

COQF D



Taysir Batniji, *sans titre*, 1998 (actualisation 2021). Valise, sable. Vue de l'exposition « Quelques bribes arrachées au vide qui se creuse », MAC VAL 2021. Photo © Aurélien Mole. © Adagp, Paris 2021.

Taysir Batniji Quelques bribes arrachées au vide qui se creuse

Taysir Batniji

Quelques bribes arrachées au vide qui se creuse

**Exposition présentée jusqu'au 9 janvier 2022
Commissariat: Julien Blanpied et Frank Lamy**

| | |
|--|-----------|
| Présentation de l'exposition | 5 |
| Journaux intimes, des histoires dans l'Histoire | 7 |
| Disparition, apparition | 25 |
| Objets et matériaux domestiques | 39 |
| La citation en questions | 55 |

« Écrire: essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes. »

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974

Le MAC VAL organise la première exposition monographique muséale de Taysir Batniji. Parcourant près de vingt-cinq ans de créations, cette exposition propose de réunir quelques bribes de cet œuvre foisonnant et d'en dérouler les fils multiples. Plus connu pour son activité photographique, Taysir Batniji pratique un art protéiforme humble et à échelle humaine.

Taysir Batniji fait évoluer rapidement sa pratique picturale des débuts vers la photographie et la vidéo. Des objets conceptuels et néanmoins intimes s'imposent doucement. Ne privilégiant aucun support, il rend sensible l'entre-deux culturel et géographique dont il a hérité, naviguant entre Moyen-Orient et Occident, sphère intime et espace public, zone poétique

et territoire politique. Chacune de ses pierres assemblées permet à Taysir Batniji une définition *en mouvement* de sa propre identité, l'affirmation de son existence au monde envers et contre tout. Comme si la meilleure manière d'évoquer les désastres du monde ne pouvait se faire qu'à l'aune de soi, de sa propre situation. Comme si, il (se) donnait en permanence des preuves de son existence. Pour mieux résister. L'œuvre de Taysir Batniji se focalise sur la trace, la mémoire d'une forme, un geste, le souvenir d'une traversée, l'absence d'un être cher, l'arrachement à une terre, la disparition d'une image... En dialogue permanent avec l'histoire de l'art, situées, ses œuvres se reprennent et se répondent à travers le temps.

L'exposition assemble peintures, dessins, photographies, vidéos, installations, performances (de 1997 à 2021) en un vaste autoportrait. Elle propose une réflexion en acte autour de l'identité. Paraphrasant Georges Perec, le titre de l'exposition nous entraîne dans un espace mélancolique où l'arrachement et le déplacement sont moteurs.

Julien Blanpied et Frank Lamy, commissaires de l'exposition

Journaux intimes, des histoires dans l'Histoire

Le journal intime est un instrument de connaissance de soi, un avènement de l'individu largement utilisé en art et en littérature, comme chez l'écrivain italien Cesare Pavese lorsqu'il rédige *Le Métier de vivre*. Il est aussi l'outil du souvenir, qui met en forme la mémoire des choses vécues. Il enregistre les détails parfois fugaces du quotidien et permet de faire revivre ce qui n'existe plus.

Certaines œuvres de Taysir Batniji semblent répondre à cette dynamique. Elles témoignent de la nécessité de se rappeler ce qui a été laissé derrière soi, de garder trace d'un passé emporté par l'implacabilité de l'exil. Documenter l'intime permet aussi de ralentir le présent, d'en conserver quelque chose dans le tourbillon de l'itinérance. Taysir Batniji est né à Gaza, en Palestine, un territoire riche d'histoire et tiraillé par les conflits, où le destin de chaque individu est très fortement lié à celui de sa communauté d'origine, à la terre qui l'a vu naître. Le choix du journal intime lui permet d'effectuer de nécessaires allers-retours entre histoire personnelle et collective, de mettre en perspective son vécu pour l'envisager simultanément dans ses dimensions sensible et politique.

D'autres artistes comme Sophie Calle utilisent le journal intime pour opérer un décloisonnement

radical entre l'art et la vie. Taysir Batniji s'approprié ce format, il en fait un choix esthétique notamment par la photographie et la vidéo, à travers le langage simple et authentique typique du *home movie*. Sa démarche rappelle celle des artistes Jonas Mekas et Chantal Akerman, l'un documentant l'exil et le retour au pays, l'autre la relation avec sa mère. Chez ces artistes, l'usage des réseaux sociaux et d'appareils de prise de vue amateur constitue un choix efficace pour brouiller davantage la barrière entre intime, récit et fiction.

Ce langage parfois fragmentaire fait écho à l'expérience personnelle de Taysir Batniji. Comme dans les récits autobiographiques des écrivaines Maryam Madjidi et Marjane Satrapi, il s'agit donc de raconter et de rendre visibles les traces laissées par la perte, l'absence, la dépossession et le deuil.

Enfin, le récit autobiographique permet aussi d'exorciser l'incertitude et l'impermanence liées à une identité bafouée. En exposant ses papiers d'identité, comme dans *ID Project*, Taysir Batniji conjure une réalité administrative brutale et absurde.

Le parcours de Taysir Batniji est marqué par la discontinuité géographique et identitaire. Il a vécu à Gaza, Naples, Bourges, Stuttgart, Vichy, Marseille, jusqu'à son installation à Paris et sa naturalisation française. Ces années de migration ont fortement influencé son regard sur les lieux et les choses du quotidien. Son intimité, sa maison, son entourage, évoqués de manière fragmentaire, ne cessent de renvoyer d'un pays à un autre, d'une culture à une autre. Les photographies de cette série en sont un exemple. Elles tentent de faire revivre et reconstituer les multiples «chez moi» de sa longue itinérance.



Taysir Batniji, *Chez moi, ailleurs*, 2002 (en cours). Photographies couleur, tirages sur papier affiche dos bleu, dimensions variables. © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.
— Œuvre présentée dans l'exposition.

Le regard à la première personne du singulier sur les lieux et les choses du quotidien est au centre de nombreuses œuvres de Taysir Batniji. Dans la série de photographies *Gaza journal intime #3* (1999-2006) l'artiste est à la fois l'auteur et le sujet de moments de son quotidien à Gaza. Il immortalise des retrouvailles en famille, les après-midis chauds et humides, l'attente, l'ennui... souvenirs rendus plus précieux encore par l'impossibilité de retourner à Gaza.



Taysir Batniji, *Gaza journal intime #3/ Chez moi*, 1999-2006. Série de 16 photographies argentiques couleur, tirages jet d'encre sur papier Canson Photo Satin Premium, 46,67×70 cm (chaque); 48×71,7 cm (chaque avec cadre). © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.
— Œuvre présentée dans l'exposition.

Construite telle un journal, la vidéo *Gaza journal intime* a été réalisée à Gaza aux premiers mois de la deuxième Intifada. Ici, des scènes d'intérieur se mêlent aux scènes de rue, de l'espace public. Le montage se compose d'une série d'images figées et entrecoupées comme par un obturateur, de courtes séquences et de plans rapprochés.

La série de photographies *Gaza journal intime #3* (1999-2006) et la vidéo *Gaza journal intime* (2001) construisent d'autres points de vue sur le contexte sociopolitique de Gaza, où l'artiste a grandi, ouvrant un espace de réflexion sur le conflit israélo-palestinien. Le récit individuel de Taysir Batniji s'inscrit dans ces lieux chargés d'histoire.



Taysir Batniji, *Gaza journal intime*, 2001. Vidéo, Betacam numérique PAL, 4/3, couleur, son, 4'50". © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.

— Œuvre présentée dans l'exposition.

Taysir Batniji est né à Gaza le 14 décembre 1966. Quelques mois plus tard, la guerre des Six-Jours (1967) éclate. Israël occupe Gaza et la Cisjordanie: dès lors, les habitants de ces territoires se retrouvent dans une situation paradoxale puisqu'il n'y a plus d'État palestinien officiel et qu'ils dépendent administrativement d'Israël, sans que le statut de citoyen leur soit accordé.

ID Project découle de ces problématiques. Sa genèse remonte à un épisode vécu par Taysir Batniji à l'aéroport de Rome en 1993. Dans l'attente pour le contrôle des passeports, il remarque sur son laissez-passer (le document de voyage valable un an qui était alors délivré par l'administration militaire israélienne) le mot *undefined* (indéterminé), inscrit en face de la case « nationalité ». Cette anecdote devient le point de départ d'une prise de conscience de sa propre identité.

ID Project est une œuvre ready-made composée de fac-similés de documents administratifs, qui témoigne de l'itinéraire administratif de l'artiste jusqu'à sa naturalisation française.



Taysir Batniji, *ID Project*, 1993-2020. 18 tirages numériques sur papier format A4, plaque de marbre gravée. © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.

— Œuvre présentée dans l'exposition.

Partant du même épisode autobiographique qui a inspiré *ID Project*, Taysir Batniji conçoit *Undefined* (1997), *Undefined #2* (2000-2001) et *Undefined #3* (2020).

Undefined (1997) est la photographie d'un autoportrait disparu depuis. Ce dernier, composé en diptyque, avait été réalisé à même le mur à la peinture à l'huile sur papier et au ruban adhésif kraft. C'est la première œuvre par laquelle l'artiste exprime sa déroute face au constat de son identité indéterminée, *undefined* en anglais.



Taysir Batniji, *Undefined*, 1997. Huile sur papier et ruban adhésif kraft sur mur (œuvre disparue), tirage jet d'encre sur papier, 65,6×99,3 cm; œuvre originale: 49×78,5 cm. © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji. — Œuvre présentée dans l'exposition.

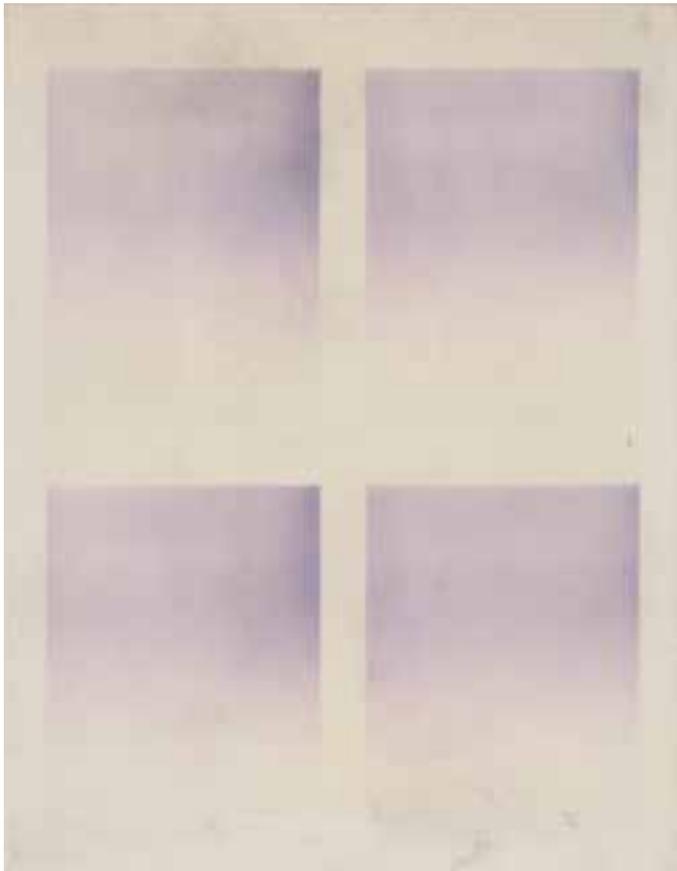
Initialement, *Undefined #2* avait la forme d'un autoportrait photographique inclus dans une dalle de résine. Elle fut brisée par accident peu avant une tentative de retour définitif à Gaza, en 2000. Le portrait fut alors présenté tel quel au sol, lors d'une exposition à Gaza. Aujourd'hui, l'œuvre a la forme d'un tirage photographique représentant cette première œuvre disparue. Cet autoportrait cassé, incomplet, traduit une incertitude identitaire.

L'œuvre fait référence à la guerre des Six-Jours (1967) pendant laquelle Israël occupa Gaza et la Cisjordanie. Survenus un an après la naissance de Taysir Batniji, ces événements ont profondément marqué son existence. Ce portrait brisé semble rappeler la phrase écrite par Edward Saïd dans ses *Mémoires*: « Je ne fus plus la même personne après 1967. » Ici, l'expérience personnelle de l'artiste devient le prétexte pour évoquer la longue quête existentielle non encore résolue d'un peuple.



Taysir Batniji, *Undefined #2*, 2000-2001 Inclusion photographique dans de la résine; restitution: tirage jet d'encre sur papier, 40×60 cm. © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.

Enfin, *Undefined #3* (2020) est une image paradoxale. Suite à un accident technique lors du tirage instantané, la photo d'identité devient une série d'images abstraites, éthérées. En intégrant cette image trouvée à Paris en 2004 à ce corpus d'œuvres, l'artiste en fait la métaphore d'une identité insaisissable.



Taysir Batniji, *Undefined #3*, 2020.
Photomaton, impression couleur sur papier,
11,6×8,8 cm. © Adagp, Paris, 2021.
Photo © Taysir Batniji.
— Œuvre présentée dans l'exposition.

L'œuvre *To My Brother* renvoie elle aussi à un épisode autobiographique. En 1987, lors de la première Intifada, Mayssara, le frère de Taysir Batniji, est tué sous ses yeux par un sniper israélien. Cette œuvre est un hommage à son frère. Comme un souvenir qui perdrait sa netteté avec le temps, *To My Brother* se caractérise par une texture évanescence, imperceptible et fragile. L'artiste reproduit les photographies de l'album de mariage de son frère en gravures, il dessine les silhouettes et objets représentés en marquant le papier blanc avec un stylet.

Le choix de cette technique fait référence à une trace laissée par son frère: le jour de sa mort, celui-ci avait dessiné un soldat au crayon sur un morceau de papier et l'avait effacé, ne laissant qu'un sillon.



Taysir Batniji, *To My Brother*, 2012. Série de 60 gravures réalisées à la main d'après photographies, sur papier Hahnemühle, 40,5×30,5 cm et 30,5×40,5 cm (chaque). © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.
— Œuvre présentée dans l'exposition.

