  
Octobre 2022

Tout simplement de son droit à une diversité culturelle qu'elle put éprouver tout au long de ces siècles et de ceux qui s'y sont rendus et y ont marqué l'histoire.

*Quand vous regardez une belle œuvre d'art, est-ce que vous vous demandez pourquoi elle est si belle ?*

Tous les détails de cette ville m'interpellaient, je captuais des scènes, photos naturellement, mes yeux, mes cils devinrent mes pinceaux, sa beauté architecturale combinant paysages, montagnes, nature et couleurs hypnotisent tout artiste s'y rendant.

Un multiculturalisme façonnant ; tout comme ses façades mauresques ornées de niches traditionnellement catholiques en forme de coquillages et la population bilingue qui glisse facilement entre les langues arabe, français, amazigh, d'jeblia et espagnol. Personne ne semble particulièrement préoccupée par les divergences culturelles. Après tout, il s'agit d'une ville culturellement arabe avec un héritage amazigh indigène, située à l'extrême nord de l'Afrique, plus proche de Malaga que de Marrakech.

Dans des conditions de décolonisation, réflexions anthropologiques et de développement ethnologique, cette cité interculturelle si nous pouvons l'appeler ainsi, a pu acquérir une particularité propre et altruiste. Sollicitant des droits culturels comme humains, cette cohabitation culturelle procréée une libre circulation d'idées afin de favoriser : « *Justice & Paix* » tout d'abord, qui par la suite assure la dignité de tous les hommes participants à son développement constitutif. Cette pluralité des cultures, diversité et vivre-ensemble ont pu offrir à la perle bleue un contexte unique, d'où son inscription au patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO en Novembre 2010 fut en ample partie grâce à ceci, mais d'une grande partie grâce à ses qualités humaines favorisant toute son histoire mais surtout sa BEAUTÉ.



La porte du Ciel  
**Rue de Chefchaouen**  
Octobre 2022



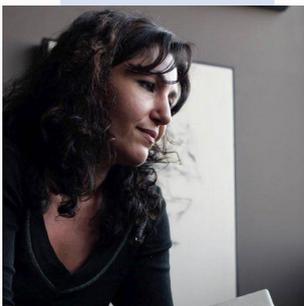
**La Plaza Uta El Hammam**  
Chefchaouen – Octobre 2022

---

**Bibliographie :**

<https://www.cairn.info/revue-transversalites-2008-4-page-85.htm#:~:text=Les%20droits%20culturels%20dans%20la%20D%C3%A9claration%20de%201948&text=Ce%20droit%20est%20compris%20comme,au%20discernement%20des%20valeurs%20universelles.>





## Ludivine ALLEGUE

Artiste-peintre, Docteur en Arts  
et sciences de l'art de de Paris I Pan-  
théon Sorbonne

# Entre Deux Êtres

Je suis là. Mais la voix s'arrête au seuil de mes lèvres. Elle a parcouru ce qui sépare mon centre de l'écran qui me regarde. Puis je l'ai tué: enfermée, la.

Tout a été vide sur une surface délimitée et silencieuse. C'est la vision qui a génère la nécessité du geste. Pourtant la voix a préféré n'être contenue que dans la seule surface délimitée de la toile ou du papier. Elle est passée d'un corps à l'autre et d'un silence à l'autre. Rien ni personne d'autre ne contient ma voix.

### *Je suis donc seule.*

Je suis ce vide limite entre mon centre et l'écran qui ne regarde que moi. Et c'est dans ce vide, et celui-là seul, que je suis descendue. C'est un escalier sombre et parfois je le descends en courant et en sautant des marches. La plupart du temps il fait nuit. Seule la rampe de la méthode est là en guide: elle n'est pas d'un Bois précieux. Elle est d'un matériau ordinaire et d'une couleur indéfinie qui autorisent l'Irrévérence. Et peut-être irrévérencieuse, je m'y tiens, néanmoins, et ne tombe pas dans ma course.

Ma nuit est le réceptacle de ma voix. Cette intimité est nécessaire pour que je voie en moi. C'est une confrontation incontournable et dont le prix est d'être méconnue. Car ceux que je ne cherche pas à atteindre de ma voix, parfois, parlent de moi. Et je ne me reconnais pas dans leur mots, ni dans leurs yeux. J'ai vu dans les yeux d'êtres que j'admire une méconnaissance qui ne m'a pas blessée car elle est mon fait. Mais cette méconnaissance est douloureuse car elle cimente la vraie solitude. J'attendais le moment opportun pour un

jour leur dire «voilà qui je suis». Deux fois: trop tard. Je construis ce moment, toujours. La voix est là, imprimée dans la fixité, contenue dans le cadre: prête à être vue, prête à être lue.

