
Les interstices de l'interculturel

Autorité, sinthome et jouissance chez Lalla Essaydi

Rédouane Abouddahab

🔗 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=220>

Electronic reference

Rédouane Abouddahab, « Les interstices de l'interculturel », *Cahiers du Celec*
[Online], 10 | 2017, Online since 07 juin 2023, connection on 02 juillet 2023. URL :
<https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=220>

Copyright

CC BY 4.0

Les interstices de l'interculturel

Autorité, sinthome et jouissance chez Lalla Essaydi

Rédouane Abouddahab

TEXT

- 1 L'œuvre picturale de Lalla Essaydi, dont la marque patente est la figure récurrente de femmes voilées ou non, vêtues de robes marocaines traditionnelles, a une intention explicite revendiquée par l'artiste, dont le but est de déjouer les stéréotypes nombreux et persistants sur les femmes maghrébines ou arabes, et de désamorcer les effets néfastes des projections fantasmatiques sur ces femmes-là. L'engagement revendicatif d'Essaydi se réalise au nom de la puissante volonté de déplacer les préjugés :

I am a Muslim and a woman and if I'm trying to make clear the role of the Moroccan and Muslim woman, that we are not just confined and sitting in one corner, that has nothing to do with our faith and religion. It is almost fate for me. It's my duty and my passion to show another facet of Arab women, the real Arab women to the Western world and the world in general. We are very strong, we're human beings and we have our own personality on our own. We want to be seen like that. We don't want this projection of the Western world or Islamic culture on us from both sides. We just want to be seen as human beings¹.

- 2 L'artiste est animée par un idéal de puissance féminine dont elle se fait la porte-parole (les passages de « I » à « we » dans la citation sont assez significatifs), et qui semble circonscrire le projet artistique au sein de limites dictées par une exclusive identitaire, au risque de réduire l'étendue transidentitaire de tout grand art. Cette tension potentielle entre la revendication identitaire et la liberté artistique est néanmoins stabilisée dans la structure dialogique de l'œuvre. Par structure dialogique j'entends à la fois l'axe extrinsèque établi par tout dialogue ou tout acte de parole, lequel induit une interlocution mais aussi la présence tierce de l'Autre du symbolique qui médiatise l'interlocution et en assure la cohésion ; en même temps, et selon les termes de Bakhtine revus à l'aune de la psycholinguistique, le dialo-

gisme renvoie au sujet divisé par la parole qui en a modifié la nature première, en inscrivant de manière tout à fait arbitraire mais nécessaire le symbole dans le vivant. L'altérité (de la parole, de la loi...) se trouve nichée au cœur du sujet dialogique (ou sujet divisé). L'intérêt identitaire et les tentations imaginaires sont articulés chez Essaydi avec ce dialogisme intrinsèque et ses ramifications inconscientes telles que sous-entendues par la vitalité du désir et l'énigme de la jouissance. La démarche explicative et démonstrative d'Essaydi, qui constitue le cœur de son art, est effet interdépendante, installée dans l'ordre symbolique de l'échange, non dans les certitudes de l'imaginaire.

- 3 Donc le dialogisme extrinsèque qui pose l'artiste comme porte-parole ou comme « truchement » culturel, va de pair avec un autre d'ordre intrinsèque qui montre Essaydi comme traductrice de l'inconscient, dans le sens d'un convertisseur de la langue de la jouissance originelle (*lalangue*) en des formes esthétiques adaptées, dont la complexité est également constituée par la rêverie mélancolisée de l'artiste, habitée par un objet du désir qu'elle ne peut perdre (dont elle ne peut faire le deuil), et qu'elle perpétue elle-même à travers des avatars artistiques.
- 4 L'intention artistique est sous-tendue par la volonté de restituer la vérité, entendue d'abord au sens empirique de rétablissement de l'état authentique du monde intérieur du harem, de sa beauté et de ses complexités, que Lalla Essaydi a elle-même fréquenté en tant que fille de la plus jeune épouse de son père. Néanmoins, la relation avec la vérité, qui relève ici d'une narration visuelle à visée démonstrative, est problématique dans le propos d'Essaydi, dans le sens où, si la vérité est présentée *a priori* comme un objet transparent, susceptible d'être montré aux autres, son énonciation artistique ne peut aller de soi, comme le suggère le « trying to make clear » dans le propos cité plus haut, expression qui inscrit déjà l'œuvre dans le cheminement infini de la quête du sens et de la production itérative des formes qui semblent les plus authentiques possibles. La question qu'on peut se poser ici est donc celle de la relation entre la *monstration* de la réalité intime du harem et la révélation de vérités où s'intriquent les logiques de l'artiste et celles du sujet de l'inconscient. En d'autres termes, on tâchera de mettre en lumière la tension entre l'engagement idéologique de Lalla Essaydi dans un vaste réseau intertextuel et interculturel qui interpelle les orientalismes, et les forces de *jouissance* à

l'œuvre, lesquelles donnent une dimension complexe et obscure à la transparence affichée par la logique de monstration prévue par l'artiste et attendue par le lecteur-spectateur. Dans ses entretiens, Essaydi définit clairement le périmètre de son travail artistique : « It's about past colonialism and independence. It is about women, by a woman and toward women. It is about freedom, constrained and controlled... It is about space within, between, about... It is more than art to me. It is my testimony² ».

- 5 S'évertuant à desserrer l'étau simplificateur du regard orientaliste, Lalla Essaydi produit une œuvre qui veut révéler la complexité du sujet féminin maghrébin, là où celui-ci est souvent réduit, dans le regard réifiant, condescendant ou méprisant, de l'écrivain ou l'artiste orientaliste, à une projection fantasmatique, c'est-à-dire à un statut d'objet dépourvu d'un regard propre mais offert au regard, un « être-là » sans productivité ni virtualités désirantes. Lorsque, après un long séjour en Arabie Saoudite, elle séjourne à Paris au début des années 1990 pour étudier les Beaux-Arts, Essaydi a l'occasion de découvrir et d'étudier les œuvres orientalistes. « C'est là, à cet instant, dit-elle, que ma fascination est née³ ». Essaydi revisite systématiquement par l'alchimie de la création artistique – comme pour les ressusciter et les analyser après coup –, des souvenirs juvéniles associés à certains lieux familiaux, essentiellement les intérieurs d'une grande maison de campagne située au milieu d'une oliveraie, où elle se trouvait enfermée en guise de châtiment, lorsqu'elle se permettait une entorse à la loi du père, ayant pour compagnie les femmes domestiques. L'omniprésence des femmes dans les tableaux est certes déterminée par la visée politique et identitaire que je viens de souligner, mais elle émane aussi de la mémoire de l'artiste marquée par des souvenirs où les femmes ont une présence singulière, et dont l'artiste nous livre répétitivement un témoignage tout en lui accordant une signification collective. Si, comme elle le dit elle-même à De-Neen Brown citée plus haut, son « travail équivaut vraiment à [son] histoire », celle-ci est aussi celle des femmes au nom desquelles elle s'engage. Il est d'ailleurs fort significatif de noter que le titre de la deuxième série photographique réalisée par Essaydi s'intitule *Les femmes du Maroc* et non *Femmes du Maroc*. Ce ne sont pas des spécificités localisées qu'elle vise, mais un sens absolu au niveau duquel l'artiste s'évertue à s'élever. Cette réduction idéologique et identitaire

est néanmoins contredite par l'œuvre, comme nous tâcherons de le démontrer ici même. Cette dimension identitaire est certes importante chez Essaydi, mais elle est à saisir dans le réseau complexe de relations établies avec d'autres forces qui contraignent la logique identitaire et opèrent des déplacements au sein de ses certitudes.