Lorsque j'ai eu l'idée de mener le projet *Home Away from Home* aux côtés de mes cousins émigrés aux États-Unis, et après avoir pris contact avec eux au téléphone, j'ai ressenti le besoin de renouer avec cette part de ma famille et de ma vie. Je n'avais pas revu mes cousins depuis mon enfance à Gaza. J'ai donc commencé une série de dessins de mémoire, au crayon et à l'aquarelle. Pour me rappeler leurs visages et leur apparence d'abord, puis imaginer à quoi ils pouvaient ressembler aujourd'hui. Ensuite, toujours d'après mémoire, j'ai dessiné des sortes de « photos souvenir », des « instantanés » de leurs visites estivales à Gaza dans les années 1970. Puis, avant et pendant le projet, j'ai mis sur papier des souvenirs d'enfance qui ont ressurgi.

Texte de l'artiste, disponible sur son site Internet.



Taysir Batniji, *Home Away from Home*, 2017. Série de 26 tirages jet d'encre pigmentaire sur papier Canson photo satin premium, 90×60 cm chacun. © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.



Taysir Batniji, *Home Away from Home*, 2017. Série de 26 dessins, crayons et aquarelle sur papier Arches, encadrés, 35,6×28 cm chacun. © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.

***Disruptions* est une série de quatre-vingts captures d'écran de conversation vidéo sur WhatsApp entre Taysir Batniji, sa mère et différents membres de sa famille restés à Gaza. Les images exposées gardent trace de ces conversations, souvent figées et interrompues par une mauvaise connexion Internet. Pixellisées et fragmentaires, elles deviennent le miroir de l'expérience personnelle de Taysir Batniji. L'œuvre laisse percevoir la difficulté d'entretenir un lien familial à distance et la fragilité de ce dernier. Arrachées au flux des conversations vidéo, ces images témoignent de la violence que constituent la distance et la précarité générées par le conflit israélo-palestinien.**



**Taysir Batniji, *Disruptions*, 2015-2017. Série de 80 captures d'écran, tirages jet d'encre sur papier Canson Archive satin RC, 24×16 cm (chaque). © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.
— Œuvre présentée dans l'exposition.**

Les récits autobiographiques de Sophie Calle font éclater la limite entre art et vie intime, vérité et fiction. Au centre de son art se trouvent son vécu et ses désirs. Sophie Calle a publié deux livres d'*Histoires vraies*. Il s'agit ici d'une des histoires de la première édition. Tel un journal intime, chaque narration, associée à une photographie, relate des anecdotes autobiographiques. Vérité ou fiction, où est la limite? Narratrice et actrice tout à la fois, elle interroge son statut d'auteure et celui de l'œuvre. Le public désorienté est ainsi contraint à devenir complice ou voyeur de son intimité.



Sophie Calle, *Des histoires vraies*, Éditions Actes Sud, Paris, 2013, p. 13.

Persépolis est à la fois un récit autobiographique et un témoignage historique riche de réflexions sur les notions d'identité et d'exil. Originaire d'Iran, Marjane Satrapi y narre les moments marquants de son enfance à Téhéran, une époque marquée par de nombreuses mutations politiques tel le soulèvement populaire contre le régime du shah ou la révolution islamique. L'auteure devra émigrer en Autriche pour poursuivre ses études et échapper à l'esprit rétrograde de son pays, notamment concernant les droits des femmes. Dans ce nouveau pays, elle est séparée de sa famille et vit un profond choc culturel et linguistique. Marjane Satrapi décrit dans *Persépolis* les difficultés rencontrées dans sa vie d'immigrée, en quête de sens, d'intégration et de chaleur humaine.



Marjane Satrapi, *Persépolis*, collection « Ciboulette », Éditions L'Association, 2000-2003, non paginé.

Le Métier de vivre (*Il mestiere di vivere* en italien) est le journal intime de l'écrivain Cesare Pavese, œuvre posthume publiée en 1952. Sa rédaction commence en octobre 1935, lors de sa période de détention à Brancaleone Calabro, où Cesare Pavese avait été envoyé par le tribunal fasciste. L'auteur y transcrit, sous forme de notes fragmentaires et d'aphorismes, les réflexions et les sentiments de toute une vie. L'ensemble s'achève avec des notes écrites le 18 août 1950, quelques jours avant son suicide, qui a lieu le 27 août 1950.

Il me semble que je découvre ma nouvelle veine. Il s'agirait de la contemplation inquiète des choses, voire même piémontaises. Je m'aperçois qu'avant je travaillais dans la contemplation éblouie [...] et que, après le 15 mai [...] entraînent un frisson, une tristesse, une souffrance, ignorés auparavant ou durement réprimés. [...] Pour avoir une idée claire du passage, confronter le Paysage du fusil avec la Lune d'août: ce qui, dans le premier, était spiritualisation de scène tout entière descriptive, est vraiment, dans le second, création d'un mystère naturel autour d'une angoisse humaine.

[...] Étant enfant, on apprend à connaître le monde non – comme il semblerait – par un contact immédiat et original avec les choses, mais à travers les signes des choses: mots, vignettes, récits. Si l'on examine un quelconque moment d'émotion extatique devant quelque chose de ce monde, on s'aperçoit que nous nous émouvons parce que nous nous sommes déjà émus, et que nous nous sommes déjà émus parce qu'un jour quelque chose nous est apparu transfiguré, détaché du reste, à cause d'un mot, d'une fable, d'une idée qui s'y rapportait. Naturellement, à cette époque, cette idée nous atteignit comme réalité, comme connaissance objective et non comme invention. (Puisque l'idée que l'enfance serait poétique est seulement une idée de l'âge mûr.)

Cesare Pavese, *Le Métier de vivre*, collection «Folio» (n° 5652), Éditions Gallimard, Paris, première parution en 1958, nouvelle édition en 2014, traduit par Michel Arnaud et Martin Rueff, pp. 31, 290.

Blond-Blond, « Ma guitare et mon pays », 2012

La migration et l'exil sont des sujets maintes fois chantés. Les artistes évoquent dans leurs chansons le désir de partir pour une vie meilleure, l'envie de réussir dans le pays d'accueil ou y relatent les péripéties vécues. La nostalgie du pays natal revient souvent, comme chez le chanteur algérien Albert Rouimi, dit Blond-Blond (né à Oran en 1919, mort à Marseille en 1999), avec « Ma guitare et mon pays ». Avec la décolonisation et l'indépendance de l'Algérie, de nombreux artistes maghrébins juifs – comme Blond-Blond, Salim Halali, José de Suza, Lili Boniche, Maurice el-Médioni, Enrico Macias – s'installent en France et y perpétuent la chanson francarabe, notamment auprès des pieds-noirs.

**Moi étranger dans le pays d'autrui
N'importe qui me voit s'écrie: « C'est un étranger. »
J'étais argent, je suis devenu cuivre,
L'habit que je portais m'a dévoilé.
Je ne sais pas si on m'a jeté un sort
Ou si c'est ma destinée,
Moi qui conseillais les gens,
La folie a emporté ma raison...
Chante, chante, chante, ma guitare.
Chante, chante mon pays...**

Blond-Blond, « Ma guitare et mon pays », album *Habibi: Algérie de ma jeunesse*, édité par Universal Music, distribution. Universal Licensing Music, France, 2012.

Cheb Djalil, « Visa 6 mois », 2006

Le thème des papiers et des crises identitaires engendrées par leur obtention est lui aussi récurrent dans la chanson. Les problématiques liées à l'acquisition d'un visa français sont ici chantées par le jeune chanteur algérien de raï Cheb Djalil. Il les a déclinées à travers des dizaines de chansons qui donnent voix à son exaspération.

**J'avais décidé de rejoindre ma bien-aimée
Honte à vous, vous m'avez peiné
Vous avez été jusqu'à me priver du visa
Vous voulez ma mort ou quoi?
Je vais me saouler et tout casser
Pourquoi cette injustice
Alors que mon passeport est valide
Et que je ne tiens pas à faire d'histoires...**

Cheb Djalil, « Visa 6 mois » (2006), single extrait de l'album *Dj Khaled, 100% Rai Live*, édition RAI, 2016, vol. 5.

L'auteure Maryam Madjidi connaît la complexité du statut d'exilée et les angoisses que ce dernier peut générer. Elle est née en 1980 à Téhéran, un an après la révolution iranienne. Elle quittera l'Iran à l'âge de six ans avec sa mère, pour rejoindre son père en exil à Paris. Dans ce roman, Maryam Madjidi raconte son parcours : l'abandon du pays, l'éloignement de sa famille, la perte de ses jouets et l'oubli progressif du persan, sa langue maternelle. À travers celui-ci, on comprend que l'intégration ne se résume pas à l'apprentissage d'une langue et à l'adoption d'usages locaux. *Marx et la poupée* est un hymne à l'accueil et à l'ouverture à l'autre qui a reçu le prix Goncourt du premier roman 2017.

Nous marchons tous les trois dans la rue. Je suis assise sur les épaules de mon père, j'ai à peine un an. Un couple et son enfant qui se promènent. Rien de plus banal. À côté de mes couches, dans ma grenouillère, des comptes rendus de réunions du parti d'opposition pour lequel mes parents militent. Mes parents doivent apporter ces documents à une autre antenne située plus loin dans la ville. Mon père avait eu la brillante idée d'enrouler ces documents dans du plastique et de les glisser à côté de mes couches. Il était sûr que la milice n'allait pas exiger de fouiller un bébé. En effet, l'idée était si ingénieuse qu'on me prêtait à d'autres camarades qui devaient accomplir la même mission : transmettre d'autres comptes rendus à d'autres antennes. J'étais devenue l'enfant du Parti, au grand désespoir de ma grand-mère qui s'arrachait les cheveux en voyant qu'on prêtait sa petite-fille comme une chose et qu'on l'utilisait au service de la politique.

[...] Nous sommes devant une grande porte en bois. Mon père dépose les valises, appuie sur un petit bouton et pousse la porte. Nous montons les marches. Sur les marches coule un lourd tapis rouge [...]. À chaque étage, il y a deux grandes portes, deux appartements. Elles sont très belles ces portes, brillantes, vernies, imposantes. Je remarque aussi la sonnette, dorée ou argentée sur le côté droit. [...] Nous montons encore et encore mais je remarque, chose étrange, que passé le 4^e étage, les portes deviennent moins belles, moins imposantes, les murs se fissurent, la peinture tombe par endroits et au 5^e étage, d'un coup le tapis rouge disparaît. C'est comme une poudre magique qui ne ferait plus d'effet au fur et à mesure que nous montons, dévoilant une réalité laide, crue, laissant tomber son manteau de luxe.

Maryam Madjidi, *Marx et la poupée*, collection « Incipit », Éditions Le Nouvel Attila, Paris, 2017, pp. 33, 94.

Reminiscences of a Journey to Lithuania est un film autobiographique de Jonas et Adolfas Mekas. Il témoigne d'un long exil et du retour à leur village natal en Lituanie. Après des années d'enfermement dans les camps de travail allemands, les deux frères émigrent aux États-Unis en 1949 comme réfugiés politiques. Ce journal filmé questionne les notions de maison, de mémoire, de culture, de racines et d'enfance. Tourné de manière amateur avec une caméra Bolex, il rappelle certaines œuvres de Taysir Batniji (*Disruptions* ou bien *Transit*). D'abord, ce sont les images de leur quotidien aux États-Unis, pendant les années 1950-1953. Puis celles du retour en Lituanie, à Semeniškiai. On y voit la vieille maison, la mère (née en 1887), les frères célébrant leur retour. Comme dans les journaux intimes de Taysir Batniji, une richesse de détails insignifiants restitue le sens d'une vie.



Jonas Mekas, Adolfas Mekas, *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1971-1972.
Vidéo 16 mm, couleur, son, 82'. © Adagp, Paris, 2021.

Zineb Sedira est née en France de parents résistants algériens venus s'y installer pendant la guerre d'Algérie (1961). Elle-même migrera en Angleterre pour y travailler.

La Maison de ma mère est une série de douze photographies célébrant l'univers maternel. L'artiste fait un portrait intime de sa mère à travers les objets du quotidien qui lui sont rattachés. Une nappe sur laquelle on devine un pot de fleurs, un vêtement froissé, l'entassement de coussins, le foulard blanc noué qui dissimule les cheveux... Faire le relevé du quotidien d'un membre de sa famille devient une manière de conserver la mémoire d'une vie perturbée par l'exil et l'itinérance. L'œuvre permet aussi la transmission d'une mémoire familiale à travers les générations.



Zineb Sedira, *La Maison de ma mère*, 2002. 12 photographies couleur sur aluminium, 28,5×28,5 cm chacune. © Adagp, Paris, 2021. Photos © Zineb Sedira.

Le 7 avril 2017, Raphaël Fabre fait une demande de carte d'identité auprès de la mairie du XVIII^e arrondissement, à Paris. Celle-ci est acceptée et réalisée, pourtant la photographie fournie ne représente pas strictement l'artiste. «Le document validant mon identité le plus officiel présente donc aujourd'hui une image de moi qui est pratiquement virtuelle, une version de jeu vidéo, de fiction», confie l'artiste. Aidé de logiciels, notamment ceux utilisés pour les effets spéciaux au cinéma et pour les jeux vidéo, Raphaël Fabre construit de toutes pièces son image en 3D. L'œuvre est à la fois un acte de provocation et un questionnement sur l'absurdité des règles administratives. Elle fait écho aux problématiques évoquées par Taysir Batniji dans *ID Project*.



Raphaël Fabre, *CNI*, 2017. Carte d'identité française authentique, portrait 3D numérique fait sur logiciel 3D et 2D à partir d'une texture photographique. Impression numérique 70×100 cm, impression numérique 10×15 cm, photocopies de documents officiels, attestations, récépissés impressions numériques format A4, 21×29,7 cm. © Adagp, Paris, 2021.

No Home Movie est le dernier film documentaire écrit et réalisé par Chantal Akerman (1950-2015). C'est un portrait touchant de la relation qu'elle entretient avec sa mère, alors mourante. Celle-ci s'était exilée en Belgique en 1938 pour fuir l'arrivée des nazis en Pologne.

Les scènes sont prélevées dans le quotidien des deux femmes. Leurs conversations *via* Skype apparaissent parfois hachées et suggèrent une certaine authenticité. L'esthétique de l'œuvre rappelle *Disruptions* de Taysir Batniji. Chantal Akerman n'a cessé de filmer les foyers tout au long de sa carrière. En effet, *No Home Movie* est aussi un clin d'œil à son premier *home movie*, *Saute ma ville* (1968), tourné dans la cuisine de sa mère.



