

La Méditerranée créatrice, un dialogue entre les œuvres Sadika Keskes et Sana Tamzini

Corps, geste, main, forme

S.T. : Plus important encore, on oublie trop souvent que le corps, le geste et la main doivent être parties prenantes. Lors de ma performance-installation *S'attaquer à la montagne avec une pioche* (زادام على جبل بقادومة) avec l'artisan Ali Saanoun, j'ai appris à contrôler et à sentir les mouvements de mes mains. Après huit mois de déplacements (entre Tunis et Chenini) et après plusieurs tentatives d'accès à son monde souterrain et à son mode de vie, je n'ai pu communiquer avec lui que le jour où je suis passée à l'acte de creusement : j'ai pris une pioche et j'ai commencé à creuser avec lui la montagne. Le seul moyen d'entrer dans son univers, c'était de partager ses gestes, en l'accompagnant dans sa quête de dévoilement. Toute ambiguïté technique et les interrogations autour de ce savoir-faire se sont résolues le jour où j'ai accompagné **Si Ali** dans sa quête du quotidien. Nous avons passé des heures et des journées à creuser ensemble ; notre seul outil était une pioche. Nos pensées et nos gestes **prenaient forme avec le temps**. Nos corps, gestes et mains s'entremêlaient dans un mouvement perpétuel et répétitif suivant un rythme sonore à travers lequel geste et matière s'entremêlaient et finissaient par fusionner pour la construction d'un vide infini. Ali Saanoun était donc un constructeur du vide ; il opérait par soustraction de la matière à l'encontre d'une construction par ajout de celle-ci. Tous ces gestes primitifs ont été les vecteurs et les creusets d'inventions spatiales révolutionnaires, comme c'était le cas pour les architectures augmentées ou pour l'architecture vernaculaire.

Cette question de rapport entre geste et temps a beaucoup évolué depuis. En effet, et en voulant naïvement ramener son art vers des questions plus techniques relevant de l'habitat en lui-même, j'ai voulu savoir comment il pouvait calculer l'arrêt de la construction du chantier. C'est alors, et avec beaucoup de spontanéité et d'assurance, qu'il m'a répondu : « J'arrête de creuser lorsque la pierre me le dit. » Étonnée et intriguée par sa réponse, je repose la question autrement dans l'espoir d'avoir une explication plus objective et scientifique, et c'est alors qu'il me répond : « La pierre me parle ! C'est ainsi que je m'arrête. »

Cette pensée m'a renvoyée à la fameuse expression de Paul Klee lors de son passage

dans ma région natale, Kairouan, à la date du jeudi 16 avril 1914 ; il écrit dans son *Journal* : « L'ambiance me pénètre avec tant de douceur que sans plus y mettre de zèle, il se fait en moi de plus en plus d'assurance. La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à la saisir. Elle me possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux : la couleur **est et moi sommes** un. Je suis peintre. »

Nous savons que c'est à Kairouan qu'a eu lieu le choc de sublimation par lequel Klee a été confronté à quelque chose de purement intérieur. D'ailleurs, Wilhelm Hausenstein, s'il place bien le voyage en Tunisie au centre de son étude sur Klee, s'intéresse moins au traitement de la couleur qu'au processus d'autoréalisation de l'artiste dans la mesure où il affirme : « Le peintre-dessinateur Klee s'est totalement réalisé à Kairouan. [...] Les historiens ne dégagent pratiquement rien d'autre que lumière et couleur. Ces maigres résultats ne sont que des phénomènes accessoires. Il est bien plus important de constater qu'à Kairouan, le voyageur européen a pu véritablement toucher du doigt l'au-delà. »

Mes impressions sont que ce langage s'apparente à celui des mystiques ; le rapport de **Si** Ali avec la pierre dépasse toute technicité et tout savoir-faire gestuel pour s'élever vers une dimension totalement spirituelle. Comme celle de Paul Klee lors de son voyage en Tunisie.

Nous assistons à un exemple vivant de l'union de l'âme avec la matière. C'est cette même poétique d'osmose entre le monde physique et l'humain qui caractérise, depuis quelques années, ma démarche artistique.

C'est donc pour mettre cette intuition à l'épreuve des faits, et à la faveur du centenaire du voyage de Paul Klee en Tunisie, que lors de l'exposition *Paul Klee et le tapis tunisien : aux portes de l'abstraction*, nos âmes se croisent ; Sadika et moi à la rencontre de celle de Paul Klee et de notre région natale, Kairouan.

Pour ma part, j'ai pris le bas par le haut

S.K. : L'idée de l'œuvre que j'ai réalisée pour cette exposition m'est venue du texte de Jean Lancry, et plus particulièrement de son titre, **tel qu'il figure** dans le livre *Paul Klee et le tapis tunisien, aux portes de l'abstraction* : « Inversion et double renversement chez Klee ou Comment, pour attirer son destin à lui, Paul prit le Sud

pour le Nord. »

Justement, les différentes flèches qui traversent cette installation et qui se croisent sont respectivement orientées nord/sud. J'ai toujours été une collectionneuse passionnée de tapis et de kilims tunisiens. Bien avant de travailler avec les femmes de Foussana, de Sidi Bouzid et de Kasserine et de reprendre avec elles, sur des bases nouvelles, la fabrication de tapis, j'avais été frappée par la structure et la composition des kilims qui procèdent par la juxtaposition de points et donc de minuscules carrés de couleurs, presque sur le mode moderne de la pixellisation. C'est ainsi que j'ai eu l'idée de remplacer ces carrés d'étoffe par des carreaux de verre en réutilisant les couleurs identiques à celles qu'on trouve dans les kilims.