- 6 Comment la simplicité nécessaire de l'engagement politique entre-t-elle en résonance avec la complexité de l'engagement éthique et ontologique ? La question est d'autant plus problématique qu'Essaydi tient compte constamment, comme je l'ai déjà souligné, de l'hypotexte orientaliste et du regard occidental. En d'autres termes, son art doit neutraliser les simplifications du stéréotype sans tomber lui-même dans la simplification, et pour ce faire, il convient également de *laisser filer* les forces de l'inconscient.
- 7 Avec Essaydi on a ainsi affaire à une écriture photographique intertextuelle qui convoque le collectif au nom duquel parle l'artiste, laquelle laisse percevoir néanmoins des dynamiques d'articulation avec les affects ambigus et archaïques de l'enfance, dans la mesure même où il s'agit d'une écriture autobiographique qui, elle, met en perspective le sujet jusque dans ses ramifications inconscientes obscures. Aussi l'intertextualité peut-elle être entendue également ici comme une intersubjectivité induisant les processus complexes de l'identification et de la symbolisation de l'affect par l'acte et le produit photographiques. En d'autres termes, ce que la perspective testimoniale d'Essaydi nous donne à voir n'est pas une subjectivité accidentelle inévitable, mais des intensités subjectives, des nœuds fantasmatiques offrant des ouvertures sur des enjeux intrinsèques, là où l'essentiel semblait extrinsèque. L'intrication autobiographique et intertextuelle met en relation non seulement des discours, des territoires et des époques différents et éloignés, mais également le témoignage et la confession, l'intention et la jouissance.
- 8 Cette interrelation s'entend comme une oscillation éthique entre l'intention revendicative (qui se déploie linéairement et diachroniquement selon une logique téléologique) et la jouissance (qui, elle, est synchronique, répétitive et circulaire). Dans l'optique de cette oscillation, le déplacement peut également être perçu au sens freudien de travail stylistique (ou rhétorique) et symptomatique : ici le voile ne cache pas l'objet mais, bien au contraire, le révèle et signale des in-

tensités de jouissance en excès, mais selon d'autres modalités que celles dictées par l'orientation testimoniale de l'œuvre. En ce sens, la « rupture » avec l'orientalisme peut être perçue comme une modalité relationnelle, non comme une fracture. En outre, si l'objet sexuel est facilement identifiable dans la peinture orientaliste, et s'il est voilé chez Essaydi, cela ne signifie aucunement une dévitalisation érotique (qu'aiderait à escamoter une approche exclusivement politique de l'œuvre). Les processus de déplacement, qui vont de pair avec ceux de la condensation, sont justement des manières de symbolisation d'objets érotiques inconscients ou de satisfactions anciennes qu'on s'évertue à recouvrer par la pratique artistique, même si elles sont marquées par le traumatisme de l'enfermement.

- 9 Ainsi, un des aspects essentiels chez Essaydi est la nature du *lien même* entre une volonté de transmission revendicative d'un message politique au nom de femmes opprimées ou mal comprises et, globalement, d'un Maghreb lui-même mal compris et mal dépeint, et la nécessité de laisser dire son être intime et de l'engager absolument dans le travail artistique. D'une part, Essaydi est sûre de ses présupposés idéologiques, ce qui lui permet de prévoir l'itinéraire que devrait prendre tel ou tel tableau, mais, d'autre part, elle met en mouvement des forces imprévisibles et impossibles à maîtriser qui peuvent réorienter la lecture de l'œuvre.
- 10 Dans le champ critique qui a commencé tout récemment à se constituer autour de l'œuvre d'Essaydi, la notion de lien et les paradoxes de ses dynamiques complexes d'attraction et de répulsion ne sont pas suffisamment mis en valeur. Les commentateurs s'intéressent souvent aux problématiques identitaires qui sont certes importantes, mais qui n'éclairent finalement que la partie visible de l'iceberg, alors qu'Essaydi sait exploiter les possibilités formelles de la simplicité, auxquelles elle donne des étendues singulières. C'est ainsi qu'on ne s'étonnera pas de lire sous la plume de Donna Gustafson, qui s'intéresse pourtant à la relation entre le texte écrit et l'image chez Essaydi, que c'est la logique identitaire qui prévaut chez l'artiste, essentiellement les problématiques relevant de la situation féminine, vue à l'aune de l'oppression et du silence imposé par le patriarcat en général et orientaliste en particulier : « Not only does Essaydi give voice to the women who were stereotyped and silenced by Orientalist painters who saw only the harem, the veil, and the odalisque, she also

gives voice to herself, and through these photographs to a world of women⁴ ».

- 11 Or, le silence en question a une valeur formelle, c'est-à-dire appréciable de manière réflexive au sein de l'économie textuelle de l'œuvre, qu'il s'agisse de ses aspects esthétiques ou éthiques, car le silence est une forme textuelle articulée avec une écriture indéchiffrable calligraphiée par l'artiste. Donc le silence marque également le texte écrit intégré dans l'œuvre. Affirmer que cette écriture opaque, qui équivaut à des formes muettes enchevêtrées dans le tableau, dit quelque chose à propos du statut de ces femmes en tant qu'opprimées, c'est diminuer finalement leur force de connotation et, surtout, réduire la jouissance féminine à l'œuvre.
- 12 Walid El Khachab identifie également chez Essaydi une manière de passivité, présente selon lui dans l'écriture elle-même qui opérerait une sorte d'effacement identitaire ou « dé-subjectivation⁵ ». Il écrit à ce propos que « [Essaydi's] women are often almost faceless, covered by "extreme" veils doubled by calligraphy that render the photo's atmosphere shady and the women unidentifiable. Calligraphy here seems to act as a veil that erases subjectivity⁶ ». Or, ne convient-il pas de prendre cette écriture pour une dynamique d'historicisation, c'est-à-dire, contrairement à ce qu'avance El Khachab ici, comme un processus de symbolisation du corps réifié de la femme par son inscription dans l'ordre du signifiant ? Les textes intégrés dans les tableaux d'Essaydi n'ont ni début ni fin, en quoi ils renvoient à la vérité de la chaîne du discours, dont ils sont le relais et l'appropriation. Comme nous ne manquerons pas de l'étudier plus loin, cette écriture opère un déplacement éthique majeur, en arrachant les figures féminines qui peuplent les peintures orientalistes à la surexposition, laquelle détruit leur identité et leur singularité en se contentant de les *montrer*. À l'inverse, les femmes d'Essaydi sont singulières et sont porteuses d'une identité très forte grâce au jeu du voilement, précisément.
- 13 L'impact identitaire est inversement minoré chez certains commentateurs tel Andrés Mario Zervigon, pour qui l'œuvre d'Essaydi échappe à l'emprise identitaire et revendique, au contraire, la liberté d'être dans le territoire où elle se trouve. Son étude, intéressante, s'attarde sur la dimension transnationale de l'art d'Essaydi. Pour ce

critique, Essaydi, à l'instar de son compatriote Barrada, ou de l'artiste nigérienne Fatimah Tuggar, est déterminée par sa mobilité à travers les frontières et les cultures, entre lesquelles elle souhaiterait jouer un rôle de passerelle dynamique : « Hers is an operation of imagining made possible by her transnational status, which has been constructed through two related factors: her position outside her country of birth and her desire to function as a bridge to and from Morocco, a figure fully in and out of it⁷ ».

- 14 L'œuvre d'Essaydi échapperait totalement à l'emprise identitaire de son pays et de sa culture d'origine. Elle fait partie de ces artistes qui « challenge nation-based approaches to their art by refusing to remain confined to a single place. We might speak of their identities as constantly shifting [...] », d'où la nécessité de lire leur art sous un angle transnational⁸. Encore une fois, la mise en valeur de la notion de lien et de ses dynamiques *paradoxaux* – c'est-à-dire les déplacements de valeurs constants chez Essaydi – permet d'éclairer les véritables enjeux de son art qui affirme l'identité tout en la déconstruisant, reconnaît la culture d'origine tout en la minorant par ailleurs. En d'autres termes, l'œuvre présente une mobilité constante dans l'interstice dynamique de l'entre-deux-Autres, et c'est cela même qui lui permet d'échapper à l'assujettissement à une logique exclusive transnationale ou, à l'inverse, identitaire.
- 15 C'est surtout dans la série photographique *Les Femmes du Maroc* qu'Essaydi interpelle de manière explicite l'art orientaliste. Le titre de la série évoque d'emblée le célèbre *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix (repris plus d'un siècle plus tard par Picasso) ; mais d'autres peintres sont également convoqués, tels Jean-Léon Gérôme, Matisse, Frederic Leighton, John Singer Sargent ou encore Ingres. Certaines de ces œuvres picturales « citées » par Essaydi seront examinées de manière circonstanciée plus loin ; notons pour l'instant que l'intertextualité en question inscrit le débat dans le champ de l'interdiscursivité, en éclairant justement les discours constitutifs de la réalité, lesquels discours non seulement considèrent mais instituent la femme maure ou orientale comme un pur objet de jouissance, une présence désœuvrée et disponible, sans autorité aucune car sans subjectivité, tout comme les territoires auxquels elle appartient, convoités dans le même temps par le pouvoir colonial en marche⁹. Par ailleurs, Essaydi extrait de ces tableaux orientalistes des

possibilités formelles et esthétiques qu'elle va travailler à sa manière, en les façonnant en vertu de son propre vécu, dont elle restitue certains lieux et certaines atmosphères. Mais comme nous le verrons ci-après, le « souci » intertextuel et interculturel est constant chez Essaydi, dont les séries photographiques ne cessent d'interpeller les artistes occidentaux, tous masculins, créant ainsi des passerelles nouvelles entre les cultures, en une fusion complexe de remontrance critique et de séduction.