Chantal Akerman, *No Home Movie*, 2015. Film documentaire, 115', DCP – Couleur, production France/Belgique, sortie le 24 février 2016. Photo © Chantal Akerman.

Disparition, apparition

Indéfinies, en creux, fragiles, recouvertes, impossibles, arrachées, floues, effacées, non finies, suspendues, pixellisées, brouillées, fantomatiques, invisibles, incomplètes, imperceptibles, manquantes, illisibles : chez Taysir Batniji, quel que soit le médium choisi, les représentations sont rarement les plus immédiatement efficaces. Chacune de ses œuvres semble porter la question de sa possibilité d'advenir, de ses conditions de visibilité.

Comme en témoignent l'ensemble d'œuvres *To My Brother I, II et III*, les dessins de *Pixels* ou encore le mur de *sans titre, 2001-2014*, son travail demande souvent un effort de perception et de compréhension. Il invite le regardeur à être actif en proposant un régime d'image très éloigné des médias dominants.

Taysir Batniji choisit de faire apparaître des vides, de garder des traces comme dans *Gaza*

Walls ou l'installation *Hannoun* qui figure un lieu inaccessible. Il révèle des images fragmentaires, parfois déformées, à partir d'empreintes et de bribes, comme dans les dessins *Transit #2* ou l'installation *sans titre, 1997*. Dans la vidéo *Départ*, par le ralenti et la mise en boucle, il essaye de suspendre le temps.

Les gestes et procédures qu'il expérimente semblent être liés à sa condition d'exilé. Les effets de l'arrachement, de l'impossibilité, de l'absence trouvent des traductions plastiques et une incarnation sensible dans son travail. Taysir Batniji tente avec une grande diversité de moyens plastiques de rendre la disparition visible, de saisir quelque chose de la permanence de l'absence, de fixer le fragile et l'éphémère.

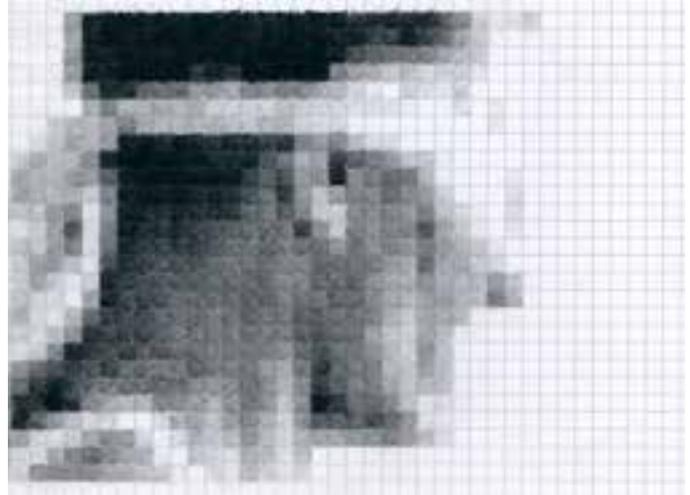
Cette série de douze dessins a été réalisée de mémoire. Elle témoigne du passage de l'artiste à Rafah, le point de frontière entre l'Égypte et Gaza. En 2003, Taysir Batniji y a été bloqué durant trois jours avant de pouvoir se rendre chez lui. Enregistrer des images dans ces lieux est interdit, des raisons de sécurité sont invoquées. Voyageur parmi les voyageurs, l'artiste restitue *a posteriori*, par le dessin, des bribes d'images impossibles. *Transit #2* a été pensé comme un complément de la vidéo *Transit*, filmée clandestinement entre Le Caire et Gaza de 2003 à 2004. C'est une tentative de contre-information, un regard sur une réalité trop peu documentée, comme confisquée.



Taysir Batniji, *Transit #2*, 2003-2004, série de 12 dessins réalisés de mémoire, crayon sur papier, 25,5×32,5 cm et 32,5×25,5 cm (chaque); 37,5×30,5 cm (chaque, avec cadre). © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.

À partir d'images photographiques en basse définition trouvées sur Internet, Taysir Batniji a reproduit au crayon à papier, pixel par pixel, les portraits de cinq détenus palestiniens. Ces visages anonymes, ainsi agrandis, se situent entre la forme et l'informe, le lisible et l'illisible.

Le traitement plastique des images d'origine interroge leur valeur documentaire et informative. Ces portraits sont extraits du flux d'informations et de données générés à travers le monde par les médias contemporains. Par la patience que le travail de dessin demande, le temps de l'information en continu est ici suspendu. Il s'agit aussi pour l'artiste de donner corps à ces hommes et de les rendre présents.



Taysir Batniji, *Pixels*, 2010-2011. Crayon sur papier, ensemble de 5 éléments, 14,5×19,5 cm (chaque) encadrés. © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.

Un navire vogue au large, sa proue entre lentement dans le champ. Il est déjà au loin, à en juger par la brume et les limites de la qualité du zoom utilisé pour la prise de vue. La définition de l'image est floue, granulaire. Le navire remplit l'écran au ralenti par de courts plans fixes successifs; il traverse le champ. C'est un ferry. On distingue des passagers embarqués alignés sur les ponts, comme des ombres anonymes. Le lieu n'est pas défini, il n'y a pas d'information sur la traversée entamée ou la destination. Tout est tremblant, brouillé, sans horizon. Point de départ ou arrachement, le mouvement répété de ces images à peine perceptibles fonctionne comme un souvenir, une vision, un écho qui apparaît puis disparaît.



Taysir Batniji, *Départ*, 2003. Vidéo couleur, 3'15". © Adagp, Paris, 2021.

Photo © Taysir Batniji.

— Œuvre présentée dans l'exposition.

Taysir Batniji a réalisé cette série à Gaza en 2001, durant les premiers mois de la deuxième Intifada, le second soulèvement populaire palestinien contre l'armée israélienne. Depuis la première Intifada (1987-1993), les portes et les murs de la ville sont devenus des supports d'information. On y placarde des affiches « morales », des slogans et des portraits de Palestiniennes et Palestiniens tués par des militaires de l'armée israélienne, qui ont le statut de martyrs.

Cette série a été pensée comme la représentation d'une double disparition: disparition des martyrs dont l'existence semble persister grâce aux affiches, et disparition des affiches qui véhiculent leur mémoire. Les impressions s'effacent à cause des détériorations volontaires ou naturelles, des arrachements et des recouvrements successifs. L'artiste s'intéresse au statut incertain et précaire, presque fantomatique de ces images entre présence et absence. Il interroge la complexité formelle, symbolique et la dimension identitaire qu'elles contiennent.



Taysir Batniji, *Gaza Walls*, 2001. Série de 58 photographies couleur, diaporama et tirages jet d'encre sur papier, 40×60 cm (chaque). © Adagp, Paris, 2021.

Photo © Taysir Batniji.

— Œuvre présentée dans l'exposition.

Posés à même le sol comme des balluchons que l'on trimbale d'un endroit à un autre, vingt rouleaux de toile portent des empreintes de vieilles clés de maison laissées par la rouille. Ces traces de clés évoquent celles que les Palestiniens, chassés de chez eux en 1948 lors de la guerre israélo-arabe, ont conservées dans l'espoir d'un possible retour. Durant cette guerre, entre 700 000 et 750 000 Palestiniens sont déplacés et se retrouvent réfugiés en Cisjordanie, dans la bande de Gaza et dans les pays avoisinants, principalement en Jordanie, en Syrie et au Liban.

Dans cet assemblage Taysir Batniji se détourne de la forme-tableau, s'intéressant davantage à la peinture comme objet, à l'instar des peintres du mouvement Supports/Surfaces (1969-1972). La toile dépasse sa fonction habituelle de support non signifiant sur lequel on peint une scène, on exprime une idée ou un sentiment. Roulée, elle devient un médium à part entière, un symbole du déplacement et de la mémoire.



Taysir Batniji, *sans titre*, 1997. Empreintes de clés rouillées sur toiles roulées, 20 éléments de 30×8 cm; dimensions de l'ensemble: environ 250×40 cm. © Adagp, Paris, 2021. Vue d'atelier, Bourges, 1997. Photo © Taysir Batniji. — Œuvre présentée dans l'exposition.

Cette œuvre est constituée de 177 portraits de Palestiniens tués par l'armée israélienne au début de la deuxième Intifada (2000-2001), sérigraphiés en noir sur fond noir. Le choix de cette technique et du support utilisé rend leurs visages à peine visibles, fantomatiques et pourtant bien présents. Ces figures anonymes prennent corps au fur et à mesure du déplacement du visiteur dans l'espace. Leurs visages apparaissent et disparaissent au gré des reflets lumineux à la surface du support. Monumentale, l'œuvre recouvre un mur entier.



Taysir Batniji, *sans titre*, 2001-2014. Série de 177 portraits, sérigraphie sur Dibond, 31×39 cm (chaque). © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji. — Œuvre présentée dans l'exposition.

Le projet *Hannoun*, « coquelicot » en dialecte palestinien, consiste à tailler des crayons à papier rouges jusqu'à recouvrir le sol avec leurs copeaux. En écho au courant impressionniste qui encouragea les artistes à travailler en dehors de leurs ateliers, Taysir Batniji fait advenir à même le sol ce champ de coquelicots impénétrable et documente son action par la photographie. La surface recouverte correspond aux dimensions de son atelier laissé à l'abandon à Gaza.

Outre la symbolique incarnée par le coquelicot, associé dans la littérature et l'imaginaire palestiniens au souvenir des combattants morts pour la liberté, ce travail est issu d'un souvenir d'enfance. L'apprentissage à l'école voulait que chaque enfant recopie plusieurs fois ses leçons au crayon, à la main. Cette pièce s'inscrit dans la lignée de plusieurs travaux à caractère performatif, dont les formes sont le résultat d'un geste obsessionnel, répétitif, souvent inutile ou absurde : une dépense improductive.



Taysir Batniji, *Hannoun*, 1972-2009. Performance/installation, photographie couleur, impression jet d'encre sur papier affiche, 100×150×100 cm, copeaux de crayons, dimensions variables. © Adagp, Paris, 2021. Vues de la biennale Cuvée, OK Centre for Contemporary Art, Linz, 2010. Photo © Taysir Batniji.
— Œuvre présentée dans l'exposition.

Deux ans après que Taysir Batniji a célébré le mariage de son frère avec sa famille à Gaza, la première Intifada éclate en 1987. Cette période de conflits intenses entre les Palestiniens des territoires occupés et Israël est marquée par le soulèvement de la population palestinienne et caractérisée par des émeutes et la répression de l'armée israélienne.

Le frère de l'artiste est alors tué par un sniper israélien. Taysir Batniji a gravé, sans encre, une série de soixante « dessins » sur papier à partir des photos du mariage de ce dernier. En blanc sur blanc, presque imperceptibles, ces gravures sont une tentative de rendre présente une personne absente, de matérialiser une mémoire, de garder la trace de l'éphémère.

To My Brother est un travail fragile et poétique qui requiert une relation intime avec le regardeur : si l'on se tient trop éloigné, l'œuvre apparaît comme une feuille de papier vierge ; si l'on s'approche, on peut deviner les silhouettes humaines qui habitent ces dessins et voir apparaître les souvenirs de l'artiste. De plus près encore, on peut observer que l'artiste a laissé de côté certains détails ou qu'il en a souligné d'autres.



Taysir Batniji, *To My Brother*, 2012. Série de 60 gravures réalisées à la main d'après photographies, sur papier Hahnemühle, 40,5×30,5 cm et 30,5×40,5 cm (chaque). © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.
— Œuvre présentée dans l'exposition.

Delphine Minoui, *Les Passeurs de livres de Daraya. Une bibliothèque secrète en Syrie*, 2017

Dans ses œuvres, Taysir Batniji essaye de représenter et documenter sa relation avec des proches et des lieux rendus physiquement inaccessibles par le contexte politique. Comme dans *Pixels* ou *Disruptions*, ses recherches plastiques participent d'une réflexion sur la manière dont les moyens de communication contemporains définissent nos imaginaires et transforment nos relations les plus intimes. Cet extrait, tiré du récit de la journaliste Delphine Minoui, est le fruit d'une correspondance menée *via* Skype avec des activistes en Syrie. Face à la violence du régime de Bachar el-Assad, une quarantaine de jeunes révolutionnaires syriens a fait le pari d'exhumer des milliers d'ouvrages ensevelis sous les ruines de Daraya pour les rassembler dans une bibliothèque clandestine, un refuge où la parole circule, contre les atrocités, l'absurde, l'oubli.

Ce cliché m'interpelle. Je l'ai découvert par hasard sur Facebook, à la page de « Humans of Syria », un collectif de jeunes photographes syriens. Je lis la légende : elle évoque une bibliothèque secrète à Da-ra-Ya. Les trois syllabes s'entrechoquent. Daraya, la rebelle. Daraya, l'assiégée. Daraya, l'affamée. [...] Quelle histoire cache cette photo ? À quoi ressemble son verso ? A-t-elle un contrechamp ? L'image me hante, elle m'attire comme un aimant vers cette Syrie impraticable, devenue trop dangereuse à arpenter. De courriels en appels passés sur Skype et WhatsApp, je finis par retrouver la trace d'Ahmad Moudjahed, son auteur. [...] Faut-il pour autant enterrer cette histoire à cause d'un rideau de fer imposé par la force ? Se contenter d'être les témoins impuissants d'une barbarie sans pareil qui se déroule en direct sur nos téléviseurs ? Ouvrir les yeux sur une ville qui se donne à voir à travers les écrans d'ordinateur, c'est prendre le risque d'écorcher la réalité. Fermer les yeux, c'est la condamner au silence. [...]