Je suis là. Et ma voix plane au seuil de tes lèvres. Elle vient de mon centre et le souffle l'a portée jusqu'à toi. Tu me regardes. Réservée, je ne me tais pas. Après ces années de silences, le souffle, finalement, trouve sa voix.

Elle m'étonne et je ne la reconnais pas encore. Faite de souffle, de vibrations, de fragilités, sans doute trahit-elle encore un peu la couleur et l'écrit. Mais de même que le silence, elle s'est imposée. Une voix s'est soudain éteinte mais, encore, me parle. De ce non-silence aussi, émerge l'autre voix qui se souvient.

J'ai embrassé le vide illimité qui contient et entoure toutes les choses. J'aspire à devenir ce vide pour pouvoir être l'Autre et son contraire. Je veux atteindre de ma voix les solitudes. Dénuder les regards.

La voix passe d'un corps à l'autre pour être entendue. Je suis maintenant prête à te recevoir.

Un mouvement a fait son entrée. Le montage reste cependant de l'ordre de la fixité bien que la narration soit séquentielle. Elle se déroule selon une spirale. La structure évolutive du récit donne le temps à l'entendement. Le mouvement du cadre, des formes et des sons, permettent à l'entendement d'assister à la transformation progressive de la vision. L'image. Une montre la transformation dans sa chair. Elle est non évolutive et exige que le mouvement soit contenu dans la fixité du cadre, du trait et de la couleur. Retrouver la chair de l'Un dans l'image en mouvement. M'affranchir de la forme et montrer ce que le monde sensible ne permet pas à l'œil de percevoir. Et pour cela, tâcher d'entendre la lumière que toute chose contient. Ma nuit est l'origine de ma voix. Au gré de mon souffle, je vois, j'entends et je dis. Ma voix est là. Elle flue le long du vide et j'essaie de m'unir et toujours Devenir.

M'as-tu entendue ?



**Lina EL HERFI**

La thèse de doctorat de Lina EL-HERFI en Arts plastiques, soutenue à l'Université Paris I-Panthéon Sorbonne, et dirigée par le Pr. Eliane CHIRON, s'appuie sur les œuvres d'artistes palestiniens contemporains (Mona Hatoum, Taysir Batniji, Ruia Halawani, Emily Jacir, Laila Shawa), ainsi que sur sa pratique personnelle. Elle y interroge le concept de frontière. Selon, le résumé qu'en fait l'artiste-chercheur, une telle lecture s'est imposée sous l'emprise d'un événement historique, celui de l'expulsion des Palestiniens de la Palestine. Ce qui a fait émerger, selon elle et dans les travaux des artistes, une forme nouvelle de frontière.

La première partie présente les différents dispositifs de la frontière (vidéosurveillance, miradors, mur, checkpoints) qui imprègnent la création contemporaine et témoignent d'une souffrance qui laisse sa trace dans le paysage, par l'intermédiaire de la mémoire conçue comme un point d'ancrage dans le passé pour mieux comprendre le présent.

La deuxième partie, axée sur la mémoire, toujours selon elle, et qu'elle définit comme une «*mémoire collective expulsée*», permet une relecture de cette frontière du point de vue de l'art - grâce auquel la douleur de l'exilé se transforme en force créatrice.

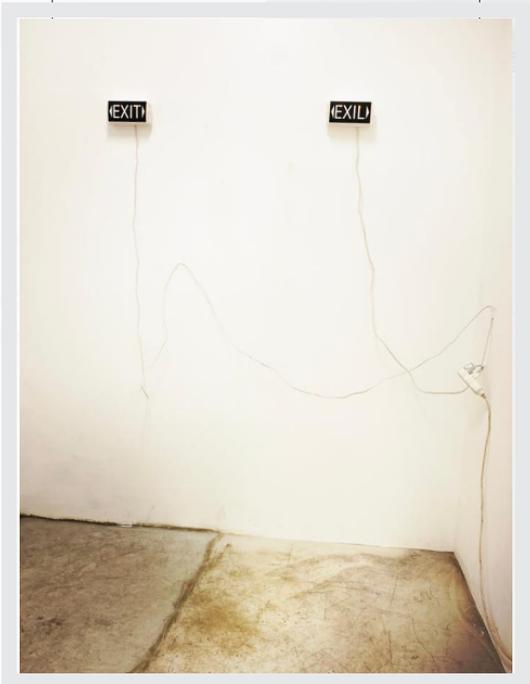
Pour aboutir ainsi, dans un troisième temps, à l'« *identité-résilience*» qui traduit, chez ces artistes,

leur survie par l'art à l'issue d'une prise de conscience du déracinement originel quant à une patrie et ses frontières en déliquescence, déchéance et décrépitude.