Si, comme le dit Jean Lancry, Paul Klee a pris le Sud pour le Nord, et puisque, habituellement, nous ne regardons jamais les tapis, posés sur le sol, que du haut de notre verticalité, je pourrais dire que, pour ma part, et à l'inverse, j'ai pris le bas pour le haut, et que, par mes installations, on regarde désormais ces tapis de verre non plus de haut, mais d'en dessous.

Filtrer la lumière, mesurer le temps

S.K. : Connaissant ton processus artistique, tu es considérée comme la pionnière en Tunisie en matière d'installation lumineuse. Tu as mémorisé les atmosphères de la lumière naturelle du sud de la Tunisie ; celle des habitats troglodytes pour une action de transfert en dehors de son territoire, telles que les installations – interstices, atmosphère, réflexion, extrusion... – qui témoignent de la migration d'un mode de vie berbère vers le monde.

S.T. : Ma préoccupation profonde est celle de la valeur absolue de la lumière : la lumière en tant qu'élément stimulateur du système perceptif et mental. En réalisant mes installations, je tente de cerner un espace-lumière par la lumière même, en tentant de la tamiser par des matériaux translucides et transparents.

Mes œuvres donnent aussi à sentir, de manière virtuelle, la proximité des mouvements imperceptibles de la lumière et la sensation spatio-temporelle. Elles le font sous forme de grandes installations qui mettent en contact le corps du récepteur

et celui de la lumière naturelle saisie et reflétée par un subtil procédé technique. Dans mes constructions, j'exploite l'immatérialité de l'élément solaire et sa diffusion atmosphérique pour faire varier la sensation dans l'espace. J'essaie de créer des flux dynamiques qui désorientent le corps pris dans la **sensation** d'effets lumineux. L'espace devient alors champ d'énergie avec apparition et disparition de scintillements colorés du rayonnement du soleil qui baigne notre corps. Le dispositif de mon installation *Atmosphère*, construit dans un milieu obscur, est constitué par une série de lames en matière transparente pour créer un prisme lumineux, sous l'effet de deux projections d'images numériques à vitesses simultanées. Ces images, retravaillées sur ordinateur, retransmettent une vue aérienne du village troglodyte à Matmata. Je traite les images numériques des constructions troglodytes comme des épidermes qui rendraient tactile la lumière. Je procède en frottant et en creusant la surface de mes images pour suggérer des béances par création de zones d'ombre et de lumière. Comme l'homme troglodyte qui creuse la terre, moi je répète le mouvement ancestral en grattant **ces** images ; j'accentue les trous en changeant les couleurs et en jouant sur l'interversion du fond et de la forme. Ce détournement est en fait un retour au geste originare destiné à être au plus près des éléments. Il s'agit de reprendre le creusement telle cette image gravée au fond de moi, celle du troglodyte agenouillé et creusant la terre dans un mouvement répétitif. La relation au geste primitif est comme une initiation à la proximité que les habitants des grottes ont de la terre, de la lumière et de l'espace. Il s'agit d'une vision du monde qui passe par la relation sensible que nous avons phénoménologiquement à l'espace. Ce dernier n'est pas seulement un milieu enveloppant, mais il se crée indéfiniment à travers notre corps, dans un contact avec la vie des choses. Cette mise en situation esthétique et interactive, dans un espace **atopique**, fait uniquement de lumières migrantes, est aussi une manière de sentir le passage du temps. Je rappelle la proximité de l'habitant troglodyte avec le rythme des éléments naturels et avec la vision éblouissante de la lumière qui jaillit des interstices de la pierre. Que ce soit à travers une grande spirale en voile transparent, *interstices*, ou à l'intérieur d'un prisme de construction triangulaire, j'ai choisi de faire **image** de la lumière dans une pratique d'art virtuel que je ne cesse d'explorer. L'image numérique reprise sur ordinateur puis projetée selon un dispositif qui l'énergétise donne l'impression du flux et de

l'impermanence des éléments. C'est une autre forme de l'image-mouvement, dématérialisée et rendue à sa pure nature de miroitement et d'oscillation.

S.K. : D'où vient cette envie et cet acharnement à passer une quinzaine d'années à mesurer la lumière ; à mesurer le temps et à refaire lieu à des habitats troglodytes délaissés et oubliés ?

S.T. : L'important dans mes créations est de garder mémoire à des lieux, à des savoir-faire qui s'estompent avec le temps. Comme le dit Didi-Huberman, dans son livre *Être crâne*, non pas « des objets d'espace », mais des « avoir-lieux ». Au lieu de présenter un objet achevé, l'œuvre *Le piocheur* est celle du travail de la main et de l'écoulement du temps sur la pierre. « L'œuvre veut se tenir entre agent, action et résultat. Chaque temps de l'œuvre persistant aux autres, enveloppant les autres, se nourrissant des autres. » Giuseppe Penone lui-même l'exprime : « Le vase peut être vu comme un substitut de la main du potier, comme une somme d'empreintes, comme une matrice capable de recréer (quand on saisit le vase) la peau du potier. » Aussi procède-t-il souvent par empreintes et frottages pour être au plus proche de la texture du monde et des traces du temps. Le geste de recueillir des traces et de creuser dans une proximité du voir et du toucher est une manière d'être à l'intérieur de la vie organique du monde physique et du monde humain. C'est aussi dans cette posture qu'il y a une proximité entre nos démarches respectives.