Ahmad, c'est d'abord une voix lointaine. Un fragile chant d'espoir échappé des profondeurs de l'obscur. Quand je le contacte pour la première fois par Skype, le 15 octobre 2015, cela fait presque trois ans qu'il n'est pas sorti de Daraya. À sept kilomètres de Damas, encerclée et affamée par le régime, sa ville est un sarcophage. Ahmad est un des douze mille derniers survivants. Au début, je peine à décrypter ses paroles. Il marmonne des mots timides, fébriles, hachés par le crépitement omniprésent des explosions. Entre deux détonations, je m'accroche à son visage. Derrière l'écran de l'ordinateur, il apparaît, puis disparaît au gré des caprices d'une connexion Internet bricolée grâce à de petits satellites récupérés au début de la révolution. Son image s'étire, se déforme à la façon d'un portrait de Picasso : des

joues rondes qui s'inclinent à l'oblique sous ses lunettes aux montures noires, avant de se fracturer en mille et un éclats cubiques pour se perdre sous un épais rideau noir. Quand les pixels s'emboîtent à nouveau, je lis sur ses lèvres.

Delphine Minoui, *Les Passeurs de livres de Daraya. Une bibliothèque secrète en Syrie*, Éditions du Seuil, Paris, 2017, pp. 11-15.

Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, 1980

Dans nombre de ses œuvres, Taysir Batniji interroge la pertinence de la photographie comme marque du souvenir. Dans *sans titre, 2001-2014* et *To My Brother*, la trace photographique de disparus, proches ou anonymes, s'efface. Ces œuvres qui éprouvent les limites du visible requièrent une implication physique, une intimité du regardeur. Pour le sémiologue Roland Barthes (1915-1980), se souvenir de quelqu'un est davantage se remémorer un ressenti, une sensation. Ce sont souvent des détails fugaces qui nous reviennent et non une représentation globale : la photo d'un être ne suffit pas à le rendre présent.

Or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeai des photos. Je n'espérais pas la « retrouver », je n'attendais rien de « ces photographies d'un être, devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui » (Proust). Je savais bien que, par cette fatalité qui est l'un des traits les plus atroces du deuil, j'aurais beau consulter des images, je ne pourrais jamais plus me rappeler ses traits (les appeler tout entiers à moi). Non, je voulais, selon le vœu de Valéry à la mort de sa mère, « écrire un petit recueil sur elle, pour moi seul » (peut-être l'écrirai-je un jour, afin qu'imprimée, sa mémoire dure au moins le temps de ma propre notoriété). De plus, ces photos, si l'on excepte celle que j'avais publiée, où l'on voit ma mère jeune marcher sur une plage des Landes et où je « retrouvais » sa démarche, sa santé, son rayonnement – mais non son visage, trop lointain –, ces photos que j'avais d'elle, je ne pouvais même pas dire que je les aimais : je ne me mettais pas à les contempler, je ne m'abîmais pas en elles. Je les égrenais, mais aucune ne me paraissait vraiment « bonne » : ni performance photographique, ni résurrection vive du visage aimé. Si je venais un jour à les montrer à des amis, je pouvais douter qu'elles leur parlent.

Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, collection « Cahiers du cinéma / Gallimard Seuil », Éditions Gallimard, Paris, 1980, pp.99-100.

Avec les écrivains Raymond Queneau ou Italo Calvino, Georges Perec (1936-1982) est l'un des membres de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle). Ces auteurs fondent leurs écrits sur l'utilisation de contraintes formelles, littéraires ou mathématiques. Son roman *La Disparition* est un lipogramme, c'est-à-dire un écrit dans lequel on s'abstient d'utiliser une ou plusieurs lettres de l'alphabet. Ici, c'est la lettre « e » qui est absente et ce choix est doublement motivé. D'une part l'écrivain relève un défi difficile puisque cette lettre est la plus employée en français. D'autre part l'homophonie possible entre « e » et « eux » possède pour lui une résonance autobiographique, en évoquant ses parents disparus. Dans cet extrait le personnage Anton Voyl, qui disparaîtra par la suite, a une hallucination dans laquelle un livre est manquant.

Il y avait au mur un rayon d'acajou qui supportait vingt-six in-folio. Ou plutôt, il aurait dû y avoir vingt-six in-folio, mais il manquait, toujours, l'in-folio qui offrait (qui aurait dû offrir) sur son dos l'inscription « CINQ ». Pourtant, tout avait l'air normal: il n'y avait pas d'indication qui signalât la disparition d'un in-folio (un carton, « a ghost » ainsi qu'on dit à la National Library); il paraissait n'y avoir aucun blanc, aucun trou vacant. Il y avait plus troublant: la disposition du total ignorait (ou pis: masquait, dissimulait) l'omission: il fallait la parcourir jusqu'au bout pour savoir, la soustraction aidant (vingt-cinq dos portant subscription du « UN » au « VINGT-SIX », soit vingt-six moins vingt-cinq font un), qu'il manquait un in-folio; il fallait un long calcul pour voir qu'il s'agissait du « CINQ ».

Il voulait saisir un in-folio, l'ouvrir (lisant, aurait-il surpris, par raccroc, par hasard, un fait plus probant, l'indication qui lui manquait?) mais il n'y arrivait pas; sa main passait trop loin du rayon, il n'arrivait pas plus à savoir à quoi avait trait la publication: tantôt il croyait y voir un colossal ABC, tantôt Coran, Talmud ou Thorah, l'Opus magistral, l'angoissant bilan d'un savoir tabou...

Il y avait un manquant. Il y avait un oubli, un blanc, un trou qu'aucun n'avait vu, n'avait su, n'avait pu, n'avait voulu voir. On avait disparu. Ça avait disparu.

Georges Perec, *La Disparition*, collection « L'Imaginaire », Éditions Gallimard, Paris, 1969, p. 14.

Danielle Collobert, *// donc*, 1976

Danielle Collobert (1940-1978) est une écrivaine, poète et militante, un temps réfugiée en Italie en raison de son engagement au sein d'un réseau de soutien au FLN. Avec une économie radicale de mots détachés par des tirets, l'auteure fait surgir l'impossibilité de la poésie, la fin de la parole et l'épuisement du langage. Elle joue avec les espaces entre les mots, les collisions de sens, les raccourcis, les manques aussi bien linguistiques que graphiques. Le tiret ne ponctue pas, il fait voir la capacité rythmique et évocatrice d'un mot.

**dans ses ruines fouille – ce qu'il trouve – dis-
sous poussière au jour – à la lumière
à peine entrevues disparues les images
reste les monolithes
les grandes pierres
marques du temps
condensation soudaine de la douleur**

**monolithes silencieux – gravés en surface
– Signes intraduisibles – cherche autour –
l'espace – cherche son corps confus – invente
les traductions possibles – conjugue barré le
verbe – être sans sujet**

**toutes les formes du négatif – ou béance –
l'informel – images absentes du temps – acces-
sibles par reconstruction – reproduire la durée
par blocs – autour silence – dans l'intervalle per-
dues les traces de vie**

Danielle Collobert, *// donc*, collection « Change », Éditions Seghers-Laffont,
Paris, 1976, pp. 68-69.

Dans *Hannoun*, Taysir Batniji taille des crayons jusqu'à les faire disparaître entièrement, puis les restitue sous forme de copeaux. Dans l'intervention *Voyage impossible*, il charrie jusqu'à épuisement un tas de sable d'un côté à l'autre d'une ligne virtuelle. Dans la performance *Comme de l'eau* il inscrit avec de l'eau, à même le sol, les cent neuf mots qui signifient « eau » en arabe. Ces actions improductives, inutiles, absurdes évoquent les notions de mémoire, d'effacement, de destruction et de restitution.

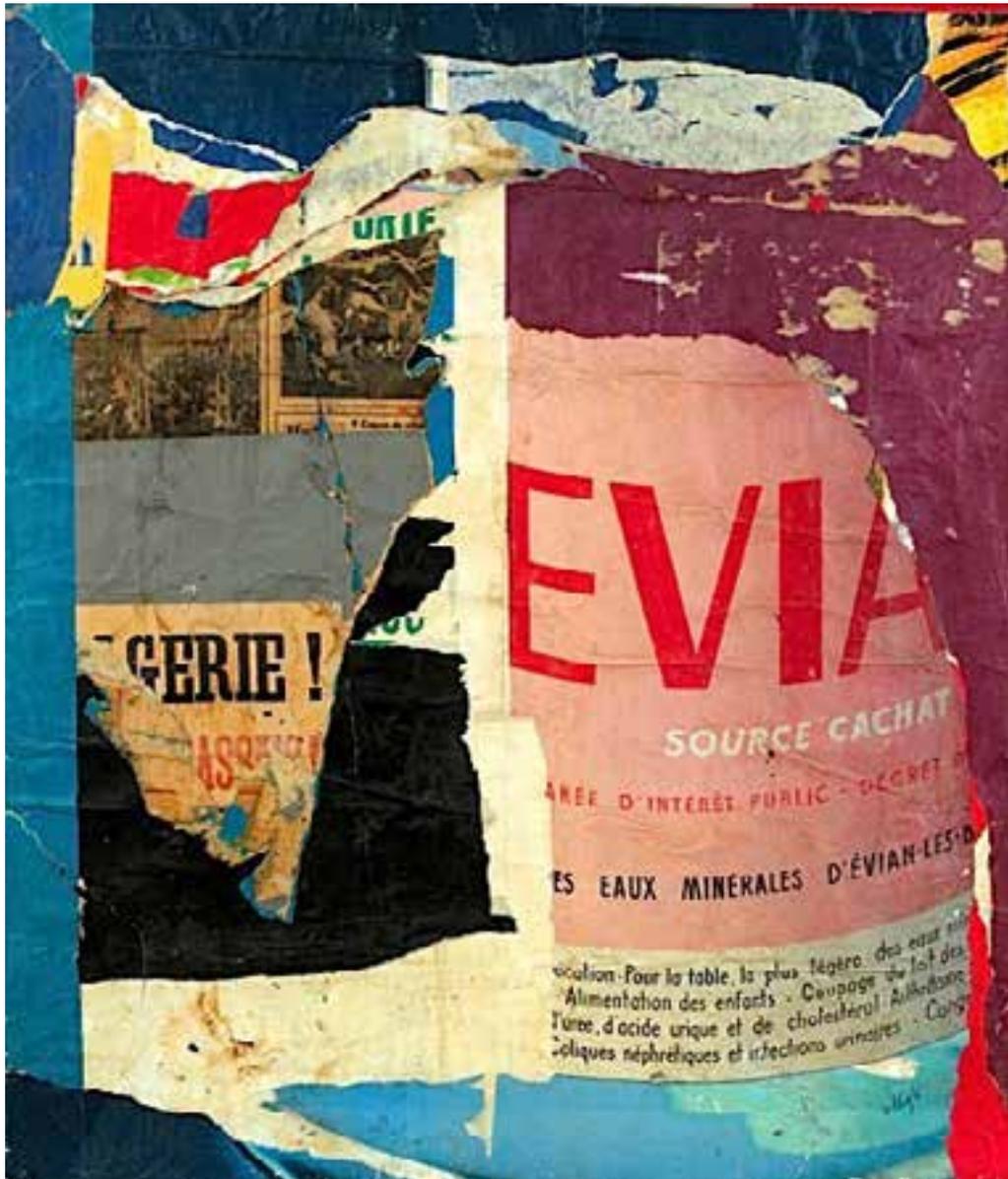
Dans la vidéo *Paradox of Praxis 1 (sometimes doing something leads to nothing)*, l'artiste belge Francis Alÿs pousse un imposant cube de glace dans les rues de Mexico. Rapetissant au fur et à mesure de son avancée, le bloc finit par disparaître, sans même laisser de trace de son passage. L'action illustre le sous-titre de l'œuvre: *Parfois, faire quelque chose ne mène à rien.*



Francis Alÿs, *Paradox of Praxis 1 (sometimes doing something leads to nothing)*, 1997.
Vidéo, son, couleur, 4'59". © Francis Alÿs. Photo © Enrique Huerta.

Dans *Gaza Walls*, Taysir Batniji s'approprie par la photographie les messages trouvés sur les murs de Gaza qui s'effacent à cause des détériorations. Depuis 1949, Jacques Villeglé (né en 1926) prélève dans les rues des affiches lacérées pour les maroufler sur toile. Son travail fait émerger les collisions d'images cachées dans les épaisseurs de papier déchiré par des mains anonymes. Si l'affiche transmet la parole culturelle dominante, une fois lacérée elle devient un antidote contre toute propagande.

Ce principe est à l'œuvre dans *Carrefour-Algérie-Évian, 26 avril 1961*. Ironie de l'histoire, dès 1954, au début de la guerre d'Algérie, les autorités françaises décrètent que certaines affiches peuvent constituer une menace à l'ordre public et en ordonnent la lacération. Étonnamment, l'œuvre réunit une bouteille d'eau minérale Évian et le mot « Algérie », en pleine guerre d'Algérie et un an avant les accords d'Évian qui mettront fin au conflit en mars 1962.



Jacques Villeglé, *Carrefour-Algérie-Évian, 26 avril 1961*, 1961. Affiches lacérées marouffées sur toile, 78 cm×65 cm. Collection privée, Paris. © Adagp, Paris 2021. Photo © DR.

Il y a souvent dans les œuvres de Taysir Batniji des fragments, des bribes de représentation et parfois les traces des procédés créatifs, qui rapprochent ces dernières de l'esthétique du *non finito*.

Au XIX^e siècle, Auguste Rodin (1840-1917) s'approprie le caractère inachevé de la sculpture de Michel-Ange (1475-1564). Celui-ci lui inspire de nouvelles solutions plastiques. L'inachèvement et le fragment romantique s'installent au cœur de son processus créatif et de son discours sur la modernité. Le pouvoir du *non finito* réside dans sa fonction de forme ouverte qui stimule l'imagination du spectateur. L'aspect partiel donne une sensation de manque, voire parfois de flou. Les contours s'estompent, se fondent, comme dans *L'Aurore*.



Auguste Rodin, *L'Aurore*, 1895-1897. Marbre, 56×61×30 cm. Paris, musée Rodin.
Photo © Musée Rodin.

Dans le travail vidéo de Taysir Batniji on retrouve des procédés techniques comme le ralenti ou le flou. Ainsi dans *sans titre (2002)*, la silhouette d'un corps se reflète puis disparaît lentement au rythme d'un ralenti. C'est aussi le cas dans *Départ (2003)*. Ces œuvres peuvent être vues comme des métaphores de la mémoire, qui fonctionne par oublis et réminiscences.

On retrouve ces procédés dans *Il était une fois dans l'Ouest (1968)* de Sergio Leone (1929-1989). Certaines séquences interviennent de manière répétée durant toute la durée du film pour faire émerger le souvenir qui obsède l'un des personnages, ce sont des flash-back. Une silhouette floue, indistincte s'avance peu à peu dans un très long ralenti vers le spectateur, avant l'effrayante netteté de la révélation, celle d'une identité coupable. C'est l'assassin de son frère qui vient hanter sa mémoire.