- 16 Les « citations » d'Essaydi procèdent à des simplifications formelles, notamment par la réduction des contrastes de couleurs voluptueuses, auxquels Essaydi substitue, notamment dans les œuvres initiales, un fondu de touches beiges et blanches qui connotent des supports parcheminés gauchis par le temps. En revanche, elle complexifie le thème et toute l'organisation éthique de l'œuvre, qui se trouve par là même épaissie anthropologiquement. Cette notion de complexité éthique articulée avec une fausse simplicité formelle semble être au cœur de l'art d'Essaydi. Son style présente ce qu'on peut appeler de fausses surfaces transparentes ou chatoyantes qui, à première vue, cèdent facilement à l'analyse. L'écriture, qui court sur les corps, les tissus et les parois murales, crée justement un rapport complexe entre l'image (*a priori* maîtrisable, visuellement et culturellement) et le texte (plutôt indéchiffrable). Les motifs abstraits de la calligraphie arabe s'enchaînent et couvrent la surface à l'infini, articulant de manière complexe l'espace avec le temps, la tradition (calligraphique) avec la modernité (photographique), sans se laisser épingler par un sens définitif, celui-ci ne pouvant que courir le long de ses cambrures et ses creux.
- 17 Il est significatif qu'Essaydi donne à l'une de ses toutes premières séries photographiques le titre de *Converging Territories*, où l'on entend une volonté d'articulation entre les différences. Or, et le contenu de la série le confirme, la convergence géographique dit en même temps et par une touche d'ironie inévitable, une divergence, des différences révélées dans l'art même. Le style d'Essaydi valorise ainsi la notion de lien qu'elle ne cesse d'épaissir : liens *interculturels* entre le Maghreb et l'Occident, *politiques* entre l'orientalisme et l'art contemporain, complices entre l'artiste marocaine et ses lectrices/spectatrices marocaines et occidentales, *esthétiques* entre l'image et le texte ou *éthiques* entre l'artiste et ses collaboratrices. Ce style, ébauché dès la

série *Silence of Thought* (réalisée en 2003), sera développé dans les œuvres ultérieures¹⁰.

- 18 Chez Essaydi, les femmes marocaines retrouvent une dignité certaine car l'artiste nous donne à lire des êtres de paroles, même si, de manière hopperienne en quelque sorte, elle ne les représente jamais dans des situations locutoires. Cependant, leur silence est parlant car leur corps est *narratif*, étant le véhicule de récits qui en disent l'ancrage historique et culturel. Comme le laisse entendre le titre *Silence of Thought* attribué à plusieurs œuvres numérotées, la pensée, ou la parole intérieure, est bien à l'œuvre. Renversement du paradigme du mutisme passif et oisif chez Wharton, dont l'accès aux intérieurs féminins marocains ne lui a pas permis de saisir la vérité des femmes qu'elle évoque dans son *In Morocco*¹¹. Bien au contraire, chez Essaydi, le silence des femmes est actif et agissant.
- 19 La série *Converging Territories* présente des éléments stylistiques que l'artiste va développer, affiner ou réduire progressivement, comme ce coton blanc-beige qui sera de plus en plus privilégié comme support d'écriture. L'intérêt pour l'intertextualité apparaît d'emblée, et ce dès le titre qui semble faire référence à *My Name is Red* du romancier turc Orhan Pamuk, où l'on nous dit que « *painting is the silence of thought and the music of sight*¹² ». D'ailleurs, l'art architectural mauresque célébré par Essaydi dans cette série en appelle à l'art ottoman classique, très présent dans le roman de Pamuk, où l'histoire se déroule pendant l'ère impériale ottomane du ^{xvi}^e siècle. Et ce n'est pas un effet du hasard si dans *Silence of Thought* les teintes chaudes du rouge, couleur essentielle chez Pamuk, sont centrales¹³.
- 20 Un des effets saisissants produits par ce tableau, est la solidarité esthétique qu'il met en perspective, et dont on peut en déduire une autre d'ordre éthique. Les liens solidaires entre ces femmes sont mis en valeur grâce à la continuité physique, le croisement des diagonales qui courent des yeux vers le sol comme pour manifester une même pensée secrète, par quoi l'artiste suggère l'intensité ou le dynamisme de la vie intérieure de ces femmes. Les liens sont également renforcés par l'analogie vestimentaire, à savoir ce tissu blanc-beige transparent où l'on identifie une écriture. Les liens chromatiques et symboliques entre le trio et l'environnement architectural et culturel sont moins soulignés que dans les œuvres produites plus tard. Cependant

ils restent importants même ici : le beige écrit des caftans (dont la texture fine rappelle celle d'une feuille de papier) s'élève vers le stuc ciselé en haut, tandis que les teintes rouges associent le trio, grâce à la figure centrale qui en assure l'unité, à la porte massive derrière elles et aux parois murales. Le tissu produit un effet de sensualité mais aussi un effet de sens qui réduit l'affect et oriente le regard vers un sens à produire, c'est-à-dire, loin du corps nu (forme récurrente de la peinture orientaliste), vers le *corps écrit*, complexe, conscient de l'histoire qu'il véhicule. L'absence d'un regard frontal peut être comprise comme une forme de résistance aux projections stéréotypées potentielles du spectateur, qui ne trouve pas en elles ce qu'il peut anticiper dans son propre miroir, mais, bien au contraire, l'écueil de l'altérité, étoffée par l'intensité d'un silence pensant et agissant.

- 21 Dans *Converging Territories* #32, qui fait partie de la série *Converging Territories*¹⁴, les femmes voilées sont drapées dans des haïks marqués de motifs visiblement calligraphiques rappelant les lettres de l'alphabet arabe. Mais ce qui est plus frappant encore, et on voit bien qu'il y a eu une intensification d'un procédé mis en place plus tôt, c'est la course « baroque » de cette écriture qui déborde le corps pour investir l'ensemble de l'espace pictural, aussi bien les vêtements que le mur ou le sol, qu'elle soumet en quelque sorte à son *autorité* symbolique et sémantique. L'ancrage des femmes dans un espace réduit mais bien à elles, prend ainsi une dimension plus affirmée, qui, d'ailleurs, ira crescendo dans les productions ultérieures. L'œuvre fait triompher la notion de racine ou d'enracinement culturel, aspect central qui manque, justement, dans les peintures orientalistes. En effet, Essaydi semble souligner l'inséparabilité de la figure féminine avec son environnement, d'où cette impression d'harmonie absolue entre le lieu et la femme, les deux étant identiques. Aucune tension n'est perceptible dans l'image, pas même une dissonance chromatique. Au contraire, la couleur brune de la peau, celle des pains de sucre roux transformés en supports scriptibles, s'articulent harmonieusement avec le beige prépondérant et perceptible dans les trois dimensions du tableau. Ceci donne aux mains, et par là à l'activité (donc au travail) davantage de visibilité et de poids symbolique. Ce qui est d'autant plus percutant selon cette perspective, c'est le message sous-jacent sur la créativité féminine : la femme produit du beau dans son lieu de vie même,

transfigure la banalité du quotidien, renouvelle la perception de l'objet, même le plus familier, comme le pain de sucre au Maroc.