Lina El-HERFI est donc ainsi habitée par son vécu d'exilée et sa ferveur d'artiste qui la subliment et cristallisent son vécu. Pour révéler, selon ses dires, que la frontière devient une blessure inscrite dans le passé sous laquelle l'histoire, la mémoire et l'identité se stratifient, dessinant les contours de travaux propres et d'autres œuvres, analysées et étudiées.

Le manifeste est éloquent, le témoignage est vibrant, et la thèse en porte la fissure, celle d'une citoyenne qui s'enracine viscéralement dans l'artiste pour s'acheminer avec son œuvre et donner naissance à la « *frontière-diaclose*».





### Pr. Mohamed ZINELABIDINE

Directeur de la Culture et de la Communication à L'ICESCO  
Ministre tunisien des affaires culturelles 2016-2020

C'est la première fois que L'ICESCO fête « *La Journée mondiale des droits de l'homme* », ce 10 décembre 2022, pour rappeler l'humain en toute chose et considération. Et au-delà, reconquérir, comme c'est si justement interpellé par l'Organisation onusienne, l'universalité des droits de l'homme, indivisibles qu'ils sont pour être portés par les jeunes du monde entier, toutes langues, religions et pays référés. Adoptée depuis 1948 par l'ONU, cette « *Déclaration universelle des droits de l'homme* » avait proclamé pour l'humanité des droits inaliénables pour chaque individu en tant qu'être humain, sans distinction aucune, notamment de race, de couleur, de sexe, de langue, de religion, d'opinion politique ou de toute autre opinion, d'origine nationale ou sociale, de fortune, de naissance ou de toute autre situation. Et pour thème, l'année 2022, « *Dignité, Liberté, Justice Pour Tous* ».

C'est dans le cadre de « *ICESCO Roads For The Future* » et dans l'esprit fédérateur du « *Réseau International des Chaires pour la Pensée, le Patrimoine, les Lettres et les Arts* », lancé en 2021, et qui couvre huit chaires réparties sur Tunis, Kenitra, Fès, Dakar, Berlin, Rio Grande Do Sul Porto Alegre, Beyrouth et Paris que l'ICESCO célèbre cette journée emblématique, pour rappeler un droit qui manque encore à l'appel, celui des Artistes. Plus est, ce sont des Femmes artistes et créatives qui se joignent à l'appel de « *Icesco Think Tank : Relations internationales et Diplomatie culturelle* », initialement créé pour promouvoir les politiques holistiques et le fait culturel.

« *Voix de Femmes pour les Droits de l'Artiste* » est donc un ouvrage et des uvres de femmes artistes qui voudraient que les temps cumulés de l'existence soient souvent portés, de surcroît, par des valeurs idéelles, immatérielles, imaginaires, intellectuelles, émotionnelles et esthétiques, ce que résume et présume le génie des artistes en cette *Journée Mondiale des Droits de*

*l'Homme*, 2022. Alors, faisons que leurs droits à la création, à la liberté et à la reconnaissance soient entièrement préservés, toujours encouragés. Et pour ce, soyons toujours sensibles à la résonnance des droits de l'Artiste et à l'appel de ces Femmes créatives que sont Eliane CHIRON (France), Sandra REY (Brésil), Laila AL-JINDAN (Arabie Saoudite), Hala AL KHALIFA (Bahreïn), Faten SKHIRI CHOUBA (Tunisie), Siham ISSAMI (Allemagne), Ludivine ALLEGUE (Espagne), Lina EL-HERFI (Palestine), Zineb BOUGRINE (Maroc).

Mes plus vifs remerciements vont vers elles et tous les artistes du monde, pour un monde vivable et largement vécu, où triomphent Solidarité, Respect, Pluralité, Humanisme, et davantage « *Dignité, Liberté, Justice Pour Tous* ».

## **Collection d'ouvrages**

- Directeur Général de l'ICESCO :

**Dr. Salim M. ALMALIK**

- Directeur responsable :

**Pr. Mohamed ZINELABIDINE**

- Directeur de la publication

- Directeur du Secteur de la Culture & de la Communication à l'ICESCO

- Coordinateur de réalisation :

**M<sup>lle</sup> Zineb BOUGRINE**

- Design & Photocomposition :

**M<sup>me</sup> Nezha RINGA**

**M. Mouad Ali Ouhamou**



JOIN US ! انضموا إلينا REJOIGNEZ-NOUS