**Sergio Leone, *Il était une fois dans l'Ouest (C'era una volta il West)*, 1968.
Film couleur, 144'. Photogramme © Paramount.**

Objets et matériaux domestiques

« De la roue de bicyclette de Duchamp au lit de Rauschenberg, de la cuillère à absinthe de Picasso aux aspirateurs de Jeff Koons, de la tasse de Meret Oppenheim aux dentiers d'Arman, des pneus de Kaprow à la chaise de Kosuth, des tickets de tramway de Schwitters à la DS d'Orozco, les objets ont fait irruption dans le monde de l'art au cours du XX^e siècle. C'est alors le banal, l'ordinaire, parfois l'étrange, souvent le mercantile, qui sont entrés dans le musée, la galerie, la collection. » (Marc Desportes, *Œuvres à objet*, 2018.)

Taysir Batniji fait lui aussi place à l'objet dans sa pratique. Clé, clou, savon, valise, fenêtre, lit, carrelage, poutre... figurent parmi les objets du quotidien qui peuplent son œuvre. Certains objets sont directement prélevés puis agencés ou assemblés (*Entre deux mors*, *Le Socle du monde*, *Fenêtre en voyage*), certains sont légèrement modifiés (les savons gravés de *No Condition Is Permanent*), d'autres sont reproduits à l'identique mais dans une matière différente (les clés de l'artiste transposées en verre).

Les qualités plastiques des objets, leur symbolique et la charge affective qui s'y rattache nourrissent les œuvres de Taysir Batniji. S'y ajoutent des jeux de langage, notamment *via* les titres des œuvres, ou des références à certaines formes de l'histoire de l'art (Supports/Surfaces, Arte povera, art minimal, surréalisme...).

En revisitant certains objets du quotidien, Taysir Batniji met en lumière un rapport particulier à la sphère domestique. Les objets et éléments architecturaux constitutifs de la maison apparaissent par fragments, éparpillés : il est davantage question ici du souvenir d'une maison ou de la projection d'un chez-soi à venir. L'idée même de la demeure y est mise en tension avec celles du départ, de l'ailleurs, du voyage, ou encore de perte et de manque. Les objets semblent incarner différents états d'âme et sentiments liés à la notion d'exil, qui traverse l'œuvre de Taysir Batniji. Ils témoignent aussi de possibles stratégies pour (re)déployer un chez-soi.

Cette œuvre est une copie en verre d'un trousseau de clés de Taysir Batniji, parmi lesquelles se trouvent celles de son ancien atelier situé dans la bande de Gaza, dans cette région de la Palestine. L'artiste ne peut plus y retourner depuis son dernier départ en juin 2006, en raison du conflit entre l'État d'Israël et les territoires palestiniens.

Comme Taysir Batniji, depuis 1948, de nombreux Palestiniens ont quitté leur domicile sans pouvoir s'y rendre à nouveau. Beaucoup d'entre eux ont gardé les clés de leur ancienne maison, dans l'espoir de pouvoir revenir sur place un jour.

Un trousseau de clés est un objet usuel, quotidien, que l'on porte sur soi, c'est un sésame de l'intime. En le transposant en verre, Taysir Batniji le rend fragile et inutilisable. Figé dans sa transparence, il devient une image spectrale évoquant la perte, la privation et l'attente.



Taysir Batniji, *sans titre*, 2014. Trousseau de clés en verre, échelle 1/1. © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.
— Œuvre présentée dans l'exposition.

Une fenêtre est posée contre un mur. Un poster à l'imprimé bleu ciel et nuage blanc y est scotché grossièrement, comme on le ferait pour un carton de déménagement. L'ensemble paraît en transit, en attente d'être apporté ailleurs. En effet le titre de l'œuvre nous indique que cette fenêtre est « en voyage ». Elle n'est plus rattachée à une architecture ou à un habitat particulier. Telle qu'elle se présente à nous, elle ne permet pas de regarder un horizon, un paysage, puisqu'elle est obstruée et donne sur un mur.

Ici Taysir Batniji semble déconstruire la fenêtre et son dispositif. La forme de cette œuvre rappelle d'ailleurs certaines pièces du mouvement artistique Supports/Surfaces qui, lui, s'attachait à déconstruire l'objet-peinture.

Avec cette œuvre, peut-être qu'il n'est plus tant question de regarder l'horizon, le ciel cadré par la fenêtre de sa maison (ou par les bords d'un tableau), mais plutôt de les emporter avec soi, d'en garder la mémoire, ou encore de préserver sa capacité à regarder, où que l'on soit.



Taysir Batniji, *Fenêtre en voyage*, 1999. Poster, Scotch, verre, bois, 129×56×10 cm. Vue d'atelier, Paris, 1999. © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.
— Œuvre présentée dans l'exposition.

Le sol et le sable sont des motifs récurrents dans le travail de Taysir Batniji. Ici, le sable est contenu dans une valise, objet symbolisant le voyage. Ouverte sur ce qu'elle contient, elle nous donne accès à ce que son propriétaire a souhaité emporter avec lui: un peu d'un territoire.

Taysir Batniji a volontairement laissé cette œuvre sans titre. Il la relie de façon éclairante à un vers du poète palestinien Mahmoud Darwich (1941-2008): «*Ma patrie est une valise.*»

Voix de l'exil et de la résistance palestinienne, Mahmoud Darwich a aussi dit «*[...] Je porte Palestine sur vos boulevards, dans vos maisons, dans vos chambres à coucher. Palestine n'est pas terre, Messieurs les juges. Palestine est devenue mille corps mouvant sillonnant les rues du monde [...]*» (traduit dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 256, 1973).



Taysir Batniji, *sans titre*, 1998 (actualisation 2021). Valise, sable. Vue de l'exposition «*Quelques bribes arrachées au vide qui se creuse*», MAC VAL 2021. Photo © Aurélien Mole. © Adagp, Paris 2021.
— Œuvre présentée dans l'exposition.

Le Socle du monde est une sculpture formée de pavés agencés de façon à représenter un matelas. L'association de ces deux objets familiers crée une image étonnante. Le matelas évoque habituellement un lieu de repos, de détente, de conception, de rêverie. Cette œuvre était d'ailleurs précédemment exposée en regard de la photographie *Constellation (20)*, dont l'image rappelle un ciel nocturne étoilé, propice aux divagations de l'imagination.

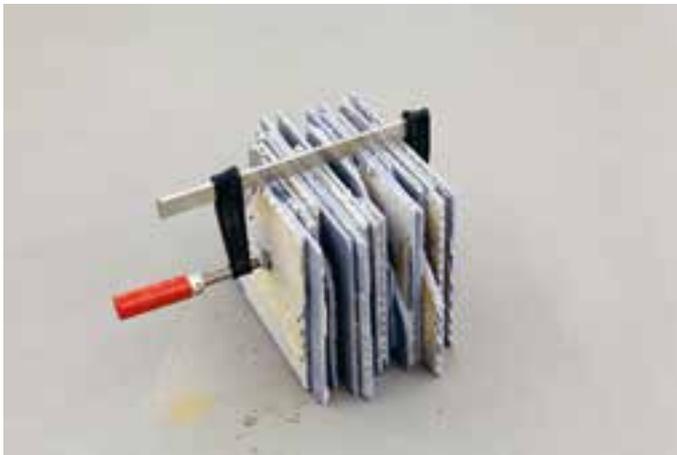
Un matelas est aussi un endroit où l'on meurt et la pierre et le caractère monumental de l'œuvre peuvent rappeler une sépulture. Mais les pavés pourraient aussi dessiner un morceau de chemin. Cette sculpture entrecroise ainsi plusieurs notions: le commencement, la fin, l'espace domestique et intime, l'espace extérieur et public, l'évasion par le rêve ou la marche.



Taysir Batniji, *Le Socle du monde*, 2011. Pavés, 196×136×15 cm. © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.
— Œuvre présentée dans l'exposition.

Entre deux mors est un assemblage de carreaux de carrelage rivés dans un serre-joint. Les mors désignent la mâchoire de ce dernier. Les carreaux sont matériellement contraints, comme en attente d'être déployés pour recouvrir un sol. Cette œuvre fait écho aux *Squares* de Carl Andre, ces sculptures formées de carreaux métalliques disposés en carré sur le sol, et sur lesquelles les visiteurs peuvent marcher.

Elle fait aussi référence à la pratique commune à Gaza de récupérer les matériaux qui peuvent l'être, suite à la destruction d'une maison, pour pouvoir reconstruire. En effet, cette sculpture matérialise l'un des dessins de la série « *Après coup (GH0809)* » (2010-2011) réalisée par l'artiste à partir de photographies de maisons bombardées à Gaza (*GH0809#2, 2010*). L'homophonie entre « mors » et « mort » prend alors tout son sens. Cette sculpture évoque la possibilité d'un redéploiement d'un espace à habiter, malgré la contrainte exercée, les destructions et les pertes.



Taysir Batniji, *Entre deux mors (GH0809)*, 2010. Carrelage, serre-joint, dimensions variables. © Adagp, Paris, 2021.
Photo © Taysir Batniji.
— Œuvre présentée dans l'exposition.

Posture se compose d'une poutre piquée de clous de charpentier sur sa partie haute. La poutre et les clous sont des éléments de structure et d'accroche qui permettent à une architecture de tenir debout. Ici, ils ne jouent plus le rôle qui leur est habituellement dévolu. La sculpture est déposée comme adossée contre le mur. L'allure, les dimensions et le titre de l'œuvre créent une analogie avec un corps humain. Cette sculpture est la matérialisation d'une esquisse de la série « *Après coup (GH0809)* » (2010-2011) réalisée à partir de photographies de maisons bombardées à Gaza (*GH0809 #2, 2010*). Elle donne à voir en même temps la brutalité d'une architecture détruite et d'un corps maltraité. Elle évoque aussi le fardeau d'une croix dépouillée de sa traverse, ou encore la menace d'une arme à la taille démesurée.



Taysir Batniji, *Posture (GH0809)*, 2011. Bois, clous, 185×12×12 cm. © Adagp, Paris, 2021.
Photo © Taysir Batniji.
— Œuvre présentée dans l'exposition.

No Condition is Permanent est constituée de centaines de savons empilés sur une palette en bois. Sur chaque pain de savon, l'artiste a fait graver, en arabe, le dicton *Dawam el-hal men al-Mohal*. L'expression signifie « rien n'est permanent » et donne son titre anglais à l'œuvre. Cet adage apporte réconfort et espoir dans les moments difficiles. Mais l'idée d'impermanence peut aussi nous rappeler la fragilité de notre condition humaine.

Les visiteurs sont encouragés à repartir avec un pain de savon. L'œuvre est amenée à se morceler et à se disséminer. Chacun peut ensuite faire le choix de conserver ce fragment de l'œuvre ou bien de l'utiliser comme le morceau de savon quotidien et usuel qu'il est. Ce dernier choix acte la dissolution de la matière de l'œuvre et redouble le sens de la phrase qui y est gravée. Cette œuvre s'inscrit dans la lignée des « vanités » ou encore des « Candy Works » de l'artiste Felix Gonzalez-Torres. Il utilisait lui aussi un élément du quotidien, des sucreries, que les visiteurs pouvaient emporter et pourquoi pas manger.



Taysir Batniji, *No Condition is Permanent*, 2014. Savons gravés, palette. © Adagp, Paris, 2021. Photo: © Jean-François Rogeboz. — Œuvre présentée dans l'exposition.

Avec *Œuvres à objet*, Marc Desportes se donne pour projet de relever certains points communs unissant ce qu'il nomme les « œuvres à objet » produites au cours du XX^e siècle.

Dans ce passage du chapitre « Panier de basket-ball. Les œuvres militantes des années 1980 », l'auteur s'appuie sur la pensée de Roland Barthes pour aborder la manière dont les objets présents dans certaines œuvres d'art font sens : souvent de manière indicielle, chargés de tout un arrière-plan culturel et historique qui leur est propre, et parfois en lien direct avec le langage.

« D'une façon générale, dans notre société, il n'y a pas d'objets qui ne finissent par fournir un sens », observait Roland Barthes¹. Il n'est donc pas surprenant que dès son retour dans les années 1980, l'objet soit considéré comme porteur de significations par les artistes. Certes, une œuvre d'art n'est pas destinée à être le véhicule d'un message explicite. Mais lorsque l'artiste est confronté à une situation d'oppression, qu'il doit lutter pour défendre ses droits, affirmer son identité, faire reconnaître sa différence, il n'est pas surprenant qu'il use de son art pour se faire entendre. [...]

En utilisant des objets, l'artiste choisit le plus souvent un mode d'expression allusif, ce qui confère une portée originale à son œuvre. Dans certains cas, le titre est essentiel à la compréhension de la pièce et en assure la cohérence. [...]

Roland Barthes remarquait que le sens d'un objet résultait de son insertion dans un ensemble, cet ensemble pouvant alors être assimilé à un syntagme². Ici, le syntagme est formé par la pièce dans sa totalité et chaque élément acquiert sa connotation par sa mise en situation. Le modèle d'une telle pièce est sans doute à trouver dans *Compass* (1920) de Man Ray, un aimant retenant un revolver, cette allégorie de la relation passionnelle [...].

Le langage est donc un rouage essentiel dans l'interprétation de ce type de pièce. Il y a « rencontre d'un objet et d'un langage », comme dit Barthes à propos du vêtement de mode³. La pièce vaut à la fois pour sa signification et pour sa cohérence matérielle, tandis que l'objet ou plutôt les objets restent présents à nos yeux dans leur plasticité⁴.

Marc Desportes, *Œuvres à objet*, Éditions du Regard, Paris, 2018, pp. 176-177.

1 Roland Barthes, « Sémantique de l'objet », in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1985, p.258.

2 Ibid., p.257

3 Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil (Points), p.22.

4 À l'opposé de ce mode de cohérence ancré dans le langage, on mentionnera la célèbre *Tête de taureau* (1942) de Picasso, composée d'une selle de vélo et d'un guidon, pièce dont la cohérence est purement figurative. On notera cependant que, comme dans les œuvres décryptées littérairement, les œuvres figuratives fonctionnent elles aussi par identification d'éléments et rapprochement de ceux-ci : c'est parce qu'elle est mise en regard du guidon que la selle est assimilée à la tête de l'animal, selon une évocation formelle.