- 22 Les femmes ne sont pas oisives mais bien actives et productives, et le message politique de Lalla Essaydi devient davantage évident lorsqu'on pense au prélassement évocateur des figures féminines telles que mises en scène dans presque toutes les représentations orientalistes. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas une certaine nonchalance séductrice chez les femmes d'Essaydi, mais elle n'est pas centrale, car elle fait partie d'un ensemble marqué par une organisation artistique à la fois fine et diffuse, où l'écriture introduit de puissantes modalités de symbolisation qui viennent « habiller » la sensualité.
- 23 Dans plusieurs œuvres composant la série *Les Femmes du Maroc*, le voile a une autorité thématique et esthétique certaine. Perçu comme un objet, il dit un écart anachronique par rapport à la norme, puisque ces haïks appartiennent à des temps révolus. Le sens du voile est saisissable dans une oscillation métaphorico-métonymique entre ce à quoi il pourrait être le substitut (le texte, la page) et l'analogon (la peau) ; du coup, sa dimension mimétique (d'ailleurs anachronique) et ses soubassements idéologiques se trouvent grandement minorés.
- 24 On comprend mieux pourquoi les femmes de *Converging Territories* sont voilées alors qu'elles se trouvent à l'intérieur de la maison familiale, par définition interdite aux regards étrangers. Notons d'abord que l'artiste ne s'est pas contentée de saisir spontanément une réalité transitoire, mais qu'elle a d'abord créé la scène photographique qu'elle a voulu rendre symétrique. Cette scène composée dit une instabilité référentielle, étant donné que les femmes sont voilées au mépris de la mimésis ou du bon sens, puisque l'intériorité intime d'un lieu exclusivement féminin aurait dû les dispenser de ce voilement qui induit une présence masculine pourtant ici inexistante. Cette instabilité référentielle, dont on a souligné un autre aspect plus haut, n'est pas accidentelle mais méthodique : l'artiste détourne le sens culturel du voile afin d'augmenter les possibilités interprétatives d'un tissu élevé au degré d'une page écrite. Ce faisant, elle transforme l'objet d'un regard en un texte à lire. Le déplacement est ici d'importance : non pas *qu'est-ce que je vois ?*, mais *qu'est-ce que ça signifie ?* et, par là, *qu'est-ce ça me dit ?* La figure est arrachée au champ de la

mimésis érotique pour être déplacée vers celui de la sémiotique, processus par lequel l'en-trop sexuel est textualisé.

Le tableau *Les Femmes du Maroc #5* fait partie de la série *Les Femmes du Maroc Revisited*¹⁵ (2010), laquelle reprend la série *Femmes du Maroc* réalisée entre 2005 et 2006, et également publiée sous forme de livre¹⁶ en 2009.

- 25 Comme on peut le constater d'emblée en regardant ce tableau, le féminin, thème unique chez Essaydi, est inscrit dans une identité clairement profilée : arabe (l'écriture), marocaine (les étoffes, le sofa) et, bien sûr, féminine (présence de deux femmes à la beauté « ethnique » différente, toutes deux prises dans la même bande sensuelle intime). Sans être agressif ni provocateur, le regard est frontalement posé sur le spectateur ; il dit une présence subjective forte qui contrebalance l'attitude séductrice passive et comme « offerte » au temps qui semble s'écouler lentement. Comme le suggère la tonalité chromatique harmonieuse de l'ensemble, ces deux femmes sont bien intégrées dans leur environnement, et ne semblent pas esquisser le moindre geste de révolte contre l'autorité.
- 26 Pourtant, la notion de liberté ou de libération, qui est à la fois d'ordre personnel, historique et politique, semble essentielle pour Essaydi. Son œuvre, qui reprend selon elle les souvenirs et les lieux de ses propres incarcérations juvéniles, ne représente pas *a priori* l'idée de révolte ni ne suggère la moindre tentative de libération. Cependant, on peut voir qu'elle est parcourue par un souci de liberté qui semble s'être déplacé dans le champ intertextuel, celui-ci établissant une relation avec les orientalismes artistiques (mais aussi littéraires) des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles. C'est une relation de sublimation et de symbolisation des protestations de l'artiste en tant que fille captive mais aussi en tant qu'élève des Beaux-Arts, séduite par le grand art de ces prédécesseurs masculins et engagée dans un débat post-mortem avec eux.
- 27 Ainsi, l'ouverture dialogique (au double sens de dialogisme évoqué plus haut) s'accomplit pleinement dans le champ intertextuel de l'œuvre d'Essaydi. Cette intertextualité peut certes être perçue à l'aune du ludisme et du plaisir du texte ; elle semble néanmoins structurale et méthodique. Le conservatisme culturel qui domine les œuvres d'Essaydi doit être constamment articulé avec le texte orientaliste auquel il fait référence, directement ou implicitement, ainsi

qu'à l'épistémè dont il se nourrit, sans quoi l'œuvre serait elle-même captive de ce qu'elle semble dénoter, à savoir une sorte de néo-orientalisme ou exotisme qui maintient la femme arabe dans une position de soumission ou de résignation, celle du beau canari enfermé dans une cage dorée. Ceci ne peut que frustrer l'horizon d'attente fermement constitué, du moins depuis la parution de *Orientalism* de Said (1979), et dont on imagine facilement les expectations vis-à-vis d'une artiste née dans le Maroc des années 1950, et vivant à New York depuis une vingtaine d'années. Benjamin Genocchio, par exemple, ne voit dans l'œuvre d'Essaydi que la perpétuation d'une tradition orientaliste qu'elle prétend critiquer. Selon lui, Essaydi laisse les femmes qu'elle représente « stuck in the same Orientalist fantasy that she purports to critique. Instead of changing the way in which we see Arab women, these photographs revive old-fashioned stereotypes¹⁷ ». *Stuck* ! On serait ainsi aux antipodes de toute dynamique de déplacement, c'est-à-dire de rupture et d'innovation. Or, ce que ce critique n'intègre pas suffisamment dans son analyse, c'est justement la relation intime et problématique, essentielle et incontournable, avec l'hypotexte orientaliste, vis-à-vis duquel se déploie un jeu problématique de séduction et de critique visant et affrontant discrètement mais non moins efficacement les stéréotypes orientalistes et le socle épistémologique sur lequel ils sont confortablement assis.

- 28 *Les Femmes du Maroc Revisited #5*, s'il est certes appréciable dans sa propre économie interne, doit en même temps être estimé en vertu de la relation dialogique qu'il établit avec des œuvres occidentales. Le titre peut en effet faire penser aux *Femmes d'Alger* de Delacroix, mais le tableau évoque surtout l'*Olympia* de Manet, dont le binarisme racial et la fétichisation du corps féminin sont ici liquidés, bien que la critique culturelle et féministe engagée par le jeu intertextuel opère dans un cadre traditionnel qui semble contredire la visée subversive de l'artiste.
- 29 Le silence dans l'*Olympia* est hiérarchisé et soumis à un ordre social préexistant : le regard de la servante africaine est suspendu au visage de sa maîtresse dont elle attend une réaction, mais le regard de celle-ci est arrimé au spectateur (dont la masculinité est induite), qu'elle appelle avec des yeux suspendus à sa puissance sexuelle supposée, flattée par la nudité du corps exposée à ses pulsions libidinales. Même si l'orientalisme de ce tableau n'est pas certain, il utilise les

mêmes procédés que les Odalisques (dont il sera question plus bas), notamment l'hypersexualisation. Le corps est en effet hypersexualisé (et pas seulement sexualisé) à cause d'une manière de ponctuation fétichiste de sa nudité : la chaussure, le bracelet, le lacet et enfin la fleur fixée dans les cheveux. Celle-ci permet de boucler le circuit pulsionnel, puisqu'elle appelle le bouquet, qui lui-même « regarde » la maîtresse en attendant d'être reçu ou accepté par elle, relais du regard ardent d'un admirateur ou d'un courtisan. Ainsi, ce que l'image met en lumière, c'est la notion de corps comme page immaculée, entièrement offerte aux inscriptions pulsionnelles de l'homme.

- 30 Les femmes qu'Essaydi transforme en figures photographiques disent la déconstruction du stéréotype orientaliste¹⁸ non par la projection d'une image de femmes marocaines libérées (ces femmes existent dans la réalité, et Essaydi en fait partie tout en valorisant son héritage traditionnel), mais par la liberté que prend l'artiste de révéler et de conserver, à sa manière et non celle attendue, une réalité subjective et artistique qu'elle considère authentique et qu'elle semble vouloir préserver du temps et du principe de réalité. En outre, l'œuvre libère ses possibilités originales lorsqu'elle est entendue comme un discours produit sur un autre discours intégré en son sein, c'est-à-dire en tant que mise en scène et en interaction de savoirs formalisés. Ces figures ne correspondent pas simplement à des images de femmes marocaines qu'Essaydi se contenterait de représenter dans leur environnement traditionnel. Elles sont les supports d'une écriture en acte, dont la polysémie est notamment saisissable dans la mise en relation intertextuelle, celle-ci induisant un rapport complexe d'attraction et de rejet, d'admiration et de frustration, qui explique d'ailleurs la longévité de cette relation intertextuelle noueuse.
- 31 Dans *Les Femmes du Maroc Revisited #5*, la hiérarchie oculaire disparaît et avec elle toute soumission d'ordre éthique ou sexuel. La sensualité n'est pas concentrée ni fétichisée, mais diluée et déplacée sur d'autres formes sensuelles, telles la beauté des figures calligraphiques et celle des tissus. Ici comme dans *Silence of Thought*, les signes d'écriture courent également sur le visage, les pieds et, on peut le supposer, sur l'ensemble de la peau. Le corps est ainsi présenté comme un parchemin ; c'est un texte écrit par l'Histoire collective et par les contingences de la vie ; il est, autrement dit, un récit ou un corps narratif à saisir dans sa complexité individuelle et culturelle en

ses propres lieux. En même temps, cette écriture qui couvre la peau et le tissu est censée dire une production inhérente à ces espaces féminins, le produit d'un travail et d'un savoir-faire réalisés non pas par le traditionnel scribe, maître de l'écriture, mais par la femme, dont la présence imposante dans la quasi-majorité des œuvres renforce l'importance.

- 32 Rien de victimaire, donc, dans cette posture. Les femmes sont placées dans un environnement qui souligne également l'ancrage de leur corps dans une culture qui, elle aussi, ne se donne pas à voir ou consommer mais à lire et à désirer. La porte fermée de *Silence of Thought* accentue le sens de l'intime. Mais c'est derrière des portes fermées qu'Essaydi libère, justement, la parole féminine. Elle ne la libère pas dans ses lieux propres (le Maroc où cette libération a eu lieu de toutes les façons), mais dans l'espace artistique où la femme « maure » a été emprisonnée et réifiée. Un des tours de force d'Essaydi, c'est donc de faire du corps lui-même une parole visuelle qui ne dénonce pas ce qu'elle semble afficher (le harem), mais le discours oppressif produit sur lui.
- 33 La parole photographique qu'Essaydi donne aux femmes marocaines qu'elle photographie dans des attitudes et configurations qui étoffent l'expressivité corporelle, restitue celle que leur ravissent l'orientalisme et la métaphysique occidentale qui le nourrit idéologiquement, laquelle impose, comme disait Derrida, sa propre mythologie érigée en discours de la raison universelle¹⁹. En situant les femmes dans ces intérieurs riches et culturellement originaux, l'artiste revient certes sur les lieux de son enfance, mais dans le même temps, elle fait valoir une autre métaphysique ou un autre métarécit, ceux propres à sa culture, qu'elle met du coup en relation avec l'épistémè occidentale.
- 34 Contrairement aux corps exposés dans les peintures orientalistes, les figures d'Essaydi voilent la pulsion, l'absorbent et la diluent dans le système complexe des signes alphabétiques et textiles. Ce que j'ai nommé plus haut une mimésis érotique (c'est-à-dire une manière de rendre le corps similaire à ce qu'il est dans le réel de sa nudité) se déplace chez Essaydi vers la complexité de la sémiotique, en même temps qu'est mise en jeu une mathésis des formes visuelles, car l'écriture qui court sur ces tissus, l'ensemble architectural lui-même, supposent un

savoir technique et scientifique important (géométrie, architecture...), et, par là, une visée démonstrative du réel.

- 35 L'intention artistique d'Essaydi, telle qu'on peut la saisir dans la prolifération des signes symboliques, est donc de symboliser la peau et plus globalement le corps féminin, à présent ravis à la pulsion scopique, pour être inscrits dans le champ du symbole et du savoir. Certes, la photographie donne inévitablement à voir la femme maghrébine, mais en même temps, elle la donne à interpréter dans un réseau solidaire de signes, dont son corps fait partie au lieu d'en être aliéné.
- 36 Là où Wharton ou les orientalismes artistiques transforment grosso modo le vivant en un spectacle, c'est-à-dire en une scène offerte à la pulsion (scopique), Essaydi dresse l'opacité d'un texte à lire *selon sa propre grammaire*, en dévoilant les soubassements symboliques du vivant en question. Si la peinture orientaliste suppose un spectateur partageant le même savoir et par là les mêmes sous-entendus, la photographie ou la peinture d'Essaydi supposent, à l'inverse, un lecteur ouvert et curieux, susceptible d'être surpris, et que l'œuvre tâche de transformer en l'interprète du désir agissant en son sein, celui que portent et mettent en mouvement des femmes désirantes et pas seulement potentiellement désirables. Plus encore, on peut voir dans ces voilements sémiotiques et alphabétiques une manière de castration du regard masculin, et de sublimation de la pulsion scopique que la peinture orientaliste met en circulation²⁰.
- 37 Le travail esthétique des grands artistes orientalistes (et il suffit de penser entre autres à *La Grande Odalisque* d'Ingres pour s'en convaincre) est d'une facture complexe et parfois même grandiose, eu égard à la maîtrise du jeu de la lumière et des contrastes, la finesse et la précision éblouissante de la bijouterie, la sensualité des étoffes ou encore la grande beauté des formes corporelles évoquant souvent la perfection des sculptures grecques. Cependant, la complexité formelle ou stylistique est simplifiée par le cliché et par une codification figée, à quoi il faut rajouter un certain simplisme exotique et libidineux, sans oublier la supercherie anthropologique de scènes surgies pour l'essentiel de projections sociales, dont le tableau se fait le relais esthétique idéologisé.

- 38 Les possibilités d'interprétation de ces images débordent le cadre de leur économie interne ; elles minorent les possibilités de modélisation mimétique ou référentielle qui en feraient des virtualités testimoniales. Les photographies d'Essaydi convoquent une autre forme de modélisation et de représentation qui, bien que fantasmatique, a réussi à imposer, justement, un modèle, un mimétisme idéologisé ou un référent censément stabilisateur de l'altérité de la femme et de l'Orient, lequel mimétisme fige le sens au lieu de le libérer par la connotation artistique au sens fort du terme, c'est-à-dire libre, non soumise à l'idéologie et aux désirs de la classe dominante. Ce modèle en vogue pendant plusieurs décennies est l'odalisque²¹.
- 39 *La Grande Odalisque* de Jean Ingres (1814) est certainement le plus célèbre du genre²² ; on y saisit l'essentiel des codifications orientalistes autour de la figure de l'odalisque, qui d'une femme esclave au service de la reine ou des princesses, devient un objet sexuel soumis aux désirs masculins, comme en témoigne la façon particulière de mettre en scène le corps féminin dans un environnement supposément oriental.
- 40 Comme cela a souvent été relevé, le corps est anormalement allongé ; Ingres a dû ajouter quelques centimètres au corps du modèle ayant posé pour lui. De même, la jambe gauche est pliée de manière improbable ; le bras et la hanche sont, eux, trop longs, et le sein drôlement placé sous l'aisselle, ce qui confirme l'orientation fantasmatique du travail de l'artiste, et peut-être une hantise archaïque par l'image du corps morcelé. Tout ceci ne réduit aucunement les virtualités érotiques de la figure féminine, adéquatement située dans un environnement nocturne fort suggestif.
- 41 Le corps est ostensiblement sexualisé par sa nudité totale et par l'appel séducteur de sa « disponibilité » soulignée par la position passive du dos tourné, et par la complicité entendue dans les yeux. C'est un appel à la passion sexuelle de l'homme « invité » à pénétrer dans l'intimité de la chambre à coucher, où l'on identifie les signes de puissance d'un autre homme absent : le narguilé, placé verticalement à droite comme toujours, connote des possibilités « phalliques », tout en ouvrant les portes du monde du rêve et des doux délires associés à l'opium, tel que le suggère le petit fourneau à droite. La richesse du maître est saisissable dans les bijoux portés par la femme : pierres précieuses ou perles dans ses cheveux, sur le lit (ce qui fait allusion

au déshabillage), l'or autour du poignet, les plumes de paon. Tout ceci dit l'asservissement de la femme au pouvoir économique de l'homme, et cherche à séduire le spectateur en flattant sa volonté de puissance et en lui offrant la possibilité de se procurer la position de toute-puissance détenue par le maître des lieux et de ce corps.