Dans cet article, le sociologue Pablo Cuartas propose d'envisager la notion de ruine comme un possible outil d'analyse des objets du quotidien qui « peuplent “le monde-de-la-vie” » et « réveillent la mémoire ». Dans ce passage, il s'appuie notamment sur la pensée du sociologue Michel Maffesoli à propos de la capacité de ces « objets de mémoire » à concentrer en eux plusieurs temps et à nous les rendre sensibles.

L'objet de mémoire : une *aïsthésis* au quotidien

À l'encontre des « grandes valeurs de maîtrise du temps caractéristiques du progressisme occidental », il convient de repérer une « régression dynamique » aboutissant dans l'objet. Les objets seraient alors une prolongation des nombreux *lieux de mémoire* – pour reprendre une expression fort opératoire – que l'on a largement répertoriés en France¹. Qu'il soit ou non « monumental » (au sens courant du terme), l'objet favorise une régression temporelle, une juxtaposition de temps, un retour *du* et *au* passé. Dans cet « ordre symbolique objectal », il s'agit d'*émotions* plutôt que de *fonctions*, et même quand l'objet accomplit une fonction pratique, il éveille un « instinct esthétique » indéniable. De là qu'il mette en place une « esthétique élargie », un « art au quotidien, un art sans héros qui innerve le quotidien » et qui rend sensible l'ambiance qui lui est propre. L'objet quotidien est ainsi restitué comme étant lui aussi esthétique, car il « vaut pour la relation qu'il établit ou qu'il favorise », et non, ou non seulement, pour son statut « artistique ». De par l'ampleur de cette *aïsthésis*, l'objet banal devient la source d'une émotivité qui ne cesse de s'actualiser et de donner à penser. Une fois encore, on s'aperçoit que seule une analyse attentive au *sens*, au-delà de la valeur d'usage et de la valeur d'échange, peut saisir cet attribut esthétique de l'objet que l'on peut bien associer à la ruine : « Dans une ronde sans fin, de par leur obsolescence rapide, ces objets retrouvent leur fonction esthétique, celle de faire éprouver des émotions. »

Pablo Cuartas, « Les objets de mémoire ou la ruine au quotidien », *Sociétés*, 2013/2, n° 120, p. 41.

1 Une fois de plus, on fait appel au travail de Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire, La République*, Gallimard, Paris, 1984.

Marina Tsvetaïeva, « À nouveau la fenêtre... »,
1916

Écrit le 23 décembre 1916, ce poème de Marina Tsvetaïeva (1892-1941) fait partie du cycle *L'Insomnie* (onze poèmes, 1923). Ici, la fenêtre apparaît seule d'abord, séparée d'un lieu précis. Comme avec *La Fenêtre en voyage* de Taysir Batniji, l'objet est le point de départ qui fait signe vers la personne qui se tient derrière, ce qu'elle contemple peut-être, les émotions qui l'animent. À partir de cet élément, c'est ensuite l'idée de la maison entière ainsi que son atmosphère qui peuvent se reconstituer.

La fenêtre, au centre de la scène, devient « veilleuse » chez Marina Tsvetaïeva, quand elle est « voyageuse » chez Taysir Batniji.

À nouveau la fenêtre,
Où l'on veille à nouveau.
On boit du vin peut-être,
Peut-être on ne dit mot.
Où deux mains sans raison
Restent inséparables.
Ami, chaque maison
A fenêtre semblable.

Rupture ou pacte – cri:
Fenêtre dans la nuit!
Peut-être cent bougies,
Peut-être trois bougies...
Il n'existe, ni pour
Mon esprit, de calme.
Ma maison à son tour
Connaît chose semblable.

Prie, l'ami, prie donc pour la maison sans sommeil,
La fenêtre-veilleuse!

Marina Tsvetaïeva, « À nouveau la fenêtre... », in *Le ciel brûle* suivi de *Tentative de jalousie*, Gallimard, Paris, 1999, p. 101 [trad. Pierre Léon et Ève Malleret].

Dans cet extrait, l'artiste anglaise Rachel Whiteread (née en 1963) revient sur la technique de sculpture au cœur de sa pratique artistique : le moulage « en négatif ». Elle parle aussi des objets et espaces domestiques avec lesquels elle a commencé à travailler. Le processus plastique comme les éléments qu'elle choisit de sculpter renvoient à l'idée de perte, à la tension entre présence et absence, particulièrement palpables dans l'œuvre *Ghost (Fantôme)* de 1990, ce moulage en béton de l'espace intérieur d'une pièce entière.

Le tout premier moulage que j'ai fabriqué, en réalisant que l'on pouvait vraiment modifier quelque chose, fut lorsque j'ai pressé une cuillère dans du sable et ensuite versé du plomb dedans. J'ai perdu la qualité de cuillère de cet objet. Le creux de la cuillère avait disparu, il était devenu plat [...] et cela a complètement changé sa forme. D'un côté cela ressemblait toujours à une cuillère et de l'autre côté cela ressemblait à quelque chose de complètement différent. Et je suis simplement tombée amoureuse de ce procédé.

Dans la première exposition que j'ai réalisée, il y avait une pièce intitulée *Shallow Breath* (c'était le moulage de l'espace en dessous d'un lit), une pièce intitulée *Mantle* (le moulage d'une coiffeuse) et *Torso* (le moulage de l'intérieur d'une bouillotte)... il y avait un ensemble de trois, quatre éléments de choses que j'imaginai comme faisant partie d'une petite chambre. Je crois que cela avait vraiment un lien, pour moi, avec le fait de partir de chez soi, vous savez, quitter la maison familiale, aller à l'université, et habiter dans des maisons merdiques avec d'autres étudiants. C'était mon carnet de croquis, en un sens. J'allais aussi dans les brocantes aux abords de Londres, j'allais fouiller dans tous ces endroits, je regardais tous les meubles qui s'y trouvaient.

Cela a vraiment pris de l'ampleur lorsque j'ai fait *Ghost*, à un moment où je pensais plus encore à la maison de ma famille. J'essayais simplement de trouver une manière d'envisager l'univers domestique comme une sorte de... vous savez, en terme de relations : de relations avec les gens, des relations que les personnes ont avec leur maison, avec leurs meubles. J'essayais de rassembler tout cela, et je crois, de parler, sans bruit, de certaines choses plus sombres aussi. [...]

J'ai utilisé des matelas [...] pour plusieurs raisons... et lorsqu'on travaille avec un matériau sur lequel des personnes ont dormi, sont décédées... alors inévitablement cette histoire, cette résonance deviennent une composante de l'œuvre.

L'artiste anglaise Rachel Whiteread développe à partir des années 1980 une pratique centrée sur le moulage d'objets domestiques et d'éléments architecturaux. En plâtre, caoutchouc, résine ou métal, ses sculptures ont pour particularité d'être des moulages d'« espaces négatifs » : l'intérieur d'un matelas gonflable, d'une armoire, d'un foyer de cheminée, ou encore d'une maison tout entière (*House*, 1993). Ici, elle réalise le moulage d'un sol, composé de trente-six unités et rappelant un carrelage.



Rachel Whiteread, *Untitled Floor (Thirty-Six)*, 2002. Fonte d'aluminium, 36 carreaux, 2,75×407×407 cm. © 2021 Rachel Whiteread et Luhring Augustine. Photo © Luhring Augustine.

Artiste d'origine palestinienne, Mona Hatoum (née en 1952) aborde l'objet quotidien dans sa pratique artistique depuis le début des années 1990. Annie Claustra dédie un passage de son livre *Objets emblèmes, objets du don. Enjeux postmodernes de la culture matérielle (1964 à nos jours)* (Les Presses du réel, 2017) à son travail. À propos de la sculpture *Silence*, elle écrit : « C'est peut-être le plus beau des berceaux, en verre transparent, immaculé, pur et fin, délicat, mais cette perfection se renverse en un fragment du temps car la crainte de l'éclat, de la pulvérisation, comme celle qui peut atteindre le cristal, semble imminente. [...] [L']espace domestique est en danger, environné de forces qui pourraient l'anéantir. Il n'y a ni quiétude ni repos. »



**Mona Hatoum, *Silence*, 1994. Verre, 126,6×93,7×58,7 cm. © 2021 Mona Hatoum.
Photo © Christie's.**

De nombreux objets peuplent l'œuvre du sculpteur américain Robert Gober. Presque tous renvoient à la notion de transition et au quotidien de son enfance dans les années 1950 et 1960. Ils sont porteurs d'une charge affective pour l'artiste. À partir des années 1980, il réalise une série de lavabos. Tous différents les uns des autres, ils ont en commun de présenter un décalage d'avec leur modèle référent. Fabriqués à la main, en plâtre recouvert de peinture au latex ou de peinture d'émail, il leur manque certains éléments (robinetterie, siphon). Ils sont à la fois immédiatement reconnaissables et énigmatiques.



Robert Gober, *Untitled*, 1985. Plâtre, bois, acier, treillis métallique et peinture d'émail, 73×63,5×52,1 cm. © 2021 Robert Gober. Photo © MoMA.

L'artiste américain David Hammons prélève des éléments du quotidien, objets et rebus, envisagés pour leur qualité de signes culturels. Il les détourne et expose les stéréotypes qui s'y rattachent en procédant par décalages sémantiques. *In the Hood* (1993) est une capuche de sweat-shirt présentée au mur en hauteur, tel un trophée de chasse. L'espace sombre délimité par l'intérieur du tissu figure par omission un visage noir. L'artiste joue sur les différents sens du mot anglais *hood*: « capuche », mais aussi « entourage » par abréviation du mot *neighborhood*. Il fait ainsi référence aux jeunes gens des ghettos, cantonnés aux limites de leur quartier et stigmatisés.



David Hammons, *In the Hood*, 1993. Capuche de sweat-shirt, fil métallique, 58,4×25,4×12,7 cm. © 2021 David Hammons et collection de la famille Tilton, New York. Photo © Olivier Zahm.

Dans l'Europe des années 1960 et 1970, Vlassis Caniaris (1928-2011) développe une série d'œuvres autour du thème des migrations, croisant son intérêt pour le monde ouvrier. Il s'approprie des objets trouvés pour créer des environnements où la valise, la caisse et autres paquetages occupent une place significative. Ces objets de transport renvoient aux conditions de vie des travailleurs immigrés comme à leur histoire personnelle. Dans son livre *A Seventh Man* (1976), l'historien de l'art John Berger notait comment la valise devenait un coffret abritant les choses intimes une fois que les vêtements avaient rejoint l'armoire et les photographies recouvert les murs de l'habitat.



Vlassis Caniaris, *Image*, 1971. Bois, panneau d'aggloméré, papiers imprimés, deux valises, métal, textile, 54×223×133,2 cm. © 2021 Vlassis Caniaris. Photo © Tate.

La « Galerie des dons » est un espace d'exposition du musée national de l'Histoire de l'immigration. Elle présente les objets et récits familiaux transmis au musée par des personnes immigrées en France. Maria-Luisa Broseta Marti est l'une d'entre elles. « En janvier 1939, les troupes franquistes sont sur le point d'entrer dans Tarragone, en Catalogne. Adrian Broseta Merenciano, Dolores Marti Domenech et leurs deux enfants se décident, comme tant d'autres, à quitter la ville au plus vite. Dolores prend quelques affaires à la hâte, dont [...] un petit marteau, symbole de résistance. Car l'exil, pensait-elle, ne saurait durer, Franco serait vaincu et tous les réfugiés retourneraient chez eux » [site du musée national de l'Histoire de l'immigration. Consulté le 12 février 2021].



Le marteau de Maria-Luisa Broseta Marti. Exposition « Repères », musée national de l'Histoire de l'immigration. © Musée national de l'Histoire de l'immigration. Photo © Lorenzö.

La citation en questions

L'emprunt, la citation, l'hommage et le pastiche font partie intégrante de l'histoire littéraire. L'extension de leur usage à partir des années 1990 semble pourtant être un phénomène nouveau, que l'on peut mettre en relation avec le courant postmoderne. À cette date, pour Umberto Eco, nous serions entrés dans une ère où « l'itération et la répétition semblent dominer tout l'univers de la créativité artistique ».

Taysir Batniji procède lui aussi souvent à des citations d'autres artistes contemporains dans ses œuvres. Ainsi, il emprunte à Bernd et Hilla Becher leur esthétique documentaire, devenue une véritable signature visuelle. Il donne sa version du *Socle du monde*, œuvre culte de Piero Manzoni. Il crée une œuvre-miroir du célèbre *Perfect Lovers* de Felix Gonzalez-Torres, reposant la question de l'identité et de la différence. Ces références sont explicites. Plus encore que des hommages, elles sont utilisées de manière stratégique pour aborder différemment les questions d'actualité politique du Moyen-Orient.

Cette appropriation de styles et de titres l'inscrit dans une pratique devenue célèbre aux États-Unis dans les années 1980. Porté par des artistes tels que Sherrie Levine, Richard Prince ou Barbara Kruger, le mouvement « appropriationniste » s'empare aussi bien d'images produites par les mass media que par d'autres artistes ou photographes. L'analyse de François Aubart envisage deux pôles indissociables dans ce mouvement : outil critique d'une part, manipulation des affects de l'autre.

Au-delà de ces citations directes, Taysir Batniji entretient un dialogue avec de nombreux courants artistiques dont Fluxus, le minimalisme ou l'art conceptuel. Grâce à une exposition de

Daniel Dezeuze vue à Bourges en 1995, il se « souvien[t] avoir été particulièrement influencé par Supports/Surfaces ». Son œuvre se réfère également à l'Arte povera. Ce mouvement artistique né dans les années 1960 entre Turin et Rome est célèbre pour son caractère antiacadémique, pour l'emploi de matériaux naturels : argile (Mario Merz), bois (Giuseppe Penone), légumes, fruits ou café (Jannis Kounellis), mais aussi pour le recours très important au langage et à l'écriture. Ainsi Maurizio Nannucci propose un *Alphabet phonétique* (1967) sous la forme d'une seule ligne d'écriture en néon bleu qui restitue l'oralité de l'italien, et Giovanni Anselmo crée *Invisible* (1971), la projection sur un mur blanc d'une diapositive comportant uniquement le mot « visible » écrit en blanc. Les jeux de mots sont d'ailleurs très présents dans le travail de Taysir Batniji qui circule entre trois langues : l'arabe, le français et l'anglais. Les références littéraires sont également nombreuses : à Mahmoud Darwich, bien sûr, le grand poète palestinien, ou bien à Georges Perec, à qui l'artiste emprunte le titre de l'exposition : « Quelques bribes arrachées au vide qui se creuse ». Taysir Batniji rejoint en cela la longue histoire des rapports entre art et littérature dont Daniel Bérgez retrace les étapes fondatrices.