- 42 Quant à *La Grande Odalisque* de Lalla Essaydi²³, elle atteste d'un double processus de normalisation et de symbolisation, par quoi l'artiste déconstruit l'image fantasmée ou idéalisée d'Ingres tout en l'arrachant à l'emprise pulsionnelle qui la fige dans une servitude à la fois féminine et orientale.
- 43 Contrairement à son hypotexte orientaliste, le corps retrouve ici les bonnes mesures d'une anatomie normalement constituée. Le pouvoir mimétique de la photographie (bien qu'il soit déstabilisé chez Essaydi par des singularités d'ordre esthétique et éthique) permet de restituer dans l'ensemble la vérité anatomique du corps, et de désamorcer les effets gauchis de l'archétype. Notons en outre la transformation de certains détails : au contraire du tableau d'Essaydi, celui d'Ingres offre à la vue le spectacle frappant d'une plante de pieds immaculée, comme si ceux-ci n'étaient pas marqués par le poids du réel, à commencer par le poids du corps lui-même. Le clair-obscur isole chez Ingres le corps de la femme éclairé puissamment par la gauche de l'arrière-plan sombre où l'on perçoit une illusion de profondeur fort allusive tant au plan esthétique que charnel.
- 44 À l'inverse, l'œuvre d'Essaydi ne présente pas de différences chromatiques prononcées entre la femme et son environnement, plutôt dépourvu de mystère, dépouillé de tout jeu contrasté de lumière et d'ombre qui créerait de la « profondeur ». Celle d'Ingres est détachée des lieux où elle est représentée, comme si, symptomatiquement, l'œuvre nous montrait en même temps son mensonge anthropologique. D'ailleurs, le corps de cette belle « odalisque », notamment au niveau du mollet, semble flotter sur le divan, comme s'il n'était pas lesté par sa propre masse, de sorte que la surface du divan n'est pas affectée par le poids du corps, autre indication de sa nature fantasmatique²⁴. À l'inverse, le corps et plus particulièrement les jambes de l'odalisque d'Essaydi, grâce à la gamme chromatique peu nuancée choisie par l'artiste, sont bien ancrés dans les lieux où elles sont représentées.

- 45 Mais la grande différence introduite par Essaydi réside dans le puissant processus de symbolisation, celui-là même qu'inscrit la lettre sur la chair, laquelle donne au corps une histoire, tisse un « récit » sur lui et autour de lui, révélant sa dimension symbolique de signifiant glissant dans la chaîne des signifiants, soumis par-là à la force du désir.
- 46 Le tissu et l'écriture qui court sur le corps des figures féminines d'Essaydi, mais aussi leur attitude, tracent en effet la différence avec les Odalisques européennes. Le texte écrit dans les photographies d'Essaydi reste inintelligible pour le lecteur, même arabophone. Le lecteur ainsi institué par l'œuvre est obligé de saisir le texte comme une altérité, un écueil sur lequel bute tout pouvoir d'appropriation ; il le perçoit donc comme un lieu de production d'un sens inaccessible, une langue étrangère nichée dans un langage visuel pourtant reconnaissable ou susceptible de l'être. La rupture épistémologique introduite par Essaydi est justement là : les corps dans les « Odalisques » sont sans altérité, ceux d'Essaydi présentent au contraire des résistances au pouvoir phallique supposé du spectateur, lequel bute sur l'altérité du corps ; non pas l'altérité culturelle du corps oriental ou maghrébin (dont Essaydi révèle des différences), mais l'altérité féminine nourrie par la jouissance de l'artiste.
- 47 L'autorité de l'artiste est saisissable dans cette résistance revendicative qui se réalise au nom du savoir culturel (connaissance intime de sa propre culture) et autobiographique (empirisme, illusion de maîtrise narrative...). La revendication artistique induit la perspective autobiographique de l'œuvre, l'inscription culturelle de l'histoire du sujet étant inévitable chez Essaydi. Cette revendication relève également d'une dimension personnelle dans le sens où elle permet à l'artiste de prendre la liberté d'explorer artistiquement sa propre histoire, et d'échapper aux effets inconscients de la censure. La mise en jeu de l'intertextualité, le passage par l'autre, permet finalement de libérer le « je » authentique, le je « nu », grâce au déplacement des instances de l'autorité symbolique : elles ne sont pas le fait d'un surmoi moralement répressif ; elles sont déplacées sur des figures d'autorité artistique certaine, ces grands maîtres de la peinture occidentale, à la fois ancêtres et âmes sœurs, mais que le sujet Essaydi peut à la fois contester, aimer et admirer. C'est en quelque sorte une sublimation de la pulsion de rejet. Le fantasme est donc également à l'œuvre chez Essaydi.

- 48 Ceci induit également une dénégarion du principe de réalité. Le corps, dans la série *Converging Territories*, est comme un fantôme surgi d'un passé qui ne passe pas, qui refuse de se faire trace de lui-même, continuant de hanter l'imaginaire créatif de l'artiste. Les femmes semblent parfois éthérées, comme vidées de leur substance « réelle ». Le choix d'une gamme de couleurs presque unique dans les tableaux des séries initiales, donne à ces figures un aspect spectral, comme si elles pouvaient franchir les limites qui les enserrant, comme s'il était possible de franchir la limite du temps, dont le fonctionnement redevient réversible comme dans l'enfance, lieu, justement, de manifestations de la jouissance singulière de l'artiste.
- 49 Le socle épistémologique qui oriente la production d'Essaydi est donc à la fois vrai (au sens pragmatique) et inventé (c'est-à-dire vrai aussi mais au sens psychanalytique cette fois-ci). Vrai parce que les vestiges de la culture dont elle veut témoigner à sa manière sont toujours là pour soutenir l'authenticité de l'objet de son témoignage (la dimension testimoniale est inévitablement mimétique) ; il est dans le même temps inventé – fantasmé selon le vocabulaire psychanalytique – parce que ces lieux, dont la femme a entièrement pris possession, restent le domaine du « maître », et cette domination est soutenue par un discours ou une épistémè, dont Essaydi se fait à son tour le maître inconditionné. Elle la met à nu dans les orientalismes par jeu intertextuel, mais la minore dans sa propre production, non par omission mais par appropriation *induite*.
- 50 Dès lors, on peut dire que la revendication est l'affirmation d'un principe phallique de domination artistique, réalisée grâce à l'objectif de l'appareil photographique et au calame qui marque le corps des figures féminines avant les séances photographiques. En écrivant elle-même sur ces corps, en les exposant à sa manière, c'est-à-dire dans leur sensualité voilée et textualisée, Essaydi se les approprie en quelque sorte pour les soumettre à son propre projet, c'est-à-dire à son propre désir d'artiste, lequel désir, on le sait, met en branle à sa manière la fougue pulsionnelle. Il s'agit d'un processus de réification inévitable, mais qui va de pair avec le processus sublimatoire qui couvre et symbolise simultanément ce qui est mis à nu, car ces écritures qui courent sur les corps sont bien la trace de la jouissance de l'artiste (qui a possédé ces corps, les a assujettis à son désir). L'artiste en a fait un objet esthétique, certes, mais dont la dimension libidinale

« phallique » ne peut être niée. Essaydi laisse sur ces supports les traces organisées de sa pensée, de sa volonté, de son engagement, mais largue également les traces d'une jouissance indicible se situant au-delà des registres identitaires qu'elle ne cesse de quêter, perdre, retrouver tout au long de son itinéraire artistique.

- 51 La jouissance de l'artiste est non seulement saisissable dans la mise en scène, dans le désir d'investir et de posséder entièrement l'espace photographique ou dans la mise à contribution chorégraphique des modèles (mais qui est inévitablement suivie d'une prise de possession artistique de leur corps pendant le travail solitaire final), mais aussi dans la réflexivité ou plutôt la projection de soi dans la scène en tant qu'objet de représentation. L'artiste est dans l'espace photographique de la représentation, dont, justement, la dimension mimétique est dépassée, pour laisser place à l'autofiction, au *fantasme*, c'est-à-dire au *fantôme* tel qu'habillé par le désir.
- 52 Essaydi retranscrit sur les étoffes et le corps des femmes photographiées des extraits significatifs des journaux intimes de son enfance et de son adolescence. Ce sont donc des morceaux mnésiques de son corps juvénile qu'elle semble ne pas vouloir perdre ; au contraire, elle les immortalise et avec eux son enfance et l'énigme de ses bonheurs. Ce qui est saisissant par ailleurs, c'est la relation induite dans le support figural entre la création et la jouissance, la création et un sujet dissocié se structurant dans l'acte créatif entendu dans sa valeur performative. On le voit bien dans un autre tableau exposé à Washington, *Converging Territories #10*²⁵ (2003). Comme dans *Harem Woman #1*²⁶, la vue de dos introduit un point d'énigme sur l'identité. Si la figure ressemble à beaucoup parmi celles qu'on voit dans les autres tableaux, elle s'en distingue par le travail artistique réalisé. Ce point d'énigme pourrait être celui du lieu occupé par l'artiste à l'œuvre.
- 53 Le calame est trempé dans le bol de henné, matière unique d'écriture : c'est comme si les œuvres étaient toutes issues de ce calame, comme si l'objectif de l'appareil photo était lui-même un calame servant à écrire une réalité subjective complexe, qu'on s'évertue à restituer et à dramatiser par l'assemblage régulier de ces fragments mnésiques.

- 54 La chevelure lourde, relâchée, dit le lien entre la beauté, la sensualité féminine et l'acte de création : jouir d'être femme, c'est-à-dire d'être dans ce corps-ci, et en même temps jouir comme artiste, c'est-à-dire vivre l'illusion de pouvoir dépasser ce corps-là. Examinons la manière dont ce nœud est écrit dans l'image. On perçoit en effet une contradiction entre la fixité du corps et sa stabilité si bien suggérée par la relation entre la main qui écrit et le mur drapé ; la tête, le regard semblent concentrés dans l'acte créatif. En même temps, il y a comme une circulation aérienne sous la large robe, impression d'ondulations si bien connotées par le grand cercle décrit à la périphérie de la robe et de ses plis. La robe semble ainsi prise dans un puissant mouvement giratoire : l'artiste au travail dit la *tekhnè* mais aussi une grâce qui ne va pas sans rappeler les circonvolutions soufies des derviches tourneurs. Un absolu de jouissance mystique, donc, suggéré par la continuité entre la robe, la femme et l'environnement, tous pris dans une circularité qui révèle une volonté (et une intention ?) de permanence²⁷.
- 55 Passer par l'intertextualité – c'est-à-dire par la mise en pratique artistique de l'interdiscursivité – rend possible un déplacement identificatoire. La contestation ne porte pas sur le père (tête paradigmatique de la loi *forcément* arbitraire) mais sur les pères qui sont aussi des pairs : à la fois des maîtres et des alter ego. Cela permet de pacifier le rapport avec le père réel, ainsi tué symboliquement dans le sens de sublimé par sa spatialisation esthétique. Il est absent mais très présent symboliquement, non plus à travers sa loi répressive, mais à travers l'autorité de son savoir, symbolisé par l'architecture, le travail ornemental du zellige et, surtout, la calligraphie, c'est-à-dire la « belle écriture ».
- 56 Ceci nous permet de saisir un deuxième type de déplacement découlant du premier. L'omniprésence des femmes et l'absence des hommes ne seraient pas une glorification d'une exclusive identitaire, mais la mise en forme d'une vérité artistique fondamentale qui atteste une méfiance des semblants : l'inexistence de l'harmonie ou de la complémentarité dans le domaine du sexuel ou des relations sexuelles.
- 57 Essaydi, sans doute aucun, est une artiste au sens plein du terme, qui a su donner une forme singulière à son *sinthome*, ce liant symbolique

qui permet au tout – la synthèse psychique – de tenir et de bien fonctionner. Ce sinthome, on peut aussi l'appeler *nom agissant de l'artiste*, le nom qu'elle est devenue à partir du nom du père hérité, formulation de la fonction paternelle et de ses effets ambigus – mais significativement stimulants – sur le sujet. Revisiter par le truchement de la photographie et de la peinture les lieux de l'enfance, c'est prendre artistiquement possession des lieux du père, ce *sayed* ou *seigneur*, en exerçant sa propre autorité sur ces lieux ainsi appropriés et immortalisés. Comme nous l'avons vu, Essaydi ne se contente pas de photographier des modèles ; elle met en scène les lieux de son enfance, lance sur les tissus, sur la peau des femmes et sur les parois de ces sublimes palais avec une énergie baroque, les arabesques (et les mauresques !) de sa jouissance.

- 58 L'œuvre, entrée en dialogue avec l'Histoire, est consciente des discontinuités de celle-ci ou de ses discours. Néanmoins, c'est toujours l'artiste qui triomphe car, si elle met ces questions en scène, la dimension métatextuelle – la fixation photographique en tant que telle – dit malgré tout l'inscription de l'œuvre dans le fantasme fertile de l'immortalité de l'art. L'œuvre affirme ainsi à la fois l'histoire, c'est-à-dire un principe de rupture et de discontinuité, et la permanence qui est un absolu de continuité. L'Histoire est présente sur la paroi externe de l'œuvre, dans ce qui en elle « dialogue » avec l'orientalisme. Mais dans leur dimension interne, c'est-à-dire dans les lieux de vie pris en eux-mêmes, on est plutôt hors temps. Les lieux sont ravis à l'emprise de la temporalité : rien en ces images ne rappelle le temps, qu'il s'agisse d'indications naturelles ou artificielles ; on ne sait pas s'il fait jour ou nuit. Il y a là comme une manière de jouissance de l'immortalité, celle des lieux de l'enfance, que l'artiste peut se réapproprier pour en faire le paradis de ses rêves d'artiste.

BIBLIOGRAPHY

ABOUDDAHAB Rédouane, « L'écrivain comme truchement : écriture et engagement entre idéologie et singularité », *Écarts d'identité*, n° 113, 2008, p. 48-58.

ABOUDDAHAB Rédouane, « Edith Wharton au Maroc : la jouissance, la monstration, le principe de fiction », *Sociocriticism*, vol. 29, n°s 1-2, 2014, p. 25-72.

BEHDAD Ali, *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, Durham et Londres, Duke University Press, 1994.

BROWN DeNeen, « Lalla Essaydi at the Smithsonian's National Museum of African Art: "My work is really my history" », *The Washington Post*, 9 mai 2012. https://www.washingtonpost.com/blogs/style-blog/post/lalla-essaydi-at-the-smithsonians-national-museum-of-african-art-my-work-is-really-my-history/2012/05/09/gIQAAXVr-DU_blog.html

BROWN DeNeen, « Lalla Essaydi : Orient-Occident, allers-retours », *Courrier international*, 14 juin 2012. <http://www.courrierinternational.com/article/2012/06/14/lalla-essaydi-orient-occident-allers-retours>

DERRIDA Jacques, *Marges – de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

EL HAMAMSY Walid et SOLIMAN Mounira (dir.), *Popular Culture in the Middle East and North Africa. A Postcolonial Outlook*, New York et Londres, Routledge, 2013.

EL KHACHAB Walid, « Photo-tattoo as postmodern veil: photography and the inscription of subjectivity on the female body », in EL HAMAMSY Walid et SOLIMAN Mounira (dir.), *Popular Culture in the Middle East and North Africa. A Postcolonial Outlook*, New York et Londres, Routledge, 2013, p. 80-94.

ESSAYDI Lalla, série *Converging Territories*, 2004 ; aussi sous forme d'ouvrage : *Lalla Essaydi : Converging Territories*, New York, PowerHouse Books, 2005.

ESSAYDI Lalla, série *Les Femmes du Maroc*, 2005-2006 ; aussi sous forme

d'ouvrage : *Lalla Essaydi : Les Femmes du Maroc*, New York, Edwynn Houk Gallery et PowerHouse Books, 2009.

ESSAYDI Lalla, série *Harem*, 2009.

ESSAYDI Lalla, série *Bullet*, 2009.

ESSAYDI Lalla, « Lalla Essaydi challenges Muslim, gender stereotypes at Museum of African Art », entretien réalisé par Imani M. Cheers, 9 mai 2012. <http://www.pbs.org/newshour/art/revisions/>

ESSAYDI Lalla, série *Bullet Revisited*, 2012-2013.

ESSAYDI Lalla, série *Harem Revisited*, 2012-2013.

ESSAYDI Lalla, *Crossing Boundaries, Bridging Cultures*, Paris, ACR Édition (<http://www.acr-edition.com/?LALLA-ESSAYDI&lang=fr>), Paris, 2016.

GENOCCHIO Benjamin, « Reviving the Exotic to critique Exoticism », *The New York Times* [en ligne], 5 mars 2010. <http://www.nytimes.com/2010/03/07/nyregion/07artsnj.html>

GUSTAFSON Donna, « Writing on the visual: Lalla Essaydi's photographic tableaux », in LARRIER Renée et ALIDOU Ousseina (dir.), *Writing Through The Visual and Virtual: Inscribing Language, Literature, and Culture in Francophone Africa and the Carribean*, Lanham (Maryland), Lexington Books, 2015, p. 95-101.

LARRIER Renée et ALIDOU Ousseina (dir.), *Writing Through The Visual and Virtual: Inscribing Language, Literature, and Culture in Francophone Africa and the Carribean*, Lanham (Maryland), Lexington Books, 2015.