Pour prolonger ces réflexions sur la citation dans la création contemporaine, Raphaëlle Moine propose une analyse du postmoderne au cinéma à partir du remake du film de Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, et Nathalie Quintane emprunte à l'écrivain et éditeur Heimrad Bäcker la forme du montage documentaire pour produire un texte sur la question des réfugiés en France aujourd'hui.

Frappé par la ressemblance formelle entre les châteaux d'eau documentés par Bernd et Hilla Becher et les miradors israéliens qui envahissent le territoire palestinien, l'artiste a décidé de réaliser un inventaire typologique de ces architectures de guerre «à la manière» du célèbre couple allemand. Il crée ainsi une illusion, une sorte de «cheval de Troie» esthétique, afin que le spectateur se trouvant face à ces photos pense en connaître le sujet et les auteurs. En y regardant de plus près, on s'aperçoit qu'il ne s'agit pas de la technique poussée des Becher ni, bien sûr, de châteaux d'eau. Les prises de vue ont été effectuées par un photographe palestinien délégué car Taysir Batniji, né à Gaza, n'est pas autorisé à se rendre en Cisjordanie. Ces images portent la trace de la vitesse et du danger: flous, bougés, cadrages maladroits, lumière imparfaite...

Ici, l'esthétisation n'est pas possible. Il est impensable d'envisager ces constructions militaires fonctionnelles comme des sculptures, encore moins comme un patrimoine.



Taysir Batniji, *Watchtowers*, 2008. Série de 26 photographies noir et blanc, tirages jet d'encre sur papier Fine Art Pearl, 40×50 cm (chaque). © Adagp, Paris, 2021.

— Œuvre présentée dans l'exposition.

Cette installation de pavés fait référence au célèbre *Socle du monde* (1961) de Piero Manzoni.

L'œuvre est très polysémique puisque son matériau, le pavé, renvoie à la rue et à l'espace public tandis que sa forme, qui évoque un matelas, suggère un lieu intime.

Quand Piero Manzoni présente un socle renversé gardant toutefois des proportions standards, Taysir Batniji rabaisse ce socle jusqu'à terre et lui donne l'apparence d'une pierre tombale.

Deux imaginaires liés au lit et au matelas s'entrechoquent dans cette installation: celui-ci est à la fois le lieu de l'intimité amoureuse et de la conception, et celui où l'on meurt. Cette dimension se voit renforcée par l'usage de la pierre, pouvant évoquer une tombe.

Le signifiant, ici un alignement de blocs de pierre taillés en cubes, devient le support d'une série de signifiés en apparence opposés: un socle, une œuvre, un lieu public, un lieu privé, un matelas, une tombe.



Taysir Batniji, *Le Socle du monde*, 2011.

Pavés, 196×136×15 cm. © Adagp, Paris, 2021.

Photo © Taysir Batniji.

— Œuvre présentée dans l'exposition.

En reprenant le motif des deux cercles accolés et le titre inversé d'*Untitled (Perfect Lovers)* (1987-1990) de Felix Gonzalez-Torres, Taysir Batniji crée une mise en abyme. Dans l'œuvre de Felix Gonzalez-Torres, le temps, représenté par l'aiguille, va finir par séparer les « amoureux parfaits » représentés par deux horloges identiques accrochées côte à côte. Un léger décalage entre les deux aiguilles signifiera la divergence de leurs destins à l'origine unis.

Les deux cercles dessinés au néon blanc par Taysir Batniji contiennent chacun un mot arabe que seul l'emplacement d'une lettre distingue, deux termes quasiment identiques : *thawra* et *tharwa*, « révolution » et « fortune ». Réalisée en 2013, soit trois ans après le « printemps arabe » de 2010, elle traduit les violentes désillusions qui ont suivi les soulèvements, notamment en Syrie et en Égypte. Le titre, *Imperfect Lovers*, vient souligner la désunion entre chance (fortune) et révolution.



Taysir Batniji, *Imperfect Lovers*, 2013. Néon, 104×50 cm. © Adagp, Paris, 2021. Photo © galerie Sfeir-Semler, Fiac 2015, Paris.

Cet assemblage de toiles roulées et sérigraphiées emprunte ses codes au transport. Il marque la période à laquelle Taysir Batniji, d'abord peintre, a décidé de vider ses surfaces de leurs signes, en recouvrant ses figurations de blanc ou, comme ici, dans un geste évoquant le mouvement Supports/Surfaces (1969-1972), en les condamnant au silence. À travers le mot « inflammable », l'œuvre interroge également sur le danger que peut représenter l'art et sur la portée potentielle de ce qu'il donne à voir, d'autant plus dans le contexte de circulation réduite et surveillée imposé à Gaza.



Taysir Batniji, *Inflammable*, 1997. Sérigraphie sur toiles roulées, Scotch, 11 éléments, dimensions variables. Vue d'atelier, Bourges, 1997. © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji. — Œuvre présentée dans l'exposition.

Accueilli en 2004 en résidence artistique dans l'ancienne fonderie Renault, investie il y a vingt ans par le Théâtre du Radeau, Taysir Batniji y réalise un travail documentaire. Il photographie chacune des quinze chambres à la recherche des traces de présence – ou d'absence – qu'elles contiennent. Il s'agit de lieux de transit, ce que rappelle un écriteau invitant le visiteur à rendre sa chambre en l'état: « prière d'inscrire votre nom sur la porte de votre chambre en arrivant et de l'effacer en partant ». Malgré la quiétude des images, il s'agit d'une transgression qui questionne la frontière entre espace intime et espace collectif, les photographies étant prises sans autorisation et à l'insu des habitants temporaires.



Taysir Batniji, *Chambres*, 2005. Série de 23 photographies couleur, tirages Lambda sur papier contrecollé sur aluminium, 42×28,8 cm. © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.
— Œuvre présentée dans l'exposition.

L'œuvre reprend l'article 13 de la Déclaration universelle des droits de l'homme, mentionnant la liberté de chacun de circuler, de choisir sa résidence et de quitter ou de revenir dans son pays. L'installation est constituée de lettres moulées en chocolat suisse, reproduisant exactement l'article 13. L'œuvre est mise à disposition des visiteurs qui, en même temps qu'ils la mangent, la font disparaître.

Une deuxième version de l'œuvre a été réalisée en 2012. Le texte gravé dans des pains de savon de Marseille fait référence à l'histoire de cette ville portuaire, lieu de transit immémorial, et à l'expression française « s'en laver les mains ». À travers un titre évocateur et l'usage de matériaux périssables, Taysir Batniji interroge les notions de droits et de liberté, et en souligne la fragilité.



Taysir Batniji, *L'homme ne vit pas seulement de pain*, 2007. Article 13 de la Déclaration universelle des droits de l'homme moulé en chocolat suisse, table en bois, dimensions variables. © Adagp, Paris, 2021. Photo © Taysir Batniji.

François Aubart, « De la frustration comme outil critique ou les désirs coupables de l'appropriation », 2018

Dans le texte suivant, François Aubart revient sur l'émergence des artistes américains appropriationnistes et leur réception critique dans les années 1980. Aujourd'hui célèbres et reconnus, Cindy Sherman, Barbara Kruger ou Richard Prince ont été l'objet de controverses, et ont pu être accusés de plagiat ou de mercantilisme. Prenant une hauteur historique, François Aubart restitue les enjeux contradictoires des artistes et des critiques dans l'établissement de l'appropriation comme geste créateur.

Pour Benjamin Buchloh, toutes ces formes d'art ont un point commun, elles manipulent des symboles préexistants et en modifient la signification. Du ready-made aux collages, de la critique institutionnelle aux détournements, les artistes empruntent des objets ou des images pour changer leur statut. [...] En changeant de contexte, leurs significations et leurs messages originels deviennent instables. Cela était expliqué par Craig Owens au prisme de l'allégorie, le comparant à un texte pouvant être relu, commenté et annoté. Les œuvres en question convoquent des signes de la culture contemporaine pour les réinterpréter comme le ferait un lecteur. [...] Chez Cindy Sherman, le fantasme d'être une autre et le fait de revêtir des apparences est mis en forme de façon attirante. Les posters de Kruger ne fonctionnent comme critique de la fascination des messages autoritaires et de la représentation qu'à condition qu'ils instaurent une relation passionnelle avec leurs spectateurs. Les œuvres de Richard Prince montrent des stéréotypes, tels que les cow-boys virils de Marlboro ou les modèles de la publicité, en insistant sur le caractère idéal, idéalisé et forgé socialement de leurs représentations. Autrement dit, les artistes attisent ce que les critiques voudraient frustrer. Cela s'explique évidemment par le fait que les œuvres ne sont pas des démonstrations. Ainsi, les œuvres s'appropriant des représentations spectaculaires issues de la culture quotidienne placent leurs spectateurs face à des typologies d'images connues mais qui, là, n'ont pas d'objectif ou de message clairs, et sont bien plus ambiguës que celles faites pour divertir ou pour vendre un produit. Autrement dit, les œuvres appropriationnistes [...] convoquent volontairement les affects pour mieux en brouiller les intentions car exploiter des signes dévitalisés de ce qui fait leur puissance ne présenterait que peu d'intérêt. Autrement dit, pour en révéler le pouvoir, il faut justement que ce qui est approprié soit toujours actif et non pas neutralisé.

François Aubart, « De la frustration comme outil critique ou les désirs coupables de l'appropriation », Garance Chabert, Aurélien Mole, *Les Artistes iconographes*, Éditions Empire, Villa du Parc, centre d'art contemporain, Annemasse, 2018.

Daniel Bergez retrace l'histoire des relations entre littérature et peinture dans la culture européenne. Il rappelle que dans cette très ancienne relation, la peinture est longtemps en affiliation aux textes, qu'il s'agisse de la Bible, des légendes de saints ou du répertoire mythologique. Pourtant, il repère à partir de la Renaissance une émancipation des artistes qui accèdent progressivement au statut d'auteur. L'illustration ou le mimétisme cèdent selon lui leur place à de nouveaux rapports dans lesquels la peinture s'inspire de la littérature dans une opération d'appropriation.

Le texte-source peut être déformé ou reconstruit par la sensibilité propre de l'artiste. Ainsi le tableau de Girodet, *Les Funérailles d'Atala*, est inspiré par une seule phrase du roman de Chateaubriand :

« Quand notre ouvrage fut achevé, nous transportâmes la beauté dans son lit d'argile. » Le texte n'en dit pas plus, mais le tableau déborde le récit, en montrant Chactas embrassant les genoux d'Atala pendant que le père Aubry la soutient (cf. Guy Nondier, dans *Iconographie et littérature*). Les images conçues par Botticelli à partir de *La Divine Comédie* de Dante offrent une illustration particulièrement démonstrative de cette liberté individuelle que peut s'autoriser un artiste. Restées inachevées, et retrouvées chez des libraires parisiens, ces images mystérieuses figurent au dos de feuilles de parchemin d'un manuscrit calligraphié de l'œuvre de Dante. Il reste fidèle à l'esprit de l'œuvre littéraire, en suggérant « une démarche initiatique, impliquant la métamorphose du sujet qui traverse les trois royaumes ». Mais c'est tout l'art de Botticelli qui éclate dans ces images : un sens de la ligne ininterrompue, des courbes enlaçantes, l'alliance raffinée du réalisme et du symbolisme, l'équilibre entre le goût du détail et le souci de la composition d'ensemble. Ainsi que le montre Jacqueline Risset, c'est dans l'évocation du Paradis que Botticelli fait preuve de la plus grande audace : il ne représente plus les épisodes narratifs, supprime presque entièrement les objets, paysages, personnages, au profit des seules représentations de Dante et de Béatrice. Il recourt même fréquemment à la figure abstraite du cercle, qui tient « le rôle du concept dans le langage ». L'œuvre n'est donc pas « illustrée » ; elle donne l'impulsion à une création plastique qui, tout en restant fidèle à sa source, impose sa propre cohérence. [...]

On se contentera de rappeler ici ce que doivent aux récits bibliques et mythologiques les Léonard de Vinci (*La Vierge aux rochers* ; *La Cène...*), Raphaël (*Le Mariage de la Vierge* ; *L'École d'Athènes...*), Michel-Ange (*Le Jugement dernier* ; *La Sainte Famille...*), Titien (*L'Assomption* ; *Bacchus et Ariane...*), Rubens (*La Descente de croix* ; *La Toilette de Vénus...*), Rembrandt (*Les Pèlerins d'Emmaüs* ; *Le Rapt d'Europe...*), Greco (*La Trinité* ; *La Résurrection...*), Tiepolo (*L'Adoration des Mages* ; *Apollon et les Continents...*). À partir du XVIII^e siècle, époque où la vision

du monde se laïcise, le relais sera pris par la peinture d'histoire profane, qui n'est pas une nouveauté mais va prolonger cette inspiration littéraire et narrative.

En France, Poussin est exemplaire de cette démarche. Il est certainement le plus littéraire de tous les peintres français classiques. Les titres de ses tableaux manifestent à eux seuls l'omniprésence dans son œuvre de cette inspiration : *Moïse sauvé des eaux*; *Le Massacre des Innocents*; *La Mort de Germanicus*; *L'Enlèvement des Sabines*. [...]

Tel un écrivain classique, Poussin construit, corrige, affine. Il refuse l'immédiateté. Pour peindre ses personnages, il ne fait pas poser de modèles dans son atelier; il confectionne de petites figurines en terre, qu'il recouvre de linges humides pour représenter des vêtements, et qu'il place dans une grande boîte munie d'ouvertures pour disposer les éclairages. La peinture devient alors représentation au troisième degré: inspirée par un texte littéraire, la scène est l'objet d'une première figuration sculptée, qui sert de point d'appui au traitement pictural. [...] Le tableau est dès lors le résultat d'un processus d'élaboration mentale particulièrement complexe où, comme dans un texte littéraire, la volonté et la pensée lucide interviennent constamment.

Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Armand Colin, Paris, 2004, pp.205-207.

Raphaëlle Moine, « Remake et citation, l'exemple de *Breathless* », 2005

Analysant le phénomène du remake, Raphaëlle Moine choisit un exemple paroxystique : celui du remake d'*À bout de souffle* (1959), premier film de Jean-Luc Godard, grand cinéphile et ancien critique des *Cahiers du cinéma*, par Jim McBride (*Breathless*, 1983), réalisateur américain indépendant, très influencé dans les années 1960 par la nouvelle vague française. Elle y explore tout le champ citationnel mis en œuvre dans l'un et l'autre film, montrant que le cinéma contemporain n'a rien à envier à la pratique artistique de l'emprunt et de la citation.

À l'inverse de nombreux remakes plus traditionnels qui s'efforcent avec plus ou moins de réussite d'effacer les traces de la version originale, *Breathless* non seulement suit de très près le film de Godard, mais il cite, fait allusion ou référence à plusieurs reprises à son œuvre source, oscillant souvent entre l'hommage et la parodie. D'autre part, le jeu d'emprunts et de déplacements, qui caractérise autant la pratique du remake que celle de la citation, est à l'œuvre à la fois *entre* les deux films et *dans* les deux films, considérés individuellement : Godard utilise, manipule et inscrit dans son film de nombreuses références (cinématographiques, photographiques, littéraires, picturales), au premier rang desquelles se trouve le film noir américain ; et la version de McBride est elle aussi marquée par une intense pratique citationnelle. [...]

Dans *À bout de souffle*, l'espace citationnel contribue à ouvrir le film, très ancré dans des lieux parisiens, sur le cinéma américain, *via* notamment un faisceau très dense de références au film noir américain : citations photographiques de Bogart ; construction de l'acteur américain en modèle viril par Michel, qui l'imité de façon récurrente dès le premier plan du film en passant son pouce sur ses lèvres ; titres et extraits de films ; allusions moins directement visibles à des plans ou des scènes de films noirs, etc. [...] *À bout de souffle* cite aussi (pour ne mentionner que les références les plus souvent relevées) Faulkner, Renoir, Carnet avec l'ours en peluche dans la chambre de Patricia qui rappelle celui du *Jour se lève* (1939), et montre un exemplaire du *Portrait de l'artiste en jeune chien* de Dylan Thomas qui se trouve chez Patricia et un volume d'*Abracadabra* de Maurice Sachs.

Raphaëlle Moine, « Remake et citation, l'exemple de *Breathless* (McBride, 1983), remake américain postmoderne d'*À bout de souffle* (Godard, 1959) », Pierre Beylot, *Emprunts et citations dans le champ artistique*, L'Harmattan, Paris, 2005, pp.101-124.

Nathalie Quintane aime créer pour chaque livre un dispositif littéraire différent. Cette recherche formelle est sous-tendue par l'idée que la langue est un terrain de création, mais aussi d'enjeux de pouvoir. Dans *Les enfants vont bien*, aucune phrase n'est de l'auteure, ce sont exclusivement des citations. Ces paroles journalistiques, politiques, administratives ou militantes sont reproduites chacune avec une typographie et une mise en page propres, comme une composition à plusieurs voix. L'écrivaine revendique son inscription dans une histoire du livre de montage tel que pratiqué par Heimrad Bäcker ou Charles Reznikoff.

La famille T. toujours dans l'attente de l'aboutissement de son dossier. Déposé le 15 février ils ont reçu plusieurs courriers leur demandant toujours des papiers supplémentaires : justificatifs de preuves de recherche de logement autonome, de travail. L'absence de logique dans le traitement des procédures concernant cette famille (en France depuis 5 ans et demi) est insupportable, sachant qu'ils seront régularisés de toute façon.

Bernd Becher (1931-2007) et Hilla Becher (1934-2015) ont constitué, à partir de 1959, une vaste archive de l'époque industrielle. Châteaux d'eau, hauts-fourneaux ou silos à charbon sont photographiés de manière frontale, sur fond blanc, sans présence humaine, selon un protocole qui s'apparente à ceux de l'art conceptuel.

Chaque photo est prise minutieusement avec un lourd appareillage technique et un long temps de pose. Elle est ensuite présentée en série sous la forme d'une grille toujours identique, quelle que soit la typologie.

À travers le cadrage, la lumière et la répétition, ils confèrent à ces architectures industrielles un aspect hiératique, entre sculpture et monument.



Bernd et Hilla Becher, *Châteaux d'eau*, 1972-1987. Épreuves gélatino-argentiques
© Bernd & Hilla Becher.

En 1961, Piero Manzoni (1933-1963) crée des « sculptures vivantes » en apposant sa signature sur des gens. Poursuivant son exploration de l'acte créateur comme acte démiurgique, il construit ensuite les « socles magiques ». En montant dessus, à l'endroit des empreintes de pied dessinées par l'artiste, chaque personne devient une œuvre d'art éphémère. En positionnant le *Socle du monde* à l'envers, il accomplit l'acte créateur ultime : le monde entier devient une œuvre d'art. Par le sous-titre « hommage à Galilée », Piero Manzoni trace un équivalent entre recherche artistique et recherche scientifique, les deux amenant à un renversement des évidences et du monde tel qu'on le perçoit.



Piero Manzoni, *Socle du monde, hommage à Galilée*, 1961. Acier Corten et bronze, 82×100×100 cm. Musée d'art contemporain Herring, Danemark. Photo © Ole Bagger.

Initialement réglées à la même heure, ces deux horloges identiques se désynchroniseront peu à peu. Conçue peu de temps après que le compagnon de Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) eut été diagnostiqué porteur du sida, cette œuvre, à la manière d'une vanité, enregistre l'inexorable fuite du temps. Autoportrait d'un couple à l'unisson (les « amoureux parfaits »), elle offre à la fois une métaphore possible de l'amour homosexuel et une allégorie de la séparation et de la mort. L'accrochage est chargé de sens : les deux horloges doivent être disposées côte à côte, comme un symbole du couple, mais toujours à l'écart des autres œuvres pour évoquer la différence et la discrimination.



Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1987-1990.
Horloges murales, 35,6×71,2 cm. © The Estate of Felix Gonzalez-Torres.
Photo © Peter Muscato.

De nombreuses œuvres de Taysir Batniji rappellent le mouvement Supports/Surfaces qui, au début des années 1970, déconstruit au sens propre l'objet « tableau » et ses constituants. L'une des figures historiques du groupe, Patrick Saytour, a recours à un ensemble de gestes: pliages et dépliages, brûlages, trempages, solarisations... Avec *Sans titre*, la toile devient un volume qui se substitue au châssis tandis que l'impression directe par contact supprime le pinceau. L'ironie et la violence symbolique de ces suppressions servent aussi la critique politique de la peinture traditionnelle en tant qu'attribut de la classe dominante.



Patrick Saytour, *Sans titre*, 1970. Assemblage au sol constitué de 30 paquets (5 série de 6) en tissu: 1 série trempée de goudron, 1 série trempée de colle, 3 séries trempées de peinture de marquage routier. 15×175×100 cm l'ensemble. © Musée national d'Art moderne, Paris. Photo © Bertrand Prévost.

Filatures d'inconnus, anniversaires, voyages, autant de situations pour lesquelles Sophie Calle invente une règle du jeu, en créant des œuvres qui mêlent texte et photographie. En 1981, elle se fait engager comme femme de ménage remplaçante dans un hôtel vénitien. Elle dresse l'inventaire des douze chambres dont elle a la charge et photographie les traces indicielles laissées par les clients. Empruntant les codes du rapport d'enquête, oscillant entre voyeurisme et histoire vraie, elle cherche à raconter « l'autre ».

La figure du lit comme lieu de révélation de l'intime – des *Dormeurs* à l'histoire du *Matelas*, en passant par le *Voyage californien* – apparaît fréquemment chez Sophie Calle.



Sophie Calle, *L'Hôtel, chambre 26, (28 février), 1981.*

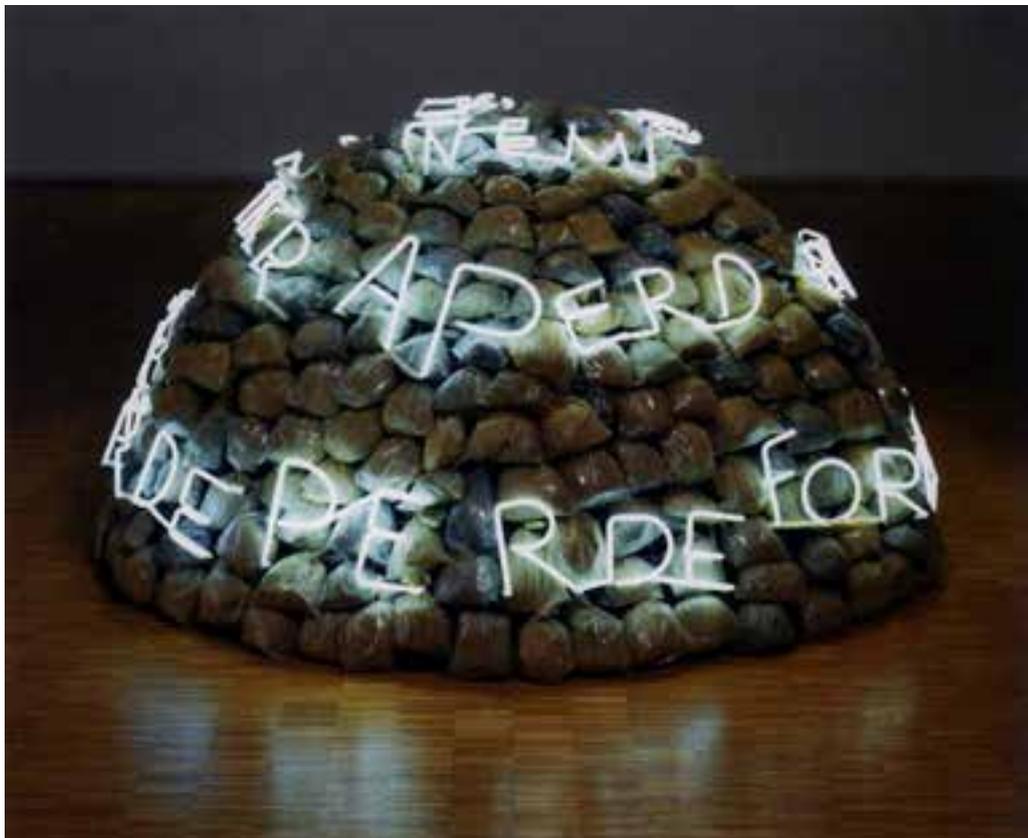
1 photographie couleur et 1 texte, 9 photographies noir et blanc. 102×142 cm (chacun).

© Adagp, Paris, 2021.

L'igloo représente à la fois la maison et le nomadisme. Mario Merz lui ajoute, en pleine guerre du Viêt Nam, une phrase attribuée au général Giap, symbole de la résistance aux Américains: « Si l'ennemi se concentre, il perd du terrain, s'il se disperse, il perd sa force. »

Sa structure métallique est recouverte d'argile, l'un des matériaux fragiles et organiques privilégiés par Merz et les autres artistes de l'Arte povera.

Les lettres en néon reproduisent, en spirale, la graphie de l'artiste. Le spectateur, en faisant le tour de l'installation, vit l'expérience d'une parole qui se fait objet, puis action et concept dans un enchaînement perpétuel.



Mario Merz (1925-2003), *Igloo de Giap*, 1968. Armature de fer, sacs en plastique remplis de terre, tubes de néon, 120×200 cm. © Musée national d'Art moderne, Paris. Photo © Philippe Migeat.

L'équipe des publics

Chargée des actions et partenariats éducatifs

Pauline Cortinovis
T +33 (0)1 43 91 14 67
pauline.cortinovis@macval.fr

Chargé de programmation culturelle

Thibault Capéran
T +33 (0)1 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
T +33 (0)1 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référente accessibilité et champ social

Irène Burkel
T +33 (0)1 43 91 64 22
irene.burkel@macval.fr

Réservation des groupes

Marie Flahaut et Anaïs Linares
T +33 (0)1 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Conférencières et conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr
Sou-Maëlla Bolmey
sou-maella.bolmey@macval.fr
Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr
Laura Burucoa
laura.burucoa@macval.fr
Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr
Jade Masson
jade.masson@macval.fr
Iris Medeiros
iris.medeiros@macval.fr

Professeur relais

Jérôme Pierrejean
Professeur relais de la délégation
académique à l'éducation artistique et
à l'action culturelle (Daac) du rectorat de
l'académie de Créteil, accompagne la
réflexion de l'équipe des publics pour
un accueil adapté des publics scolaires.
jerome.pierrejean@macval.fr

Équipe de rédaction du CQFD

Arnaud Beigel, Sou-Maëlla Bolmey,
Marc Brouzeng, Cristina Catalano,
Pauline Cortinovis et Alice Maxia,
étudiante stagiaire

Relecture

David Mac Dougall

Catalogue de l'exposition

*Taysir Batniji, Quelques bribes arrachées
au vide qui se creuse*

Textes : Bruce Bégout, Julien Blanpied,
Marie-Claire Caloz-Tschopp, Alexia Fabre,
Antonio Guzmán, Sophie Jaulmes,
Frank Lamy, entretien avec l'artiste
304 pages, 500 reproductions, 29×22 cm
Bilingue français-anglais
Graphisme : Jérôme Saint-Loubert Bié
Éditions du MAC VAL
ISBN : 978-2-900450-12-3
Office : 5 mars 2021
25 euros

MAC VAL

Musée d'art contemporain du Val-de-Marne

Place de la Libération
94400 Vitry-sur-Seine
T +33 (0)1 43 91 64 20
F +33 (0)1 79 86 16 57
www.macval.fr

MIAO VAL



Taysir Batniji, *Hannoun*, 1972-2009. Performance/installation, photographie couleur, impression jet d'encre sur papier affiche, 100×150×100 cm, copeaux de crayons, dimensions variables. © Adagp, Paris, 2021. Vues de la biennale Cuvée, OK Centre for Contemporary Art, Linz, 2010. Photo © Taysir Batniji.