MCCINTOCK Anne, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colo-*

nial Contest, New York, Routledge, 1995.

PAMUK Orhan, *My Name is Red*, Londres, Faber and Faber, 2011 [Istanbul, 1998].

SHEEHAN Tanya (dir.), *Photography, History, Difference*, Hanover (New Hampshire), Dartmouth College Press, 2015.

YEGENOGLU Meyda, *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orienta-*

lism, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

ZERVIGON Andrés Mario, « Toward an Itinerant History of Photography: The Case of Lalla Essaydi », in SHEEHAN Tanya (dir.), *Photography, History, Difference*, Hanover (New Hampshire), Dartmouth College Press, 2015, p. 84-103.

NOTES

1 ESSAYDI Lalla, « Lalla Essaydi challenges Muslim, gender stereotypes at Museum of African Art », entretien réalisé par Imani M. Cheers, 9 mai 2012. <http://www.pbs.org/newshour/art/revisions/>

2 BROWN DeNeen, « Lalla Essaydi at the Smithsonian's National Museum of African Art: "My work is really my history" », *The Washington Post*, 9 mai 2012. https://www.washingtonpost.com/blogs/style-blog/post/lalla-essaydi-at-the-smithsonians-national-museum-of-african-art-my-work-is-really-my-history/2012/05/09/gIQAAxVrDU_blog.html

3 BROWN DeNeen, « Lalla Essaydi : Orient-Occident, allers-retours », *Courrier international*, 14 juin 2012. <http://www.courrierinternational.com/article/2012/06/14/lalla-essaydi-orient-occident-allers-retours>

4 GUSTAFSON Donna, « Writing on the visual: Lalla Essaydi's photographic tableaux », in LARRIER Renée et ALIDOU Ousseina (dir.), *Writing Through The Visual and Virtual: Inscribing Language, Literature, and Culture in Francophone Africa and the Carribean*, Lanham (Maryland), Lexington Books, 2015, p. 99.

5 EL KHACHAB Walid, « Photo-tattoo as postmodern veil: photography and the inscription of subjectivity on the female body », in EL HAMAMSY Walid et SOLIMAN Mounira (dir.), *Popular Culture in the Middle East and North Africa. A Postcolonial Outlook*, New York et Londres, Routledge, 2013, p. 83.

6 *Id.*

7 ZERVIGON Andrés Mario, « Toward an itinerant history of photography: the case of Lalla Essaydi », in SHEEHAN Tanya (dir.), *Photography, History, Difference*, Hanover (New Hampshire), Dartmouth College Press, 2015, p. 92.

8 *Ibid.*, p. 85.

9 Beaucoup d'ouvrages ont été consacrés à ces questions. Mentionnons à titre d'exemple *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*, de Meyda Yegenoglu ; *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, d'Anne McClintock, ou *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, d'Ali Behdad.

10 Le tableau peut être consulté à l'adresse : https://www.washingtonpost.com/blogs/style-blog/post/lalla-essaydi-at-the-smithsonians-national-museum-of-african-art-my-work-is-really-my-history/2012/05/09/gIQAAX-VrDU_blog.html.

11 In Morocco est le récit d'un voyage que la célèbre auteure américaine a effectué au Maroc en 1919 suite à l'invitation du résident général Lyautey. Les femmes qu'elle voit sans vraiment les rencontrer dans les harems des notables chez qui elle se rend, sont tantôt regardées avec la loupe artistique intéressée esthétiquement, tantôt avec les préjugés condescendants propres à l'époque et à la situation coloniale, tant et si bien que ces femmes des harems visitées par notre romancière américaine restent sans voix, écrasées par la parole de l'auteure qui, en voulant mettre en perspective leur statut domestique carcéral, selon elle, les a elle-même enfermées dans la cage du savoir, le sien, celui-ci tirant sa légitimité et sa force du pouvoir colonial. En vérité, c'est un récit de l'entre-deux où l'on saisit à la fois des assujettissements normatifs à la parole coloniale, et des émerveillements artistiques qui disent la liberté propre à l'art. Voir ABOUDDAHAB Rédouane, « Edith Wharton au Maroc. La jouissance, la monstration, le principe de fiction », *Sociocriticism*, vol. 29, n^{os} 1-2, 2014, p. 25-72.

12 PAMUK Orhan, *My Name is Red*, Londres, Faber and Faber, 2011 [Istanbul, 1998], p. 72.

13 Dans son livre, Pamuk éclaire le travail de peintres miniaturistes turcs et perses.

14 <http://www.bing.com/images/search?q=%22Converging+Territories+%23+32%22&view=detailv2&&id=AD4678C2A9CBE235895FBBDD0BCCEE3CFA6A1B90F&selectedIndex=7&ccid=Q2TDruAI&simid=607993269502544686&thid=OIP.M4364c3aee00814bb7cb5e4286bc02d35o0&ajaxhist=0>

15 <http://www.contramare.net/site/en/the-veil-within-the-subversion-of-orientalism-in-the-work-of-lalla-essaydi/>

16 Publié à New York par Edwynn Houk Gallery et PowerHouse Books. *Converging Territories* a également été publié sous forme d'ouvrage par PowerHouse Books en 2005.

17 GENOCCHIO Benjamin, « Reviving the Exotic to critique Exoticism », *The New York Times* [en ligne], 5 mars 2010. <https://www.nytimes.com/2010/03/07/nyregion/07artsnj.html>

18 Certes *Olympia* n'est pas orientaliste au sens où l'est *La Grande Odalisque* d'Ingres, par exemple, mais Manet y utilise un ensemble de codes et de règles qui font référence à la vogue orientaliste.

19 Derrida écrit en effet : « La métaphysique – mythologie blanche qui assemble et réfléchit la culture de l'Occident : l'homme blanc prend sa propre mythologie, l'indo-européenne, son *logos*, c'est-à-dire le *mythos* de son idiome, pour la forme universelle de ce qu'il doit vouloir encore appeler la Raison. Ce qui ne va pas sans guerre. [...] Mythologie blanche – la métaphysique a effacé en elle-même la scène fabuleuse qui l'a produite et qui reste néanmoins active, remuante, inscrite à l'encre blanche, dessin invisible et recouvert dans le palimpseste ». DERRIDA Jacques, *Marges – de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 254.

20 Ces femmes ainsi présentées sont à la fois des actrices et des supports figuratifs, les véhicules d'histoires ou de narrations, et le parchemin sur lequel se réalise une écriture historique incorporant des discours hétérogènes, à présent retournés contre eux-mêmes. L'artiste met en mouvement sur leur peau un discours dialogique, engageant un débat avec les artistes masculins pour la plupart, ceux qui ont donné de ces corps une vision aliénante jusqu'au point de les rendre étrangers à eux-mêmes.

21 « Odalisque » est un mot d'origine turque : *odaliq* (servante), de *odah* (chambre) et *liq*, suffixe qui dit une fonction. Une *odalisque* est donc littéralement une esclave au service des femmes dans le sérail.

22 https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Grande_Odalisque#/media/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_La_Grande_Odalisque,_1814.jpg

23 <http://www.contramare.net/site/en/the-veil-within-the-subversion-of-orientalism-in-the-work-of-lalla-essaydi/>

24 Rappelons que « fantasmagorique » et « fantomatique » ont la même origine étymologique.

25 <http://www.bing.com/images/search?q=%22Converging+Territories+%23+10%22&view=detailv2&&id=C2868E10D92A4961500F5133A70020A0F6ABC3B&selectedIndex=0&ccid=Yev19evM&simid=608004591031355725&thid=OIP.M61ebf5f5ebcc5b4f59d67730fd554faao0&ajaxhist=0>

26 <http://www.bing.com/images/search?q=%22Harem+Woman+%231%22&view=detailv2&&id=5F945D1C1E05317C242AEFFB433F1A25EC566B27&selectedIndex=1&ccid=wGBFXmEi&simid=607993793493600036&thid=OIP.Mc060455e61224c14113f39d83efb9572o0&ajaxhist=0>

27 Le calame, utilisé en calligraphie arabe, renvoie dans les traditions musulmanes, notamment soufies, à la volonté divine convertie en destins et en univers physiques par le calame, qui est la toute première chose créée par Dieu. L'utilisation du calame en calligraphie connote ainsi un absolu créatif, d'où la grande exigence imposée dans la pratique calligraphique.

AUTHOR

Rédouane Abouddahab

Université du Maine, Le Mans

IDREF : <https://www.idref.fr/120934663>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000058876153>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15816806>